

**Аннотация. В.Р.Винник-Остапишин. Формирование идей модернистского символизма в творчестве Гната Михайличенко.**

*В статье осуществляется анализ философско-этических взглядов украинского модерниста Гната Михайличенко. Особое внимание обращается на исследование понятия «символизм», которое рассматривается как мироощущение и своеобразная философия. Анализируется суть и содержание гендерной проблематики: место женского начала в структуре психики мужчины.*

**Ключевые слова:** символизм, модернизм, “Ты”, анима, модернистский символизм, иррациональное начало.

**Annotation. V.R. Vynnyk-Ostapushyn. The forming of modernistic symbolism ideas in the Hnat Mykhailychenko's works.**

*The article makes the analysis of ethical-philosophical sings of Ukrainian modernist of the XX c. of Gnat Mykhaylychenko. The attention is played to the research of the notion symbolism which is regarded as world sensation and original philosophy. It is made the analysis of the content and the essence of gender problem: the place of the woman's being in the structure of the man's psychics.*

**Key words:** symbolism, modernism, “You”, modernistic symbolism, irrational being.

*Надійшла до редколегії 20.10.2009 р.*

**УДК 1(092)**

**М.О. Федоренко**

### **МИХАЙЛО БАХТІН І РОСІЙСЬКА ФОРМАЛЬНА ШКОЛА**

*У статті розглядаються особливості наукової позиції М.Бахтіна крізь призму полеміки з представниками російської формальної школи. Обґрунтовується ідея вченого про необхідність філософської естетики для словесної творчості.*

**Ключові слова:** формальний метод, поетика, літературний прийом, структуралізм, літературний ряд.

Творчий спадок М.Бахтіна останні тридцять років є об'єктом активного вивчення як на Заході (за словами одного британського дослідника, М.Бахтін став «зіркою постмодерністського Заходу»), так і на пострадянському просторі. Щодо рецепції його філософсько-естетичних ідей в Україні, то ці дослідження розглядаються передовсім в руслі літературознавчих штудій (О.С.Філатова, Н.І.Бернадська). **Метою даної статті** є з'ясування естетичної концепції вченого в початковий період його діяльності крізь призму взаємин з представниками російського формального методу.

Російський формалізм, що склався на базі структурної лінгвістики та поетичної практики футуризму, був виразником пануючої на той час установки на аналіз внутрішніх закономірностей об'єкта. Теоретична поетика починає витісняти історію літератури. Ідея історизму для багатьох напрямків літературознавства втрачає свою привабливість. Причиною подібного повороту була не лише незадоволеність старими методами, що «розчиняли» історію літератури в історії культури, розглядаючи художню творчість як функцію «душевних, мислимих, суспільних, економічних процесів» [2, 183]. Її обмежує і концепція особистості, що складається під впливом антираціоналістичних філософських вчень (С.К'єркегор, Ф.Ніцше, А.Бергсон та ін.), глибинної психології (З.Фрейд). Потужний імпульс розвитку теоретичної поетики дала структурна лінгвістика («Курс загальної лінгвістики» Ф. де Сосюра був опублікований в 1916 р.), з її розмежуванням синхронічного та діахронічного опису об'єктів вивчення.

Якщо з точки зору методологічних настанов російський формалізм розвивався у руслі європейського літературознавства кінця 19 – початку 20 сторіч, то за своїм соціокультурним статусом мав певні особливості. Так, німецька формалістична традиція, зокрема, виникла в університетах у результаті еволюції існуючої парадигми, тоді як російський формалізм містив у собі загрозу університетському образу мислення і претендував на реформування знання як такого. Ставлячи за мету перехід літературознавства від університетсько-академічної спекулятивної науки до об'єктивної, формалісти планували тотальну реформу знання, у результаті якої парадигма не розвивалася, а створювалася наново. Певними опонентами у середовищі формальної школи були московські філологи, що групувалися навколо Московського лінгвістичного гуртка, і які з середини 1920 років в очах опоязівців стають відступниками. Москвичі тяжіли до академізму, проявом чого була і форма організації наукової діяльності. Петроградському інституту історії мистецтв, що був формою інституалізації формальної школи, у Москві відповідала Державна академія художніх наук.

Зазвичай, російська формальна школа ототожнюється з діяльністю ОПОЯЗу («общество изучения теории поэтического языка» за В.Шкловським), що групувався навколо ленінградського Інституту історії мистецтв. Але це не єдиний представник російського формалізму. Не менш відомим є і московський лінгвістичний гурток (варто нагадати прізвище Р.Якобсона).

У боротьбі з академізмом формалісти відмежовувалися від сприйняття твору як пам'ятника епохи чи втілення задуму художника-генія, а також виступали проти перенесення техніки історико-філологічного аналізу античних та фольклорно-епічних текстів на твори літератури 18-19 сторіч. Вони прагнули у своїй науковій роботі йти від самої літератури, знизу, а не згори, не від філософської естетики, всупереч усталеним уявленням про твір

мистецтва як втілення творчої діяльності з протиставленням техніки духу, безсмертної поезії звичайній белетристиці тощо.

Звичайно, сам термін «поетика», не без впливу естетики романтизму, ніс у собі певний відтінок нормативності щодо художньої творчості. Але в дослідженнях представників формальної школи він корелював з необхідністю теоретичного підходу до літературних явищ, при якому останні піддавались узагальненню, а тому розглядались не у своїй індивідуальності (як це робили культурно-історичні школи), а як результат застосування загальних законів побудови літературних творів. Кожний твір свідомо розкладався на його складові, в побудові твору виокремлювалися прийоми побудови, тобто способи комбінування словесного матеріалу в художнє ціле.

Теоретична поетика притягує до себе вчених різних методологічних орієнтацій. Так, В.Я.Пропп, обґрунтовуючи правомірність окремого вивчення «морфології» чарівної казки і першочерговість саме цього завдання, заявляє: «...говорити про генетику без спеціального висвітлення питання про опис, як це зазвичай робиться, – цілковита недоречність. Зрозуміло, щоб відповісти на питання, звідки походить казка, необхідно з'ясувати, що вона собою являє».

Склад самого твору, співвідношення його частин, їх «внутрішньо-конструктивна суть» – ось про що треба сказати передусім. Власне, занурення в текст, в образи, композицію, стилістику твору не вистачає «старому літературознавству», в чому і полягає його слабкість. Цей критичний лейтмотив – знак часу, яким помічені дослідження різних наукових шкіл і різних вчених [8, 12].

А.П.Скафтимов, виходячи із пріоритету естетичної функції мистецтва, в якій вбачає ключ до його цілісного розуміння, пише в 1923 р. спеціальну статтю «До питання про співвідношення теоретичного та історичного розгляду в історії літератури». Основна думка роботи – недостатність історико-генетичного підходу до літературних явищ. «Вихідне питання у пізнанні не є питанням про початок самої речі. Перед тим як запитувати: «чому?», потрібно поставити питання: «що»? Вивченню генези має передувати статичне вивчення явища, тобто з'ясування ознак та властивостей самих по собі...» [9, 19].

Зазначений принцип вчений застосовує, зокрема, при аналізі поетики билин, що супроводжується «ефектами неочікуваності» (наприклад, постійний мотив недооцінки героя, який перемагає дуже сильного супротивника). Подібні прийоми автор пояснює суто естетичними міркуваннями – захопити читача тривогою очікування, радістю здивування. Під цим кутом зору розглядається билинна поетика в цілому: підбір персонажів, рух сюжету і тому подібне. Не заперечуючи впливу на сюжет відношення билини до дійсності, Скафтимов пропонує починати вивчення жанру з естетичного аналізу. «Будь-який генетичний розгляд билини вимагає попереднього розкриття внутрішньо-конструктивного смислу його частин» [9, 76].

Прагнучи з'ясувати специфіку художньої літератури, опоязівці почали протиставляти систему поетичної мови системі практичної мови (тематика, навколо якої і групувалися представники ОПОЯЗу). Стверджувалось, що в практичній мові переважає функція комунікативна, другорядна, окремі частини мови самостійного значення не мають, на відміну, зокрема, від поезії, де ці частини самоцінні, «самовиті» (термін В.Хлебнікова), індиферентні щодо предмету зображення. Аргументуючи зазначену тезу, В.Шкловський на прикладі аналізу творчості О.Пушкіна доводить, що сюжетна лінія в творах поета має на меті зупинити увагу читача, зробити сприйняття неавтоматизованим («отстраненным»), дає змогу пережити речі, побачити їх ніби-то вперше. Все це досягається автором шляхом використання, зокрема, протонародної лексики (в часи Пушкіна зразком віршованої мови був стиль Жуковського).

В.Шкловський пропонує розглядати мистецтво як прийом, а сюжет – не як результат його побутового чи психологічного наповнення, а з точки зору іманентно-художньої, абстрагуючись від культурно-історичного контексту. Завершена система поетики уявляється В.Шкловському як певний каталог або опис поетичних прийомів. Літературний твір є чистою формою, пише В.Шкловський, «він – не річ, не матеріал, а відношення матеріалів». «Несуттєвими є масштаб твору, арифметичне значення його чисельника та знаменника, важливе їх відношення. Комічні, трагічні, світові, кімнатні твори, протиставлення світла світові чи кішки каменю рівні між собою» [10, 314].

Завдання дослідження всієї системи художніх прийомів твору в їх внутрішній взаємозалежності ставить собі за мету Б. М. Ейхенбаум у статті „Як зроблена „Шинель“ Гоголя“ [12, 306]. Виходячи з основного положення, що жодна фраза художнього твору не може бути сама по собі простим віддзеркаленням особистих відчуттів автора, а завжди має місце побудова і гра, дослідник пропонує розглядати художній твір як завжди щось зроблене, оформлене, придумане. Автор виявляє в цій повісті «ілюзію оповіді», «особистий тон» оповідача, «деяку систему міміко-артикуляційних жестів». З одного боку, ця система складається з «чистої анекдотичної оповіді», каламбурів, часом звукових, таких, що послідовно доводяться до абсурду; з іншого боку, вона укладає «мелодраматичну і урочисту декламацію, стилізовану у бік сентиментального примітивізму», – славнозвісне «гуманне місце» «Шинелі», яке Ейхенбаум справедливо рекомендує відносити не на рахунок гуманності відчуттів і суспільних симпатій автора, а розглядати іманентно, як художній прийом в межах композиційного завдання. Уважний аналіз показує нам в деталях сплетіння цих основних прийомів, загальний «малюнок» оповідання. З'єднання «анекдотичної оповіді» і «мелодраматичної декламації» дає право визначити всю композицію «Шинелі» як «гротеск». У анекдоті про чиновника, говорить Ейхенбаум, Гоголеві був цінний саме цей фантастично-обмежений, замкнутий склад дум, відчуттів і бажань, у вузьких межах якого художник міг перебільшувати деталі і порушувати звичайні

пропорції світу. Так, основний художній задум, внутрішній сенс повісті і її стилістична єдність зумовлюють собою, для Ейхенбаума, всі деталі словесної побудови аж до вибору імен, звуку слів і розділових знаків.

Спочатку центром зосередження уваги для формалістів стає звуковий лад віршованої мови (евфонічні явища – метр, інтонація, мелодика, різного роду дисиміляції), з чим і пов'язується особливість поетичної мови. Але це не могло вирішити проблему поетичного як цілісного явища. Необхідність рахуватися зі смисловою стороною поетичної мови, призводить до актуалізації проблеми образу, що, у свою чергу, вимагало певного ставлення до школи О.Потебні. У зверненні останнього до питань теоретичної поетики, до категорії художнього образу, поетичної мови проглядалась тенденція, обриси якої чітко виявилися на початку 20 сторіччя, і суть якої в методологічному плані зводилася до повороту від еволюційних до структурних штудій.

Потебня вважав, що поезія є явищем мови. Звичайна людська мова містить у собі ті ж основні елементи художньої творчості, з яких, у більш складнішому поєднанні, твориться мова поетична. Потебня доводить це положення винятково на фактах поетичної семасіології (семантики), тобто значення слів. Він вчить, що будь-яке слово спочатку містило у собі образ («внутрішню форму»), що зв'язує звуки слова з його абстрактним значенням. Так – «трава» означала «харчі», «хмара» – «похмура», «замокнув» – те, чим «замикають» і т.п. У прозаїчній або практичній мові ця внутрішня образність слова втрачається; слово зношується, стає абстрактним, математичним знаком поняття; у поетичній мові вона оживає, набуває самостійного значення. Заслуга Потебні полягає у тому, що, виставивши положення про походження поезії з мови як творчості, він довів це положення в одній сфері — семасіології, підтвердивши, що розвиток значення слова здійснюється в тих самих естетичних категоріях метафори, метонімії і синекдохи, як і творчість поета, який лише поглиблює і ускладнює роботу звичайної мовної творчості. Але ті ж принципи повинні бути перенесені і на звуковий склад слів і на з'єднання їх в синтаксичне ціле; і тут робота поета, «художній прийом», полягає у виділенні відомих елементів художності, вже властивих прозаїчній мові. Для Потебні звуковий аспект мови – ритмічність, мелодійність – не є суттєвим елементом її художності. Мистецтво – це мислення образами, «образність тотожна поетичності». Подібна позиція не в останню чергу була зумовлена і впливом класичної, передусім, гегелівської школи естетики (хоча він і був критиком останньої), згідно якій естетичне тотожне наочному, мистецтво виражає безкінечну ідею у чуттєвому образі. На думку ж В.Шкловського, образ не є постійним присудком при змінних підметах. Метою образу, навпаки, є не наближення значення до нашого розуміння, а створення особливого сприйняття предмета, створення «бачення» його, а не «впізнавання» (В.Шкловський)

Проблема композиції (структурні властивості поезії), що давала можливість ніби-то обійтися і без образу, розглядаючи твір як в плані структурному (Потебня цього не торкався), так і динамічному, все-таки не вирішувала проблеми цілісності художньої форми. На це звернув увагу і М.Бахтін, критично розглянувши позицію формалістів у своїй статті «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», що з'явилася у 1924 році. Принципова теза зазначеної роботи – необхідність для естетики словесної творчості ґрунтуватися на загальній філософській естетиці. Вводячи теоретично важливе розмежування між поняттями «естетичний об'єкт» як змістом естетичної діяльності митця, що спрямована на сферу людських відносин і її цінності, і яка втілюється у певному матеріалі «зовнішнім твором», і, відповідно, між ціннісно орієнтованою архітектонічною формою естетичного об'єкта та композиційною формою «матеріального твору», М.Бахтін стверджує, що художня діяльність не може бути лише технікою обробки словесного матеріалу, вона повинна, передусім, бути прийомом обробки певного змісту, але за допомогою певного матеріалу. Більше того, стосовно матеріалу завдання митця полягає у його позитивному подоланні, тобто в матеріалі долається можлива позаестетична визначеність його (мармур повинен не проявляти свої фізичні властивості, а виражати пластичні форми тіла, звичайно, не створюючи ілюзії тіла – все фізичне долається як фізичне). Проблему цілісності художньої форми, на думку М.Бахтіна, неможливо вирішити з позицій «матеріальної естетики». Необхідно зрозуміти не технічний апарат (ми не повинні відчувати слова в їх лінгвістичній визначеності – морфологічну чи синтаксичну форму, семантичний ряд – адже вони самі по собі індиферентні), не особливості матеріалу, а осягнути «іманентну логіку творчості... ціннісно-смыслову структуру... контекст, в якому осмислюється творчий акт» [1, 259–272].

На думку В.В.Виноградова, суттєвий вплив на подальший розвиток формальної школи справили ідеї професора Петербурзького університету Л.В.Щерби, що увійшов в історію лінгвістики як відомий спеціаліст з фонетики та фонології. Аналізуючи особливості поетичної мови, він дійшов висновку, що у письмовому тексті закладені лише деякі сигнали звучання. Це пов'язано з тим, що слуховий образ поета неоднорідний: одні елементи в ньому виступають з більшою силою, і найменше відхилення у цій сфері він сприйняв би вкрай боляче (тут повинна бути внутрішня узгодженість тексту та його звучання). Інші знаходяться у затінку (вони припускають множинність можливих інтерпретацій та вимовляння), а дещо він взагалі не чує. Подібне розуміння аналогічне тому, що ми спостерігаємо взагалі у мові, де завжди розрізняємо важливе і несуттєве [4, 259-272].

Це, у свою чергу, спрямувало вивчення у іншу площину – форм мовлення, зокрема діалогічного та монологічного мовлення, поетичного та риторичного, виводило на проблему структури художніх творів. З цим

пов'язане і виникнення, зокрема, проблеми образу автора, яка безпосередньо корелювала з питаннями літературної еволюції.

Формула «мистецтво як прийом» працювала в межах іманентного розвитку літератури, незалежно від соціально-культурного контексту. Прийоми старіють, повторюються, з часом виникає потреба у їх оновленні. Постає питання – з чим пов'язана така необхідність, чому в літературному поступові перемагає певний напрям, а не інший?

Звичайно, представники формальної школи мали свого попередника в особі А.Веселовського, який на широкому історико-літературному матеріалі намагався «визначити роль та межі традиції в процесі особистої творчості» [3, 2]. Він заклав основи історичної поетики, досліджуючи, «яким чином новий зміст життя, цей елемент свободи, що прибуває з кожним новим поколінням, пронизує старі образи, ці форми необхідності, які неминуче поповнювалися попереднім розвитком» [3, 41]. Його «Історична поетика», за допомогою якої він намагався здолати апріорні філософські, естетичні твердження, все ж не призвела до створення теорії поезії, а власне до пояснення того, як позаестетичне постає естетичним (як, наприклад, формальні ембріони оповідання, лірики, драми в обрядовій хорей розвинулися в роди літератури). Його метод вивчення результативний лише в межах того чи іншого еволюційного циклу.

Справедливо заперечуючи проти абстрактного розуміння ролі традиції та вульгарно-соціологічних інтерпретацій літературного процесу, формалісти запропонували вважати основним фактором – фактор боротьби «за нову форму». Обмеження предмета вивчення «літературною еволюцією», тобто лише рухом художньої форми, вело певною мірою до штучної ізоляції літератури. Пізніше Тинянов і Ейхенбаум висунули теорію «співвідносних рядів культури», тобто є ряд мистецтва, ряд економічний, побуту і т.п., які розвиваються за власними законами. Але може бути і взаємодія. Власне цим і обумовлене висування проблеми літературного побуту, який може впливати на вибір певних жанрів, на деякі елементи форми. «Формальна школа вивчає літературу, – писав Б.М. Ейхенбаум у 1924 р., – як ряд специфічних явищ і будує історію літератури як специфічну, конкретну еволюцію літературних форм і традицій. Питання про генезу літературних явищ (їх зв'язок із фактами побуту та економіки, із індивідуальною психологією чи фізіологією автора і тому подібне) свідомо відхиляється... як таке, що нічого не з'ясовує в межах одного ряду» [11, 9].

Загалом, теоретична поетика формалістів виявилася більш життєздатною, ніж їх історико-літературна концепція (теорія «літературної еволюції»). Культ новизни, творчості за принципом «відштовхування» був тісно прив'язаний до сучасності, до епохи літературних баталій та швидкої зміни напрямків (символізм – акмеїзм – футуризм та інші). Ця схема не підходила до творчості традиціоналістського типу, не враховувала багатоманітність форм літературної спадковості. Це було особливо відзначено М.Бахтіним: «Все, що

відбувається в історії літератури формалістів, відбувається в якійсь вічній сучасності. Характерно, що літературну спадковість вони знають лише як епігонство... Питається: як бути з такими завданнями, які принципово можуть бути вирішені лише протягом тривалого ряду поколінь і зміни декількох епох? Адже подібні завдання – дійсно історичні завдання» [7, 40].

У 1928 році М.Бахтін виступає з ідеєю необхідності побудови теоретичної поетики, але не опоязівської, що замінила «зміст» твору «матеріалом», який мотивує «прийом», а соціологічної. Соціологічна поетика, пише М.Бахтін, є першою в низці літературознавчих наук, і якщо у своєму подальшому розвитку вона і залежить від історії літератури, то найближчим чином вона є засадничою для цієї останньої, виокремлюючи та визначаючи для неї матеріал і вказуючи основні напрямки його дослідження. Перед тим як займатися історією літератури, потрібно відповісти на питання: «Що таке літературний твір? Яка його структура? Які елементи цієї структури та їх художні функції? Що таке жанр, стиль, сюжет, тема, мотив, герой, метр, ритм, мелодика тощо? [7, 140-146]. Відповіді, які дає на ці питання формальна школа, не задовольняють «історика-марксиста»: концепція літератури як «іманентного ряду» полишає творчість ідеологічних імпульсів, і вона зводиться до перекомбінування готових елементів. Так, зокрема, збіднілою постає в формалістичній поетиці фабула – «ідеологічно індиферентне мотивування» сюжету [7, 225], герой – «нитка для нанизування окремих епізодів» [7, 258]. «Відносити ж до матеріалу фабулу (в розумінні певної життєвої події), героя, ідею і взагалі все ідеологічно значуще – неприпустимо, адже всього цього немає поза твором як завершеною даністю. Все це твориться у самому творі. Відображаючи кожною деталлю єдину закономірність його задуму» [7, 230].

Системно критикуючи формальний метод, М.Бахтін тим не менш оцінює його значення в історії науки позитивно: «...формалісти виступили власне як специфікатори і виступили, дійсно, майже вперше в цій ролі в російській літературній науці. Проблема специфікації літературної науки вони зуміли надати більшої гостроти та принциповості, що вигідно виділяє їх на фоні немічного еkleктизму та безпринципності академічного літературознавства» [7, 148].

Не менш важливими є і окремі зауваження Бахтіна, що свідчать про можливість введення тих чи інших понять-термінів формальної школи в соціологічну поетику: «очима сюжету ми бачимо фабулу навіть у житті» [7, 259]; будучи елементом «тематики», герой виконує і «композиційні функції в реальному розгортанні твору» [7, 260]; «хоча і хибним шляхом, формалісти все ж розширили та поглибили конкретне вивчення звукової організації твору» [7, 218] та інші.

Називаючи свою поетику соціологічною, Бахтін до певної міри ототожнював свою філософсько-естетичну позицію з так званими соціологістами, які надихалася ідеями марксизму і найбільш виразно були



представлені В.Ф. Переверзевим та його послідовниками. Обґрунтовуючи тотожність об'єктивної дійсності та мистецтва за допомогою категорії «соціальний характер» (класова психологія, система поведінки), вбачаючи в художньому творі вияв інобуття класової групи, Переверзеву вдається досягти моністичного погляду на літературну історію, але шляхом певного спрощення (вульгаризації) марксистського розуміння історичного процесу. Наслідком такого монізму було обмеження пізнавальних можливостей художньої творчості. Твір виростав із класового буття, мінаючи світогляд, ідеологію письменника. Власне, ці прогалини закономірно приводять уже в 1930-і роки до проблем народності творчості письменника, співвідношення творчого методу та світогляду, пізніше – проблеми загальнолюдського в мистецтві і т.п. [Див.: 6, 246–294].

Попри те, що в кінці 1920-х років формальний метод перестав існувати, його здобутки в цілому збагатили літературознавство, асимілювавшись в різних теоретичних системах. Один із прикладів – опертя на вивчення формалістами художньої форми в книзі Л.С.Виготського «Психологія мистецтва» (написаної ще в 1925 р.), що містить критичний аналіз концепції «мистецтва як прийому». За Виготським, формалістами «надзвичайно плідно і з психологічної точки зору суттєво було розширене звичайне поняття форми» [5, 74].

Отже, філософсько-естетична позиція М.Бахтіна на початку його діяльності визначалася в полеміці з тими напрямками в мистецтвознавстві, які він називає «матеріальною естетикою». Безпосередньо його критика була спрямована проти формальної школи. Стрижнева ідея, навколо якої зосереджуються всі теоретичні проблеми літературознавства у Бахтіна, – необхідність філософської естетики для словесної творчості.

### Література

1. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 408 с.
2. Верли М. Общее литературоведение / Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1957. – 183 с.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 400 с.
4. Виноградов В.В. Из истории изучения поэтики (20-е годы) // Известия АН СССР. – Серия литературы и языка. – 1975. – № 3.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 573 с.
6. Лифшиц М. Народность искусства и борьба классов (1938 р.) // Лифшиц Мих. Собрание сочинений: В 3-х томах. – Том 2. – М.: Изобраз. искусство, 1986. – 448 с.

7. Медведев П.Н. [Бахтин М.М.] Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // Бахтин М.М. Тетралогия. – М.: Лабиринт, 1998. – 456 с.
8. Пропп В.Я. Морфология сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 164 с.
9. Скафтымов А.П. Статьи о русской литературе. – Саратов: Саратовское книжное издательство, 1958. – 422 с.
10. Шкловский В. Гамбургский счет. – М.: Художественная литература, 1990. – 494 с.
11. Эйхенбаум Б.М. Вокруг вопроса о формалистах // Печать и революция. – 1924. – № 5.
12. Эйхенбаум О.Б. О прозе. – Л.: Художественная литература, 1969. – 432 с.

***Аннотация. Н.А. Федоренко. Михаил Бахтин и российская формальная школа.***

*В статье рассматриваются особенности научной позиции М.Бахтина сквозь призму полемики с представителями российской формальной школы. Обосновывается идея ученого о необходимости философской эстетики для словесного творчества.*

***Ключевые слова:*** *формальный метод, поэтика, литературный прием, структурализм, литературный ряд.*

***Annotation. M.O. Fedorenko. Mykhailo Bakhtin and russian formal school.***

*In the article the features of M.Bakhtin's scientific position are examined through the prism of polemic with the representatives of Russian formal school. The idea of scientist is grounded about the necessity of philosophical aesthetics for verbal creation.*

***Keywords:*** *formal method, poetics, literary reception, literary row.*

*Надійшла до редколегії 09.11.2009 р.*