Ігор Козлик

КАТЕГОРІЯ „ВІДОБРАЖЕННЯ” І ПРОБЛЕМА ВИХІДНОГО ПОСТУЛАТУ В МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Надруковано у виданні: Вісник Прикарпатського університету. Філологія. — Івано-Франківськ: Плай, 2005. — Вип. IX–X. — С. 19–28.

Питання про вихідний постулат, без якого неможливе повноцінне наукове дослідження в тому числі і в гуманітарній галузі, не належить до сфери істинності, а є суто справою в и б о р у . Критерієм цього вибору є відкриття необхідного для вирішення поставлених гносеологічних цілей горизонту (простору), на якому здатен зреалізуватися необхідний і неминучий при формуванні нового знання методологічний і теоретичний синтез (див. про це: 8, 59). Зміна вихідного постулату не передбачає при цьому простого (механічного) нехтування попередніми засадничими позиціями, а мусить відбуватися у безпосередньому критичному переосмисленні останніх, що надасть змогу не втратити властивий їм позитив і одночасно актуалізувати його в іншому, більш широкому просторовому мисленнєво-концептуальному регістрі. Наявність єдиного вихідного категоріально позначеного постулату надає дослідницькій діяльності і отриманому в її результаті знанню той внутрішній стрижень, завдяки якому вони стають зрозумілими, доступними осягненню і трансляції (див. про це: 10, 49–50).

Упродовж великого історичного часу функцію такого вихідного постулату виконувала теза про міметичну природу мистецтва слова, занурюючи проблему визначення специфіки мистецтва перш за все у площину стосунків останнього з нехудожньою (позамистецькою) дійсністю. Саме в утвореному таким шляхом горизонті активне використання отримала *категорія відображення*, яка попри всі зміни в соціокультурній ситуації, в історичному

русі філософсько-естетичної думки продовжує свою активну присутність в сьогоднішній теоретико-літературній думці та практичному літературознавчому вжитку[1], не говорячи вже про стереотипи масової літературно-естетичної свідомості.

Разом з тим таке інерційне використання категорії відображення як вихідної у визначенні поняття художньої літератури і відповідно поняття літературно-художнього образу, базоване не стільки на гносеологічно-евристичній доцільності, скільки на звичці, а то й ритуалі, виявляє принципову конфліктність між відповідними теоретичними настановами та можливістю їх послідовного проведення у практичному аналізі художніх творів. Конкретно я маю на увазі наступне:

1. Якими б уточненнями не супроводжувалося тлумачення категорії відображення (мімесису/наслідування/відтворництва, творчого освоєння, моделювання тощо)[2] стосовно визначення сутності мистецтва слова, методологічно незмінним практичним наслідком тут логічно залишається те, що, аналізуючи конкретний твір, в ідеалі мусимо шукати об'єкт відображення і послідовно зіставляти відображення з цим об'єктом, щоб оцінити твір з точки зору так званої „правдивості відтворення" у ньому дійсності. Причому позалітературна (позатекстова) дійсність-об'єкт в такій ситуації неминуче отримує первинне значення, а витвір мистецтва — вторинне, похідне, несамостійне. Іншими словами, за такого підходу передбачається, що ще до аналізу твору і поза останнім має *обов'язково*

[1] „У сучасному літературознавстві знаходимо широкий діапазон міметичного трактування літературно-художнього образу: від розуміння літературно-художнього образу як відбиття чи навіть віддзеркалення емпіричного світу до художньої трансформації лише якоїсь сторони, окремої реалії чи фрагмента дійсності, що існує поза літературним твором" (12, 427–428). Те, що міметичне тлумачення мистецтва слова не відійшло в минуле, а продовжує активно функціонувати у нашому літературознавстві, свідчить й одне з новітніх літературознавчих видань, де читаємо: „При звичайному творчому процесі письменник *відображає об'єктивну дійсність*, виходячи з суб'єктивного сприйняття та розуміння світу й особистого досвіду, втілює свої думки і почуття"; «Ліричний герой — друге ліричне „Я"... поета, *форма відображення* його духовного світу»; „Сатира... — ...специфічна форма *художнього відображення дійсності*..." (11, 330, 296, 509; курсив мій — *І. К.*).

[2] Колишній офіційний і в цьому відношенні граничний варіант таких „уточнень" міститься в роботах М. Б. Храпченко (див., наприклад: 15, 31–36; 16, 344–351 й ін.).

існувати якийсь точно визначений об’єкт-не-твір (а, значить, і абсолютно адекватне знання про нього). Крім того, якщо бути до кінця послідовним, то увесь аналіз будь-якого літературно-художнього твору неминуче зводитиметься до пошуків прототипів і так званих „реальних життєвих ситуацій”, щоб у порівнянні з ними встановлювати міметичну вартість образів цього твору.

Проте такого не знайти навіть у найактивніших адептів „марксистсько-ленінського літературознавства”, для яких настанова на відображення мистецтвом дійсності (наслідок концепції економічного базису/ідеологічної надбудови) була наріжною теоретико-методологічною засадою. А це свідчить про те, що теоретико-методологічна настанова про (умовно кажучи) міметичну природу мистецтва слова не може бути практично реалізованою у повному обсязі, не кажучи вже про те, що вона не здатна охопити всі наявні на сьогодні різноманітні мистецькі практики. Ось чому постійні спроби радянських теоретиків літератури та методологів літературознавства репрезентувати по-своєму зінтерпретовану міметичну сутність мистецтва сприймаються радше як обов’язковий ритуал, ніж як вільна гносеологічно-еврестична діяльність.

2. Міметичне визначення мистецтва засобом категорії відображення так чи інакше спирається на сцієнтично-лінійні стосунки мистецтва і дійсності (як би саме поняття дійсності не трактувати — див. про це: 3, 90[3]), які неминуче, попри суб’єктивну волю дослідника, призводять до відношення одновекторної підпорядкованості, втіленої у розхожій формулі „мистецтво відображає життя”.

Разом з тим очевидна фактична стійкість і живучість поняття mimesis (imitatio, наслідування), приналежного до царини великої традиції формування естетичних понять, не дозволяє просто вивести його з ужитку як таке, що втратило свою чинність. Навпаки, саме розглянувши цю категорію у

[3] До речі, складність поняття дійсності не заперечували також і керманичі й адепти колишнього офіційного радянського літературознавства (див., наприклад: 15, 22–24).

найбільш органічній для неї сфері (тобто без будь-якого домішку нігілізму), її можна повноцінно прорефлектувати для того, щоб одержати актуальну на сьогодні методологічну інформацію. У цій справі, яка вже має свій досвід, закцентую лише на таких рівнях:

1. *Рівень походження й історії функціонування*. Як відомо, поняття наслідування є античним за своїм походженням, зокрема виступає основоположним поняттям у Арістотеля. Тому цілком закономірно, що традиційне обґрунтування погляду на мистецтво слова як на відображення дійсності відбувається саме засобом апеляції до авторитету Арістотеля, що чітко проартикульовано і в сучасному українському літературознавчому словнику, де читаємо: «Міметичне розуміння категорії літературно-художній образ (коли уявний світ визнається за більш чи менш докладне відтворення дійсності у художній формі) розробив ще Аристотель: Мистецтво є наслідуванням і художнім відтворенням не лише того, що є, і того, що було, але в однаковій мірі й того, що може бути з вірогідністю або ж з необхідністю"» (12, 427).

Правда, очевидним постає те, що ужиткова стійкість поняття мімесису пов'язана не стільки з прагненням йти у його тлумаченні строго за Арістотелем, як з можливістю його найширшого тлумачення (див. про це: 7, 18[4]). У самого ж Арістотеля, який, як відомо, не створив теорії мистецтва у широкому сенсі слова[5], поняття наслідування означало не просто „*вільне* ставлення до дійсності, яку митець може показувати по-своєму" (і це зберігає можливість переходу до поняття відображення), на чому наголошує В. Татаркевич (див.: 14, 252), а перш за все, як вважає Г.-Ґ. Ґадамер, спосіб репрезентування чогось оригінального у самому собі як наявного і тому справжнього, що не тільки суттєво обмежує перехід до категорії

[4] В свою чергу, В. Татаркевич вважає, що теорія наслідування збереглася головним чином в силу традиції (див.: 14, 253). Але наявність вказаної цим же ученим такої ж за своїм часом тенденції до супротиву цій теорії не дозволяє, як на мене спиратися у пошуках причин стійкості міметичної концепції виключно на інерційно-авторитетнісний фактор.

[5] Арістотель створив теорію трагедії і саме з приводу трагедії він впровадив поняття наслідування, яке було ключовим терміном Платонової критики поезії. На відміну від Платона, Арістотель надав поняттю наслідування позитивного, основоположного значення (див. про це: 7, 22; 14, 250–253).

відображення/відтворництва, але й саму цю категорію переводить у положення факультативної (див.: 7, 22). У такому векторі розгляду явище наслідування розкривається не через стосунки відповідності відтворюючого (імітації/мистецтва) відтворюваному (оригіналу/дійсності), а через поняття гносеологічного упізнавання – ладу – наближення до світу – порозуміння. „Сенс мімічної вистави, — пише з цього приводу Г.-Ґ. Ґадамер, — зовсім не в тому, що у впізнаванні зображеного ми повинні зважати на ступінь ототожнення й уподібнення до оригіналу. ...суть наслідування саме в тому й полягає, що ми бачимо в зображеному зображене. ...Не відрізнення від зображення, а нерозрізнення, ідентифікація — той спосіб, у який відбувається впізнання, як і пізнання справжнього. ...Те, що відкривається в наслідуванні, саме і є суттю речі[6]. Це дуже далеко від будь-якої натуралістичної теорії, але й від будь-якого класицизму”(7, 22–23)[7].

Згідно зі вченням Арістотеля, мистецтво — це „спосіб упізнавання, коли разом з упізнаванням <передумовою якого є наявність об’єднувальної традиції, де всі знаходять спільну мову> поглиблюється самопізнання, а отже і близькість зі світом”. Звідси мімесисом, за Арістотелем, називається здійснене прагнення «до того, щоб сягнути своєї власної дійсності” і, як наслідок, пережити „диво того ладу, який ми називаємо „космосом”» (7, 23, 25).

---

[6] Отже, відоме геґелівське визначення образу як сутності справи у притаманній для цієї сутності реальності вочевидь сягає саме арістотелівської традиції мислення.

[7] І в іншому місці цей німецький філософ зазначає: наслідування — це з точки зору античності такий зорієнтований на увесь фізичний світ (природу) імітаційний процес, який дозволяє «вивільнити „мистецтво” з-поміж просто практичних умінь”» і акцентує на ому, що «„твір” не є „справді” тим, що він відображає, а лише імітує відображування”; ...тут не продукується нічого справжнього, а тільки щось, „споживання” чого не є справжнім споживанням, а своєрідно здійснюється на споглядальному зосередженні на видимості... Таке наслідування... немає нічого спільного з натуралістичною або реалістичною зацикленістю сучасної теорії мистецтва”» (4, 61). Ось чому Г.-Ґ Ґадамер свідомо виключає зі свого розгляду античної міметичної теорії мистецтва „тривіальну теорію крайнього натуралізму, згідно з яким просте уподібнення природі є сенсом мистецтва” (4, 18). Тут варто згадати також те, що і в грецькій мові найдавніше значення слова *наслідування* „не означало повторення, а надто не означало повторення бачених речей” (див.: 14, 250).

Відволікаючись зараз від конкретних античних уявлень щодо проявів ладу, які охоплюються найдавнішим поняттям наслідування[8], можна стверджувати, що смисловий горизонт арістотелівського поняття мімесису включає в себе не тільки свій звужений історично-інтерпретаційний варіант, реалізований у категорії відображення/відтворництва, але й конкурентні поняття *вираження і знаку*, які теж виявилися більш локальними на фоні коректно витлумаченої традиційної арістотелівської категорії[9].

2. *Рівень логічного концептуального проведення*. Звернувшись до чинників, які в поміркувано-матеріалістичній парадигмі мислення (на зразок, скажімо, Ю. Б. Борєва — див.: 2) так чи інакше висувалися в якості реальних факторів літературно-художньої діяльності, і зобразивши їх дію у схематичному вигляді (див. рис 1), можемо сформулювати на підставі категорії відображення наступні висновки:

— художній образ-твір безпосередньо (лінійно) відображає творчий процес, у якому через слово з його основними властивостями, спираючись на психологічні механізми творчості, матеріалізується те ідеальне уявлення (задум), який виник у внутрішньому світі митця під впливом активно сприйнятих ним елементів об'єктивної дійсності. Навіть ця схема лінійних стосунків показує, що мистецький твір і позамистецька дійсність максимально віддалені один від одного;

— художнє відображення завжди є непрямим, опосередкованим, трансформуючим[10] і в цьому відношенні щодо дійсності спотворюючим і

---

[8] Згідно з найдавнішим поняттям наслідування, пише Г.-Ґ. Ґадамер, „існує три прояви ладу...: світовий лад, музичний лад і душевний лад" (7, 25). Дійсність цих ладів, які ґрунтуються на наслідуванні чисел, формує, за піфагорійцями, числа і чисті співвідношення чисел.

[9] Поняття „вираження" та „знаку", які претендували замінити нормативне (не суто арістотелівське, а певним чином трансформоване) поняття „наслідування" у ролі вихідної категорії дефініції мистецтва, за всієї своєї (хоч і обмеженої) чинності, є все ж недостатніми для того, щоб пояснити те специфічно нове, що принесло с собою мистецтво XX століття (див. про це: 7, 20). Слід зважити і на те, що „Поетика" Арістотеля не була нормативною у тому відношенні, в якому була нормативною „Поетика" Буало. Звідси поняття мімесису у Арістотеля теж не може вважатися суто нормативним.

[10] Ще в комедії Арістофана „Жінки святкують Тесмофорію" поет Агатарх говорить: „Чого нам бракує у природі, те пропонує нам наслідування". «Таке розуміння *mimesis*, — пише з цього приводу В. Татаркевич, — мав на увазі славнозвісний філолог XIX сторіччя Ваглен, коли визначав її як „поетичну трансформацію" (*dichterische Umbildung*) даного матеріалу» (14, 253).

таким, яке не підлягає контролю виключно свідомих факторів і волі суб'єкта творчого процесу. В такій ситуації аналізувати художній твір як продукт творчої діяльності означає (якщо бути послідовним) встановлення механізмів вказаної спотворюючої трансформації, що, в свою чергу, можна зробити, лише маючи „достеменно-об'єктивні знання" про об'єкт, що неможливо. І навіть якщо припустити можливість існування таких знань, то і тоді залишиться незрозумілим, навіщо тоді потрібне „спотворююче дзеркало" мистецтва, коли *ніби є* неспотворюючі форми відображення[11].

[11] Така якість за сцієнтичної доби приписувалася власне науці. Звідси співвідношення художнього та наукового пізнання, в тому числі і як шлях до визначення специфіки мистецтва, продуковане як адекватне лише власне сцієнтичною парадигмою мислення, а поза нею це співвідношення є неадекватним і тому гносеологічно непродуктивним (див. про це, наприклад: 5, 154).

– ∞ –
Реальний емпіричний світ:
елементи об'єктивної дійсності,
які активно вплинули на митця
Функція контакту — спонукаюча
Внутрішні зв'язки і своєрідність людської особистості митця
Підсвідомість
(підсвідоме)
Генетична природа
особистості
(генетично обумовлене)
Свідомість
(свідоме)
Життєвий досвід,
біографія
Освіта
Виховання
Світогляд
Індивідуальний досвід
спілкування з мистецт-
вом
Схильність до певних
загальнокультурних
(філософських, полі-
тичних, донаукових,
наукових і постнауко-
вих, моральних, пра-
вових, релігійних, по-
бутово-повсякденних)
та загальнохудожніх
традицій
Творчий задум художнього твору:
ідеальне уявлення про ті суб'єктивно
збагнуті елементи дійсності, які активно
вплинули на митця
Матеріалізація задуму
Творчий процес
Психологічні механізми творчості:
пам'ять, уявлення, натхнення,
свідомість, підсвідомість
СЛОВО та його властивості:
внутрішня форма, зовнішня
форма, значення, розуміння
Смислова динаміка у процесі
формування контексту твору
Організація літературного твору
як художньої системи
Підсумковий результат
Художній образ-твір як єдність
художнього тексту і закодованого
у ньому художнього світу
(естетичного об'єкта)
– ∞ –

Рис. 1

У цьому відношенні значно послідовнішими у своїх поглядах на літературу як мистецтво були теоретики ЛЄФу, зокрема М. Чужак, С. Третьяков, О. Брік та ін. творці теорії виробничого мистецтва та мистецтва-життєбудови, коли свідомо дискредитували класичну літературу за її неспроможність точно відображати позалітературну (= зовнішню, об'єктивну, емпіричну) дійсність (див. про це, наприклад: 13, 29). Так само показовим є і те, що „література факту", яка висувалася лєфівцями як альтернатива красному письменству, з самого початку і *не намагалася* себе презентувати як мистецтво слова у традиційному значенні цього поняття. М. Асєєв з цього приводу чітко написав: „...ЛЄФ проти художньої літератури, за фактичний матеріал, за свідчення часу" (13, 103). Я вже не кажу про славнозвісний заклик О. Бріка покинути писати картини і замість цього взятися за розмальовування ситцю: „...ситець і робота на ситець є вершинами художньої праці", — писав О. Брік. Ця теза попри усю свою нонсенсність принаймні не містить у собі лукавства, а, навпаки, цілком відверто проголошує те, що безпосередньо обґрунтоване теоретичними поглядами лєфівців.

Крім того, обмеження верифікаційної чинності наведеної вище схеми мотивується і тими досвідом еволюції філософсько-естетичної і поетологічної думки, які торкаються такої з її базових категорій, якою є, скажімо, категорія „авторський задум". У наведеній схемі авторський задум — це те, що лінійно керує творчим процесом і підкорює його собі. Натомість категорія автора пережила у другій половині XX століття суттєве переосмислення і втратила свою традиційну вагу, перестави бути тим інваріантним критерієм, який у співвідношенні „авторська воля/задум – твір" функціонально виконував ту ж роль, що і дійсність в опозиційній парі „література – життя". Це означає, що художній текст не є репродукцією автора, а художній твір не слід обмежувати задумом автора (*mens auctoris*), а, значить, категорія автора виводиться з площини вирішення питання про істинність художнього тексту/твору. Завдяки мові мистецтва, не раз зазначав

Г. Ґ. Ґадамер, стає зрозумілим, „як мало важить думка автора інформації для визначення суб'єкта розуміння" (6, 14)[12]: для читача „важливим є не автор мовлення, а те, що є написаним. Але увага зосереджується на самому читачеві"(5, 155, 154)[13]; „усе, що промовляє до нас як належне до успадкування... ставить перед нами завдання зрозуміти його, і це розуміння принципово *не є відтворенням* у нас самих думок когось іншого" (6, 14).

Можна, нарешті, згадати і про те, що і у Канта відбувається зняття міметично-репрезентаційної вимоги до мистецтва[14], та й Геґель не вважав художній образ відображенням абстрактного поняття істини (див. про це: 5, 154[15]), як не вважав поезію наслідуванням дійсного як справжнього Платон[16].

Таким чином, звернення до наявного досвіду аналітики історії функціонування поняття мімесису[17] теж дає підстави для перегляду

---

[12] Усе це принципово обмежує вагомість нехудожньої самоінтепретації митця: „...митці послуговуються формами мистецтва. Якби вони могли сказати в словах те, що мають сказати, то тоді вони не прагнули б творити як митці" (7, 17).

[13] І тут доречно згадати відому тезу Р. Барта про „смерть автора", яку він 1968 року (до речі, цілком в дусі фроммівського „модусу буття", а також типологічно близько до антипсихологічної тенденції діяльнісного підходу Г. П. Щедровицького — див. про це: 9, 56–58) обґрунтовував саме самоцінністю самої художньої оповіді: „...якщо про щось *розповідається* заради самої розповіді, а не заради прямого впливу на дійсність, тобто... поза будь-якою функцією, крім символічної діяльності як такої, — то голос відривається від свого джерела, для автора <як суб'єктивності і тілесної тотожності> настає смерть, і тут починається письмо" (1, 384). І у фіналі своєї статті Р. Барт пише: „...народження читача доводиться оплачувати смертю Автора" (1, 391).

[14] Згідно з Кантовою теорією мистецтва, пише Г.-Ґ. Ґадамер, „мистецтво прекрасного не мусить бути правильним представленням понять чи ідеалів, що їх ми високо підносимо як такі своїм моральним глуздом" (7, 21).

[15] Що ж стосується санкціонованої геґелівської тези „прекрасне у природі — це відображення прекрасного у мистецтві", то вона теж пережила своє критичне осмислення, яке вилилося врешті-решт у три наступних положення: 1. „Те, як нам подобається природа, залежить радше від смакових інтересів, які в кожному випадку формуються й визначаються художньою творчістю часу"; 2. Твір мистецтва «подобається нам з „чисто естетичної" точки зору зовсім не так, як подобається квітка чи, скажімо, орнамент»; 3. Прекрасне в природі „промовляє не в тому сенсі, в якому промовляють твори, створені людьми й для людей і які ми звемо творами мистецтва" (6, 9).

[16] Мистецтво як наслідування наслідування для Платона „завжди віддалене на велетенську відстань від того, що є справжнім" (див.: 7, 22).

[17] Я свідомо не торкаюся тут відомої книги німецького літературознавця Еріха Ауербаха „Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur" (Bern, 1946, 3-є доп. вид. 1964; російський переклад під назвою „Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе" вийшов у Москві 1976 р.). Справа в тому, що під мімесисом, як пише М. Верлі, тут розуміється не риса реалістичного стилю (на зразок близькості до фактів, грубої матеріалістичності, реалістичного „наслідування"), а відповідне духові часу „тлумачення дійсності" в сенсі начерку стилю, який передує в літературі будь-якій тематизації. Згідно з такою настановою Е. Ауербах розрізняє в історії західноєвропейської літератури дві стилістичні традиції (чи дві протилежні, хоча і взаємопов'язані можливості західноєвропейського стилю) — античну, що базується на розділі стилів (на підставі розрізнення понять високого і низького), та

традиційних лінійних уявлень про сутність мистецтва слова та його стосунки з позалітературною дійсністю, і загалом виводить за межі легітимності розхоже у своїй масовості і звичності тлумачення міметичної природи художньої творчості на основі категорії відображення, коли „уявний світ визнається за більш чи менш докладне відтворення дійсності у художній формі” (12, 427). Це не означає повне усунення цього поняття з можливих характеристик мистецтва, проте засвідчує необхідну локалізацію сфер його вживання, змінює його місце у загальній ієрархії літературознавчих категорій, забираючи у нього статус вихідного засадничого концептуального терміну.

Натомість такою загальною категорією, на якій може базуватися вихідний постулат сучасного розгляду художньої літератури, як на мене, постає категорія *буття*, якою і слід замінити у цій ролі традиційну категорію *відображення*. Саме таку заміну передбачає подолання у сфері науки про літературу сцієнтичної парадигми мислення. Проте це вже тема, яке вимагає окремого розгляду.

1. *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. — М., 1989.

2. *Борев Ю. Б.* Эстетика. Изд. 4-е, доп. — М., 1988.

3. *Верли М.* Общее литературоведение / Пер. с нем. — М., 1957.

4. *Ґадамер Г.-Ґ.* Актуальність прекрасного. Мистецтво як гра, символ і свято // Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К., 2001.

5. *Ґадамер Г.-Ґ.* „Емінентний” текст і його істинність // Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К., 2001.

6. *Ґадамер Г.-Ґ.* Естетика і герменевтика // Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К., 2001.

7. *Ґадамер Г.-Ґ.* Мистецтво і наслідування // Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К., 2001.

8. *Козлик І. В.* Методологія літературознавства як актуальна проблема. Стаття друга // Заруб. літ. в навч. закл. — К., 2004. — № 1.

християнську, що ґрунтується на змішуванні стилів і не знає відмінностей між вказаними поняттями. Враховуючи це, а також небажання Е. Ауербаха вплутуватися у суперечки щодо самого поняття реалізму (хоча саме історії реалізму присвячена його праця), М. Верлі вказує на певну сумнівність заголовку Ауербахової книги — „Mimesis”, тим паче, що обрані для розгляду 19 незалежних один від одного і різних за часом європейських текстів інтерпретуються Е. Ауербахом за принципом „вільної гри з текстом” і „на підставі декількох варіантів, котрі розроблялися поступово і не були заздалегідь обумовлені певною метою” (див. про це: 3, 90–92).

9. *Козлик І. В.* Методологія літературознавства як актуальна проблема. Стаття друга // Заруб. літ. в навч. закл. — К., 2004. — № 5.

10. *Козлик И. В.* Теоретические проблемы философской лирики // Collegium. — К., 2002. — № 13.

11. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці, 2001.

12. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К., 1997.

13. Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы: Хрестоматия / Сост. П. И. Плукш. — М., 1986.

14. *Татаркевич В.* Історія шести понять / Пер. з пол. — К., 2001.

15. *Храпченко М. Б.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы // Храпченко М. Б. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1981. — Т. 3.

16. *Храпченко М. Б.* Художественное творчество, действительность, человек // Храпченко М. Б. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1982. — Т. 4.