

ЖАНРОВІ ФОРМИ АВТОРСТВА В ЕСТЕТИЧНІЙ ТЕОРІЇ М. БАХТІНА

Найбільш продуктивним у сучасному літературознавстві В. Тюпа назвав бахтінський підхід до вивчення жанру як “типової ситуації мовленнєвого спілкування” — “хто говорить і до кого”. Вчений акцентує увагу саме на бахтінській ідеї комунікативної природи жанру. Якщо в діячності жанр знаменує традицію відтворюваної в культурі комунікативної ситуації (“типової ситуації спілкування”), то синхронія жанру — “це парадигма ініціюючої автором комунікативної події” [1,126].

А відтак “форма авторства” є креативна компетенція жанру.

Бахтінська концепція жанру знайшла як своїх прихильників, так і наукових опонентів [2]. Своєрідним підсумком цього напрямку бахтінознавства є зізнання петербурзького філолога і філософа К. Ісупова: “Нам тільки здається, що терміни “жанр” чи “діалог” зрозумілі в бахтінському контексті робочого слововживання. Варто лише згадати: “ми мислимо жанрами” чи “бути — означає спілкуватися діалогічно”, як ці прості на вид слова стають маркерами найскладнішої, навіть гранично складної екзистенційної проблематики” [3,8].

Цілком усвідомлюючи багатоскладність і багатогранність бахтінської теорії жанру, все ж зважимося зосередити увагу саме на екзистенційному моменті жанру — на феномені жанрової форми авторства. Такий аспект дослідження закладений вже в самій бахтінській ідеї особистісного характеру людського комунікування. Висловлювання в будь-якій сфері мовленнєвого спілкування, нагадував мислитель, є самобутнім і його “сутність зводиться до увиразнення індивідуального світу мовця” [4, 168]. Зрозуміло, в різних жанрах і по-різному може виявлятися (чи маскуватися) індивідуальна прикметність особистості. Найбільш сприятливими в цьому плані Бахтін називав жанри художньої літератури: “тут індивідуальний стиль прямо входить в саме завдання висловлювання, є його визначальною

метою” [4, 163]. А в дужках уточнював: і в сфері художньої літератури різні жанри мають “неоднакові можливості для вираження індивідуальності в слові” [4, 163].

Мовленнєвий суб’єкт, автор твору виявляє свою індивідуальність “у стилі, світогляді, у всіх моментах задуму твору” [4, 177]. І саме той відбиток індивідуальності, що маємо у творі, і сприяє специфічній завершеності художнього висловлювання. Робить твір самостійною ланкою у ланцюгу мовленнєвого спілкування.

Предметно-смісловим задумом мовця/автора, його емоційно-оцінним ставленням до змісту висловлювання (“абсолютно нейтральне висловлювання є неможливим”), визначається, за Бахтіним, і певна жанрова форма твору, і його композиційно-стильові моменти.

Нагадаємо, вже за часів Платона і Арістотеля індивідуально-авторська форма художнього висловлювання вважалася визначальною основою жанрово-родової класифікації: відсторонена від предмета оповідь автора чи персонажа в епосі, мовлення від першої особи в ліриці, мовленнєва діяльність самих дійових осіб у драмі. І в подальшій історії літературно-теоретичної думки авторський момент жанру так чи інакше згадувався, хоча нерідко без концептуальної чіткості його функціональності.

І не зважаючи на те, що в давніх українських поетиках, за спостереженням Г. Сивоконя, самих критеріїв видового поділу в межах роду виявити не вдається, посиленням на теоретичні засади Прокоповичевої Поетики він засвідчує увагу давніх теоретиків до ролі творчого типу митця в процесі жанрової модифікації. “...Елегія не має ніяких жорстко встановлених правилом частин, хіба що поет обере їх на власний розсуд”. Або: немає певного правила і в дотепності епіграмічної клаузули — джерелом тут для кожного поета стає його “щаслива обдарованість”, “кмітливість” [5, 114, 158].

Про факт існування концепції жанру як відносно стійкої форми поетичної свідомості в часи давніх поетик і Середньовіччя йдеться, зокрема, у працях Л. Сазонової і Н. Тмарченко [6].

В естетиці епохи передромантизму і романтизму в жанрах

вбачають відбиття або риторично-загальної, або індивідуально-авторської картини світу” [7, 264]. Проблема жанрів як стійких форм авторської свідомості, на думку дослідників, історичної і теоретичної поетики, особливо гостро постала в кінці ХУІІ- на початку ХУІІІ ст. як наслідок падіння авторитетів і авторитарних форм [8, 273]. Однак вже з середини ХУІІІ ст. розпочинається процес деканонізації жанру, пов’язаний зі зміною його статусу в системі категорій поетики. Жанр поступається місцем провідній категорії — *автору*. Якщо в попередні епохи твір мислився переважно у формі жанру — автор створював (і читач сприймав) не твір взагалі, а елегію, новелу чи роман, то “сьогодні він пише саме твір, а ми читаємо автора” [9, 362].

Справжній розквіт теорії жанру і жанрових форм авторства припадає на ХХ ст., коли увага дослідників перемістилася з предмета зображення на суб’єкта, на естетичну активність автора-творця.

Однак “Що ж таке жанр?” — замислюються вчені ХХІ століття і визнають, що це питання хоча й є найвним за своєю історичною повторюваністю, проте складним і таким, що залишається без відповіді [10, 101]. Не проясненим залишається і авторський феном жанру, який нерідко зводиться до одного із жанротворчих чинників поряд темою, естетичними властивостями життєвого матеріалу, вимогою дотримуватися традиції, канону [11].

У середині ХХ ст. у “Теорії літератури” відомих американських вчених Р. Уеллека і О. Уоррена чітко формулюється взаємозумовленість автора і жанру: “Між літературними жанрами можна вважати встановлені правила, що одночасно визначають і визначаються манерою письменника [12, 242].

Подібної думки дотримується і В. Кожинов, зауваживши, що з одного боку жанри як всезагальні форми літературних творів значною мірою визначають творчу діяльність митців, а з другого — “саме в творчості окремих письменників здійснюється розвиток, зміна типових рис всіх жанрових форм” [13, 107].

Акцентуючи на розмаїтті взаємозв’язків жанру з творчою індивідуальністю автора, І. Денисюк пропонує розглядати жанр “як втілення індивідуального стилю письменника” [14, 193].

Авторитетний у західному літературознавстві теоретик і історик літератури Н. Фрай у праці “Анатомія критики” (1967) визначальними чинниками кожного літературного жанру назвав героя, автора і читача. Навряд чи знайдеться літературний твір, в якому “не було б хоча б натяку на зв’язок між його творцем і аудиторією” [15, 250].

Г. Гачев, долаючи поширений в літературознавстві стереотип діалектики “жанрового змісту” і “жанрової форми”, розробляє концепцію “змістовності художніх форм”. Як на його думку, кожний жанр і стиль дозволяє народитися лише думці, вже відповідній тому світорозумінню, яке передбачає даний жанр [16, 92]. Відтак світосприйняттям самого жанру визначається і тип творчості (якщо епос — це представлення самого буття, то ліричний вірш ... це звільнення від душевного надлишку), і типологія автора, метафорично укладена Гачевим за віковими ознаками: “ліричного поета природньо уявляти юнаком, а епічного поета, письменника — багатодосвідченим мужем чи старцем” [16, 147].

У 1970-х роках відбулися якісні концептуальні зміни у зарубіжних теоріях жанру — перехід від традиційно-класифікаційного до комунікативно-рецептивного принципу, в основу якого покладено тріаду “автор-герой-читач”. У процесі аналітичного розгляду теорії жанру в англоамериканському літературознавстві А. Большакова доходить висновку: однією з основних “точок відліку” в жанровому пошуку так чи інакше опиняється фігура М. Бахтіна [10, 105]. Закономірність цього факту авторка доводить аналізом фундаментальних праць відомих зарубіжних бахтінознавців — “Михайло Бахтін. Діалогічний принцип” Ц. Тодорова, “Михайло Бахтін. Витворення мозаїки” Г. С. Морсона і К. Емерсона, “Бахтін, Лукач і літературний жанр” Г. Тиханова, — які засвідчили: зрушення в західних теоріях жанру в бік рецептивно-комунікативного підходу багато в чому зумовлений визначальними науковими концепціями російського вченого. Комунікативний момент жанру зумовлений, за Бахтіним, самою його функціональністю як видом висловлювання, — воно “спрямоване на повідомлення, на слухача, на читача, одним словом, на іншу людину” [17.

101]. На цій, висловленій у 30-ті роки (“Формальний метод у літературознавстві”), тезі про особливо важливу роль *іншого* у процесі спілкування — і побутового, і літературного — Бахтін акцентує увагу в багатьох працях. У 50-х роках у роботі “Проблема мовленнєвих жанрів” вчений наголосить: “Без урахування ставлення мовця до *іншого* і його висловлюванням не можна зрозуміти ні жанру, ні стилю мовлення” [4, 203].

Відомий бахтініст В. Турбін в одному з своїх етюдів зазначив: втомлюють загальні міркування про концепції Бахтіна — “хронотоп”, “позазнаходження”, “я і інший”, “діалог”. Втомили вже, хоча й знаю, що від них нікуди не дінешся, на якомусь етапі вони фатально необхідні [18, 159]. Таким фатально необхідним для розгляду жанрових форм авторства є бахтінський феном *іншого*.

Як вважає сучасна російська релігійна письменниця в еміграції Т. Горичева, тема *іншого* протягом кількох десятиліть є центральною як в сучасній філософії, так і в соціології, психоаналізі, етнографії тощо. “Тим не менш *інший* продовжує хвилювати, залишаючись загадкою, потаємною істотою, яка приховується від розуміння” [19, 346]. Концепт *інший* є чи не центральним у філософській онтології М. Бахтіна. “Бути — означає бути для іншого і через нього — для себе” [20, 330], міркує вчений в процесі переробки книги про Достоєвського і приходять до широкого узагальнення про відсутність у людини внутрішньої суверенної території, “вона вся і завжди на межі, дивлячись всередину себе, вона дивиться у *вічі іншому і очима іншого*” [20, 330]. Питання єдності структурного розуміння людської особистості, її межі активно обговорювалося гуманітаріями Срібного віку. “Озирнувшись на себе, “я” виявляло в горизонті свого бачення невиразний абрис Іншого, чия позиція була визнана більш компетентною, аніж своя власна” [3, 8]. М. Бахтіну, як гадає К. Ісупов, якось вдалося сумішати в собі різні точки зору на “я” (“для себе”, “для Іншого”, “для “ми” і “ти”). Під пером Бахтіна “проблема загальножиттєвості цих “персонажів” отримувала таке контрастне освітлення, що сума ракурсів і метод їх поєднань не вкладалися в жодну з готових персонологій” [3, 8].

Висхідною у бахтінському персоналістичному дуалізмі є теза, згідно з якою людське “я” не може існувати без іншого, не може стати самим собою — “я має знайти себе в іншому, знайшовши іншого в собі” [20, 330]. Тобто, за філософією М. Бахтіна, **я** і **інший** взаємозумовлюють один одного, один є умовою буттєвості другого (“Індивідууму немає поза іншістю” [21, 233]). Бахтінська теорія іншості, як і пов’язана з нею концепція відповідальності (моє “не — алібі в бутті”) має прямий перегук з філософією діалогу Е. Левінаса і водночас принципово відрізняється від неї. Сенс міжлюдських відносин один з провідних філософів ХХ ст. вбачає у принциповій асиметрії взаємин **одного з одним**, **Я** відповідає за іншу людину без турботи про взаємність (“мене не обходить, що до мене має інший, це його справа; для мене він, передусім, той, за кого я відповідальний” [22, 121]), тобто якщо **Я** детермінується Іншим, то Інший не детермінується **Я**.

М. Бахтін своє бачення стосунків “я — інший” виражає у категоріях “я — для — себе”, “я — для — іншого”, “інший — для — мене”. За моральною філософією Бахтіна буттєвість **Я** і Інший аж ніяк не обмежується автономною сферою чи то “я — для — себе” чи “я — для — іншого” — між ними встановлюється напружена діалогічна взаємодія — “**Бути** означає бути для іншого і через іншого для себе” [20, 330].

Вже в 20-і роки ідея презумпції іншості переноситься Бахтіним із сфери загальнофілософської у загальноестетичну і розглядається в аспекті літературознавчої та мовознавчої проблематики [23].

Естетична свідомість, за Бахтіним, дуалістична за своєю природою, це “свідомість свідомості”, тобто форма певних взаємовідносин “я” і “іншого”. Це зближення буттєвості з творчістю як естетичною подією дозволило Бахтіну розглядати історично змінні форми взаємовідношень фундаментальних естетичних категорій “автора” і “героя” в якості специфічних відображень змінних форм стосунків “я” і “іншого” в бутті.

Зміна філософсько-історичного ракурсу на естетичний призвела, як вважає філософ Л. Гоготишвілі, до ускладнення і збагачення бахтінської позиції [24, 101]. “**Я**” і “інший” отрима-

ли не постійно-однозначні, а рухомо-плинні співвідношення з поняттями автора і героя. Тобто в принципі автором може бути і “я” щодо “іншого”, і “інший” в стосунку до “я”. Проте, якщо розглядати естетичну подію зсередини творчого акту, то автором однозначно стає “я”, героєм — “інший”. Усталені позиції автора і героя фіксуються у категорії жанру, визначаючи і його специфіку, і саму форму авторства.

Відтак бахтінський концепт *іншості* стає визначальним у його теорії об’єктивуючої естетичної діяльності: “У всіх естетичних формах організуючою силою є ціннісна категорія іншого, ставлення до іншого” [21, 247].

Так, конститутивним моментом сповідальних жанрів вважається авторська самооб’єктивація, чисте ставлення “я” до себе самого, визнання ціннісної буттєвості *іншості* тут не гарантується. Йдеться, проте, не про нарцистичне самоспоглядання, а про певне відсторонення, відчуження, адже “ціннісне звернення тільки до себе самого в абсолютній самотності” [21, 210] є неможливим.

Що ж до біографії та автобіографії, принципової різниці між якими Бахтін не бачить, то й тут ставлення “я” до себе не є визначально організуючим жанровим чинником. Мое “я — для — себе” нічого не могло б розповісти за відсутності *іншого*, тільки органічна ціннісна причетність до світу *іншого/інших* робить продуктивною біографічну самооб’єктивацію, зміцнює і робить “невипадковою позицію іншого в мені, можливого автора мого життя” [21, 219]. Автор-біограф веде розповідь з позиції переваги “*іншого*” над “я”, він заповнений авторитетною іншністю героя, тому сам творчий акт біографії дещо одноосібний: тут двоє людей, “але не я і інший, а двоє інших” [21, 227].

Зі зміною ставлення до світу іншості, з появою скепсису щодо позиції героя, змінюється і форма авторства — біограф може стати “чистим художником”, між ним і героєм проляже принципова ціннісна межа. Можна допустити, що саме таким “чистим художником” і був В. Петров (Домонтович), першовідкривач жанру белетристичної біографії в українській літературі. Як зауважила Соломія Павличко, на протигагу культовим, цілком апологетичним працям про класиків Петров писав ске-

птичні, іронічні біографії. Водночас дослідниця помітила і духовно-творчу спорідненість автора з позиціями *інших* — героїв біографічних творів: “і Костомаров, і Куліш стали проекцією настрою й часу самого Петрова, втіленням його літературних поглядів і концепцій” [25, 217].

Ясна річ, у процесі белетризації відомих постатей можливі різні форми ціннісного ставлення до них — як до інших — автора. У випадку з Петровим, то белетризував великий письменник великі постаті. “І все виходило органічно, гідно і на високому рівні”, — пише Богдан Бойчук у рецензії на роман Ю. Андруховича “Дванадцять обріїв”, і далі міркує про те, що проблема виникає, коли малий письменник береться белетризувати великого і тоді мусить стягнути його до свого рівня. “Таке припало, — як на думку критика, — на долю Богдана Ігоря Антонича. Ба гірше! Андрухович не тільки стягнув Антонича до свого рівня, але й обплював його” [26, 170].

Принципово новий різновид авторства виникає у романному жанрі. Романіст може зайняти будь-яку авторську позу, він має можливість розповісти про себе, стати автором-персонажем, втрутитися в розмову героїв, більше того, вступити з ними в діалогічні стосунки, врешті взяти на себе роль другого суб’єкта (“хто б міг так сказати”). Сам процес зародження романного мислення Бахтін пов’язує з двома моментами естетичної теорії іншості. Це, по-перше, розпад епічної цільності людини на людину у власних очах і людину в очах іншого/інших. І, по-друге, поява радикально нової персонажної прикметності — для автора герой тепер не “він” і не “я”, а повноцінне “ти”, тобто інше чуже, *інакше* повнокровне “я” (“ти еси”) [27, 107].

Отже, епос розпадається тоді, коли починаються пошуки нової точки зору на самого себе, з появою можливості вступити в діалогічні відносини із самим собою. Діалогічна орієнтація власного слова серед чужих слів сприяє появі особливої прозаїчної художності слова, найповніше зреалізованої в романному жанрі.

Художнім відкриттям Достоєвського-романіста вчений називав радикальні зміни авторської зображувальної позиції — ставлення до іншої особи не як до об’єкта, а як до іншого суб’єкта,

наслідком чого і з'явилася “зовсім нова структура образу людини — повнокровна і повнозначна чужа свідомість” [20, 326].

Важливою для розуміння природи “родового синкретизму” літератури є й теза Бахтіна про двоєдність (я-інший) самого митця як суб'єкта художньої діяльності, який існує не в абсолютній окремішності, а в зоні іншого. Слово, у якому письменник не чує чужого голосу, “у якому *тільки* він і він увесь” [28, 314], не може стати будівельним матеріалом твору — ні ліричного, ні драматичного, ні епічного.

Своїми міркуваннями про неможливість у літературі одноголосих, одноосібних слів Бахтін вніс принципово нові корективи у традиційне розуміння об'єкт-суб'єктних (зображально-виражальних) можливостей родів і жанрів. Кожний письменник, “навіть чистий лірик” завжди є “драматургом” у тому розумінні, що всі слова він роздає чужим голосам, у тому числі і образу автора.

Узагальнюючи свої спостереження Бахтін прийшов до висновку, що література створює специфічні образи людей, де “я” та “інший” поєднуються особливим чином: “я у формі іншого чи інший у формі я” [20, 337]. Згідно з цією теорією міжсуб'єктної взаємодії навіть лірика виражає не “ставлення переживаючої душі до себе самої, а ціннісне ставлення до неї іншого як такого” [21, 229]. У ліриці, отже, високий ступінь суб'єктивованості аж ніяк не означає виключного пріоритету суб'єктивного, тобто вчений поставив під сумнів новоєвропейську концепцію моносуб'єктивності лірики. Поет має не безпосередньо висловлюватися про своє життя, “а висловлюватися про своє життя устами іншого для створення художнього цілого, навіть ліричної п'єси” [21, 158].

Багатоголосся, поліфонізм Бахтін, як відомо, відносив до визначальних ознак прози. Роман для нього — це мовленнєве розмаїття різних соціальних груп, розмаїття індивідуальних голосів — прозаїк і про своє прагне сказати чужою мовою, “свій світ він часто вимірює чужими мовленнєвими масштабами” [29, 100]. Поет же і про чуже розповідає власною мовою, чужий світ він прагне висвітлити своїм словом. Складнішою є проблема авторського голосу в драмі, де він, вочевидь, “не реалізується в слові”.

Завважимо, бахтінський концепт іншості відразу після його оприлюднення був схвально сприйнятий і творчо осмислений українськими вченими. Так, О. Забужко 1986 року, полемізуючи з формальним підходом до категорії роду, визначає як ліричне таке переживання, що реалізується у ціннісній категорії “я”. Відповідно естетичне переживання, що здійснюється в ціннісній категорії “інший”, кваліфікується як епічне. “У ліриці високий ступінь суб’єктивності знову ж таки не означає виключного пріоритету суб’єктивного” [30, 34]. Поділяючи цю думку О. Забужко, все ж наголосимо: лірика — це бачення і слухання себе очима і в емоційному голосі іншого: “я чую себе в іншому, з іншим і для інших” [21, 231]. Все це засвідчує силу і авторитетність авторської позиції в ліриці, що ж до самостійності героя, то вона мінімальна, він майже не живе, “а лише відлунює в душі активного автора”.

У цьому випадку ставлення до світу, проявлене в ліричному голосі, стає в собі ж самому “герменевтичним мостом само — розуміння — в — іншому” (Г. — Р. Яусс)¹.

Що ж до бахтінської теорії літературних жанрів і можливих видів, різновидів і форм авторства, то засадничими для неї є міжсуб’єктні взаємовідносини — особистісні, персоналістичні, діалогічні.

Вже в період своєї ранньої творчості М. Бахтін помічає живі специфічні взаємовідносини автора із зображуваним світом, звертає увагу на стилетворче значення ієрархічного взаємовизначення творця і героя. Форма поетичного твору, *форма об’єктивної* оповіді про третю особу, *форма звертання* до другої особи (молитва, гімн, деякі ліричні форми), *форма самовисловлювання* (сповідь, автобіографія, ліричні зізнання), — значною мірою зумовлюється тим, “*як відчуває автор свого героя*” [31, 263].

Йдеться, по суті, про залежність і жанру, і форми авторства від “*ціннісного* рангу” учасників комунікативної події — воло-

¹ Принагідно зазначимо: проблему пізнання себе через власне “я” і через сприйняття цього “я” іншим цікаво розглядає Г. Сивокін в межах теми “самототожність письменника” (Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. — К., 1999).

дар — раб, пан -слуга, товариш — товариш. Хоча самі поняття “жанр”, “форма авторства” у праці “Слово в житті і слово в поезії” (1926) ще не вживаються. Проблемі жанру Бахтін присвячує окремий розділ у наступній праці “Формальний метод у літературознавстві” (1928). Сам термін “жанр” Бахтін визначив як завершене “типове ціле художнього висловлювання” [17, 141]. Розмаїття і диференційованість форм художнього спілкування Бахтін безпосередньо пов’язує із жанровим образом автора — “від інтимних “аудиторій” камерного лірика до величезних “людських мас” трагіка і романіста” [17, 14]. Намічена Бахтіним у 20-ті роки диференціація мовленнєвих жанрів залежно від титулу, рангу, чину адресата і відповідного стану самого мовця (“чи того, хто пише”) уточнюється у його наступних працях. У 50-х роках у роботі “Проблема мовленнєвих жанрів” як наслідок “*діалогічних обертонів*” мовця і адресата Бахтін називає появу поряд із справжнім, реальним автором умовних та напівумовних образів різних підставних, літературно-умовних персонажів, авторів, оповідачів і адресатів.

До питання ієрархічності стосунків мовця і адресата М. Бахтін повертається і у своїх записах 1970-1971 років. Повертається, проте не повторюється. Увага переакцентується з того, про кого мовиться (героя), і до кого (адресата) на самого мовця, на те, в якості кого і як, в якій ситуації він висловлюється, тобто на те, у яких “формах і як розкривається особа мовця?” [32, 378].

У записах згадує Бахтін і зафіксовану у першій публікації тезу про наївне, механічне поєднання митця і людини в одній особі. “Немає між ними єдності і взаємопроникнення внутрішнього в єдності особистості”, — писав він у 1919 році [33, 5]. У 1970-х вчений замислюється над сенсом поняття “авторська маска” і шукає відповіді на питання, в яких мовленнєвих жанрах виступає особа і немає маски, “тобто немає авторства”?

Вважаючи словесну творчість різновидом людської комунікації, М. Бахтін і жанрове авторство кваліфікував як соціокультурний феномен. “Авторські форми традиційні і входять у глибоку давнину...” — занотовує вчений і підкреслює: “Вигадати їх не можна (як не можна вигадати мови)” [33, 378].

Надаючи великого значення жанрам, адже в них “протягом

їх життя накопичуються “форми бачення” (“Митець має навчитися бачити дійсність очима жанру” [17, 146] і “осмислення певних сторін світу”, М. Бахтін у відповідь на питання редакції “Нового мира” наголошував на творчому характері жанрової зумовленості авторства. “Для письменника-ремісника жанр служить зовнішнім шаблоном, великий же митець пробуджує закладені у ньому смислові можливості [34, 351]. Завважимо, саме цією бахтінською тезою американські вчені Г. С. Морсон і К. Емерсон аргументують помічений ними концептуальний аспект вивчення жанру — жанрового канону, моделі — як *можливості* з точки зору його творчого, художнього потенціалу, тобто ресурсів жанру. “Невеликі художники використовують жанр як “зовнішній шаблон” для створення твору; дійсно великі художники використовують “жанровий потенціал” [10, 106].

Отже, з феноменом авторства пов’язується і сформульована Бахтіним ідея “пам’яті жанру — збереження жанрової моделі в процесі історичного розвитку літератури і визнання постійної варіативності, модифікації цієї моделі. У книзі “Проблеми поетики Достоевського” М. Бахтін писав: “Жанр відроджується і оновлюється на кожному новому етапі розвитку літератури і в кожному індивідуальному творі цього жанру” [27, 179].

В загальних рисах окреслив М. Бахтін і питання про те, як одна й та ж реальна особа може виступати в різних авторських формах — драматурга, романіста, поета. У нові часи, зазначає вчений, з’являються різноманітні *професійні* форми авторства, жанрові різновиди — “романіст, лірик, комедіограф, одописець тощо” [32, 378].

Питання про те, чи існують жанри чистого *самовираження* (“без традиційної авторської форми”) і чи можливі жанри без адресата, — Михайло Бахтін залишив відкритими.

ЛІТЕРАТУРА

1. Тюна В. Аналітика художественности. — М., 2001.
2. Див.: Лейдерман Н. Жанровые идеи М. М. Бахтина // Zagadnienia Rodzjow Literachich. XXIV. Z. 1(46). Wyd. (1981); Лейтес Н. С. Теория Гегеля и концепция Бахтина (К методологии изучения романа как жанра)// Проблемы истории и методологии литературо-

- ведения и литературной критики. — Душанбе, 1982; Поспелов Г. Преувеличение от увлечения// Вопросы литературы, 1961. — №1; Тamarченко Н. Д. Художественный диалог и проблема завершения реалистического романа// Жанр и проблема диалога. — Махачкала, 1982; Тюпа В. Аналитика художественности. — М., 2001; Фридендер Г. М., Мейлах Б. С., Жирмунский В. М. Вопросы поэтики и теории романа в работах М. М. Бахтина// Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — 1971. — Вып. 1, том XXX; Чернец Л. В. Вопросы литературных жанров в работах М. М. Бахтина// Филологические науки. — 1980. — №6(120); Шлайфер Р. Обобщающая эстетика жанра: Бахтин, Беньямин// Вопросы литературы. — 1997. — №2.
3. *Исупов К. Г.* Уроки М. М. Бахтина // М. М. Бахтин: Pro et contra.. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. — Антология. — Т. 1. — СПб., 2001.
 4. *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров// Бахтин М. М. Собр. соч. — Т. 5. — М., 1997.
 5. *Сивокінь Г.* Давні українські поетики. — К., 2001.
 6. *Сазонова Л. И.* Жанры литературы средневековой Руси как историко—культурная реальность // Теория литературы: В 4-х т. — М., 2003. — Т. 3; Тamarченко Н. Д. Типология реалистического романа. — Красноярск, 1989.
 7. *Тamarченко Н. Д.* Жанр // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001.
 8. *Аверинцев С. С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М., 1994.
 9. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. — М., 2001.
 10. *Большакова А. Ю.* Современные теории жанра в англоамериканском литературоведении // Теория литературы. — Т. III. — Роды и жанры (основные проблемы в теоретическом освещении). — М., 2003.
 11. *Словарь литературоведческих терминов / Сост. Ю. Б. Борев.* — М., 1998.
 12. *Уэллек Р. и Уоррен О.* Теория литературы. — М., 1978.
 13. *Кожин В.* Жанр литературный // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987.
 14. *Денисюк І. О.* Жанр літературний // Українська літературна енциклопедія. — К., 1990. — Т. 2.
 15. *Фрай Н.* Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе. — М., 1987.

16. *Гачев Г. Д.* Содержательность художественных форм. — М., 1968.
17. *Бахтин М. М., Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. — М., 2003.
18. *Турбин В.* Два этюда о Достоевском // Бахтинский сборник. — III. — М., 1997.
19. *Горичева Т., Орлов Д., Секацкий А.* Презумпция Другого. Беседа// Михаил Бахтин: Pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. Антология — Т. 2. — СПб., 2002.
20. *Бахтин М. М.* К переработке книги о Достоевском // Эстетика словесного творчества. — М., 1986.
21. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Собр. соч. — Т. 1. — М., 2003.
22. *Левінас Е.* Між нами. Дослідження жумки — про — іншого. — К., 1999.
23. *Бонецкая Н. К. М.* Бахтин в двадцатые годы// Михаил Бахтин: Pro et contra. — Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. Антология — Т. 2. — СПб., 2002.
24. *Гоготишвили Л. А.* Варианты и инварианты М. М. Бахтина // Михаил Бахтин: Pro et contra. — Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. Антология — Т. 2. — СПб., 2002.
25. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1997.
26. *Бойчук Б.* Перелом Юрія Андруховича // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — №12.
27. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972.
28. *Бахтин М. М.* Проблема текста // Собр. соч. — Т. 5.
29. *Бахтин М. М.* Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.
30. *Забужко О.* Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності // Радянське літературознавство. — 1986. — №6.
31. *Волошинов В. Н.* Слово о жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Звезда. — 1926. — №6.
32. *Бахтин М. М.* Из записей 1970-1971 годов // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.
33. *Бахтин М. М.* Искусство и ответственность// Собр. соч. — Т. 1.
34. *Бахтин М. М.* Ответ на вопрос редакции “Нового мира”// Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.