

10. Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
11. Пумпянский Л. Тургенев – новелист. – М. - Л., 1929. – 186 с.
12. Тихомиров В. Тургеневская женщина и проблемы эмансипации // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – №3. – С. 11–13.
13. [http://ae-lib.narod.ru/texts/leonova\\_scandinavian\\_XIX-XX\\_ru.htm](http://ae-lib.narod.ru/texts/leonova_scandinavian_XIX-XX_ru.htm).

### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Ковалик Марина Олексіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри суспільно-гуманітарних дисциплін Первомайського політехнічного інституту.

*Наукові інтереси:* літературний процес кінця XIX – початку XX століття, творчість В. Винниченка.

## **ПОЕТИКАЛЬНІСТЬ (ХУДОЖНІСТЬ) ТВОРУ ДРАМАТУРГІЇ**

**Світлана КОВПІК (Кривий Ріг)**

У статті досліджено поетикальність (художність) твору драматургії як специфічну якість «тканини твору», простежено те, як наповнювалося в літературознавстві поняття «художності» твору драматургії роздумами над тим, котрі засоби, прийоми, стилістичні й стильові фігури та забарвлення, як і коли мають використовуватися в п'єсі.

The article is devoted main questions and problem to study poetic different epoch; how method to work author ancient poetic; what important aspect and peculiarity work they study; way and when to differentiate trade writer; way and when ancient researcher literature to pick out in the literature phenomenon maintenance, form, essence and price work.

Простежуючи й характеризуючи процес формування змісту, форм, основних функцій та хоча б самої сутності поняття “поетика”, ми постійно натрапляли на роздуми про поетикальність (процесуально-якісну оцінку твору літератури взагалі) та драматургії зокрема, тобто про особливості й відмінності мовленнєво-мислиннєвого світовідтворення в кожному окремому виді літератури – у поезії, у прозі й драматургії.

Якщо лінгвісти добре бачать те, як текст змінюється, стаючи художнім (“як тільки текст переміщується в зону “художності”, він змінює всі характеристики, які йому раніше приписували лінгвісти” [14, с. 39]), то теоретикові літератури необхідно ще й пояснити, чому це відбувається та наскільки цей процес сприяє образо- чи характеротворенню тощо.

І в цьому плані літературознавці вже мають досить вагомні здобутки – не просто розробляють різні системи та концепції поетики й поетикальності твору художньої літератури, а й текст давно вже бачиться достатньо чітко структурованим.

Оскільки літературні критики, історики й теоретики літератури інтерпретують та оцінюють твір по-різному, необхідно вивчати складові поетики твору (поетикальність як систему всіх без виключення проявів

поетики; поетичність – лише тих, котрі можуть указувати на наявність у творі родо-видо-жанрових ознак; художності – таких проявів поетики твору), котрі вказують на його повну або лише часткову приналежність до художньої, а не публіцистичної чи белетристичної літератури; майстерність – тих проявів поетики, які свідчать про те, що твір написано не за мотиваціями внутрішніх потреб творчої чи обдарованої особистості; тобто не стільки з проблисків чи спалахів таланту, скільки під дією будь-яких інших (включаючи й примітивно матеріальні) детермінації або за добре виробленими вміннями, навичками і навіть схемами в різних галузях літературознавства.

У країнах Давнього Сходу драматургія виникла порівняно пізно і відрізнялась перевагами віршованих текстів над прозовими, а також тісним зв'язком з музикою.

Так, з III століття у китайському літературознавстві утвердився принцип, відповідно до якого “головним критерієм “художності” стає вишукана форма, стилістичні особливості тексту” [10, с. 298].

Чи не найважливішими ознаками та факторами поетикальності давньокитайської драматургії Середньовіччя, на думку В. Петрова, були: “наявні арії та пантоміми. Арії займали головне місце, оскільки від них залежав сценічний ефект китайської п'єси. Саме в аріях виражались почуття, переживання та роздуми дійових осіб” [7, с. 16]. Це й же дослідник вважає, що “китайські драматурги VIII–XIII століть повинні були мати неабиякий поетичний дар, бездоганно володіти технікою діалогу, добре знати складні правила віршування і композиції, музику і закони сцени” [7, с. 20].

Особливості давньоіндійської драматургії дуже добре представлено в “Нат'яшастрі” (“Настанови у театральному мистецтві”, I–II ст. н.е), де є вказівка на класифікацію драматичних жанрів, на окремі компоненти драми та складові частини драматичного сюжету.

В античній поетиці питання поетикальності розроблялися більш детально, а точніше у формі правил.

Так, Аристотель, говорячи про те, що кожен вид поетичного мистецтва має свої можливості, не забуває сказати й про основні причини цих відмінностей. А бачить він їх у тому, що кожен з цих видів має різне походження: “епос – від “первиного” – міфологізованого світобачення; поезія – природної ритмізації, а трагедія і комедія – (читаймо драматургія) – і від міфологізованих переказів (“повіствувань”), і від ритмізованості дійсності (майже всі тодішні п'єси писалися чітко ритмізованою мовою), і від (так само природних) мистецтв та при цьому автор п'єси [виводить] усіх наслідуваних [у вигляді осіб] дійових і діяльних” [1, с. 648].

Звичайно, після всього цього мистецтво драматургії бачилося Аристотелеві настільки особливим і складним, що поетиці трагедії та комедії він приділив особливу увагу. Саме в його праці “Поетика”, можна вважати, вперше й почала розроблятися поетика й поетикальність окремого жанру.

На цьому етапі варто відзначити, що роздуми більшості найвідоміших мислителів взагалі й драматургії зокрема мали більшою мірою синкретичний, а не теоретичний характер – розпізнавалися, виокремлювалися й у загальному плані осмислювалися лише перші найважливіші ознаки й процесу, і наслідків творчості епіків, поетів і особливо драматургів. Саме тому й праці про поетику, і поетикальність різних видів літератури видаються такими, у яких на тому чи іншому етапі домінує увага то до віршованих творів, до то епосу та драматургії, то до поетичного мистецтва взагалі.

Митці Середньовіччя, користуючись надбаннями нормативної поетики літературознавства античної доби, зіткнулися з новими проблемами літературознавства. На думку М. К. Наєнка, “з утвердженням християнства дослідницькі й теоретичні основи літературознавства античності не тільки відійшли на задній план, а були на якийсь час фактично вилучені з духовного життя Греції та Риму” [16, с. 30].

Епоха Ренесансу пов’язувалась, на думку цього ж дослідника, з “відродженням традиції створення поетик. Створення й функціонування книг з поетики утвердило в літературознавстві новий напрям, що дістав назву неокласичної (поетикальної) школи” [16, с. 31].

М. Наєнко вважає, що представники поетикальної школи епохи Ренесансу “...пропонували для осмислення літературний матеріал і нового, а не тільки античного часу. Автори по-своєму вноормовували цей матеріал і підтверджували наявність новочасного літературного процесу. По-друге, аналізуючи епічні і драматичні твори, вони прагнули “наблизити” їх до життя, надати їм природного, актуалізованого значення” [16, с. 31–32].

Старою залишалась ідея нормативності в нових поетиках XVI–XVII ст., тобто “...уявлення про творчість як діяльність за певними нормами, правилами, які можна засвоїти і “вивчити”, відтак стати письменником” [16, с. 32]. Прикладом дотримання такого догматизму стало “Поетичне мистецтво” Н. Буало. “Пісня третя” присвячується безпосередньо драматизмові драми, драматургії й театрові. І тут усе починається з “Трагедії” – з того, що в усьому цьому потрясає людей найбільше:

чтобы нас пленить, трагедия в слезах  
Ореста мрачного рисует скорбь и страх,  
В пучину горестей Эдипа повергает  
И, развлекая нас, рыданья исторгает [2, с. 76].

І драматург (перш за все – трагедійний), роками відчуваючи “над глядачами владу” і в той же час “схвалення” “Тревожит, радує, рождає слез потоки” [2, с. 76].

Першим і найбільш відчутним проявом поетики і поетикальності трагедії Н. Буало називає “приємний шлях”, без якого “серця не захопити” і не “посягти у них живого співчуття», «не заробити ні хвали, ні аплодисментів” [2, с. 77]. А всьому цьому потрібен “схвильований вірш” – схвильоване мовлення дійових осіб” [2, с. 77].

Другим чинником трагедійної поетики вважає автор поступове й вищою мірою майстерне, притаманне взагалі для драматургії, але передовсім для цього жанру розгортання конфлікту: зав'язку він пропонує “вводити в дію легко, без напруги” і “плавно” [2, с. 77]. А розв'язка “быстро бросает на сюжет / Ошибки странные и тайны разъясняя/ И *непредвиденно события меняя...*” [16, с. 77] (підкреслення наше. – С. К.) – саме так бачилися Н. Буало останні два етапи конфлікту трагедії.

Третім чинником поетики трагедії оголошується час і простір (усім добре відома єдність місця й часу), якої митець досягає «вгоняя тридцять лет в короткий день на сцене» [2, с. 77–78], не забуваючи при цьому про той “глузд”, який виправдовує саме таке чи подібне “стискання” часу й простору до вимог сцени.

Четвертим чинником поетики п'єси розглядається *правда* або хоча б *правдоподібність*, оскільки “Невероятное растрогать неспособно” [2, с. 78] і “...мы холодны к нелепым чудесам...” [2, с. 78], до того ж “... волнуем зримое сильнее чем рассказ...” [2, с. 78] і “...то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз” [2, с. 78].

Загалом, залишивши давні й дрібні хори, котурни, маски, “грубе мовлення” і “бога, і святих, і скупчення чортів”, автор оголошує головними на сцені реальних героїв, а тому “...Любовь забрала в плен и сцену, и роман” [2, с. 80]. Дійсно, аналізуючи мовленнєву партію дійової особи в п'єсі, необхідно звернути увагу на те, настільки вона індивідуалізована, оскільки саме ця особливість вказує на художність п'єси; настільки вона носить яскраво виражену конфліктність, драматизм; настільки мовленнєва партія є художньо наснаженою (змістовною, емоційною, образною, має смислове навантаження) тощо.

Н. Буало зобов'язує драматургів наділяти героїв такою любов'ю та пристрасстю, які “мучатся усвідомленням провини” [2, с. 80].

Оскільки “Для сцены сочентяь – неблагодарный труд”, то автор пропонує драматургам “Высоких помыслов показывать полет... надежду, скорби гнет, / Писать отточено, изящно, вдохновенно, / Порою глубоко, порою дерзновенно...” [2, с. 83]. І все це вони повинні подавати стисло, недріб'язково, гармонійно і “протиставлено одночасно”, “грайливо” і “жорстоко” – драматично [2, с. 83–87].

По-іншому, на думку Н. Буало, має творитися комедія, у якій спочатку “...грек язвительный и зубоскал, / Врагов насмешками, как стрелами, сражал” [2, с. 91], а після “указу” про заборону називати конкретні імена, його послідовники стали “поучать без желчи и без яда” [2, с. 92] – так, щоб “Скупец... до колик хохо тал в театре над скупцом” [2, с. 92].

Основними об'єктами комедії Н. Буало визнавав “фатів” і “скнар”, “мотів”, “дурнів”, “лукавців” та “підлабузників”, “глупый практицизм” тощо.

На відмінну від засобів і процесу творення трагедії, комедійні характери повинні творитися діями і вчинками, але передовсім

особливостями мовлення: “принизлива серйозність”, “гостра грубість”, “смішна” і “смішлива логічність” [2, с. 92–94] у перебірливий, але такий клубок, у якому діють усі ті ж закони природи людських стосунків; різнотлумачення одних і тих же (і для публіки чітко визначених) явищ і процесів, станів і характерів.

Найважливішим для комедіографа Н. Буало вважав уміння за будь-яких умов “розумно” і постійно зберігати “изящный вкус и здоровый смысл в смешном” і не опуститися до “плоского гострословия” [2, с. 95].

Пісню четверту присвячено автором визначенню, осмисленню й оцінюванню таланту. На думку Н. Буало, рівень своєї талановитості митець повинен виводити не лише зі своїх власних розумінь, не зі слів і похвал підлабузу й пересмішників, не з образливих кепкувань заздрісників, і навіть не з оцінок “розумних та благородних критиків” (вони також можуть помилятися – відзначає автор), а передусім з того, наскільки він сам:

Основы правил сняв решительно и смело,  
Умеет расширять поэзии пределы [2, с. 99].

Останні рядки “Поетичного мистецтва” Н. Буало:

... Я вам перескажу Горация советы...  
Но не посетуйте, коль рвением пылая  
И помощь оказать от всей души желая,  
Я строго отделию от золота песок  
И буду в критике неумолимо строг... –

сповна переконливо свідчать, що для цього автора головним стало не стільки поповнити й розширити коло суто поетикальних факторів та форм (усі основні з них уже зафіксували Арістотель, Гораций та їхні послідовники), скільки розмежувати (а, може, краще – відмежувати) поезику високої, талановитої (чи хоча б майстерної та довго шліфованої) класики від поезики миттєвих і не завжди запліднених високими цілями афектів та від поезики словоблудної і сірої, яку автор і справді не лише різко засуджував, а й суто теоретично “забороняв”.

І якщо із трактату Н. Буало та з пізніших і дуже подібних поетик XVII–XVIII ст. (враховуючи й поезики викладачів Києво-Могилянської академії) деякі, не зовсім “керовані”, митці Відродження та критики кінця XVII і XIX ст. зробили “пугало класицизму”, то не слід забувати, що в процесі еволюції й неперервного творчого процесу (а саме в часи переходу від одного етапу до наступного, від однієї якості до іншої нерідко відбуваються й болісні, суто революційні, колізії, у процесі проходження яких усе “колишне” оголошується не просто “застарілим», а й “ворожим”).

У латиномовних поетиках першої половини XVIII століття Києво-Могилянської академії йшлося не тільки про загальні правила й канони творення класицистичної драматургії, а й про засоби й прийоми досягнення вищих цілей (функцій) п'єс церковного та світського характеру.

І майже кожного разу такі праці наповнювалися елементами поетикальності – роздумами над тим, які засоби, прийоми, стилістичні й стильові фігури та забарвлення, як і коли мають використовуватися в п'єсі.

На думку Д. Наливайка, “особливість давніх українських поетик полягає у їх конструктивній причетності до перебудови жанрово-стильової системи, яка відбувалася в українській літературі перехідного періоду... Конретніше кажучи, ця їхня роль проявилася у введенні в українську літературу класичної системи ліричних і драматичних жанрів...” [17, с. 160].

Так, Ф. Прокопович, деталізуючи та конкретизуючи загальні настанови на творення п'єси, писав: “Заголовок драми треба брати за назвою місцевості або дійової особи, яка грає у творі головну роль. Драма розподіляється двояко: на дії, або головні розділи фабули. В драмі повинно бути не менше і не більше п'яти дій; сцена в дії може бути декілька, але їх кількість не повинна перевищувати десяти; в одній і тій же сцені не повинно розмовляти більше трьох дійових осіб, проте участь у сцені може брати і більша кількість” [18, с. 433].

Г. Кониський, на думку В. Маслюка, у поетиці “*Praecepta de arte poetica*” указував на особливості трагедокомедії, у якій “змішувались смішні речі, дотепність з поважними і скорботними і низькі особи із знатними” [12, с. 144].

XIX століття відзначалося, насамперед, тим, що процес творення драматургії (в усій Європі й особливо в Україні) вочевидь “випередив” науково-професійні інтерпретації як театрознавцями, так і літературознавцями: М. Возняк осягнув процес і поетику інтерпретації аж після трьох сотень років їх розвитку, І. Франко визначив функціональну природу «поетичної техніки» і сформулював основоположну засаду, так званої, «рецептивної поетики»: “Поетична техніка оперта на законах психологічної перцепції і асоціації” [22, с. 272].

Тобто, вже багато важливих і, перш за все, характеристичних аспектів поетики драматургії так чи так розглянуто, але й до сьогодні ще не маємо цілісного й системного осягнення всього того, що складає поетику драматургії. Та й потреба в такому дослідженні вже давно визріло, оскільки є перші спроби такого осмислення. Це дисертаційні дослідження Г. Доридор “Український водевіль XIX століття” (2000), Л. Чернікової “Поетика історичної драми І. Карпенка-Карого: романтичний дискурс” (2003), Н. Малютіної “Українська драматургія кінця XIX – початку XX століть: аспекти родо-жанрової динаміки” (2006) та інші, у яких порушуються питання драматургії або на рівні мікро- або на рівні макропоетики.

Варто зупинитися й на тому, як науковці осмислювали поняття “художність” у II половині XX ст.

М. Гей у праці “Мистецтво слова: Про художність літератури” (1967) під художністю розумів: “прояв дивовижних енергій, які сплавляють у моноліт сотні і тисячі розмаїтих словесних мозаїк” [4, с. 201]. Дещо пізніше в іншій праці “Художність літератури. Поетика. Стиль” (1975) цей автор

тлумачив художність, як таку “якість твору мистецтва, яка ставить цей твір в особливий стан по відношенню до інших ділянок людської свідомості...» [4, с. 3], оскільки ця категорія є “своєрідним «вододілом» між мистецтвом і не мистецтвом...» [4, с. 11].

Дискусія 1983–1984 рр., яка розгорнулася на сторінках журналу “Творчество” про сутність категорії “художність” та про її критерії, на думку В. Тюпи, “не дала відчутних результатів” [21, с. 3] у з’ясуванні загальноприйнятого тлумачення цієї категорії, а навпаки – породила бажання дослідників дати своє оригінальне розуміння цього поняття.

На жаль, у праці “Про критерії художності” (1984) С. Корміловим поняття “художність” трактується лише як “вища форма естетичних відношень до світу” [9]. І хай із цим остаточно погодитися навряд чи можна, оскільки звести художність тільки до естетичного ставлення людини до світу аж ніяк не можна.

В. Тюпа в монографії “Художність літературного твору. Питання типології” (1987) художність також розглядає як категорію естетичну, проте вказує на те, що це “оціночна характеристика художнього твору” [21, с. 463]. Він приходить до такого висновку: “Будь-який оригінальний твір мистецтва являє собою самостійну модифікацію художності” [21, с. 5], тобто художність може виявляється контекстуально. Отже, зміст поняття “художність” дуже змінюваний, оскільки він залежить від того, з яким значенням його вживають, а саме: контекстуальним, ситуативним, умовним тощо.

Г. Клочек у книзі “Поетика і психологія” (1990) зазначив: “Відсутність загальноприйнятого визначення поняття “поетика” можна компенсувати ретельним аналізом його смислового поля. У результаті виявляються такі постійні смисли поняття “поетика”: “художність”, “художня форма”, “система виражальних прийомів”, “цілісність, системність”, “художня майстерність” [8, с. 9]. Крім того, цей науковець тлумачить поняття “художність” як таку “...якість літературного явища, яка породжується певним засобами або ж прийомами” [8, с. 10].

М. Гіршман у праці “Літературний твір. Теорія і практика аналіз» (1991) ставить таку проблему: “Які прийоми і засоби використовує письменник у своєму творі?” [6, с. 57]. А далі він у такий спосіб пояснює необхідність вирішення поставленої ним проблеми: “А між тим таке питання спотворює сутність художності, зводить художню форму до матерій і технічних прийомів. І якщо мова йде про розуміння єдність змісту і форми, то необхідно питати не про те, які прийоми використовує письменник, а про те, що значить кожен елемент художньої форми цілого, який конкретний зміст він втілює...” [6, с. 57].

З. Мітосек у книзі “Теорія літературних досліджень” (1995), а саме в розділі “Історія і пізнання”, стверджує: “Поетичність є станом духу, загалом характерним для мистецтва, а не лише для мистецтва слова (внутрішня уява й чуттєве споглядання – чинники всякої художності” [13, с. 60].

С. Хороб у передмові до монографії “Нариси з поетики української літератури кінця ХІХ – першої половини ХХ століть” (2000) художність тлумачить у такий спосіб: “поетика – це живий організм, в якому все взаємопов’язане і все взаємосприяє одне одному на отримання того “сфокусованого корисного результату” (Л. Виготський), котрий в мистецтві слова називається просто художністю” [24, с. 4].

У статті “До питання про художність» (2001) автори О. Туркова та С. Тюленев вважають, що “сугестивність можна вважати одним із важливих критеріїв художності. Саме ця лотманівська “не до кінця визначеність”, “відкритість”, динаміка, яка породжує нові смисли, діє на інтелект читача” [20, с. 79]. Крім того, ці дослідники до критеріїв художності також відносять амбівалентність і евокативність, проте й ці критерії вони не вважають єдиними.

М. Моклиця в посібнику “Основи літературознавства” (2002) веде мову про поняття “художність” не як про “поетичність”. Вона вважає, що художність – це синонім “образності”, “художне – це конкретно-чуттєве узагальнення світу, яке здійснюється засобами певного виду мистецтва” [15, с. 191]. Хоча всі ми добре знаємо, що далеко не завжди художність є «конкретно-чутєвим узагальненням світу». М. Гетьманець також наголошує на тому, що “поняття художності тотожне образності, оскільки література відтворює дійсність в образах” [15, с. 144].

Ю. Борев поняття “художність” тлумачить у такий спосіб: “Художність – це специфічна якість художнього тексту, яка залежить від концептуальної потужності твору, майстерності виконання і художньої виразності образів” [3, с. 514].

Тобто художність – це така специфічна якість “тканини твору” будь-якого виду мистецтва, яка (попри будь-яку форму та ступінь їхньої інформативності деталей і елементів цієї тканини, попри їхню значимість і функціональність і навантаженість змістом тощо) вказує перш за все на повну приналежність (або хоча б часткову причетність) твору до розряду мистецьких, фактично це та ознака витвору митця, яка зрештою визначає чи є цей витвір частково або повністю (і власне) **мистецьким**, а не наївно-реалістичним копіюванням реальної, а також кимось уже вигаданої дійсності, а не “чистою” публіцистикою чи найбільш поширеним художньо-белетристичним моделюванням будь-якої форми дійсності, які також претендують на рівноправність (і ще страшніше – рівнозначність).

А. Ткаченко під поняттям “поетичне мистецтво” розуміє: “... техніку художньої творчості, яка виявляється, з одного боку, об’єктивними властивостями художніх текстів, а з другого – рецепцією (теоретичним осмисленням) цих властивостей” [19, с. 138].

Крім того, цей дослідник наголошує на тому, що найголовніша риса будь-якого виду мистецтва – це художність. “Літературознавча енциклопедія”, укладач якої Ю. Ковалів, не подає визначення поняття “поетичність”, але в ній є тлумачення такого поняття, як “художність” – “це



складний комплекс структурних властивостей творів мистецтва, яскрава образність, що відрізняє письменство від науки, котра оперує категоріями логіки. Художність має бути строго впорядкованою, замкнутою...” [11, с. 566].

З усіма цими визначеннями та характеристиками поетики й поетикальності як системи просто необхідно погоджуватися, оскільки всі складові поетики давно вже потребують не лише класифікації, а й систематизації, а художність – це не просто результативно-якісна характеристика художнього тексту твору й не лише “специфічна якість художнього тексту...», а така властивість твору художньої літератури, “яка повністю залежить від його концептуальної потужності, майстерності виконання і художньої виразності образів” [20, с. 514].

### БІБЛОГРАФІЯ

1. Аристотель. Сочинения [Текст]: в 4 т. / Аристотель; [вступ.ст., Ф. Кессиди]. – М.: Мысль, 1983. – Т. 4: Поэтика. – С. 645–680.
2. Буало Н. Поэтическое искусство. – М.: Художественная литература, 1957. – 230 с.
3. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М.: ООО «Издательство «Астрель»»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 512 с.
4. Гей Н. Искусство слова: О художественности литературы. – М.: Наука, 1967. – 364 с.
5. Гетьманець М. Ф. Сучасний словник літературознавчих термінів. – Х.: Веста видавництво “Ранок”, 2003. – 160 с.
6. Гиршман М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. – М.: Высшая школа, 1991. – 160 с.
7. Историческая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.
8. Ключек Г. Поэтика і психологія. – (Серія 6. «Духовний світ людини»). – № 7. – К.: Т-во «Знання УРСР», 1990. – 48 с.
9. Кормилов С. О критериях художественности / Кормилов С. Принципы анализа литературного произведения. – М., 1984. – С. 51–71.
10. Литературный энциклопедический словарь. / [Под. общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов и др.] – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
11. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. – Т. 2./ Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.
12. Маслюк В. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К.: Наукова думка, 1983. – 234 с.
13. Мітосек З. Теорія літературних досліджень / Зофія Мітосек; [Переклав з польської мови Віктор Гумененюк, науковий редактор В. І. Іванюк]. – Сімферополь: Таврія, 2005. – 408 с.
14. Михайлов Н. Н. Теория художественного текста: Учебное пособие для студентов филол. факультетов высших учебных заведений. – М.: Изд. центр “Академия”, 2006. – 224.
15. Моклиця М. Основи літературознавства. Посібник для студентів. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. – 192 с.
16. Наєнко М. К. Історія українського літературознавства: Підручник. – К.: Видавничий центр «Академія», 2001. – 360 с.
17. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістики. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.

18. Прокопович Ф. Сочинения [Текст]. / Феофан Прокопович; [Под. ред. И. П. Еремина]. – М., Л.: Издательство АН СССР, 1961. – 512 с.
19. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
20. Туркова Е., Тюленев С. К вопросу о художественности // Вестник МУ. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2001. – № 1. – С. 76–85.
21. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. – Красноярск: Изд. Красноярского университета, 1987. – 217 с.
22. Франко І. Про театр і драматургію. – К.: Вид. АН УРСР, 1957. – 240 с.
23. Хороб С. С. Слово – образ – форма: у пошуках художності: Літературознавчі статті і дослідження. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – 200 с.
24. Хороб С. С. Нариси з поетики: Теретико-методологічні та історико-літературні виміри: маловідомі праці з українського літературознавства М. Роздольського, С. Гординського, В. Державіна / Упоряд. і літ. ред. Хороб С. С. Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка, Івано-Франківський осередок НТШ. – Івано-Франківський: видавець Третяк І. Я. – 2008. – 187 с.

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**Ковпик Світлана Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та світової літератур Криворізького державного педагогічного університету, докторант Луганського національного педагогічного університету ім. Т. Шевченка.

*Наукові інтереси:* поетика української драматургії XIX століття, мікро- та макропоетика твору драматургії.

## **ЯНГОЛИ ХХ СТОЛІТТЯ: КОНЦЕПТ КРИЛ У ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Г. УЕЛЛСА «ДИВОВИЖНІ ВІДВІДИНИ», Г. МАРКЕСА «СТО РОКІВ САМОТНОСТІ» ТА ОПОВІДАННЯ «СТАРИГАН З КРИПАМИ», ОПОВІДАННЯ А. ДІМАРОВА «КРИПА» ТА ВІРША І. ДРАЧА «КРИПА»)**

**Ольга КОЗІЙ (Кіровоград)**

На прикладі образу крил простежуються зміни у сприйнятті концептів з архетипним підтекстом. Зниження уваги до людини як носія внутрішнього багатства в індустріальному світі призводять до зникнення віри в надприродне, знецінення поняття вищого призначення та духовного потенціалу.

Broken wings as the conceptual type embodies the changes in the world philosophical outlook. The reducing of attention towards rich inner world of a person causes disappearance of trust into supernatural conception of higher purpose and spiritual potential.

У більшості світових культур людська уява створила істот з крилами як утілення одвічного потягу до польоту, до неба, до вершин духовності. Давньогрецькі Ерос та кінь Пегас, біблійні янголи, ельфи в п'єсах В. Шекспіра та казках Г. Андерсена уособлюють відповідно кохання, творче