

**ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
„УЖГОРОДСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ”
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Лідія ГОЛОМБ

Оксана КУЗЬМА

МЕТОДИКА НАПИСАННЯ СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ

методичні рекомендації

*(для здобувачів вищої освіти ОС "Магістр"
спеціальності 014.01 Середня освіта. Українська
мова і література)*

Ужгород 2022

Навчально-методичний посібник підготували:

Голомб Л. Г. – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури;

Кузьма О.Ю. – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури

*Рекомендовано до друку вченою радою філологічного факультету УжНУ,
протокол № 11 від 24 червня 2022 р.*

Рецензенти

Балла Е.Ю. – кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури;

Кордонець О.А. – кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури

Відповідальний за випуск

Кузьма О.Ю. – кандидат філологічних наук,
завідувач кафедри української літератури

Голомб Л.Г., Кузьма О.Ю. *Методика написання студентських наукових робіт: Методичні рекомендації (для здобувачів вищої освіти ОС "Магістр" спеціальності 014.01 Середня освіта. Українська мова і література).* Ужгород, 2022. 47 с.

ЗМІСТ

Вступні уваги.....	4
I. ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ В СТУДЕНТСЬКІЙ НАУКОВІЙ РОБОТІ.....	7
II. МЕТОДИКА ВИКОНАННЯ НАУКОВОЇ РОБОТИ.....	30
1. Обрання теми.....	30
2. Бібліографічні пошуки та праця над літературою.....	31
3. План і написання роботи.....	34
4. Основні методичні прийоми аналізу творів різних літературних родів.....	37
Замість висновків.....	42
III. ЛІТЕРАТУРА.....	43
IV. ДОПОМІЖНА ЛІТЕРАТУРА	45

Вступні уваги

Пропоновані поради до написання наукових, передусім дипломних та магістерських, робіт із української літератури ґрунтуються на узагальненні здобутків сучасної літературознавчої науки та власному досвіді викладацької праці у вузі. Вони адресуються не тільки випускникам філологічного факультету, але й ширшому загалу студентської молоді, яка тягнеться до наукової праці.

Робота дипломника чи магістранта філологічного профілю є заключним, підсумковим етапом його навчання в університеті й показником здатності до самостійної наукової діяльності. Вона безпомилково, неначе лакмусовий папірець, виявляє, чи був час, проведений у вузі, в плані фахового зростання плідним, творчим періодом життя, чи це були роки механічного, бездумного нагромадження інформацій та періодичного складання іспитів.

У часових параметрах студентські роки – це період бурхливого духовного зростання, формування світогляду та морально-етичного вибору молодої людини, ставлення її до суспільного оточення, до майбутньої професії, і в цьому розумінні фах філолога, невичерпні скарби рідного й світового письменства дають могутній імпульс до розвитку внутрішньо багатой особистості, науковця і педагога, вихователя нових поколінь громадян України.

Розвал радянської імперії та народження в 1991 році самостійної української держави, знявши заборони на вислів творчої думки, плідно позначилися на розвитку літературознавства. Вивільнення з-під кайданів "єдино правильної" методології, від облуди вимушених фальсифікацій, штучно сконструйованих концепцій, нав'язуваних панівною ідеологією, спричинилося до справжнього вибуху літературознавчої думки, який приніс не тільки здобутки молодих талановитих науковців, але й виважені праці вчених старших поколінь, чий великий досвід та ерудиція допомагають сьогодні в розбудові нового українського літературознавства. Така органічна співпраця, спадкоємність у розробці продуктивних ідей, які, без сумніву, зароджувалися ще в надрах сумнозвісного "радянського" періоду, а нині дістають повноцінне наукове обґрунтування, цілком природні й закономірні, адже розвиток науки – це складний діалектичний процес, у якому відбуваються постійні зміни, перегляд усталеного, звичного, оновлення і збагачення традицій, що витримали випробування часом, пошук нових методологій. У справжній науці немає місця для крайнощів нігілізму, антиісторичних присудів, для публіцистичного галасу й шельмування літературознавців, у чиїх працях, як неминуча данина часові, траплялися посилення на "класиків" марксизму чи пасажі на тему інтернаціонального єднання братніх народів. Зате ж були й значні напрацювання, якими, до речі, широко користуються й ті дослідники, в "науковому" лексиконі яких чи не найбільш коректним виявляється вислів "радянські псевдовчені".

Неоціненним оздоровлюючим фактором розвитку літературознавства в Україні стало повернення в науковий обіг заборонених раніше досліджень М. Грушевського, С. Єфремова, Д. Чижевського, Б. Лепкого, Л. Білецького, котрим належать успішні спроби написання авторських історій української літератури

та критики; публікація недоступних у свій час праць М. Зерова, Д. Донцова, М. Євшана, Ю. Бойка, Ю. Шереха, Г. Костюка, П. Одарченка, Д. Нитченка, Яра Славутича, Ю. Лавріненка та ін., які разом із поверненням багатьох вирваних із живого організму національної літератури художніх цінностей докорінно змінили погляди зацікавленого українського читача на рідне письменство та його місце в світовому літературному контексті.

Водночас з'явилося чимало труднощів, які особливо помітні у „шкільному” та „вузівському” літературознавстві. Не тільки молодь, призвичаєна вчитися „за підручником”, беззастережно брати на віру всі догми й фальсифікації в дусі „класових” оцінок, але часом і вчителі-словесники, викладачі вищої школи, методисти, науковці, які зжилися з однозначністю колишніх методологічних приписів, невеликою кількістю термінологічних визначень, що їх цілком вистачало для спрощеного соціологічного трактування текстів, відчують за умов розкнутості й свободи думки певну розгубленість, невідповідність до сприйняття нового, нетрадиційного. Трапляється, що студент, сумлінно опрацювавши певну тему, у виступі на практичному занятті, семінарі чи навіть на щорічній науковій конференції механічно поєднує тези, які повністю заперечують одна одну, не помічаючи при цьому еклектизму, а отже, й неприйнятності своїх суджень. Це відгомін застарілого бездумного школярства, що засвідчує відсутність звички до самостійного мислення, недовіру до свого індивідуального, нехай поки що наївного, сприйняття художнього тексту. Такий „школяр” на даному етапі ще дуже далеко стоїть від можливостей успішної наукової діяльності, для якої аксіоматичною є вимога, опрацьовуючи літературу, розібратися в ній і виробити власну думку, яка може співпадати чи не співпадати з судженнями авторитетів.

У вузівській підготовці спеціаліста-філолога спостерігається стійка закономірність: розрив між навчанням і науковою роботою, між пасивним засвоєнням знань і активністю пошукової думки. Не без деякого здивування читаємо в передмові Л. Білецького до виданих у 1925 році в Празі його "Основ української літературно-наукової критики" про речі, дуже добре знані нам і сьогодні: „Студенти, що приступили до наукової праці, загалом узявши, до такої праці зовсім не підготовлені. Вони не підготовлені не тільки до сприймання певних теоретичних принципів літературно-наукової критики, не тільки не знають, як ці принципи використовувати у процесі практичної наукової роботи, вони не підготовлені навіть мислити науковими категоріями. До високої школи вони приходять із тим елементарним багажем, виробленим у середній школі, який із наукою не тільки не має нічого спільного, але нормальній науковій праці навіть шкодить” [3, 27]. Іменитий учений, який за часів УНР викладав у Кам'янець-Подільському університеті, згодом у таємному українському університеті Львова, в Українській господарській академії в Подєбрадах, був професором УВУ, доктором філософії Карлового університету в Празі, добре знав, про що пише. Він у першу чергу вказував на недоліки середньої школи, випускник якої „не вміє читати навіть мистецького твору так, щоб зрозуміти хід творчої думки поета”, не кажучи вже про читання та розуміння наукових студій; відзначав примітивність шкільних підручників [3, 27].

Пройшло багато десятиліть, але ситуація в шкільній та вузівській освіті і, як бачимо, не тільки в Україні суттєво не змінилася. Є підстави й нам щиро приєднатися до нарікань ученого, висловлених у 20-х роках минулого століття. Водночас зазначимо, що, мабуть, ні шкільні, ні вузівські, хоч би й найкращі, підручники та посібники не замінять наполегливої праці молодої людини в напрямку самоосвіти, вироблення навиків аналітичного мислення, вміння творчо застосовувати здобуті знання у спробах самостійного аналізу художніх текстів, у формуванні власних думок і спостережень.

Безумовно, така праця повинна поєднуватися з можливістю обміну думками, наукового спілкування, дискусій. Сьогодні як ніколи зростає роль семінарів, конференцій, у тому числі й міжвузівських, занять із НДРС (науково-дослідна робота студента), що об'єднують кількох студентів різних курсів, які виконують наукову роботу під керівництвом одного викладача. Ця продуктивна форма дає змогу обговорити складні моменти самостійної наукової праці кожного студента, забезпечує обмін досвідом старших і молодших учасників заняття, підвищує роль керівника, надаючи йому можливість поділитися і своїм досвідом, допомогти в бібліографічних пошуках, порекомендувати для ознайомлення нову цікаву працю. Звісно, така форма занять потребує ретельної підготовки, активної участі всіх присутніх в обговоренні назрілих питань і не повинна перетворюватися на зручну для викладача форму контролю за написанням курсових чи дипломних робіт, а то й прискорену перевірку їх.

У підготовці науковця-філолога свою значну роль відіграє також періодична звітність його на кафедрі, якщо вона відбувається в атмосфері зацікавленого предметного обговорення; посиljena участь у виконанні кафедральних наукових планів, виступи на конференціях професорсько-викладацького складу факультету, організація і проведення літературних бесід, ювілейних вечорів, присвячених творчості досліджуваного письменника, і, безперечно, його перші наукові публікації.

I. ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ В СТУДЕНТСЬКІЙ НАУКОВІЙ РОБОТІ

Питання про методологію літературознавчих досліджень є одним із найскладніших у науковій роботі студента. Вже давно минули часи, коли дві-три цитати з Леніна та останніх директив ЦК КПРС заступали собою всю "методологію", проте усвідомлення потреби визначення теоретико-методологічних засад своєї праці, вміння практично застосовувати прийоми певного наукового методу й сьогодні дається студентові (та й не тільки йому) важко. Причин такої ситуації можна вказати чимало. І серед них не лише об'єктивні труднощі сприйняття науково-теоретичної літератури, але й невинуватна ускладненість стилю багатьох досліджень, неначе умисна "закодованість" мови, неоднозначність термінів, різнобій думок, відсутність посібників, які з'ясували б для дослідника-початківця сутність основних категорій абстрактно-філософського мислення вчених, допомогли б йому знайти власний шлях у науці.

На сьогодні у з'ясуванні обсягу й завдань методології як теорії методів не знаходимо точності й строгої наукової визначеності. Так, в УЛЕ читаємо: "Методологія літературознавча – комплекс способів і прийомів аналізу, які в сукупності характеризують певну літературознавчу школу" [40, 348]. Це визначення фактично зводить методологію до методу чи наукової школи. Однак методологічні засади певного дослідження можуть, як відомо, поєднувати прийоми різних методів, використовувати досвід різних шкіл. Тому точнішим видається визначення О. Бушміна, згідно з яким конкретні наукові методи, "взяті в цілісній системі і осмислені в світлі філософських принципів наукового пізнання, – це і є методологія даної спеціальної науки" [4, 15].

Методологію слід відрізнити від теорії літератури. Полемізуючи з позиціями теоретиків, які включають методологію в обсяг теорії літератури, В. Курилов справедливо нагадує, що методологія вибудовує знання про шляхи дослідження літератури, а не про саму літературу [21, 72]. "Методологія, – уточнює дослідник, функціонує і як система методів, правил, норм, зафіксованих у наукових текстах, і як сукупність вихідних установок, що дають напрям пізнавальній діяльності вченого. Положення теорії літератури виступають як принципи, що визначають загальну орієнтацію вченого в об'єкті свого дослідження" [21, 73].

Оскільки центральним у методології є питання про методи, їх функціонування та способи поєднань у процесі наукової діяльності, вона по суті існує в свідомості вченого – як певна схема цієї діяльності, як своєрідний "апарат управління" нею.

Необхідно також розрізнити поняття методології і методики, яка являє собою сукупність прийомів і навичок конкретного аналізу. "Методичні прийоми, – зазначає О. Бушмін, – це той інструментарій науки, яким учені різних методологічних напрямів можуть користуватися для досягнення своїх завдань. Наукова методика пов'язана з ідейними та методологічними позиціями дослідника. Але тут немає фатальної обумовленості. В кожній спеціальній науці є своя професійна майстерність, своя технологія, що володіє певною самостійністю" [4, 24].

Виходячи з усіх наведених міркувань, студент повинен усвідомити, що в практичному виконанні своєї роботи він не користується, а керується методологією, яка фокусує в собі його дослідницькі позиції. Користується ж він сукупністю методичних прийомів, які самостійно добирає з метою розбудови найбільш прийнятних шляхів дослідження своєї теми в дусі певної методології.

Відомий український літературознавець і культуролог Іван Дзюба з цього приводу висунув вагому тезу про "метод як розуміння". Пріоритет "розуміння", тобто індивідуального сприйняття твору реципієнтом, убереже дослідника, твердить науковець, від тиску деяких "крутих" методологій, від претензій якогось одного методу на універсальність і гегемонію: "Вчений співвідносить свою методику з досліджуванним матеріалом і власним інтерпретаційним вибором, а не з минущою репутацією того або того методу" [10, 6].

Із цієї тези випливає повчальний для молодого дослідника висновок про перевагу індуктивного шляху літературознавчих інтерпретацій над дедуктивним, про необхідність довіри до "свого" прочитання художнього тексту. Досвідчений літературознавець застерігає молодь, яка йде в науку, від некритичного сприйняття та невмілого застосування західних методологій, від намагання підігнати свої спостереження під певну схему, що веде тільки до схоластики та науковоподібної фразеології.

Для літературознавчої методології, безумовно, обов'язковими є загальнонаукові принципи історизму та системності, володіння навиками "операцій" аналізу і синтезу, прагнення до об'єктивності й повноти досліджуваних явищ.

Окремий художній твір чи доробок письменника в цілому належить до явищ системного характеру. Звернення до принципу системності обумовлене самою сутністю об'єкта літературознавчого вивчення, який завжди являє собою певним чином організовану багатоструктурну систему, кожний елемент якої володіє системоутворюючою здатністю, тяжінням до взаємозв'язку та взаємодії з іншими. Оскільки окремий твір являє собою певну художню цілість, до його розгляду часто застосовують поняття "системно-цілісного" аналізу.

Літературознавство перебуває в постійних взаємозв'язках із іншими науковими дисциплінами: історією, культурологією, мистецтвознавством, психологією, естетикою. Особливо тісно пов'язане воно з філософією: основні поняття теорії літератури, методологія та окремі літературознавчі напрями, методи, школи формуються саме на основі філософії, в руслі певних філософських учень.

Вказуючи на зв'язки між філософією, естетикою та літературознавством, М. Наєнко, який в останні роки найбільш активно й послідовно займається проблемами методології, зауважує: "Провести між ними остаточні межі – заняття не лише невдячне, а й методологічно хибне. В гуманітарному циклі всі науки взаємопов'язані, бо мають спільний корінь – душу людини і світ, в якому вона живе" [29, 9]. Водночас учені правомірно виступають проти розмивання кордонів між філософським та літературознавчим мисленням, від зловживання загальнофілософською термінологією в спеціальних науках. Так, А.Ткаченко, автор цікавого новаторського підручника зі вступу до літературознавства "Мистецтво слова" (К., 1998), доречно розмірковує про надмірність

панфілософських претензій літературознавства, вказуючи на те, що філологи "незрідка підміняють питомі *літературознавчі* поняття і терміни *філософськими*. Так з'являються в *літературознавчих* розвідках міркування про діалектичний зв'язок у *художньому* творі *перервного* і *безперервного*, *загального* й *окремого*, *явища* і *суті* тощо. Це має як певне позитивне значення (пошук спільних вимірів, узагальнень), так і негативне (*нехтування самотності літературно-мистецького образу, загалом художньої творчості*)" (курсив автора. – Л.Г.) [38, 48-49].

Терміни, взяті з філософії, психології, інших наук і відповідно не "адаптовані", далеко не завжди збагачують поняттєвий та термінологічний арсенал літературознавства, часто стаючи даниною швидкоплинній моді й без потреби затемнюючи зміст висловлювання. Недарма вчені порівнюють деякі модні терміни з вірусами підвищеної агресивності. Не вдаючись до негацій стосовно новітньої термінології, без якої не може обійтися жоден дослідник, не будемо забувати про літературознавчі відповідники багатьох сучасних дефініцій, про почуття міри та необхідність ясного і прозорого викладу думки.

Філософські засади естетики, під впливом яких зароджувалися різні наукові методи в літературознавстві, студентові допоможе зрозуміти навчальний посібник Л.Левчук "Західноєвропейська естетика XX століття" (К., 1997), авторка якого простежує конкретні шляхи взаємодії філософії та естетики, виходячи з теорій позитивізму, інтуїтивізму, феноменології, екзистенціалізму, з'ясовує філософські джерела структуралізму та герменевтики.

Цінним зібранням відомостей про наукові школи в європейському й американському літературознавстві є "Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.", укладена М. Зубрицькою (Львів, 1996). Уривки з філософських, естетичних та літературно-критичних праць іменитих учених супроводжуються стислими анотаціями; окрім того, книга містить змістовну передмову упорядника та пояснення незрозумілих слів і ключових термінологічних понять. Антологія знайомить молодого дослідника з іменами та концепціями, без знання яких важко зрозуміти мову сучасної науки. Та все ж без належної філологічної підготовки, без уважного студіювання літератури з різних галузей знань, передбаченого не тільки університетською освітою, але й самостійними науковими пошуками, не один студент із зітханням відкладе цю книжку (та й не тільки її!) як недоступну для його розуміння.

Ідеться про згадувані вже об'єктивні труднощі, з якими стикаємося в щоденній викладацькій практиці, про той відчутний розрив між вузівською підготовкою спеціаліста й академічною наукою, замовчувати який було б просто неетично. Кризові явища, зумовлені перехідним характером сучасного літературознавства, які, на думку вчених, найповніше виявилися саме "в царині методології, а на її ґрунті й історії, теорії літератури та естетики" [12, 49], відсутність складених на сучасному рівні навчальних програм, без яких уже довгі роки працюють філологічні факультети вузів України, недостатність (якісна й кількісна) праць, покликаних долати розрив між наукою і практикою вузівського навчання, продовжує залишатися болючою проблемою у становленні молодого науковця. Чи не з найбільшою прикрістю й часом

несподіваними розчаруваннями це виявляється на рівні аспірантури. Будемо сподіватися, що магістерські програми, розроблені, зокрема, і в Магістеріумі НаУКМА, стануть тією необхідною ланкою поглиблення фахової спеціалізації, яка дозволить випускнику-філологу адекватно визначити свої можливості щодо продовження наукової праці після закінчення вузу.

Відомо, що методологія літературознавства включає в себе окремі спеціальні методи, які протягом століть склалися в світовій науці. Систематизованого аналітичного огляду цих методів у їх розвитку, видозмінах, функціонуванні в різних літературах у нас поки що немає, хоча у вивченні окремих методів, напрямів, шкіл зроблено вже багато.

Розглядаючи специфічні прикмети найбільш поширених сьогодні літературознавчих методів, на які радимо орієнтуватися в студентській науковій роботі, основну увагу звернемо на здобутки української теоретичної думки, оскільки функціонування наукових методів завжди національно визначене, пов'язане з природою художнього мислення конкретної національної спільноти, її ментальності, традицій, прадавніх архетипних уявлень. І хоча в працях багатьох сучасних літературознавців актуалізуються положення західноєвропейських та американських методологій, деякі з яких уже стали набутком минулого, вважаємо, що для українського філолога необхідно, з належною пильністю вивчаючи досвід світових авторитетів, у своїй конкретній дослідницькій роботі спиратися передусім на здобутки наукових шкіл українського літературознавства.

Звернемося у зв'язку з порушенням питанням до методологічних позицій Л. Білецького, який, конкретизуючи завдання свого відомого підручника з української критики, бажав "на перше місце висунути наукові ідеї та методологічні принципи *українських* (курсив автора. – Л.Г.) учених, з'ясувати їх значення не лише в українській науці, але взагалі, й цим дати зрозуміти нашим молодим сучасним і майбутнім ученим, що перш аніж наслідувати західноєвропейські ідеї, треба конче заглянути в нашу наукову скарбницю, яка ці ідеї перетворила своїм українським генієм чи талантом, видобула звідтам своєрідну українсько-наукову іскру, яка, може, й краще освітила темряву наукової праці, котру молодше покоління ще не так добре знає" [3, 28]. Перефразовуючи відомі рядки Т. Шевченка, вчений заохочує молодих науковців: "Чужого не цураймося, але й свого навчаймось...". А це тим більш важливо, переконує він, що такі "українські генії й таланти", як М. Максимович, О. Потебня, М. Костомаров, М. Драгоманов, П. Житецький, М. Сумцов, І. Франко, М. Грушевський, Ф. Колесса, В. Перетц, "можуть бути окрасою не тільки української, але й західноєвропейської науки" [3, 29]. До слів відомого вченого, який і сам належав до того блискучого грона українських "геніїв і талантів", додамо, що й зарубіжні літературознавчі школи не залишаються на рівні колишніх здобутків, розробляючи нові продуктивні методології, даючи зразки вільного, розкованого наукового мислення, не залежного від "непохитних" авторитетів і усталених суджень, які швидко перетворюються на догми.

В умовах нинішнього "передозування" європейсько-американською, іноді й учорашньою, модою актуально звучить нагадування І.Дзюби: "У

літературознавстві, де маємо чимало нових розробок, зокрема кілька яскравих праць, переважно молодих дослідників, які довели плідність використання сучасних західних методологій, все-таки залишається відкритою проблема адаптації цих методологій до українського літературного процесу і до підходів та систем українського і російського класичного літературознавства. Вони далеко не в усьому застаріли, особливо що стосується компаративістського аспекту, формальної поетики і питань рецепції літературних творів, де О. Потебня та О. Білецький висловили ідеї, які набагато пізніше, хоч і незалежно від них, були розвинуті в західній культурології" [10, 5].

Формування літературознавчих методологій розпочалося ще в часи античності. Методологічні школи, в світлі яких вивчаємо історію української літератури, склалися в ХІХ ст., коли в західноєвропейській, українській, російській теоретичній думці виробились і набули поширення міфологічний, культурно-історичний, еволюційний, біографічний, порівняльно-історичний (компаративний) та інші методи. Л. Білецький, а в наш час М. Наєнко, Р. Гром'як розглядають більшість із них як розгалуження історичної школи в літературознавстві. Справді, при всіх відмінностях цих методів їх об'єднує наявність історичної точки зору, співвіднесеність із суспільно-історичними процесами певних епох у розвитку людської цивілізації.

До найбільш авторитетних і поширених методів належить **культурно-історичний**, теоретичні засади якого сформулював у другій половині ХІХ ст. французький мистецтвознавець Іпполіт Тен (1828-1893). Філософською підвалиною цього методу був позитивізм, принцип позитивного, "об'єктивного" знання, який лежав в основі філософії Огюста Конта.

Під впливом ідей позитивізму І. Тен зближував мистецтво з природничими науками, надавав великого значення факту та його детермінованості, вимагав точності літературознавчих оцінок, проголосив методом художньої творчості "науковий реалізм". У поглядах І. Тена першорядну роль відігравав тип людини, що складається в певному суспільстві і знаходить відображення в літературі. Цей людський тип формують, за І. Теном, три фактори: "раса" (прикмети спадковості, особливості національного характеру), "середовище" (географічне, кліматичне, соціальне) та "момент" (конкретна історична епоха, її традиції, смаки, ознаки духовного життя).

На думку сучасного українського дослідника І. Михайлина, відкриття І. Тена полягає в тому, що він проголосив предметом історії літератури самий літературний процес: "Тому справедливо говорити, що історія літератури як наука створюється в надрах культурно-історичної методології, котра розглядає літературу як наслідок духовної діяльності нації на шляху самопізнання і самоутвердження. Головний герой літератури – національний характер, на його пізнання й мусить бути спрямована критика й історія літератури. Лише в системі історії культури як найширшої сфери діяльності певного людського колективу можна досягнути зміст літературних явищ" [27, 53].

Із певними відмінностями, зумовленими особливостями національного письменства, культурно-історичний метод плідно функціонував у літературознавчих концепціях українських учених. І. Михайлин небезпідставно твердить, що українська літературно-критична думка "ще в період свого становлення, в 1840-1860-ті роки, власними зусиллями виробляє саме таку методологію, яку Європа пізніше, в добу І. Тена, назве культурно-історичною" [27, 56]. Адже М. Костомаров у своєму відомому огляді творів української літератури 1842 р., написаним за кілька десятиліть до виступів І. Тена, стояв, доводить дослідник, саме на засадах культурно-історичної школи: засвідчив розуміння зв'язку художньої творчості з історичним, духовним та культурним життям народу, побачив завдання літератури у створенні національного характеру, залежного від природних умов і своєрідності краю, в якому живе. Так само й П. Куліш у знаменитій післямові до "Чорної ради" (1857) розглядав виникнення української літератури на широкому історичному тлі, "як процес, обумовлений середовищем, що трактується у найширшому значенні цього слова" [27, 58].

Згадані дослідником факти належать до тих болючих парадоксів, якими рясніє наша національна історія та культура, що розвивалася в умовах бездержавності. І. Михайлин пояснює їх цілком адекватно ситуації: "І. Тен запропонував по-своєму блискучі формули для тих понять і процесів, що вже вимальовувалися в європейській критиці й, зокрема, в українській. Як представник розвинутої удержавленої культури, він був відразу ж помічений і сприйнятий. Українські ж автори -представники усіма засобами знищеної літератури – не змогли пробитися на європейський простір ідей, а також вивершити свої концепції стрункими побудовами та яскравими формулами" [27, 58].

Культурно-історичний метод перебував і в активі І. Франка. Вчений вважав його найбільш відповідним для створення наукових курсів історії літератур. На основі засад цього методу він склав, зокрема, свій "План викладів історії літератури руської" (1895), готуючись до викладацької роботи у Львівському університеті. Звичайно, наукову методологію І. Франка не можна зводити до положень культурно-історичної школи, у ній поєднувались елементи різних методів у залежності від завдань того чи іншого дослідження, проте в рамках творчо сприйнятої методології саме цієї школи написано чимало праць ученого. На думку О. Луцишин, І. Франкові "імпонувало в ній чітке причинно-наслідкове вивчення літературних явищ, взяте від позитивізму намагання охопити і систематизувати якнайбільше фактів, враховуючи співдію літератури з іншими сферами людського життя. Літературний розвиток виступав не як самодостатнє явище, а як фактор, ув'язаний у ланцюг загальнокультурного, історичного буття нації і навіть ширше – людської цивілізації" [26, 128].

Помітна роль у літературознавстві XIX ст. належить **біографічному** методу, засновником якого вважається французький критик романтичного

напрямку Шарль-Огюстен Сент-Бев (1804 – 1869). У тритомному дослідженні "Літературно-критичні портрети", створеному в середині XIX ст., критик обґрунтував і застосував на практиці свій метод, давши портрети майже всіх відомих французьких письменників за кілька століть з точки зору їх біографії, особливостей психічної організації, зв'язків із духовними течіями епохи. Для Сент-Бева та його послідовників центральною в літературі була творча особистість митця.

В українському літературознавстві біографічний метод ліг в основу "Історії літератури руської" О.Огоновського. До цього методу зверталися, намагаючись збагнути таємниці великої індивідуальності Т. Шевченка, М.Чалий, О.Кониський, І.Франко, П.Зайцев. Блискучі літературні портрети, в яких біографізм набував психологічної спрямованості, поєднувався з тонким естетичним аналізом, дали І.Франко (В.Самійленка, Лесі Українки, М.Старицького), О. Маковей (П.Куліша, Ю.Федьковича, П.Грабовського), С.Єфремов (О.Олеся, М.Коцюбинського, І.Франка, А.Тесленка), М.Євшан (М.Чернявського, А.Кримського, поетів "Молодої музи"), М.Зеров (І.Франка, Лесі Українки, М.Рильського), В.Стус (П.Тичини, А.Свідзинського) та ін.

За переконанням Г.Сивоконя, біографічний метод, який багато чого досяг у минулому, і сьогодні слугує "поясненню, проясненню, поглибленню інтерпретованої творчості, розкриттю соціо-психологічних характеристик таланту". Письменницька біографія, – не просто "життєвий шлях", а всі складники генезису й реалізації таланту, – твердить учений, – "була й залишається важливим мотивом у трактуванні красного письменства загалом і творчості кожного автора зокрема" [35, 26].

Нових акцентів біографічний метод набув у понятті "самототожності" митця, теоретично обґрунтованому й практично апробованому шляхом аналізу творчості ряду українських письменників у колективному дослідженні, здійсненому в Інституті літератури ім. Т.Шевченка НАН України, "Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства" (К., 1999). Нагадуючи про ті обставини історичного шляху української нації, за яких відбувалася нівеляція письменницької особистості, діяв фактор "уподібнення", "типізування", відповідальний редактор книги Г.Сивокінь у плані продовження й конкретизації своїх попередніх суджень висловлює думку, що категорія "самототожності" допоможе прояснити індивідуально-авторське начало творчості письменника, його внутрішню відповідність, тотожність собі: "Йдеться про методологічну пропозицію, котра б гарантувала ідентичне і доцільно багатогранне читання літератури як "текстобіографії" твору і творчості – не відчужених від особи творця, живої, цікавої, значної особистості, а, навпаки, трактованих у цілісності своїй і неповторності" [36, 14]. З особливою виразністю продуктивність цієї "методологічної пропозиції" виявилася в інтерпретації "текстобіографії" В.Стуса, здійсненій М.Коцюбинською. Неологізми поета з початковим "само-" ("самовтрата", "самовтеча", "самобіль" і головне, підсумкове, – "самособоюнаповнення"), "ці словесні матеріальні свідчення напруженого й безнастанного процесу екзистенційного осягнення світу і свого місця в ньому", були для В. Стуса, за спостереженням М.Коцюбинської, порятунком, запорукою духовної

суверенності, давали змогу стати над обставинами. Дослідниця підкреслює важливість Стусового поняття "самособоюнаповнення", межі якого поет розширював до універсальних символів повноцінного розвитку національної літератури: "Віднайдення повною мірою власної особистості, своєї духовної орбіти, чіткої лінії, завершеної мелодії – того, чого українська культура, вимушена утверджуватись в умовах колоніальної скутості, не знала, – вважав життєво важливим для української культури. Адже українські митці були здебільшого позбавлені радості "розкошування як особистості" і обставинами вимушені брати на себе функції публіциста, вчителя, громадського діяча, проводиря, притлумлюючи так чи так, мимоволі чи й свідомо, своє "я" в його самоцінності" [36, 29-30].

У наш час, коли в літературу повертаються імена багатьох вилучених із неї в роки тоталітаризму письменників, учених, діячів культури, біографічний метод набуває особливого значення. Студентові цілком під силу відкрити для науки ім'я забутого чи умисне викресленого з літературного процесу митця, можливо, свого земляка. Провівши розшуки, зібравши та систематизувавши невідомі матеріали, факти, рукописи творів, намагаючись відтворити при цьому й "біографію душі" письменника, молодий дослідник може підготувати до друку цінну наукову публікацію. І головним у його праці, поряд із застосуванням соціологічного, культурно-історичного, естетичного підходів, стане біографічний метод дослідження. Доречною в цьому плані буде й спроба актуалізувати та ввести у свій методологічний арсенал поняття самототожності письменника.

Одним із найбільш продуктивних методів сучасного літературознавства є **компаративізм** (порівняльно-історичний метод).

Порівняльний аналіз широко застосовувався вже на початку XIX ст. в міфологічній школі при вивченні фольклору. Засновником теорії порівняльно-історичного літературознавства став німецький орієнтолог Теодор Бенфей (1809-1881), який у передмові до перекладу "Панчатантри" (1859) розгорнув свою концепцію запозичень, чи наслідування, довівши факт "міграції сюжетів". "Висліди Бенфея, – констатує Л. Білецький, – показали вченому світові, що те, що міфологи вважали за дуже давнє, ще доісторичне й ісконне, властиве тому чи іншому народові, є, по-перше, далеко пізніше й відноситься до епохи історичної, а, по-друге, воно є чуже і запозичене, і що, таким чином, будувати на ньому уявлення про національність, як це гадали патріоти-романтики, у великій мірі небезпечно" [3, 217]. Зрозуміло, що відкриття Т. Бенфея по-своєму вплинуло на дослідження національних літератур, посиливши увагу до порівняльних студій.

Значну роль у розвитку порівняльного літературознавства відіграли праці визначного російського вченого Олександра Веселовського (1838-1906), який у своїх розслідуваннях нерідко звертався й до українського матеріалу, зокрема до билинного епосу, давнього письменства та фольклору України.

На нашому національному ґрунті розвиток компаративістики

пов'язаний з діяльністю М. Драгоманова, котрий, широко застосовуючи у своїх фольклористичних та літературно-критичних працях засади порівняльного методу, поєднував їх із культурно-історичними та соціологічними підходами. Подібним шляхом ішов у своїх українознавчих студіях Микола Сумцов, здійснюючи їх "у рамках широкого порівняння українського етнографічного матеріалу з аналогічним матеріалом народів слов'янських, західноєвропейських та східноазіатських" [3, 307].

З-поміж вітчизняних учених великих успіхів у порівняльно-історичному вивченні української літератури в контексті загальноєвропейської та світової здобули також М. Дашкевич, І. Франко, В. Гнатюк, О. Колесса, В. Щурат, І. Огієнко та інші вчені. В цьому плані, наприклад, здійснено студії "Святе письмо в Шевченковій поезії" В. Щурата, "Шевченко і Міцкевич" О. Колесси, "Перебендя" Т. Шевченка" І. Франка, численні фольклорно-етнографічні розвідки В. Гнатюка.

Згодом компаративні студії в Україні продовжили В.Перетц, М.Возняк, О.Білецький, А.Шамрай, М.Гудзій, однак, починаючи з 30-х років, порівняльно-історичне літературознавство фактично зводиться до питання російсько-українських зв'язків, яке послідовно фальсифікується в плані апріорно прийнятої тези про вирішальний вплив російської літератури на розвиток української. Незважаючи на ідеологічний тиск, певні здобутки порівняльного літературознавства тих часів пов'язані з діяльністю Н.Крутікової, Л.Новиченка, Є.Кирилюка, Г.Вєрвеса, з появою п'ятитомного видання "Українська література в загальнослов'янському й світовому контексті" (80-і роки).

На Заході здобули визнання компаративістичні праці відомого історика української літератури Дмитра Чижевського, у наш час порівняльні студії з українського літературознавства представляють дослідження Д.Наливайка (Україна), Г.Грабовича (США), С.Козака (Польща), М. Ласло-Куцюк (Румунія).

За висновком Д.Наливайка, в сучасній світовій науці порівняльне вивчення літератур виходить на одне з чільних місць, "спостерігається справжній компаративістичний бум". І що найважливіше, підкреслює дослідник, "в літературній компаративістиці другої половини ХХ ст. відбуваються принципові структурні зміни. Якщо на попередньому етапі основна увага зосереджувалась на вивченні контактено-генетичних зв'язків, то тепер центр ваги переноситься на порівняльно-типологічні студії, що здійснюються на різних рівнях – тематологічному, морфологічному, генологічному, формальному, інтертекстуальному тощо" [28, 43].

Застосування компаративного методу в студентській науковій роботі допоможе уникнути емпіризму, звуженості дослідницьких обріїв та вийти на системний рівень аналізу. Простеження спадкоємності традицій, впливи, типологія певних мотивів, стилів, співвідношення національного та інтернаціонального, що вияскравлює риси самобутності, неповторності певних літературних явищ, – усе це сфера порівняльних студій, цікава і посильна для студента. Засвоюючи прийоми порівняльного аналізу, молодий науковець навчається відрізняти контактено-генетичні зв'язки від типологічних, бачити творчість письменника в національному та міжнаціональному контексті, в системі зв'язків з іншими видами мистецтва (музикою, кіно, театром).

Не слід уникати й непроторених шляхів у науці, які намічаються, зокрема, і в руслі компаративістики й розкривають нові перспективи наукового пізнання. Так, Д. Наливайко вказує на важливість досліджень у галузі імагології – "вивчення національних образів (іміджів) народів і країн у рецепції інших народів і цілих регіонів" [28, 47]. Ця галузь порівняльних досліджень, якою, крім літературознавців, займаються й етнологи, соціологи, культурологи, дослідники ментальностей, набула значного розвитку на Заході. "В нашій компаративістиці, – зазначає дослідник, – імагологія ще не склалася у визначений напрям, і українські вчені ще мають її розгортати. Перед нею, зокрема, стоїть таке масштабне завдання, як наукова перевірка й спростування "імагологічних" міфів і стереотипів попередньої доби" [28, 49]. У плані "очищення" нашого письменства від різного роду фальсифікацій та відновлення його істинних цінностей прилучення до розв'язання подібних завдань буде справді захоплюючим і вдячним вибором молодого науковця.

В умовах, коли наше літературознавство мусить надолужувати втрачене, повертати знищене, відновлювати історичну справедливість, не зайвим буде нагадати забутий досвід старої школи, в якій методологія порівняльного літературознавства посідала належне місце. Наведемо фрагмент нещодавно передрукованого з видань львівського товариства "Рідна школа" виступу відомого поета й педагога Василя Пачовського на Першому українському педагогічному конгресі, що відбувся на початку листопада 1935 року у Львові: "...українська література зискує, якщо її прирівняємо до літератур європейських народів. Тоді побачимо, що всі течії європейської творчості слова найшли відгомін в українській літературі, хоч і були дещо припізнені. Тому можна висунути ряд тем, що ілюструють ті взаємини або спільність мотивів. Ось вони: мотив Марка Проклятого в українській літературі і "Агасвер" Євгена Сю, "Летючий голандець" Вагнера і "Фавст" Гетого; "Слово о полку Ігоревім" і "Пісня про Роланда"; людві оповідання Марка Вовчка і людві оповідання Жорж Санд; сентименталізм оповідань Основ'яненка і Річардсона; жіноче питання в Жорж Санд і Кобилянської, "Скупар" Мольєра і "Хазяїн" Тобілевича; Камюенс і Шевченко в історіях своїх народів; баггранність поета Віктора Гюго і Івана Франка; вартість рідної літератури проти блиску світової, "Слово о полку Ігоревім" – модерний стилем твір проти нудної епіки світової слави літератур середньовіччя" [30, 233]. Цікаво, що літературні паралелі В. Пачовський доповнює зіставленнями в галузі філософії, вказуючи, що українські філософсько-етичні концепції становлять значний інтерес для Європи: йдеться про "той український ідеал внутрішньої гармонії як найвищий ідеал етичної свідомості, який був ідеалом Сковороди, Гоголя, Юркевича, ідеалом українського духа, злеліяного елітою старовинної української культури" [30, 234]. Отже, маємо в українській національній думці ще 30-х років і підхід до спроб імагологічних досліджень.

Давні традиції має в українському літературознавстві соціологічний метод, якому в студентській науковій роботі беззастережно належать усі

пріоритети. Така популярність соціологізму зрештою не дивує, вона бере свій початок від шкільних підручників та хрестоматій, від пам'ятних бесід на уроках літератури навколо соціальної проблематики, теми та ідеї твору, змалювання образів-персонажів у їх аналогіях із життям.

Стереотипи спрощено-соціологічних підходів для недосвідченого науковця завжди несуть у собі загрозу вульгарного соціологізму з характерним для нього ігноруванням специфіки художньої творчості, фетишизацією фактору детермінованості особи середовищем, однобічним трактуванням літератури як ілюстрації до реалій дійсності.

Сьогодні вульгарний соціологізм прийнято пов'язувати з етапом панування марксистської методології в нашому літературознавстві. Насправді вульгаризаторське розуміння завдань літератури, утилітарні підходи до художнього слова, ототожнення його з публіцистикою мали місце і в "реальній критиці" М.Добролюбова, і в українському літературознавстві народницької орієнтації, і в неонародництві початку ХХ ст. Прояви вульгарного соціологізування в літературознавстві гостро критикував І.Франко (статті "Принципи і безпринципність", "Старе й нове в сучасній українській літературі" та ін.).

З другого боку, не варто зводити до примітиву рівень мислення теоретиків радянської доби. Проти цього промовляють уже самі імена М.Храпченка, Ю.Барабаша, Л.Новиченка, М.Яценка, С.Крижанівського, П.Федченка та інших визначних учених. У жорстких межах марксо-ленінських постулатів класовості та партійності літератури, її заангажованості комуністичним ідеалом вони зуміли зробити значні кроки в осмисленні феномена художньої творчості і, звичайно ж, відкидали засади вульгарного соціологізму. В.Лесин у виданому в 1984 році посібнику для студентів-філологів, узагальнюючи позиції марксистської методології, заявляв, зокрема, що соціологічна класифікація тем і мотивів художнього твору хибує на спрощеність і в багатьох випадках не відображає всього багатства й різноманітності його змісту [25, 195]. Цей же дослідник, прекрасно усвідомлюючи неможливість аналізу засобів поезики з позицій соціології, обережно зауважив: "До найбільш складних завдань науки про літературу та мистецтво дослідники-соціологи справедливо відносять соціологічне витлумачення художньої форми" [25, 196]. А вже В.Воробйов у статті, яку назвав "полемічними нотатками", – "До питання про соціологічне вивчення літератури" (1985), торкаючись цього ж "складного" завдання, заявляє: "Сам по собі соціологічний аналіз літературних явищ, узятий поза зв'язком з розкриттям естетичної суті цих явищ, не є аналізом власне літературознавчим (навіть якщо ми будемо називати це соціологією літератури). Впадає в око, що ті, хто відстоює необхідність спеціальної соціології літератури, не виходять за межі найзагальнішого "тематичного аналізу" літературних творів" [5, 51]. І дослідник, що належав усе ж до марксистської школи, доказово заперечує штучно витворений термін на позначення неіснуючої окремої науки – соціології літератури.

Усвідомлення тієї істини, що в методологічному арсеналі літературознавця не може бути єдиного всеобіймаючого методу, означало

кризу марксо-ленінського соціологізму і ще за радянської епохи стимулювало пошуки нових підходів до вивчення літератури, викликало прагнення подолати примусову самоізоляцію та відрив від розвитку світової науки.

Соціологічний метод у літературознавстві ніколи не мислився як самодостатній, його продуктивність виявляється тільки в поєднанні з прийомами інших методів.

Л.Білецький відносив соціологізм до ідеологічних інтерпретацій художнього твору, розглядаючи його в межах історичної школи [3, 108]; М. Наєнко вважає соціологічні дослідження прерогативою "народницького" літературознавства як останнього етапу розвитку історичної школи в Україні [29, 75].

Соціологізм у літературознавстві бере свій початок від знаменитої тріади І.Тена (раса, середовище, момент). Він становив основу літературознавчого методу М.Дашкевича, входив як складова частина в методологію І.Франка, М. Драгоманова, С.Єфремова, М.Грушевського, М.Возняка та інших українських істориків літератури.

Принцип соціологічного аналізу в застосуванні до вивчення національної літератури обґрунтував С. Єфремов у передмові до свого підручника "Історія українського письменства". Оскільки, за переконанням ученого, історія літератури – це передусім історія ідей, в українській літературі на перший план виходить, по-перше, загальнолюдська визвольна ідея, "елемент свободи" для кожної людини; по-друге, національно-визвольна ідея і, по-третє, "поступова течія народності в змісті і формі, насамперед у літературній мові" [14, 21]. За твердженням М. Гнатюка, ця декларація С.Єфремова та здійснення її в "Історії українського письменства" й інших працях дослідника була "найяскравішим проявом соціологічної концепції в українському літературознавстві" [8, 11]. Водночас, і на цьому наголошував сам С.Єфремов у згаданій передмові, оглядаючи праці своїх попередників, учений широко спирався на прийоми психологічного, біографічного, естетичного методів.

Центральне місце посідав соціологізм у літературознавчій методології М.Грушевського, котрий, за висновком сучасних теоретиків, "є творцем українського системного літературознавства, яке послуговується різними принципами аналізу" [7, 74].

Розглядаючи словесну творчість як свого роду ключ до пізнання життя, М.Грушевський підкреслював, що "історія літератури, взята з такого соціологічного становища, набирає величезного значення. Розуміється, цим не позбавляється значення студіювання форми. Форма сама являється дуже важним культурно-історичним фактом, і, оскільки мова йде про студіювання творів артистичних, питання форми не можуть бути легковажені". Але схоластичне трактування проблем форми, "що займало історію літератури як дисципліну філологічну", не повинно, твердить учений, ослаблювати інтересу до неї "як дисципліни соціологічної" [9, 21].

Наукова праця словесника неможлива без ознайомлення його з основними теоретичними положеннями психологічної школи в літературознавстві.

Увага до психології творчої особистості виявлялася вже в напрямі наукових досліджень біографічної школи. Наприкінці XIX ст. психологізм у літературознавстві посилюється, що пов'язано із загальною реакцією проти позитивізму та поглибленням інтересу до творчої самосвідомості митця.

Слід розрізняти художній психологізм і психологічний аналіз як ознаку наукового методу.

Засновником психологічної школи в українському та російському літературознавстві був професор Харківського університету Олександр Потебня (1835–1891). Літературознавча методологія О.Потебні ґрунтується на його лінгвістичному вченні про слово (праці "Мысль и язык", "Из лекций по теории словесности", "Из записок по теории словесности"). Згідно з цим ученням, слово містить у собі три елементи: зовнішню форму (звук), внутрішню форму і значення. Внутрішня форма, за О. Потебнею, вказує лише на одну ознаку даного предмета, а тому є тільки символом, за яким ми домислюємо значення слова, уявляємо предмет, який має багато різних ознак. У внутрішній формі слова здійснюється, таким чином, певне судження, що завжди має суб'єктивний характер. Кожне слово, згідно з концепцією О.Потебні, – це окремий поетичний образ чи навіть найпростіший художній твір. Внутрішня форма слова, виражаючи одну ознаку предмета, дає свідомість єдності чуттєвого образу. "Мистецтво є творчістю в тому ж значенні, що й слово", – твердить О.Потебня. Відтворюючи предмет у своїй уяві, митець "знищує будь-яку рису, основу тільки на випадковості, кожен робить залежною від іншої, а все-тільки від нього самого" [34, 31].

Учення визначного мислителя дає ключ до розуміння природи художнього образу, виникнення символів, паралелізмів, причин швидкого забуття однозначно дидактичних творів і довговічності шедеврів із великим спектром полісемантичності змісту. У світлі цього вчення легко з'ясовується проблема нетотожності авторського задуму й рецепції твору, активна роль читача як своєрідного співтворця автора. "Слухач може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, – стверджує вчений, – і читач може краще самого поета досягнути ідею його твору. Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, в невичерпно можливому його змісті. ...Оповідання живуть цілими століттями не заради свого буквального смислу, а заради того, який у них може бути вкладений" [34, 30].

О. Потебня глибоко розкрив психологію творчості, показав, що художній твір виникає "як акт самоусвідомлення творця, як робота власного розвитку, зусилля пояснити собі себе самого і світ, як пошук відповіді на загадку життя та спроба виразити невиражальне, визначити якийсь "ікс", яким може бути багато що: від особистості автора до "певних суспільних відносин" [11, 13].

Широко користувався методом психологічних досліджень І.Франко. Своє

розуміння засад цього методу він докладно з'ясував у трактаті "Із секретів поетичної творчості" (1898). На думку вченого, літературна критика, яка хоче бути науковою, "входить в обсяг психології й мусить послуговуватися тими методами наукового досліджу, якими послугується сучасна психологія" [42, 53]. Виходячи з своєї концепції двох рівнів творчої свідомості, автор трактату простежує психічні імпульси народження поетичних образів, ідей, досліджує особливості психіки окремих митців.

У сфері вивчення психології художньої творчості Франкові належать справжні наукові відкриття, які випереджали рівень світової естетичної думки кінця XIX ст. Сучасний дослідник проблем психології творчості так визначає здобутки українського мислителя в цій галузі: "...творчість Франко розумів як складну діяльність усього психофізіологічного апарату автора, як діалектичну єдність свідомого та неусвідомлюваного чи малоусвідомлюваного, психічного, чуттєвого та раціонального, як синтез вродженого дару й титанічної праці, задатків та виучки" [31, 32].

Талановитим представником психологічного напрямку в українській критиці був Микола Євшан, який керувався ним у своїх цікавих статтях про І. Франка, Лесю Українку, М. Коцюбинського, В. Стефаника та інших українських, російських, західноєвропейських письменників. Завдяки зусиллям Наталі Шумило ці праці, широко знані й популярні на початку XX ст., а згодом старанно замовчувані, були зібрані й видані окремим солідним томом у 1998 році з передмовою та примітками дослідниці.

У руслі психологічних студій XX ст. своє помітне місце зайняв психоаналіз, засновник якого австрійський лікар-психіатр Зигмунд Фройд (1856-1939) притягав твори художньої літератури й мистецтва для вивчення дії підсвідомих чинників людської поведінки. За теорією З. Фрейда, у творчості виявляє себе сублімована енергія лібідо. Спираючись на вироблені ним концепції позасвідомого, дитячої сексуальності, ролі сновидінь, учений намагався проникнути в глибини психіки Леонардо да Вінчі, В. Шекспіра, Й.В. Гете, Т. Манна, Ф. Достоевського. Однак фетишизація "едіпового комплексу", різноманітних неврозів, переважно на сексуальному ґрунті, та абстрагування від впливу зовнішніх чинників життя, виховання, суспільного оточення різко зміщували акценти такого аналізу, виявляли їх очевидну неприйнятність.

Пансексуалізм фрейдівських підходів знімається в "аналітичній психології" швейцарського вченого Карла Густава Юнга (1875-1961), який вніс значні корективи в поняття підсвідомого. На думку українського філософа О. Кульчицького, найбільшою заслугою Юнга є те, що він розбудував концепцію психологічної цілості, яку доповнив ідеєю несвідомого психічного життя, набагато повніше й усебічніше за Фрейда пов'язавши його із свідомим, з усією повнотою людської психіки: "Несвідоме перестало при цьому бути тільки підземним льохом свідомості, що з нього добуваються в невротичних проявах на світло дня цивілізацією виштовхнені первісні гони, а стало тим, чим воно, з всією імовірністю, фактично і є: "матірньо-творчим підґрунтям свідомості" (Юнг)" [20, 762].

Величезне значення для розуміння процесу художньої творчості має

запроваджене Юнгом поняття колективного несвідомого та архетипних (архе – початок) образів і уявлень, що з правіків живуть у підсвідомих сферах психіки всього людства. Архетипи, за Юнгом, увиразнюються і набувають життєвої конкретики в процесі індивідуації, тобто творчого саморозвитку особистості, його руху до Самості, в якому відбувається взаємодія колективного підсвідомого з індивідуальною свідомістю одиниці.

На межі психології й теорії мистецтва здійснено відкриття Юнга про два типи творчості: психологічний та візіонерський. Якщо в першому творчий процес відбувається в кордонах психологічно зрозумілого і вловимого, то в другому "все перевертається з ніг на голову; матеріал або переживання, що стають змістом зображення, зовсім невідомі, їх сутність незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків, від первісної людини або з царства світла й темряви, царства надлюдської природи" [43, 96]. Візіонерський тип творчості відображає, за Юнгом, "пра-переживання", "пра-візії", "справжні прадавні переживання" [43, 98,99]. "Те, що з'являється у візії, – вважає вчений, – є образом колективного підсвідомого..." [43, 101]. Оскільки ж, за його переконанням, специфічно мистецька психологія колективна, а митець є Колективною Людиною, носієм та образотворцем "несвідомо діяльної душі людства" [43, 104], то справді великі твори породжує саме візіонерський тип свідомості. Особиста біографія митця при цьому повністю підпорядковується психології Творчого ("він є в найглибшому сенсі цього слова інструментом свого твору" [43, 106]), а тому й великий твір мистецтва, що зворушує якнайглибше, Юнг вважає "об'єктивним та безособовим" [43, 107]. До таких творців-візіонерів, здатних досягнути в Слові те, що знаходиться "потойбіч" свідомості, він відносить Данте, Вагнера, Гете в другій частині "Фауста"; ми, українці, згадаємо тут передусім Т. Шевченка, Лесю Українку, поета-візіонера В.Пачовського, експресіоніста Т.Осьмачку, закарпатського символіста Зореслава; співця, який "бачив" упорядкованість космосу і "чув" мелодії сонячних кларнетів, – П. Тичину; російське літературознавство відносить до подібного типу митців О.Пушкіна, М.Лермонтова, Ф.Тютчева, А.Бєлого, О.Блока, В.Хлєбнікова [17].

Психоаналіз відкриває перед сучасним літературознавством ще не освоєні обрії досліджень, дає змогу по-новому осмислити глибинні пласти національної культури. Оволодівши прийомami психоаналізу, молодий дослідник зможе самостійно простежити діалектику взаємодії свідомого та підсвідомого в творчості окремих авторів, проаналізувати шляхи художньої реалізації архетипних переживань і образів у зразках українського письменства, відкрити на ґрунті національної літератури постаті митців психологічного та візіонерського типу творчості.

Зразком психоаналітичного дослідження в сучасному українському літературознавстві є монографія Соломії Павличко "Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського" (К., 2000), яка здобула схвальні відгуки наукової громадськості.

Продуктивність психоаналізу полягає, зокрема, й у використанні його прийомів іншими дослідницькими методами. Так, юнгівська теорія архетипів дала поштовх до цікавих розробок у галузі сучасного неоміфологізму.

Неоміфологічний напрям у методології сучасного літературознавства є продовженням міфологічної школи у літературознавстві та фольклористиці XIX ст., заснованої братами Я. і В. Грімм.

В Україні міфологічний напрям у XIX ст. представляв М. Костомаров. У праці "Славянская мифология" (1847) учений показав, що "в слов'ян, як і в інших етносів, рушійна сила свідомості народжувалася з протистояння світла й темноти (бога-творця і диявола-руйнівника), що міф – це початок історії слов'янства, що міф відкриває релігію, що він, як і релігія (вірування), одвічно злитий з поезією..." [29, 58]. За твердженням М.Наєнка, М.Костомаров не тільки сформулював свою власну точку зору на природу міфу, яка не у всьому збігається з поглядами німецьких філологів, але й (на основі аналізу творчості Т. Шевченка) розкрив зміст міфологічного типу мислення, "який є, з одного боку, колективним феноменом, а з іншого – символом можливого розвитку художньої свідомості того феномена" [29, 59], показав багатство міфологічної та фольклорної символіки української народної пісні [29, 63].

Подальший розвиток міфологічних досліджень в Україні пов'язаний з іменами О. Потебні, О. Веселовського, І. Франка, М. Драгоманова, М. Сумцова, І. Огієнка, І. Нечуя-Левицького, М. Грушевського та ін.

Новий рівень літературознавства останніх десятиліть закономірно відродив інтерес до міфопоетичних студій, оновивши й аналітичний інструментарій міфологічного методу. Беручи до свого активу здобутки психоаналізу й теорії архетипів Юнга, висновки антропологічних досліджень Дж.Фрейзера та К.Леві-Строса, досвід архетипної критики Н.Фрая, спираючись на національні джерела міфологічної школи, сучасні українські дослідники дали цінні праці в різних напрямках і аспектах неоміфологізму. Так, міфологічні підходи внесли чимало нового в інтерпретацію спадщини Т. Шевченка ("Шевченко як міфотворець" Г. Грабовича, 1991; "Шевченків міф України" О. Забужко, 1997; "Шевченко і антична культура" М.Шах-Майстренко, 1999). Продуктивним виявився міфологічний ракурс дослідження українського модернізму в працях Я. Поліщука, О. Турган, В. Пахаренка, адже "міф стає одним із провідних чинників формування оригінальної поетики модернізму..., у певному сенсі стає головним героєм (підкресл. автора. – Л.Г.) модерністичної творчості" [33, 7]. Значні успіхи сучасного міфологізму пов'язані з вивченням проблеми "Біблія і література" в працях І.Бетко, В. Сулими, В. Антофійчука, А. Нямцу (останній, за словами М. Наєнка, дав "майже не практикований раніше в українському літературознавстві аналіз інтегральної і диференційної специфіки сюжетно-образного матеріалу, теоретичне осмислення неоміфологічної поетики, своєрідний погляд на процеси деміфологізації в українській літературі давнього і нового періодів..." [29, 349-350]).

Результативність прийомів зазначеного методу зумовлена універсальністю міфу, його позачасовим характером, відкритістю до найрізноманітніших художніх інтерпретацій. К.Леві-Строс визначив міф як двоїсту – водночас історичну і позаісторичну – структуру. З'ясовуючи цю

"основоположну двозначність", учений писав: "Міф завжди належить до подій минулого: "до сотворення світу" або "у перші віки", у будь-якому разі "дуже давно", але справжнє значення міфу витікає з того, що події, які згодом відбувалися в якийсь проміжок часу, утворюють ще й постійну структуру. І вона одночасно належить до минулого, теперішнього і майбутнього" [22, 198].

Розглянутий напрям досліджень, безумовно, поставить перед молодим науковцем багато нових цікавих проблем, окремі з яких можуть стати предметом його поглибленого інтересу і перерости в свіжу, оригінальну працю. При цьому необхідним є ознайомлення з відповідною теоретичною літературою та зразками досліджень указанного напрямку. Назвемо для прикладу взірцеві з погляду "чистоти" застосування методу та його результативності статті Лукаша Скупейка "Казка і міф у драмі Лесі Українки "Лісова пісня" [37] та Романа Піхманця "Природа художніх символів Василя Стефаника" [32].

Неоднозначне ставлення в наукових колах викликає структуралізм.

В основі цього методу лежить поняття структури (від лат. *structura* - будова, розташування), яке передбачає поєднання окремих елементів у цілісну систему, їх певну співвіднесеність та функціонування в її межах. Структуралізм спирається на семіотику – науку про знаки і знакові системи, за допомогою яких здійснюється інформація та спілкування в людському суспільстві (природна мова, "мова" мистецтв, релігії, звичаїв, різних галузей знання). При цьому застосовуються прийоми логіки, математики, кібернетики, статистичних підрахунків.

Структуралізм виявився продуктивним насамперед у лінгвістичних дисциплінах (праці Ф. де Соссюра). К. Леві-Строс застосував структурний метод у вивченні етнології та історії міфу. Цей учений, якого вважають засновником структуралізму, зауважував, що властивий йому напрямок мислення зовсім не новий у науці: "...те, що ми називаємо структуралізмом у сфері лінгвістики або антропології чи ще десь інде, є не що інше, як дуже бліда та слабка імітація того, що завжди проробляли "класичні науки" [23, 345]. Леві-Строс, якого, за власним зізнанням, від дитячих років хвилювало прагнення поза зовнішнім, "зримим безладом відшукати лад" [23, 346], бачив у науці два шляхи досліджень: редукціоналістський, згідно з яким складні явища одного рівня можна звести до простіших явищ інших рівнів, та структуралістський, що має своїм завданням з'ясування взаємовідношень у межах явища: "...коли ми стикаємося з явищем надто складним для того, щоб звести його до явищ нижчого порядку, то тоді можемо підступити до нього з позицій аналізу його взаємовідношень. Тобто намагатись збагнути, якого ґатунку своєрідну систему вони витворюють" [23, 345-346].

Структуралізм у літературознавстві виділяє в художньому тексті окремі структурні елементи та з'ясовує відношення між ними. Одиниці тексту (сюжет, фабула, композиція, образи, тропи) розглядаються в ієрархічній системі цілісної структури твору. Сенс структуральних досліджень – у прагненні уникнути суб'єктивізму оцінок, наблизити літературознавство до точних наук.

Певним етапом у становленні сучасного структуралізму була діяльність формальної течії в російському літературознавстві 20-х років XX ст. (московський лінгвістичний гурток та ОПОЯЗ – "общество по изучению теории поэтического языка"). До школи російського формалізму належали визначні літературознавці Б. Ейхенбаум, В. Шкловський, Ю. Тинянов, В. Жирмунський, Б. Томашевський та ін., які багато зробили для вивчення законів віршування, особливої поетичної мови як іманентної, замкнутої в собі структури, проблем жанру і стилю. Формалісти утверджували думку про мистецтво як гру, художній твір розглядали тільки в плані формальних засобів і здобутків, а зміст його зводили до суми стилістичних прийомів, убачаючи в оновленні та змінах стилю основний фактор літературного розвитку.

Напрямок досліджень формальної школи, яка за радянських часів у Росії була розгромлена, дістав своє продовження в працях учасників Празького лінгвістичного гуртка, до якого поряд із чехами (Ян Мукаржовський, Б. Гавранек, Л. Матейка та ін.) у свій час належали і російські формалісти Б. Якобсон, П. Богатирьов, український учений Д. Чижевський. "Представники Празької школи, – зазначає М. Зубрицька, – особливо наголошували на поліфункціональності знакових систем і, зокрема, на важливості естетичної функції.... Для представників цієї школи література є формою мовної комунікації, у якій переважає естетична функція. Для детальнішого вивчення структури літературного твору представники Празької школи виділили два основні рівні: мовну структуру (звуки та значення) і тематичну структуру (мотиви, світ уяви)" [15, 616].

У колишньому Радянському Союзі структуральними дослідженнями займався Юрій Лотман, навколо якого склалася Тартуська школа структуралізму. На основі цього методу написана відома, дуже популярна в свій час книга Ю. Лотмана "Структура художественного текста" (М., 1970).

На думку авторитетного сучасного літературознавця Ю. Барабаша, певна суперечливість і складність структурної поетики не повинні стояти на перешкоді до поглибленого вивчення цього методу з метою використання його плідних напрацювань. У 1977 р. вчений писав: "...у нашому літературознавстві вже цілком сформувалася структурно-семіотична школа, причому вона продовжує досить інтенсивно розширювати сферу свого впливу. Хочемо ми того чи не хочемо, явище це вимагає вдумливого вивчення і всебічної наукової оцінки, бо, як показує практика, мова йде про серйозні проблеми, що виходять за межі вузько трактованої методики в галузь методології і ще ширше – ідеології..." [1, 182].

Погоджуючись із Ю.Лотманом та іншими структуралістами в запереченні прямолінійних паралелей між мистецтвом і дійсністю, Ю.Барабаш цілком слушно вказує на недооцінку ними творчої індивідуальності митця, його життєвих та світоглядних позицій, зауважує, що підхід до художнього твору на чисто формальному рівні "висушує" аналіз, руйнує цілісність враження, поетичність, унаслідок чого "твір на наших очах із живого, трепетного організму перетворюється в суму безликих граматичних категорій" [1, 77].

Сьогодні в світовій науці є різні школи структуралізму, які в цілому не ігнорують естетичної природи мистецтва, однак структурно-семіотичні

прийоми розгляду художнього тексту не мають у своєму арсеналі всіх можливостей для повноцінного аналізу явищ естетичної свідомості і не можуть претендувати на універсальну роль у літературознавстві.

Студент-філолог часто користується термінами "структура", "система", "знак", "функція", "текст", "опозиція", "код", не здогадуючись, що вривається в сферу методологічного інструментарію структуралізму. В літературознавстві України, яке розвивалося в специфічних умовах, структуральний метод не набув відповідної теоретичної інтерпретації й практичного застосування, ним користуються переважно зарубіжні україністи, найбільш активним з-поміж яких є Г.Грабович. Видана в Україні книга цього дослідника "До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка" (К., 1997) може прислужитися студентові, який зацікавиться працями вказаного напрямку.

Помітне місце в сучасних дослідженнях посідає метод герменевтики, який має свою давню історію. Розпочинається він із тлумачення найдавніших текстів, Біблії (екзегеза, чи екзегетика), літературних пам'яток, що збереглися в неповному або спотвореному вигляді і були незрозумілі без необхідних коментарів. У XIX–XX століттях зміст поняття герменевтики як науки тлумачення текстів розширився і набув філософського сенсу.

Основи сучасної герменевтики заклали Ф.Шлейєрмахер (1768 – 1834), В.Дільтей (1833 – 1911), О.Потебня (1835 – 1891), М.Гайдеггер (1889 – 1976). Найбільш відомим і популярним представником цієї галузі науки є німецький філософ Ганс-Георг Гадамер, автор книг "Метод і істина" (1960), "Текст та інтерпретація" (1984), численних статей, у яких багато уваги приділяється проблемам естетики, взаємозв'язків філософії з літературою, пошукам шляхів інтерпретації тексту.

Літературна герменевтика має своїм завданням наукове тлумачення художнього тексту, у сприйнятті якого багато суб'єктивного, зумовленого рівнем свідомості реципієнта, рухом часу, відмінностями індивідуальних смаків та психології читача. Оскільки усунути суб'єктивізм тлумачень практично неможливо, вчені шукають різних шляхів вироблення критеріїв оцінки та зрозуміння тексту – не тільки в плані з'ясування його первісного, детермінованого авторським задумом змісту, який із плином часу втрачається, але також і в плані врахування пізніших нашарувань, привнесених у процесі різних інтерпретацій.

У понятійному апараті герменевтичної теорії Гадамера центральне місце посідають категорії реконструкції (відновлення первісного змісту) та інтеграції (входження його в читацьку свідомість). У здійсненні цих процесів і відбувається взаємодія минулого з сучасним, "злиття горизонтів", народження нового досвіду. "... Зустріч із мистецтвом, – зазначає філософ, – це лише складова інтеграційного процесу, який реалізується в людському житті через успадкування" [6, 8]. Конкретизуючи думку про функціонування художнього твору поза своєю історичною добою, Гадамер твердить: "Герменевтика буде міст у просторі, що існує між одним духом та іншим і зменшує відчуженість

чужого духу. Проте зменшення відчуженості означає не лише реконструкцію світу, в якому твір мистецтва отримував своє первинне значення й функцію" [6, 12], не менш важливим є те, що ж саме несе в собі твір майбутнім поколінням читачів, адже не випадково герменевтика названа за ім'ям Гермеса, "тлумача послань, які надсилались людям богами" [6, 10].

Твір мистецтва, за Гадамером, невичерпальний і до кожного читача промовляє інтимно, індивідуально. Тож "для реципієнта зрозуміти мистецький твір означає неминуче зустрітися з самим собою, ... інтегрувати мистецтво в систему власного орієнтування в світі і в систему розуміння самого себе" [6, 13]. Універсальна, позачасова цінність справді художнього твору зумовлена його естетичними вартостями, "і в цьому відношенні естетика стає важливим елементом загальної герменевтики" [6, 14].

Оскільки в герменевтичних дослідженнях сходяться різні інтерпретаційні аспекти, мабуть, закономірним слід вважати певний різнобій у розв'язанні проблеми тлумачення художнього тексту – "аж до обстоювання діаметрально протилежних позицій" [38, 12]. Характеризуючи цю ситуацію, А.Ткаченко констатує: "З одного боку, стверджується необхідність максимально достеменної реконструкції стилю, емоційно-мислительної атмосфери доби, недопустимості привнесення проблематики сучасності, особистих смаків та уявлень тлумача тощо. З другого боку, цілком правомірним вважається активний вияв індивідуальності тлумача. Кожен із цих підходів має свої вади і переваги, до того ж залежить від багатьох чинників (методики, психічного стану, рівня фахової підготовки інтерпретатора, загальної інтелектуально-емоційної атмосфери, конкретного часу та простору тощо)" [38, 12].

З усією очевидністю окреслюється в герменевтичних дослідженнях важливість урівноваження об'єктивних та суб'єктивних інтерпретаційних підходів, недопущення сваволі суджень, розмивання наукових критеріїв, недооцінки авторських інтенцій твору. Якщо виходити з тези Гадамера, що художній твір, володіючи "позачасовою актуальністю", водночас має певну історичну основу, слід приєднатися до такого висновку теоретика: "Саме ця обставина узаконює те положення історичної герменевтики, що мистецький твір, хоч би як обмежено він поставав в історичному аспекті і хоч би як повно проектувався на аспект сучасний, не може дозволити довільної інтерпретації. Навпаки, при всій відкритості й безмежжі інтерпретаційних можливостей твір встановлює масштаб адекватності, навіть вимагає такого масштабу. При цьому може навіть постійно залишатись невирішеним питання, чи правильно буде щоразу намагатися досягти адекватності сприймання тексту" [6, 8].

Тісно пов'язана з проблемою читача, герменевтика вплинула на становлення школи **рецептивної естетики**, яка переносить акцент інтерпретацій на читачьке сприйняття (рецепцію).

Теоретичні засади рецептивної естетики розробили сучасні німецькі вчені Вольфганг Ізер та Ганс Роберт Яусс. Згідно з поясненнями Івана Фізера, прихильники рецептивної естетики дотримуються переконання, що художній

текст "потенційно наповнений значенням, яке конкретизує рецепція читача, і саме текст встановлює для цієї рецепції певну стратегію", остаточно ж значущість тексту визначає уява реципієнта, полісемантична за структурою і здатна трансформувати текст у велику кількість значень" [41, 261-262].

У статті "Процес читання: феноменологічне наближення" В.Ізер твердить, що літературний твір має два полюси: художній та естетичний, із яких перший стосується тексту, написаного автором, а другий вказує на його реалізацію, здійснювану читачем. "Сходження в одній точці тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору..." [16, 263].

Автор названої статті висловлює цікаві спостереження над специфікою читацького сприйняття, над самим процесом читання. Так, він справедливо вказує на "селективний" характер нашого читання: "потенційний текст незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація. Це підтверджується тим, що повторне читання літературного тексту часто викликає враження, відмінні від першого прочитання. Причиною такого явища є зміна власних обставин читача, і текст повинен дозволяти таку варіативність прочитання" [16, 267]. У читацькому сприйнятті тексту В.Ізер відзначив і таку особливість, як активність уяви, що не бажає від художнього тексту надмірної докладності й повноти зображення. "Автор тексту повинен, звичайно, напружувати силу читацької уяви, і для цього він має у своєму розпорядженні повне озброєння розповідною технікою, але він нічого не вартий, якщо намагається розгорнути *повну* (курсив автора статті. – Л.Г.) картину перед очима читача. А якщо він таки робить це, то швидко втрачає свого читача, бо тільки засобом активізації читецької уяви автор може втягувати читача у текст і так реалізувати потенції тексту" [16, 268].

У свій час увагу до проблеми українського читача, до вивчення його психології, вибору лектури для читання виявляли Б.Грінченко, І.Франко, С.Васильченко, Х.Д.Алчевська; серед сучасних дослідників питанням "література і читач" чи не найбільше займається Г.Сивокінь.

Для розуміння теоретичних засад своєрідного діалогізму, що його творить художній текст, багато дають праці визначного російського вченого Михайла Бахтіна, який твердив, що істинна сутність тексту завжди розгортається на кордоні двох свідомостей: це "зустріч двох текстів – готового і створюваного реагуючого тексту, отже, зустріч двох суб'єктів, двох авторів" [2, 477].

Серцевиною літературознавчої методології, так чи інакше присутньою у всіх згаданих і не згаданих тут методах, є естетичний принцип аналізу, який бачить у літературному творі передусім художній феномен. Різноманітні дослідження, в основі яких лежить принцип краси, поетичної досконалості, гармонії змісту і форми твору, цілісності всіх елементів його структури, об'єднуються назвою філологічної школи в літературознавстві.

Філологічне вивчення пам'яток слова (герменевтика, текстологія, екзегетика), як зазначалося, бере початок у найдавніших часах. Арістотель (384 – 322 до н.е.) у своїй знаменитій "Поетиці" багато уваги приділив питанням форми художнього твору, аналізу естетичного сприйняття, природі естетичного

задоволення, яке ґрунтується на "впізнаванні" зображеного. Свого часу великим авторитетом користувалася естетика Н. Буало (1636-1711), викладена у віршованому трактаті "Поетичне мистецтво" – загальноновизнаному естетичному кодексі епохи класицизму. На думку Н. Буало, ідеалом естетичної досконалості можна вважати античне мистецтво. Німецький учений А.Баумгартен (1714 – 1762) проголошував твори мистецтва втіленням краси.

"Філологічну школу в літературознавстві, – пише М. Наєнко, – слід розуміти в тому значенні, як впливає з первісного змісту, закладеного в самому понятті "філологія": любов до слова. Йдеться про слово, яке не тільки виконує номінативну функцію, тобто називає предмет і явище, а виражає внутрішню їхню сутність, за якою починається художнє, естетичне узагальнення. Любити художнє слово означає наближатися до краси його, проймаючись його внутрішнім вогнем і знаходити джерела, першопричини цього вогню" [29, 134].

Літературознавець, критик, покликаний, за висловом І.Франка, перекладати "мову чуття на мову розуму", здійснює аналіз тексту виходячи з вироблених у теорії літератури та естетиці понять, правил, естетичних категорій (прекрасного, потворного, піднесеного, трагічного, комічного). В естетико-філологічних студіях важливу роль відіграє ерудиція вченого, його естетичне чуття, вироблений літературний смак.

Філологічний аналіз не може бути замкнутим на своїх специфічних функціях, він входить у системні зв'язки з прийомами інших літературознавчих методів, принципи поєднання яких диктуються конкретними завданнями дослідника та особливостями художнього твору: його змістовими параметрами, належністю до певної історичної епохи, стильової течії чи школи, специфічними ознаками літературного роду та жанру. Наприклад, у системно-цілісному аналізі шедевр української поетичної драми "Лісова пісня" Лесі Українки естетичні підходи повинні поєднуватися з прийомами міфопоетики, психологічного, біографічного, типологічного методів, з філософсько-етичними засадами екзистенціалізму; в аналізі циклу "бориславських" оповідань і повістей І. Франка, ранньої прози В. Винниченка, повісті М. Коцюбинського "Fata morgana" – з прийомами наукового соціологізму, включенням даних з історії, елементів економічних знань.

Але ігнорування літератури як естетичного явища завжди веде до спрощених, примітивних, одновимірних оцінок, а то й до прямого перекручення тексту.

В українському літературознавстві блискучі зразки естетичного аналізу дали І.Франко, Леся Українка, Б.Лепкий, М.Зеров, П.Филипович, Ю.Меженко, Ю.Шерех, Ю.Лавріненко та ін. Теоретичні засади естетизму, що запанував у період раннього українського модернізму, намагалися обґрунтувати М.Вороний, О.Луцький, Г.Хоткевич, М.Сріблянський (Микита Шаповал), М.Євшан. Для розвитку естетичних студій у нашій науці багато дав філологічний семінар В.Перетца, що діяв у роки перед Першою світовою війною при Київському університеті. Вихованцями цієї школи були, зокрема, такі відомі вчені, як М. Зеров, Л. Білецький, С. Маслов, І. Огієнко, М. Гудзій, О. Дорошкевич, О. Бургарт, М. Драй-Хмара.

Здобутки сучасного літературознавства були б неможливими без актуалізації й певного осучаснення прийомів філологічного аналізу, який, за справедливим висновком А. Ткаченка, "у вимірах поетики та стилю практично не може застаріти, оскільки щоразу наповнюється новим змістом. Суть – у його вдосконаленні та наснаженні свіжими ідеями. З цього погляду він здатний надавати нового дихання і тим дослідницьких підходам, що, бурхливо дебютувавши, з часом поступаються іншим" [39, 13].

В арсеналі сучасних дослідників певне місце посідають методи постструктуралізму, деконструктивізму, постколоніалізму, неомарксизму, феміністичної критики, які, за винятком останньої (праці В.Агеєвої, Н.Зборовської, О.Забужко), не набули поширення в українському літературознавстві.

Захоплення окремих дослідників модними на Заході методологіями, які слабо співвідносяться з творчим досвідом українського письменства, термінологічна невизначеність, характерна для багатьох сучасних праць, викликають правомірні нарікання. Так, Б. Клименко виніс у заголовок свого огляду матеріалів перших чотирьох номерів СіЧі за 2000-й рік промовисте запитання: "Криза термінологічної системи українського літературознавства чи криза наукової свідомості літературознавців?" (СіЧ, 2001, № 4). Автор статті має рацію, зауважуючи: "Після періоду відчайдушного захоплення молодшим поколінням літературознавців безліччю мало кому, крім них, відомих інтерпретаційних технік, що вони їх демонструють на творчості мало кому, крім них, відомих авторів, звичайно ж, хочеться сказати: "Панове, додому! Продемонструйте те ж саме на прикладі текстів національної літератури, але впишіть це в якусь систему, хай хоч і супермодернову..." [18, 7].

Справді, українське літературознавство переживає великі труднощі, пов'язані з процесом становлення нової методології, але ці труднощі, мабуть, неминучі і вказують скоріше не на кризу, а на початок виходу з неї, бо ж знаменують пошуки нових продуктивних шляхів вивчення літератури.

II. МЕТОДИКА ВИКОНАННЯ НАУКОВОЇ РОБОТИ

1. Обрання теми

Зазвичай студент уже на молодших курсах знаходить "свою" тему. З роками вона конкретизується, розширюється, виростає до рівня проблемного дослідження.

Тема наукової роботи випускника-філолога (дипломника, магістранта) не може бути занадто вузькою, емпірично-описовою, позбавленою перспективи. Якщо обрана на другому чи третьому році навчання тема вичерпала себе або втратила для студента інтерес, її необхідно змінити. Наполегливе навчання, ознайомлення з усім багатством імен, фактів, інтерпретацій, дискусійних моментів у вивченні рідної літератури допоможе вдумливому студентові внести корективи у визначення своїх наукових інтересів.

У виборі теми слід уникати фактору випадковості, кон'юнктури, пошуку полегшених завдань. Основне, щоб тема відповідала вашим інтересам і нахилам, була для вас цікавою, породжувала прагнення докласти своїх зусиль до її розв'язання.

Дехто підходить до обрання теми з критерієм наявності чи відсутності наукової літератури, достатньої для висвітлення питань, зазначених у її формулюванні. Зразу скажемо, що такий студент не усвідомлює природи й специфіки наукової праці. По-перше, формула "немає літератури" дуже відносна. Є випадки, коли з певного питання можна знайти цілі стоси монографій, а та конкретна проблема, яка стоїть у центрі вашого дослідження, в них не висвітлена і навіть не порушується. А буває й так, що "літературою", якої ви так жадаєте, може стати єдина фраза, здогад, натяк, у якому в згорнутому вигляді вже міститься розв'язання вашої проблеми, тільки треба її побачити й зуміти "прочитати". Студент, котрий приходить до керівника з скорботною фразою "немає літератури" і знову прямує до бібліотеки з наміром продовжити пошуки, заздалегідь настроєний на компілятивність. Озброєний чужими думками, обкладений літературою, такий "науковець" почуває себе цілком упевнено й комфортно, але, вибудовуючи свою роботу з готових блоків, із запозичених тез, незалежно від того, списані вони дослівно чи перефразовані, він насправді вдається до самообману (інколи, може, й несвідомого), до імітації наукової діяльності.

Якою б не була кількість праць, що прямо чи опосередковано співвідносяться з обраною вами темою, студентська наукова робота будь-якого рівня (курсова, дипломна, магістерська, реферат, виступ на конференції, доповідь на семінарі) повинна бути самостійною. При наявності великої кількості літератури її необхідно осмислити, узагальнити і відповідно до зробленого іншими сформулювати власні завдання, при частковій чи повній відсутності – обґрунтувати потребу постановки і розв'язання проблеми.

Уникаючи однотипних, повторюваних, утерто-традиційних і вже цим приречених на безрезультативність тем, студент, належно ознайомлений із станом сучасного літературознавства, його втратами і здобутками, здатний підійти до обрання чи коригування своєї теми не сліпо, а усвідомлено, творчо, з

урахуванням її актуальності, новизни, місця в контексті типологічно споріднених досліджень та, безумовно, власних нахилів і бажань.

Сьогодні цікавими й перспективними є теми, пов'язані з поверненням у літературу викреслених із неї імен, у тому числі й письменників рідного краю, із новими підходами до творчості наших класиків. Відкидаючи надокучливі й одноманітні формулювання на зразок "Морально-етична проблематика...", "Система персонажів...", "Засоби викриття...", "Обрядові пісні села..." і т. ін., варто обирати незаявлені, нові теми з галузі порівняльного літературознавства, психологічних студій, міфопоетичних підходів, рецептивної поетики, не забуваючи про важливість естетичного критерію у всіх аспектах розгляду художніх творів.

Для студента-магістранта, який уже має певний, хоч і невеликий, досвід наукової роботи, цілком під силу буде, наприклад, конкретно дослідити функціонування тих чи інших міфологічних, фольклорних, легендарних, біблійних сюжетів у творах нової української літератури, розглянути на основі аналізу творів окремих авторів особливості поетики модернізму, неокласицизму чи будь-якої з авангардних течій, простежити стильові прикмети імпресіонізму, експресіонізму, неоромантизму, символізму. Сучасна наука має вже значний набуток у дослідженні таких дійсно філологічних, літературознавчих тем, і студент, при бажанні та кваліфікованих "підказках" керівника, може пройти справжню школу наукової праці, забувши своє традиційне "немає літератури".

Звичайно, молодий науковець може звертатися і до теоретичних тем, але тільки тоді, коли вони мають вихід на літературний процес, на цікаві явища національного письменства. Варто проаналізувати, приміром, шляхи застосування прийомів однієї з новітніх європейських методологій на національному ґрунті, показавши їх продуктивність на конкретних зразках, узятих з української літератури. Спосіб же реферування чи навіть просто конспектування, коли студент тільки переказує або цитує теоретичний матеріал, не вміючи осмислити його й застосувати на практиці, недоцільний, оскільки позбавлений елементу самостійності.

Тематика магістерських робіт і загалом напрям наукових зацікавлень студента, звичайно ж, не може лежати поза межами наукових інтересів кафедр. Так, наукова проблематика магістрантів кафедри української літератури УжНУ входить у комплексну тему "Шляхи оновлення української літератури в її історичному розвитку". Виступи студентів на конференціях, семінарах, підготовка самостійних публікацій також пов'язані з науковою проблематикою, яку розробляє кафедра.

2. Бібліографічні пошуки та праця над літературою

Будь-яка наукова робота розпочинається з пошуків та опрацювання літератури.

Бібліографічні пошуки, зрозуміла річ, концентруються навколо першоджерела вашого дослідження – художнього тексту, постійне перечитування й осмислення якого повинні увійти в звичку. Крім того, до

першоджерел належать і всі інші твори досліджуваного автора, якщо вони є: листи, автокоментарі до окремих творів, публіцистика, літературно-критичні статті. Сукупність усіх цих матеріалів формує в свідомості реципієнта дуже важливу з погляду проникнення в світ художнього мислення письменника категорію "образ автора".

Користуватися слід не "Вибраним", а найповнішим академічним чи наближеним до нього виданням творів письменника. Такі видання містять вивірені у відповідності з останньою авторською волею тексти, передмови дослідників, які спеціально займалися вивченням творчості саме цього письменника, та примітки. Щодо приміток, цієї дуже цінної частини наукових видань, яку деякі студенти навіть не помічають, підкреслимо: їх необхідно уважно вивчати, бо ж якраз у примітках знайдемо відомості про час і місце написання творів, їх публікації, першодруки, пояснення окремих висловів, варіанти текстів або вилучені автором фрагменти, що багато дають для простеження реалізації задуму митця, цензурну історію різних видань.

Другий пласт матеріалів, який знаходиться близько до першоджерел, – це художні твори інших письменників, що за змістом, ідейними, жанрово-стильовими, хронологічними вимірами так чи інакше співвідносяться з творами досліджуваного автора і забезпечують можливість вивчення художнього явища в літературному контексті, в певних системних зв'язках і типологічних паралелях. Це допоможе уникнути "камерності", загерметизованості дослідження, а отже, і його безперспективності.

Третій, найбільш об'ємний пласт матеріалів, на який повинна бути спрямована увага студента, – це літературознавчі дослідження різного типу: зразки літературної критики, синтетичні узагальнюючі праці певного тематичного ракурсу, колективні та авторські історії української літератури, вузівські підручники й посібники, монографії, статті, літературно-критичні нариси про письменника, що є об'єктом вивчення, семінарії та збірники матеріалів про нього. Як допоміжне, однак цікаве й цінне джерело сюди належать мемуари, яким, безумовно, не можна надавати значення документа, інтерв'ю, матеріали літературних дискусій.

Особливу увагу слід звернути на праці методологічного характеру, які допоможуть обрати головні та додаткові методи осмислення теми, виробити на їх основі методичні прийоми конкретного аналізу текстів.

У серйозній науковій роботі не можна обійтися без теоретичних праць широкого спектру: це генетичні (генетика – теорія жанрів) дослідження, праці з естетики, з теорії літературних родів, розвитку літературних стилів, шкіл, течій. Слід враховувати й те, що літературознавство в системі гуманітарних дисциплін має тісні зв'язки з філософією, історією, культурологією і раз у раз послуговується даними цих наук.

З огляду на величезну розпорошеність і різноманітність матеріалу, потрібного для виконання наукової роботи, студент-філолог за роки навчання у вузі мусить стати добрим бібліографом: навчитись користуватися бібліотечними каталогами (алфавітним та систематичним), словниками, енциклопедіями, найрізноманітнішими бібліографічними покажчиками та довідковими виданнями. Корисними в цьому плані є літописи життя і творчості

письменників, п'ятитомний "Біо-бібліографічний словник", УЛЕ, видання типу семінаріїв, що містять розробки окремих тем із відповідно підбраною літературою, великі списки нових видань, що як правило публікуються в останніх, дванадцятих номерах наших місячників ("Слово і час", "Дивослово", "Дзвін" та ін.).

Бібліографічна праця вимагає величезної уваги, ретельності й точності записів. Жоден із елементів опису книги чи статті не може бути пропущеним, інакше згодом доведеться здійснювати повторні розшуки. Найзручніше бібліографічні записи робити на картках, які слід оформляти чітко, без перекручень і пропусків необхідної інформації. Картки найкраще зберігати в конвертах або окремих папках.

Зібраний матеріал потребує відповідного опрацювання. Здійснюється воно вибірково, в залежності від мети і завдань роботи. Найбільш цінним є матеріал, який уперше вводиться в науковий обіг, додає до розв'язання поставленої проблеми нові факти, докази, аргументи в полеміці, формує свіжі, нетрадиційні підходи до аналізу художніх явищ.

Опрацювання зібраного матеріалу – це передусім його систематизація, в процесі якої здійснюється відбір і певне звуження джерельної бази, та конспектування.

Художні тексти і матеріали іншого плану опрацьовуються по-різному.

Художній текст як об'єкт дослідження потребує постійної уваги, багаторазового перечитування. Саме з опрацювання художнього тексту, із прагнення зрозуміти його у всіх деталях, виробити про нього власну думку й розпочинається наукова робота. Конспектування художнього твору, таким чином, поступово переходить у фазу його початкового аналізу. У процесі ознайомлення із спеціальною літературою думки молодого дослідника можуть змінюватися, уточнюватися. З'являються нові аспекти розгляду тексту, часом неприйняття чужих думок, бажання посперечатися, відстояти власну точку зору. Тому варто завести окремий зошит для нотаток, роздумів, спостережень над художнім текстом як першоджерелом свого дослідження протягом усього періоду праці над ним.

Літературно-критичні матеріали конспектуються в залежності від аспекту вашого дослідження. Тут діє принцип вибіркості. Найважливіші думки слід наводити повністю, у формі цитати, без перекручення і пропусків, із точною паспортизацією.

Правильне й охайне оформлення конспектів – дуже важливий елемент наукової праці, який збереже ваш час, дозволить уникнути неточностей, плутанини у передачі думок дослідників. При конспектуванні залишайте широкі поля для різних нотаток, вислову ставлення до прочитаного, полеміки. Такі нотатки не слід уміщувати в тексті самого конспекту, оскільки це може привести до механічного ототожнення ваших міркувань із тезами цитованого автора.

Сьогодні широко практикується ксерокопіювання. При такому способі збирання та нагромадження матеріалу, звичайно, залишається в силі вимога його осмислення та скрупульозного аналізу у відповідності із завданнями вашої праці.

3. План і написання роботи

Орієнтовний план дипломної чи магістерської роботи складається на початковому етапі праці й узгоджується з науковим керівником. У ході обдумування, появи нових цікавих матеріалів, ракурсів дослідження попередній план може зазнати суттєвих уточнень або змін.

Традиційно робота складається зі вступу, кількох розділів, висновків та списку використаної літератури; головних розділів здебільшого три, хоч у залежності від змісту та завдань дослідження їх може бути й інша кількість. При потребі можна вводити й підрозділи, що допоможе систематизувати розрізнені спостереження і надати викладові більшої стрункості.

Назви розділів – це конкретне формулювання поетапних завдань дослідження в їх послідовному розташуванні та висвітленні. Вони повинні бути чіткими, максимально точними й не надто розтягненими. У заголовки розділів не слід виносити образні вислови, афоризми, які майже ніколи не дають адекватного відображення змісту. Заголовок жодного з розділів не повинен повторювати назву всієї роботи.

Написання праці є фактично заключним, хоч і найскладнішим, етапом її виконання, адже зібраний і відповідно опрацьований матеріал необхідно узагальнити, ввести в коло власних міркувань і доводів, вибудувати цілісну концепцію праці та логічно викласти її. До початку написання роботи ця концепція в загальних рисах уже повинна скластися в свідомості дослідника, її основні елементи мусять бути обдумані й чітко визначені. Робота, позбавлена цілісності, концептуальності, "розпадається" на окремі фрагменти і сприймається як начерк, заготовка, а не сама робота.

Кожна з частин наукового дослідження має своє призначення і свою специфіку.

Чи не найскладнішим є написання вступу і, звичайно, не тільки тому, що всякий початок важкий. Вступ містить у собі фактично всю роботу в її "згорнутому", ще не зреалізованому вигляді. Він виконує прогностичну функцію: робота ще не написана, а її автор уже багато "знає" про неї, бачить перспективу, очікувані результати, програмує шляхи дослідження.

За обсягом вступ не повинен перевищувати 9-11 сторінок, однак він вимагає особливої сконцентрованості, вдумливості, справжнього розуміння автором своїх завдань. Протипоказані тут, як зрештою і у всій роботі, загальники, "красивості", фразерство.

У вступі необхідно предметно і стисло вказати на актуальність дослідження, його методологічні засади, окреслити об'єкт вивчення та конкретні завдання роботи.

Одним із найбільш важливих завдань вступу є огляд наукової літератури, чи, як його ще називають, історія питання. Зрозуміло, що заготовки до цієї складової частини вступу вже зроблено при конспектуванні літератури. Залишається їх узагальнити, виділити основне, назвати авторів, яким належать найцінніші здобутки у вивченні досліджуваної проблеми, і на цій основі визначити свою мету.

Незважаючи на те, що літератури може виявитися багато, історія питання

має бути викладена стисло, без зайвої деталізації та розлогого цитування. Дискусійні моменти, наявність різних, навіть протилежних точок зору слід відтворити точно й без перекошування позицій опонентів. При цьому треба виявити і власну точку зору, але докладніший виклад її, а в цьому зв'язку і повернення до предмету дискусії переноситься у відповідний розділ. У цілому керуйтеся правилом у вступі передавати думки дослідників у їх "сконцентрованому" вияві, вдаючись до поміркованості в цитуванні, а в розділах – використовувати їх більш варіативно: посилаєтесь на окремі цінні спостереження, полемізувати, підтверджувати власні думки цитатами з праць авторитетних науковців. Неприпустимим як у вступі, так і в головних розділах роботи є замовчування думок інших авторів, їх знецінення, "обурення" чи "здивування" з приводу неувagi попередників до тих або інших украй важливих із вашого погляду питань. Не менш недоречним є і безпідставне захвалювання, компліментарність. Слід пам'ятати про те, на яку тему і в якому жанрі написано працю вашого попередника: монографія і стаття мають відмінні завдання (вони переважно зафіксовані в назвах), про мету, яку він ставив перед собою.

Головне в огляді літератури у вступі – довести необхідність подальшого вивчення питань, заявлених у роботі, аргументувати доцільність пропонованих вами підходів. Цьому завданню підпорядковується і вмотивування плану, яким завершується вступ.

Дехто з молодих науковців зізнається, що йому легше починати роботу з розділів, а не зі вступу. Може, це й легше, але найбільш доцільно розпочинати роботу саме з написання вступу, який вимагає повного й усебічного наукового самовизначення автора, ясності в осмисленні вихідних методологічних позицій, у розумінні мети й завдань свого дослідження. Вступ – це свого роду компас, путівник, заявка на результати, яких можна очікувати від роботи, важлива не тільки для того, хто читатиме працю, але й у першу чергу для самого автора, бо дисциплінує його мислення, змушує дотримуватися обраних принципів і вимог.

Багато, щоб магістрант, котрий готує себе до серйозної наукової роботи, оформляв вступний розділ за зразком дисертаційних досліджень, у яких вимагається точно вказати, в чому полягає новизна й актуальність роботи, чітко визначити об'єкт і джерельну базу дослідження, його мету й конкретні завдання, методологічні засади й передбачуване практичне застосування.

Немає сумніву в тому, що належне розв'язання всіх згаданих непростих завдань вступу полегшить написання основних розділів роботи.

Усі розділи головної частини в їх сукупності покликані повністю вичерпати тему. Отже, важливим є і фактор їхнього розташування та органічності взаємопереходів і зв'язків. Кожний розділ має свої окремі завдання в системі цілого. Він повинен строго відповідати назві і призначенню, не повторювати того, що сказано в інших розділах, а водночас як певна самодостатня одиниця структурно має будуватися за принципом внутрішньої цілості з чітким з'ясуванням своїх автономних завдань і стислим підсумком.

Напрацьований матеріал нелегко систематизувати й логічно та послідовно викласти в розділах. Тут може стати в пригоді добра звичка деяких науковців складати внутрішній план розділу. Такий план має виключно робочий характер, ніде не фіксується, але він дуже потрібний з погляду

дисципліни думки, послідовності й логічності викладу, структурування абзаців. Робота, що має внутрішній план, легко читається і не викликає роздратування хаотичним викладом, за яким губиться основна лінія послідовного розкриття теми.

Нагадаємо, що мова вашої роботи повинна повністю відповідати вимогам наукового стилю. Загальні фрази, пишномовність, невиправдані відступи від теми, надмірне цитування – це теж елементи, що заглушують живу думку, не дають їй пробитися крізь хащу загальників і штампів.

Спинимось окремо на проблемі цитування, одній із найскладніших у роботі науковця.

Свого роду дитячою хворобою, рецидивом шкільного літературознавства є захоплення цитуванням художніх текстів, особливо поетичних. Мовляв, ніхто краще за самого митця не розкриє його задуму. Груба помилка! Художній текст є об'єктом вашого дослідження, а не елементом викладу. Коли ж, замість аналізу тексту, ви просто наводите цитату, гадаючи, що вона і дасть відповіді на поставлені питання, саме цитування втрачає сенс, оскільки з об'єкту аналітичної праці наведені рядки художнього тексту переходять у розряд орнаментики, стають елементом прикрашування вашого стилю. Той, хто читатиме роботу, здебільшого добре знає тексти і не буде перечитувати їх у вашому щедрому цитуванні, однак зразу помітить його явну недоцільність.

Тим часом належно підібрані цитати, ретельно виділені зразки тропів, приклади майстерності алітерацій, асонансів, символізації мови, інших засобів поезики органічно увійдуть у текст вашої роботи. При цьому цитати своїм змістом повинні не заперечувати, як нерідко трапляється, а промовисто підтверджувати ваші тези.

Інший, не менш складний, аспект проблеми цитування – це співвідношення вашої думки з чужою. Є "дослідники", для яких загалом не існує проблеми авторства: вони залюбки, часто навіть несвідомо користуються чужими думками, не пам'ятаючи, звідки що взято. Перефразування, компіляція, оформлення власної думки за зразком чужої, накладання іншої "матриці" на свій матеріал – усе це різні варіанти того непочесного заняття, яке має одну назву: плагіат (літературна крадіжка) і з наукою нічого спільного не має.

Безумовно, загальновідоме, те, що давно увійшло в науковий обіг і стало аксіомою, не потребує паспортизації. Цитувати слід оригінальні, вагомі положення, з якими ви згодні або полемізуєте, які стають рушієм вашої думки. Якщо в огляді літератури у вступі ви давали стислу, узагальнену оцінку позицій інших дослідників і тільки окремими штрихами натякали на власну, у розділах ви вже конкретно розгортаєте свою концепцію, докладно з'ясовуючи, в чому ви погоджуєтесь, а в чому не погоджуєтесь із своїми попередниками. Якщо у вступі ви давали мінімум цитат, тут даєте їх більше. Зіставляючи різні твердження, їх варто наводити дослівно. При цьому слід послідовно дотримуватися власних позицій, розгортаючи їх у всіх розділах роботи, при характеристиці всіх компонентів художнього твору й уникаючи еkleктизму.

Цитата має органічно "вростати" у ваш виклад, а тому повинна бути виразною, позбавленою двозначності і містити закінчену думку. Вона не може бути занадто довгою, різко переривати ваш виклад, розгортати паралельно з

основною тезою ще й міркування, які безпосереднього відношення до теми вашого дослідження не мають.

Зайвими бувають цитати, що підтверджують аксіоматичну або вже доведену вами думку (в такому випадку краще вже почати свою аргументацію з посилання), коли вони повторюють одна одну або мають характер інформації. Слід пам'ятати, що надмірне цитування ускладнює виклад, а іноді й нівелює та зневиразнює його. Намагання підтвердити кожен свою тезу посиланням на авторитети є ознакою скованості мислення дослідника.

Висновки у стислій формі підсумовують результати виконаної праці.

Невміло складені висновки перекреслюють зроблене, тому перед їх написанням необхідно ще раз уважно перечитати всю роботу з метою виокремлення й синтезу її здобутків. Передусім треба замислитися, чи здійснено в роботі ті завдання, які були намічені у вступі та реалізовувалися в розділах. Із повернення до цього комплексу проблем і починаємо написання висновків.

Оскільки висновки – це виклад самостійно проведеної праці, в них недоречні цитати, полеміка, наведення нових доказів і аргументів на додаток до вже сказаного, відхід від теми дослідження. В них має бути не переказування матеріалу розділів, а синтез, вищий рівень розмови, включений у загальний дискурс проблемних літературознавчих досліджень означеного в роботі напрямку. Цінність праці підвищують додатки, наявність яких, звичайно, не обов'язкова. Такими додатками можуть бути новознайдені ще не публіковані або маловідомі тексти, розробки шкільних уроків, бесід, сценарії літературних вечорів.

4. Основні методичні прийоми аналізу творів різних літературних родів

Навички літературознавчого аналізу студент набуває поступово, в процесі навчання. Доброю школою стає підготовка до практичних занять, активна участь у семінарах, виступи на наукових конференціях.

Рецептів на всі випадки аналізу художніх творів не існує, але корисними можуть стати деякі загальні поради, що, базуючись на основних поняттях теорії літератури та естетики, стосуються розгляду творів різних за природою художнього світовідчуття літературних родів – епосу, лірики і драми.

Кожний художній твір являє собою діалектичну єдність змісту і форми (змістоформу), тому й основою його розгляду є чергування прийомів аналізу і синтезу. Як уже зазначалося, в конкретних способах аналізу, тобто в його методиці, реалізуються методологічні засади дослідження, причому оптимальне поєднання прийомів різних методів диктується темою і завданнями праці.

Улюбленим літературним родом студента, без сумніву, є епос. Аналітичну працю над вивченням епічного твору полегшує його сюжетність, наявність образів-персонажів як носіїв певної художньої ідеї, авторський голос, який виразно проступає не тільки в композиційній структурі твору, засобах

зображення героїв, у типі наратора, але часом і безпосередньо – у формі лірико-публіцистичних відступів, реплік, прямих звернень до читача, в уявній розмові з ним.

Аналіз епічного твору доцільно розпочати з уточнення його жанрової приналежності, бо ж великі епічні форми (епопея, роман, цикл романів), середні (повість, поема) та малі (оповідання, новела, байка, притча, легенда) мають різну специфіку, а отже, вимагають і різних підходів, різних оцінних критеріїв.

Вимогами жанру диктується масштабність зображених подій, та чи інша міра докладності у показі життя героїв, у їх характеротворенні. До новели не можна підходити з критеріями романної форми, оповідання не претендує на повноту й різнобічність зображення, притаманного повісті, і т.д.

До прикмет жанру належать і вужчі класифікації різних рівнів у межах одного літературного роду. Так, наприклад, серед великих епічних творів виділяємо історичний, соціально-психологічний, ідеологічний, філософський роман (рівень проблематики), роман-притчу, роман-хроніку, роман у новелах, віршований роман (рівень формальної організації).

У розгляді епічних жанрів важливо визначити тип художнього мислення автора – реалістичний чи романтичний (за іншою термінологією, творчий метод), оскільки з ним пов'язане і обрання життєвої ситуації (звичайної чи виняткової, "межової"), і способи зображення людських характерів. Не менш важливий і фактор стилю: по-різному розв'язують свої творчі завдання імпресіоністи, символісти, експресіоністи, постмодерністи.

У комплексно-системному розгляді тексту епічного твору особливої ваги набуває аналіз його композиції, здійснюючи який, необхідно визначити головну й додаткові сюжетні лінії, простежити шляхи їх сходження та взаємопереплетення, групування персонажів. Розглядаючи композиційну структуру епічного твору, слід логічно пояснити, чому саме той чи інший епізод становить його кульмінацію, з'ясувати в процесі аналізу авторську позицію, те коло ідей, яке прагнув утвердити письменник. При цьому не можна забувати й про позасюжетні елементи композиції, які також відіграють значну роль у втіленні письменницького задуму.

Характеристика образів-персонажів передбачає насамперед аналіз цілої системи художніх прийомів, за допомогою яких вони творяться. Тут є необхідність звернути увагу і на портрет, і на роль пейзажних описів та інтер'єра, і на деталі характеристики, яку дають персонажеві інші герої твору. З особливою увагою треба дослідити застосування такого прийому, як внутрішній монолог, зокрема у формі невластивої прямої мови, що допомагає поглибити розкриття духовного світу персонажа, еволюцію його думок і настроїв. Першорядним для розуміння образу є змалювання вчинків, поведінки героя в різноманітних життєвих ситуаціях, у спілкуванні з оточенням.

Аналізуючи твори епічного роду, не можна обминати й питання про манеру викладу, про тип наратора, від якого залежить специфічний мовленнєвий колорит твору, характер описів, манера бесіди, судження про людей і життя, оформлення мовних партій персонажів.

Складним для молодого науковця є аналіз лірики. Згущена метафоричність поетичної мови, вибаглива асоціативність, своєрідність образів, символічний підтекст яких непросто збагнути, сконденсованість думки ліричних творів вимагає їх постійного зосередженого перечитування.

Окрему трудність становить відбір поезій для докладнішого аналізу в ключі висвітлення теми роботи. Тут стане в пригоді "внутрішній план", про який мовилося вище. Він і допоможе знайти ті "опорні", "ключові" тексти, аналіз яких дасть бажані наслідки. Із сказаного ясно, що яким би не було формулювання теми, обов'язковим виявляється перечитування всіх творів поета. Ліричний вірш є тільки часточкою, маленьким кристаликом єдиного, цілісного погляду митця на світ, який повністю розкривається лише в сукупності всіх творів, у їх загальній системі. Вирвана з живого, пульсуючого організму цілості одиниця не дасть належного уявлення про ціле.

Тож, незважаючи на те, що предметом аналізу як правило є не вся творчість поета, а окрема її частина, загальний контекст доробку митця так чи інакше мусить братися до уваги. Саме на основі цього контексту функціонують такі важливі теоретичні поняття, без яких нині не обходиться жоден серйозний дослідник лірики, як поетична система, художній світ автора, його поетичний хронотоп, ключові (опорні) слова та образи, суб'єктна організація твору.

Аналіз лірики, безумовно, включає і жанровий підхід, питання про належність твору чи то до традиційних жанрів пісні, оди, елегії, романсу, послання, чи до канонічних формально-жанрових утворень (сонет, октава, станси, тріолет, канцона), чи до виділених за ідейно-тематичним принципом категорій громадянської, філософської, інтимної, пейзажної лірики. Кордони між усіма численними жанровими різновидами лірики загалом чисто умовні, і головне, що робить малі віршові форми власне лірикою, - це наявність образу-суб'єкта, носія переживання. Це переважно автогерой, що постає в різних іпостасях або масках (власне автор, ліричний герой, образ-персонаж, оповідач, герой рольової лірики).

Аналіз ліричних текстів спрямовується передусім на визначення основної поетичної ідеї (лейтмотиву) та настроєвої тональності вірша, на особливості мікрообразів, тропів, символів, за допомогою яких розкриваються почуття суб'єкта. При цьому не забуваймо, що образи ліричних віршів полісемантичні і мають глибинний психологічний підтекст, що властива ліриці музичність, наспівність, звукова інструментовка покликана навіювати (сугерувати) певний настрій.

У розгляді композиції ліричних віршів виходимо з того, що вона організовує способи розкриття динаміки думки, переживань, руху емоцій, а не подій. Саме в цьому плані використовується поняття сюжету. Якщо в тексті є напружена внутрішня діалогічність, контрастивність, різка зміна настрою (вмотивована або й ні), говоримо про розвиток ліричного сюжету.

Слід бути максимально уважним до поетичної деталі, яка в силу стислості, метафоричної сконденсованості ліричного твору набуває надзвичайної ваги і значимості. Розгляд особливостей віршової форми (розмір,

римування, малюнок строфи, засоби звукової організації мови та ін.) не повинен мати самодостатнього значення: він набуває цінності тільки тоді, коли підпорядкований з'ясуванню центральної поетичної ідеї твору.

В аналізі драматургії, яка зображує життя через дію, на перше місце виходить з'ясування характеру конфлікту та простеження його реалізації в структурних елементах композиції. Драма є досить складним для аналітичного розбору твором, адже в ній немає ні докладності епосу, ні виражальних можливостей лірики, а напруга переживань і сутність характерів мусить виразити себе виключно в слові, у сценічному дійстві. Внутрішня відмінність драми від інших літературних родів, підкреслює А. Ткаченко, "полягає насамперед у тому, що якраз у дії, у вчинках *персонажів*, їх стосунках, у взаємо- та самохарактеристиках постає *художній світ* драматичного твору, що посилює (навіть порівняно з епосом) ілюзію його саморозвитку і авторського "невтручання" [38, 100] (курсив автора. – Л.Г.).

Предметна розмова про характер конфлікту та композицію драми допоможе знайти відповіді на питання про сценічність п'єси, майстерність діалогів та монологів, виразність мови дійових осіб, у якій не повинно бути нічого зайвого, що затримувало б розвиток дії.

Конкретний аналіз тексту має вирішальне значення і в генологічних класифікаціях, у визначенні належності твору до жанру трагедії, комедії чи драми з усім розмаїттям їхніх підвидів (водевіль, мелодрама, інтермедія, фарс, містерія, літургійна драма і ін.), чим диктуються відповідні критерії оцінок та прийоми аналізу.

Характеризуючи конфліктність як типологічну ознаку драми, слід брати до уваги те, що на рівні тексту вона виявляється по-різному: через ланцюг причинно зумовлених і взаємопов'язаних вчинків та дій персонажів (драма подій) і через внутрішні конфлікти, детерміновані проблемою морального вибору, ідейними протистояннями, душевною боротьбою героїв (психологічна драма, драма ідей, драма характеру).

Як відомо, авторська мова в драмі зводиться в основному до ремарок, які здебільшого (за винятком лірично забарвлених драм типу "Лісової пісні" Лесі Українки) виконують суто технічну роль. Для того щоб зробити певні висновки про характери дійових осіб драматичного твору, необхідно простежити всі їхні вчинки, що мають пряме і приховане значення, постаратись визначити дійсне місце кожного з них у розгортанні конфлікту. З максимальною увагою слід проаналізувати кожну репліку, кожен монолог, враховуючи при цьому і підтекст, різні невербальні способи самовияву персонажів (рухи, міміку), зіставити слова і вчинки героїв, розглянути висловлювання про них інших дійових осіб драми. У процесі цих спостережень складаються висновки дослідника про засоби психологізму, про перевагу тих або інших прийомів творення образу, про шляхи індивідуалізації мови, трагедійні чи комічні ефекти, тобто про художню своєрідність твору, особливості почерку письменника-драматурга, що розкриваються в ньому. Аналізуючи твори, слід

спиратися на розробки з теорії драми, з історії розвитку світової та української драматургії (праці М. Вороного, Лесі Українки, сучасних дослідників Л. Мороз, С. Хороба, Л. Онишкевич, В. Працьовитого), на підручники з теорії літератури [7, 38].

Літературних родів у чистому вигляді практично не існує. У творчій практиці письменників елементи епосу, лірики та драми переплітаються, і жанр твору визначаємо за переважаючою тенденцією. Крім того, слід пам'ятати про "суміжні змістоформи" [38, 124]: драматичні поеми, ліризовані діалоги, етюди, поеми в прозі, різноманітні ліро-епічні жанри, а також про міждродові утворення, в яких художній план зображення поєднується з прийомами та засобами науки, публіцистики, кінематографу (документально-біографічна проза, щоденники, мемуари).

У науково-теоретичній практиці дефініції літературних родів розширюються, у зв'язку з чим з'являються нові поняття й категорії, які набувають значення термінів. Так, поряд із терміном "лірика" побутують терміни "ліризм", "ліризація", що мають уже інше змістове наповнення. А. Ткаченко називає їх видами емоційної тональності і співвідносить із категорією пафосу: "Під **ліричністю** (ліризмом) розуміємо *суб'єктивовану емоційну тональність мови автора, оповідача персонажів твору будь-якого роду*; під **драматизмом** – *тональність напруги, інтенсивного переживання*; під **епічністю** – *об'єктивовану, зовні нейтральну, стриману тональність, продиктовану широтою і багатоплановістю оповіді*. Таке розуміння цих категорій наближає їх до майже синонімічних визначень *пафосу*..." [37,65] (виділено автором. – Л.Г.).

Цілком зрозуміло, що неознайомленість із сучасним станом розробки теорії літературних родів і жанрів фактично виводить студентське дослідження поза межі наукового літературознавства, а цим самим і позбавляє його будь-якого сенсу.

Замість висновків

Усе сказане ще раз підтверджує ту думку, що без скрупульозного самостійного аналізу художніх текстів, який повинен поєднуватися з використанням здобутків теорії літератури, літературної критики, напрацювань у галузі історико-літературних досліджень, з посиланнями на думки авторитетних спеціалістів різного профілю (філософії, історії, культурології) і здійснюватися на основі певної методології, не можна досягти успіхів у науковій роботі. Самостійні результати досліджень можливі тільки при систематичному, безперервному, а не періодичному (час від часу) занятті науковою працею.

Оскільки пропонований посібник розрахований на випускників-філологів, які, крім того, готуються і до подальшої серйозної наукової роботи (аспірантура), технічні сторони виконання дослідження, правильність оформлення виносок-посилань, титульної сторінки, змісту, списку використаної літератури, а також питання підготовки до захисту, написання виступу і т. ін. не входить у наше завдання. Це ті елементи й навички виконання наукових робіт, якими необхідно практично оволодіти в процесі кількарічного навчання у вузі. Зазначимо тільки, що робота цього плану за обсягом не повинна бути меншою, ніж 70-90 сторінок друкованого тексту, а список літератури не може обмежуватися двома-трьома десятками назв.

III. Література

1. ∞. 1998.
2. 2001.
3. 2001.
4. XX (∞. 1993.
5. ñ 1923.
6. 2001. 7.
7. 1994. 11-12.
8. 1995.
9. 1998.
10. XX 1996.
11. XX 1996.
12. Слово і час. 2001. 4.
13. Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. 1999.
14. 2000. 2000.
15. 1997.
16. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. 1996.
17. XX 1997.
18. Луцишин О. Категорія "літературний розвиток" у науковому трактуванні Івана Франка. Львів, 1998.
19. Михайлин І, Методологічні пошуки в українській критиці та історії літератури XIX ст. Літературознавство: III Міжнародний конгрес українців. Київ, 1996.
20. Наливайко Д. Стан і завдання українського порівняльного українознавства. Літературознавство: IV Міжнародний конгрес українців. Київ, 2000. Кн. 2.
21. Наєнко М. Історія українського літературознавства і критики. Навч. посібник. Київ, 2010.

22. Пачовський В. Українознавство у вихованні молоді (Доповідь на Першому українському педагогічному конгресі 2-3 листопада 1935 р., Львів). *Товариство "Рідна школа": історія і сучасність*. Наук. альманах. Львів, 2000. Кн. 2.
23. Піхманець Р. Природа художніх символів Василя Стефаника. *Нариси з поетики української літератури кінця XIX – початку XX ст.* Івано-Франківськ, 2000.
24. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ, 1998.
25. Потебня О. Думка і мова. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів, 1996.
26. Сивокінь Г. «Самототожність письменника» як методологічна пропозиція. *Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства*. Київ, 1999.
27. Скупейко Л. Казка і міф у драмі Лесі Українки "Лісова пісня". *Слово і час*. 2000. № 8.
28. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Київ, 1998.
29. Ткаченко А. Між хаосом і космосом, або у передчутті неоструктуралізму. *Слово і час*. 2000. № 2.
30. Фізер І. Школа рецептивної естетики. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів, 1996.
31. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Франко І. Збір. творів: У 50 т.* Київ, 1981. Т.31.
32. Юнг К.Г. Психологія та поезія. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів, 1996.

IV. Допоміжна література

1. Александрова Г. Іван Франко та Михайло Грушевський: теоретичні проблеми порівняльних досліджень. *Франкознавчі студії. Збірник наукових праць*. Вип. 4. Дрогобич: Коло, 2007.
2. Александрова Г. Порівняльні студії в українському літературознавстві кінця ХІХ ст.: до проблеми зв'язків між теоретичними поглядами Миколи Дашкевича та Івана Франка. *Франкознавчі студії. Збірник наукових праць*. Вип. 2. Дрогобич: Вимір, 2002.
3. Баррі П. Вступ до теорії: Літературознавство і культурологія. Київ, 2008.
4. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. Київ, 1998.
5. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. Пер. з нім. Київ, 2001.
6. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Підр. Київ, 2001.
7. Гнатюк М. Іван Франко і проблеми теорії літератури. Навч. посібник. Київ, 2011.
8. Гнатюк М.І. Літературознавчі концепції в Україні II пол. ХІХ – початку ХХ сторіч. Львів, 2002.
9. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ, 1998.
10. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ, 2008.
11. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. Посібник. Київ, 2003.
12. Іванишин В. Нариси з теорії літератури. Навч. посібник. Київ, 2010.
13. Іван Франко у критиці: західноукраїнська рецепція 20-30-х років ХХ ст. Львів, 2010.
14. Іванишин П. Критика і метакритика як осмислення літературності. Київ, 2012.
15. Ільницький М., Будний В. Порівняльне літературознавство: У 2-х ч. Навч. посібник. Ч. І: Лекційний курс; Ч. ІІ: Практичні заняття. Львів, 2007.
16. Ковалів Ю. Абетка дисертанта. Методологічні принципи написання дисертації. Посібник. Київ, 2009.
17. Ковалів Ю.І. Літературна герменевтика. Монографія. Київ, 2008.
18. Козій Д. До методології історії літератури Михайла Грушевського. *Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років*. Хрестоматія. Т. ІІ. Львів, 2002.
19. Кульчицький О. Карл Густав Юнг. *Хроніка 2000*. Україна: філософський спадок століть. І. Київ, 2000.
20. Леві-Строс К. Структурна антропологія. Пер. з франц. Є. Борисюк. Київ, 1997.
21. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001.

22. Література. Теорія. Методологія / упор. Д. Уліцької; пер. з польськ. Київ, 2006.
23. Літературна компаративістика. Вип. 1. / Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України. Київ, 2005.
24. Літературознавча компаративістика. Навч. посібн. / Наук. редактор Р. Гром'як. Тернопіль, 2002.
25. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм. Київ, 2009.
26. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – першої половини XX ст. Львів, 1998.
27. Наєнко М. Історія українського літературознавства і критики. Навч. посібник. Київ, 2010.
28. Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація: Монографія / За ред. Р. Гром'яка. Тернопіль, 2005.
29. Оляндер Л. Методологічні засади критичної спадщини Лесі Українки та сучасні концепції. *Леся Українка і сучасність: Зб. наук. праць*. Луцьк, 2005.
30. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ, 1999.
31. Пахаренко В. Українська поезика. Вид. 3-тє, доповнене. Черкаси, 2009.
32. Піхманець Р. «Кімната сто один», або Дещо про соціологічні аспекти вивчення літератури в школі. Івано-Франківськ, 1999.
33. Піхманець Р. Природа художніх символів Василя Стефаника. *Нариси з поезики української літератури кінця XIX – початку XX ст.* Івано-Франківськ, 2000.
34. Поліщук Я. Література як геокультурний проект. Київ: Академвидав, 2008.
35. Сеник Л. «Чого являєшся мені?...». Психологічний аналіз. *Франкознавчі студії. Збірник наукових праць*. Вип. 2. Дрогобич: Вимір, 2002.
36. Скупейко Л. Міфопоетика „Лісової пісні” Лесі Українки. Київ: Фенікс, 2006.
37. Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина XIX – початок XXI століття. Київ, 2008.
38. Ткаченко А. Між хаосом і космосом, або у передчутті неоструктуралізму. *Слово і час*. 2000. № 2.
39. Ференц Н. Основи літературознавства. Київ, 2011.
40. Філологічні семінари. Літературна критика і критерії художності. Вип. 12. Київ, 2009.
41. Фрай Н. Великий код: Біблія і література. Львів: Літопис, 2010.
42. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Франко І. Збір. творів: У 50 т.* Київ, 1981. Т.31.

43. Чижевський Д. Деякі проблеми порівняльної історії слов'янських літератур. *Д. Чижевський. Філософські твори: В 4 т.* Київ, 2005. Т. 3.
44. Яус Ганс Роберт. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика. Київ, 2011.
45. *Studia hermeneutica.* Герменевтика тексту: між істиною і методом. Дрогобич, 2005.