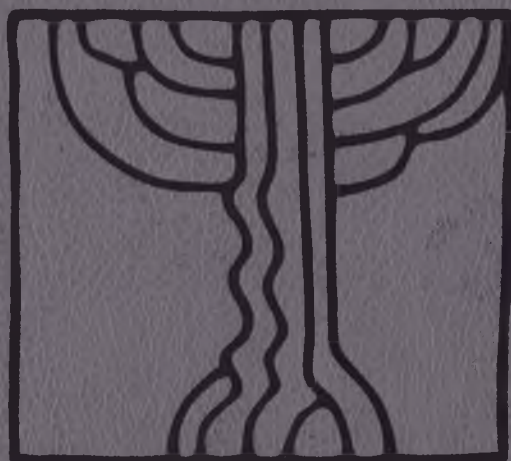




**СУЧАСНА
ЛІТЕРАТУРНА
КОМПАРАТИВІСТИКА:
СТРАТЕГІЇ І МЕТОДИ**



АНТОЛОГІЯ

Національна академія наук України
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка

СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРНА КОМПАРАТИВІСТИКА: СТРАТЕГІЇ І МЕТОДИ

АНТОЛОГІЯ

За загальною редакцією
Дмитра Наливайка



Київ



Видавничий дім
«Києво-Могилянська академія»
2009

УДК 82'06.091(075.8)
ББК 83я73
С91

Пропоноване видання має на меті сприяти виходу вітчизняної компаративістики на світовий рівень. «Антологія» містить статті, розвідки й розділи з монографій відомих учених світу, в яких висвітлюються ключові проблеми теорії й методики компаративних досліджень. У виданні подано окремі праці як класичної (Д. Чижевський, В. Жирмунський), так і сучасної компаративістики, проте основну увагу приділено саме новітнім підходам та концепціям порівняльного вивчення літературних явищ.

Відбір матеріалів здійснюється таким чином, щоби він відбивав основний вектор руху в цій галузі, його характерні парадигми й тенденції, зокрема інтегрування й трансформації порівняльним літературознавством концепцій і методологій феноменології, герменевтики, структуралізму, рецептивної естетики, інтертекстуальності тощо.

Видання покликане знайомити науковців, аспірантів, студентів, учителів з набутками світової науки в галузі компаративістики.

Науковий проект і загальна редакція
члена-кореспондента НАН України, доктора філологічних наук
Дмитра Наливайка

Редакційна колегія:

Тамара Денисова – доктор філологічних наук;
Галина Сиваченко – доктор філологічних наук;
Елеонора Соловей – доктор філологічних наук;
Олександр Брайко – кандидат філологічних наук;
Тетяна Рязанцева – кандидат філологічних наук;
Тетяна Свербілова – кандидат філологічних наук.

Рецензенти:

Т. І. Гундорова – доктор філологічних наук, професор,
член-кореспондент НАН України;
В. П. Моренець – доктор філологічних наук, професор.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.
Протокол № 15 від 23 грудня 2008 року.*

ЗМІСТ

<i>Дмитро Наливайко. Літературна компаративістика вчора і сьогодні</i>	5
1. ЗАСАДИ Й ФУНКЦІЇ	
<i>Генрі Г Ремак. Літературна компаративістика: її визначення та функції</i>	44
<i>Франсуа Жост. Порівняльне літературознавство як філософія літератури</i>	59
<i>П'єр Брюнель. Вступ до «Стислого курсу порівняльного літературознавства»</i>	92
2. ТЕОРІЯ І МЕТОДИ	
<i>Рене Веллек. Криза компаративістики</i>	112
<i>Едвард Касперський. Про теорію компаративістики</i>	125
<i>Стівен Тетеші де Зепетнек. Нова компаративістика як теорія і метод</i>	147
<i>Ганс Роберт Яусс. Рецептивна естетика і літературна комунікація</i>	178
<i>Юрій Лотман. До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект)</i>	195
3. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО І ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ	
<i>Анна Балакян. Літературна теорія та компаративна література</i>	212
<i>Адріан Маріно. Компаративістська «поетика»</i>	220
4. ПОРІВНЯЛЬНА І СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА. КОНТЕКСТ НАЦІОНАЛЬНИХ ЛІТЕРАТУР	
<i>Нортрон Фрай. Література як контекст: «Лісідас» Мільтона</i>	242
<i>Клаудіо Пільен. Світова література і теорія літератури</i>	255
Три моделі наднаціонального	263
Систематизації	289
<i>Діоніз Дюрішин. Світова література пером і долотом: вихідні методологічні поняття й принципи</i>	306

5. ЖАНРИ І СТИЛІ В АСПЕКТІ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Віктор Жирмунський. Літературні течії як явище міжнародне 344

6. ЛІТЕРАТУРА В СИСТЕМІ МИСТЕЦТВ

Ульріх Вайсштайн. Порівняння літератури з іншими видами

мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження

в літературознавчій теорії і методології 372

Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики? 393

7. УКРАЇНСЬКА Й СЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ В КОМПАРАТИВНОМУ АСПЕКТІ

Дмитро Чижевський. Порівняльна історія слов'янських

літератур. Вступ..... 412

Олександр Білецький. Українська література серед інших

літератур світу..... 433

Іменний показник 474

Дмитро Наливайко

ЛІТЕРАТУРНА КОМПАРАТИВІСТИКА ВЧОРА І СЬОГОДНІ

Як одна з основних літературознавчих дисциплін компаративістика склалася в другій половині XIX ст. і зайняла проміжну позицію між двома іншими, основними й «давніми», дисциплінами – між історією літератури й теорією літератури. Вона пов'язана з ними тим внутрішнім специфічним зв'язком, що властивий утворенням проміжного характеру, і її розвиток від початку й донині позначений «хитаннями», зміною векторів руху то в бік історії літератури, то в бік теорії. Водночас їй притаманні інтенції їх синтезування, в певному розумінні вона є своєрідною метамовою літературознавства. Однак про це йтиметься нижче, а спершу необхідно зазначити, що, подібно до багатьох наукових галузей, вона має багатовікову передісторію, яка бере початок в античності класичної доби, в V–IV ст. до н. е., а можливо й раніше [1].

В античності з'являються перші прояви фіксування компаративістських тенденцій у художній творчості й філософсько-наукових працях. У сфері художньої творчості їхнім першим яскравим проявом є відомий агон комедії Арістофана «Жаби» (405 р. до н. е.), в якому зіткнулися Есхіл та Евріпід, доводячи богів Діонісу, сказати б, перевагу своїх «творчих методів»: Есхіл бачить її у тому, що він виводив у своїх трагедіях героїв, котрі можуть стати нарівні з гомерівськими, а Евріпід – у тому, що його герої наближені до сучасників, тобто до рівня реальних людей, і отже, більш «правдиві», хоча й не можуть служити для них взірцями (що виявляється неприйнятним для Арістофана). В агоні уславлених трагіків також піддаються розгляду різні складники художньої структури їхніх трагедій, а в цілому він справляє враження компаративного фрагмента, включеного в текст комедії. З другого боку, Арістотель у своїй «Поетиці» (між 336 і 322 рр. до н. е.), що започаткувала європейську літературну теорію, дає зіставний аналіз провідних жанрів давньогрецької літератури класичного періоду, епосу й трагедії,

а також епосу й історії, яка в античності й постантичній Європі до середини XIX ст. вважалася літературним прозовим жанром. У першому зіставленні палму першості Арістотель віддає трагедії як вищому й найдосконалішому літературному поетичному жанру, що характерно для класичного періоду давньогрецької культури. Зіставлення епосу та історії він переводить у площину встановлення глибинної епістемологічної й поетикальної відмінності між поезією та історією і робить знаменитий висновок: «...Історик і поет відрізняються не тим, що один пише віршами, а другий – прозою [...], – ні, відрізняються вони тим, що один говорить про те, що було, а другий – про те, що могло би бути», «будучи можливим у силу вірогідності чи необхідності» [2].

Проте ці компаративістські екзерциси мали спорадичний характер, вони породжувалися конкретними практичними потребами іншого порядку і не переростали в систему, не набували континуальності. Те ж саме спостерігається і в пізній античності, хоча на цьому етапі, можна сказати, виникає сприятливіша «компаративістична ситуація» з появою двох потужних літератур, грецької і римської; характер їхніх зв'язків мінявся: спершу римська література перебувала у стані учнівства, активно засвоюючи набутки грецької, пізніше між ними встановлюється паритетність, взаємообмін і суперництво. Слід при цьому зазначити, що ці дві літератури дотримувалися різних позицій одна щодо одної: римська була відкритою для грецької, тоді як остання, певна своєї «вищості», не вважала за можливе до неї сходити, що, звісно, не виключало окремих впливів і запозичень. Загалом же спорадичні компаративістські моменти частішають, але водночас стають дрібнішими за своєю змістовою глибиною та масштабістю.

Цей стан зберігається і в середньовіччі, причому поле проявів компаративістських інтенцій у цей час звужується, сходячи головним чином до латиномовної літератури, яка в теоретико-літературній сфері базувалася на античній традиції. Проте найяскравішим її проявом є X розділ трактату Данте «Про народне красномовство» («De vulgare eloquentia», 1309–1313), в якому великий італійський поет зіставляє літературу *langue d'oc* і *langue d'oïl*, тобто провансальською і французькою мовами, – найрозвиненішими і найпоширенішими літературними мовами тогочасної Романії і всієї Західної Європи; тут він, зокрема, намагається пояснити, чому перша із них стала поширеною мовою поезії, а друга – прози [3]. В наступні епохи спостерігаються вже й значні спалахи активізації компаративних інтенцій у літературно-художній думці, зумовлені літературними і позалітературними чинниками.

Перший такий спалах мав місце в XVI ст., другому «ренесансному сторіччі», означеному тим, що в цей час відбувається ствердження домінантної ролі національних мов у культурі й літературі західноєвропейського Відродження. Свій початок цей процес бере в Італії, в трактаті П'єтро Бембо «Проза в народній мові» («Prose della vulgar lingua», 1525) і «Діалози про мову» (1542) його учня Спероне Спероні. Значного розмаху цей рух набуває у Франції, де його осередком стає уславлена «Плеяда», що реформувала національну поезію, а Жоашен Дю Белле, один із її чільних поетів, виступив речником завдань і цілей цього руху в трактаті під промовистою назвою «Захист і звеличення французької мови» (1549). Згодом в Англії з'явився трактат Філіпа Сідні «Апологія поезії» (1585, опубл. 1591), який є літературним маніфестом аналогічного змісту й спрямування. Для нас ці маніфестації знаменні тим, що їхні автори, розглядаючи поезію як вищу форму мови, вдавалися до зіставлень, у певних аспектах, зразків античної (римської) літератури й сучасної літератури національними мовами.

Чи не наймасштабнішим явищем передісторії літературної компаративістики слід вважати «спір про давніх і нових», що спалахнув у Франції наприкінці XVII – на початку XVIII ст. й почасти поширився на інші країни, зокрема на Англію. В ньому взяли участь багато письменників і теоретиків; стан поборників «нової літератури» очолили Перро і Фонтенель, а їхніх опонентів – Буало і Фенелон; в Англії втрутився в цей спір Свіфт (на боці «давніх»). Тематично він пов'язаний з маніфестаціями XVI ст., про які щойно йшлося. Це був спір між письменниками й теоретиками, які піддали запереченню авторитет «давніх», тобто античних митців слова, і проголошували перевагу «нових», тобто новочасних, та захисниками традиційного авторитету й взірцевості «давніх». В основі цієї запеклої дискусії також лежить ставлення до літературної спадщини античності, котре було наріжним каменем художньої думки на Заході з XV до XIX ст. Проте цей «спір» на межі XVII–XVIII ст. набув фронтального характеру, охопивши проблеми естетики, художнього смаку, незмінності чи руху мистецтва, поетики й стилю. Докладно й прискіпливо, з протилежних позицій, але не виходячи в основному за межі художньої системи класицизму, аналізували учасники великого спору твори «давніх» і «нових» авторів, удаючись і до їх зіставлень на різних рівнях – тематологічному, характерологічному, жанрологічному, стилістичному тощо [4].

Загалом порівнювання посіло значне місце в їхніх текстах, однак це була емпірична компаративістика, теоретично не усвідомлювана й методологічно не розроблена. Диспутанти зверталися до порів-

няльних прийомів, однак це важко визнати компаративістською термінологією; вони їх брали із різних сфер знань та практичного досвіду, не зводячи до якоїсь більш-менш виробленої системи. Вони (що загалом характерно для донаукової стадії компаративістики) «чинили, як пан Журден із комедії Мольєра, котрий говорив прозою, не відаючи, що то є проза» [5]. Принципове значення для майбутнього компаративістики мала висунута опонентами Буало теза, за якою ідеал краси не є спільним для всіх народів і незмінним: він варіюється та змінюється залежно від країни й епохи.

Однак минуло майже століття, перш ніж ця ідея почала оволодівати умами й реалізовуватися у науковій практиці. Сталося це вже наприкінці XVIII – на початку XIX ст., коли відбуваються глибокі зрушення в порівняльному вивченні літератури й визначається настанова на вироблення його наукової парадигми. Як уже зазначалося, в науковій літературі по-різному датується поява компаративістики чи, точніше, її наукової стадії. Поль Ван Тігем відносить її до епохи Відродження, деякі вчені – до XVII–XVIII ст., зокрема до «спору про давніх і нових», але більшість наукової громади сходиться на тому, що процес зародження літературної компаративістики як наукової дисципліни відбувається наприкінці XVIII – на початку XIX ст., тобто в епоху преромантизму й романтизму, а як завершена наукова дисципліна вона постає в другій половині XIX ст.

Власне, вона й не могла скластися в усьому своєму обсязі, в усіх основних складниках та інтенціях доти, доки в літературно-теоретичній думці домінував специфічний монізм: літературний процес уявлявся як цілісний континуум, недиференційована естетико-художня єдність, базована на класичних (античних) теоретичних постулатах і художніх взірцях. Про можливість існування, діяхронне й синхронне, різних художніх систем і національних варіантів літератури в теоретичному сенсі не йшлося. Згаданий монізм, який *de facto* унеможлиблював порівняльне вивчення феноменів національних літератур і наднаціональних художніх систем, їхніх морфологій і семантики, естетики і поетики, переживає глибоку кризу на межі XVIII–XIX ст. Набувають поширення дихотомічні концепції літератури: «наївної і сентиментальної поезії» Ф. Шиллера, «класичної і романтичної» А. В. і Ф. Шлегелів, «південної і північної» Ж. де Сталь, що мають діяхронні й синхронні виміри.

Особлива роль у ствердженні диференційованого підходу до літератури належить Й. Гердеру, передусім в аспекті її національної варіативності й своєрідності. Наприкінці XVIII ст. він висунув програму оновлення європейської літератури (й культури загалом) шляхом звернення до народно-національних витоків і джерел. Художній

світ і все мистецтво він розглядав як органічне породження, що виростає на відповідному національно-історичному ґрунті й формується його умовами, традиціями, особливостями життєустрою, культури, естетики, відчуття й розуміння форми тощо. Таким чином, Гердер безапеляційно відкинув домінантне в естетиці й теорії літератури XV–XVIII ст. трактування класичних принципів і форм як універсальних і незмінних норм для всіх епох і народів. За його концепцією, в національних літературах втілюється «дух народу», котрий, проте, є не самодостатньою субстанцією, а своєрідним проявом «людського духу, живого й вічно діяльного», універсальної єдності, що існує в невичерпній розмаїтості.

Проте центральною і найяскравішою постаттю цього етапу розвитку літературної компаративістики є Гете. У вражаючій багатогранності його творчої діяльності рельєфно проявляються тяжіння до горизонтів світової літератури й дедалі виразніша настанова на її синтезування; як зазначив Ф. Шлегель ще 1800 р., його універсальність «явилась тихим відблиском поезії всіх часів і народів» [6]. Водночас розвій світової літератури, місце й призначення німецької в ньому стали предметом його теоретичних роздумів, і закономірно під кінець життя, у 1829–1831 рр., він формулює, вперше в історії науки, концепцію «всесвітньої літератури». Вона не є концепцією власне компаративістською, але ж освоєння всесвітньої літератури неможливе без порівняльного літературознавства, вони тісно пов'язані й взаємодіють, вивчення *littérature universelle* великою мірою реалізується зусиллями і засобами *littérature comparée*. У своїх судженнях про світову літературу Гете виходив із принципу однорідності літературного процесу і цікавився взаємозближеннями і взаємодією явищ в усьому його діапазоні, особливо ж літератур Заходу й Сходу, що на рівні художньої практики втілювалося в його ушлякеному «Західно-Східному дивані» (1819). Наголосимо, що Гете був перший, хто тісно пов'язав проблему міжнаціональних літературних зв'язків та відповідностей із проблемою світової літератури, і це є чи не найзначнішим його внеском у літературну компаративістику.

Загалом у першій половині XIX ст. формування літературної компаративістики, її перехід з інформативної стадії в наукову відбувається досить інтенсивно, особливо у Франції. Як і раніше, активну участь беруть у цих процесах письменники; досить тут згадати Ж. де Сталь та її твір «Про Німеччину» (1810) і Стендаля з його трактатом «Расін і Шекспір» (1823–1825). Це також був час посиленого розвитку порівняльних вивчень у природничих науках, започаткований відомими «Лекціями порівняльної анатомії» (1800–1805)

Ж. Кюв'є, і в науках гуманітарних – філософії, антропології, міфології (особливо індоєвропейській), що активно сприяло становленню літературної компаративістики. Вже 1805 р. Ш. де Вілер видає «Порівняльну еротику, або есей про істотно різну манеру потрактування любові у французькій і німецькій поезії». Входить у вжиток термін «літературна компаративістика» (*la littérature comparée*), поступово визначаючись у своїй семантиці. 1816 р. Ф. Ноель оголосив «Курс літературної компаративістики» («*Cours de littérature comparée*»), але на ділі це були три розміщені поряд нариси про французьку, латинську й англійську літератури, без більш-менш системних порівнянь. Ближче до порівняльного літературознавства «Дослідження про вплив, вчинений французькими письменниками XVII ст. на іноземні літератури та європейський дух», яке А. Ф. Вільмен представив у Сорбонні 1829 р. У кількох французьких університетах з'являються кафедри іноземної літератури, деякі з них швидко еволюціонують до порівняльного літературознавства, як це сталося, приміром, з такою кафедрою Колеж де Франс та її професорами, відомими вченими Ф. Шалем та Ж.-Ж. Ампером. Перший із них розробив курс «Порівняльне вивчення іноземних літератур» (1835), а другий видав «Порівняльну історію середньовічної французької літератури та іноземних літератур» (1841). За визначенням одного з недавніх наукових видань, «у Франції справжніми зачинателями порівняльного літературознавства стали Абель Вільмен, Жан-Жак Ампер і Філарет Шаль» [7].

У тогочасній Німеччині примітним явищем у цій сфері були «загальні історії літератури» (*Allgemeine Geschichte der Literatur*), в яких інтернаціональний літературний матеріал подавався в історико-літературній площині, як паралельні історії національних літератур. Це були «синхронні обробки поступу естетичних ідей та художніх смаків у різних країнах новочасної Європи» [8], якими, однак, не охоплювалися літератури східної частини континенту. Вони можуть слугувати характерним прикладом, користуючись дефініцією чеського вченого Й. Грабака, «інформативної фази» компаративістики [9], що передувала науково-аналітичній і готувала ґрунт для неї.

* * *

У розвитку компаративістики, як «донаукової», так і наукової, спостерігаються зміни напрямків руху на зближення то з історією літератури, то з її теорією. Випливає це не стільки з її проміжного розміщення між зазначеними основними літературознавчими дисциплінами, скільки з її структури, її внутрішньої диференційовано-

сті на два головні види залежно від об'єктів вивчення: конкретних генетико-контактних зв'язків і типологічних семантико-структурних спільностей та відповідностей (контактологія та типологія за скороченими визначеннями). Ці види порівняльного літературознавства мають різні стратегії та структуру, відмінні методології та методики дослідження, й по-різному вони співвідносяться із зазначеними літературними дисциплінами.

Як зафіксовано вище, на стадії передісторії компаративістські елементи й інтенції проявлялися головним чином у площині пов'язаності з історією літератури, хоча водночас, від Арістотеля до Гердера, відбувалися й глибокі прориви в теоретичну компаративістику. Перший етап розвитку наукової компаративістики, що охоплює другу половину XIX й першу половину XX ст., характеризується домінуванням контактології, що визначальною мірою зумовлює її тогочасну превалюючу пов'язаність з історією літератури. Цей вид порівняльного літературознавства за своєю методологією і методиками близький, навіть гомогенний їй, і цим пояснюється, чому на цьому етапі воно розвивалося головним чином у полі історії літератури, у взаємозв'язках і взаємодії з нею (а також те, чому значного поширення набуло уявлення, що компаративістика є складовою частиною історії світової літератури). Ця компаративістика виходила із засадничого постулату, за яким порівняльні студії можливі й доцільні лише за наявності текстових збігів і документально зафіксованих контактів літературних явищ, що є предметом дослідження.

У другій половині XIX ст. продовжують з'являтися праці з історії світової або європейської літератури (їх нерідко ототожнюють), «загального» або «універсального літературознавства», за прийнятою на Заході термінологією, в яких активізуються елементи й концепти порівняльного літературознавства. Досить показовим прикладом тут може слугувати багатотомна праця данського вченого Г. Брандеса «Найголовніші течії літератури XIX ст.» (1872–1890), перекладена багатьма європейськими мовами. В основу цього резонансного свого часу видання був закладений постулат, що будь-яка література може успішно розвиватися лише в постійних контактах з іншими літературами, в цих контактах вона черпає силу й збагачує свій потенціал. З часом відбувається поєднання парадигм зазначених розгалужень літературознавства, що вже за межами XIX ст. виливається в появу комплексних курсів і кафедр загального й порівняльного літературознавства і відповідних видань [10]. У певному сенсі це можна розглядати як опредмечену маніфестацію пов'язаності й взаємодії історії літератури й компаративістики.

Виникає необхідність в експлікації згаданих понять «порівняльного», «загального» й «універсального літературознавства», поширених у зарубіжній науці. Тут маємо широкий спектр різних трактувань і пропозицій. Одні вчені-компаративісти зближують їхній зміст до синонімічного рівня, інші тією чи тією мірою зберігають за ними різні значення, нерідко визнаючи при цьому за «порівняльним літературознавством» статус синтезатора. У передмові до авторитетного колективного видання французьких учених «Огляд порівняльного літературознавства» П. Брюнель резюмує: «Всередині порівняльного літературознавства в широкому сенсі дисципліни, яка шукає розширення горизонтів національної літератури й зіставляє її з іншими, ми розрізняємо вивчення міжнаціональних літературних відносин, котрі можуть бути тим, що Сімон Жен назвав “порівняльним літературознавством у вузькому значенні”; спроби синтезу, які піднімаються до “загального літературознавства”; бажання бути “універсальним літературознавством”, що об’єднує сукупність усіх літератур» [11].

На початковому етапі наукової компаративістики значного поширення набуло вивчення генетичних пов’язаностей літературних явищ, що, як тоді вважалося, відкриває обнадійливі можливості виявлення спільності міжнаціонального літературного процесу. Виникає відома «міграційна школа», яка займається дослідженням світових, загальнолюдських сюжетів, мотивів, образів, їхнього руху в часі й просторі, що мало привести до реалізації зазначеної задачі. Характерною її рисою є зв’язок з порівняльною фольклористикою, оскільки основний масив «бродячих сюжетів», як означають *Stoff-material* цієї школи, має фольклорно-міфологічне походження. Вона заслуговує на увагу й тому, що з неї починалася українська літературна компаративістика в працях її зачинателів Михайла Драгоманова й Івана Франка; досить широко представлена вона і в сучасній українській науці, зокрема «чернівецькою школою» (А. Волков, А. Нямцу та ін.).

Та досить швидко на перший план виходить порівняльне вивчення національних літератур, їхніх епох і періодів, течій і стилів, морфології і стилістики – переважно в аспекті чи перспективі контактів і впливів «своєї» літератури з іншою/іншими. І, відповідно, вивчення видатних письменників національних літератур у тих же аспектах і вимірах. Складається перша розроблена система наукової компаративістики, об’єктом якої є дослідження безпосередніх, «фактичних» генетико-контактних зв’язків і взаємодій літературних явищ, формуються її теоретико-методологічні засади. Відбувається це в епоху домінування позитивізму як методу наукового мислення з його фак-

тологією, розумінням факту як чогось статичного й самодостатнього, що містить у собі всю «істину» і для її оприявлення вимагає точного аналітичного опису. Воно поєднується з ігноруванням того, що справжній зміст факту не в його «анатомії», а у схрещенні його співвідношень з іншими фактами. Все це позначилося на методології зазначеної системи компаративізму, на її стратегіях і структурі.

За класичне визначення цієї системи компаративізму може слугувати те, що його дав один із її авторитетів, Ж.-М. Карре, у передмові до університетського посібника М. Ф. Гюйяра: «Порівняльне літературознавство є галуззю історії літератури; воно є вивченням духовних міжнаціональних відносин, *фактичних відносин* (курсив авт. – Д. Н.), що існують між Байроном і Пушкіним, Гете і Карлейлем, Вальтером Скоттом і Віні, між творами, інспіраціями, баченням життя письменниками, що належать до різних літератур» [12]. Карре, очевидно в згоді з Гюйяром, говорить про «фактичні відносини» між письменниками й літературами, тобто такі взаємозв'язки й впливи, що піддаються статичному виміру й осягненню, і розміщає їх у площині історії літератури, що є конфігурацією, іманентною цьому типу (й етапу) літературної компаративістики. Сама ж історія літератури тогочасними компаративістами здебільшого розглядалася в параметрах, близьких до культурно-історичної школи, пов'язаної з позитивізмом і позитивістською методологією мислення.

За вихідну основу, в перспективі якої розгортається вивчення міжнаціональних літературних зв'язків, береться історія окремої національної літератури. Поль Ван Тігем, один із патріархів тогочасної компаративістики, писав у книжці «Порівняльне літературознавство» (1951), до речі, першому підручнику з цієї дисципліни: «Порівняльне літературознавство входить до складу історії кожної національної літератури, виявляючи на кожному етапі її руху зв'язки з літературою інших народів. Цим порівняльне літературознавство у високій мірі піднімає наукову вартість історико-літературних досліджень національної літератури порівняно з попередніми її дослідженнями» [13].

Основними категоріями, що ними оперує ця, як її почали називати в другій половині ХХ ст., «традиційна компаративістика», є порівняння, рецепція, джерело, контакт, вплив, із яких виводяться вужчі поняття. Особливо численні – із категорії впливу. Тому небезпідставно сучасні дослідники центральною категорією «традиційної компаративістики» вважають категорію впливу. «Як ключове поняття всякого компаративістичного пошуку, – твердить У. Вайштайн, – мусимо, безумовно, визнати вплив, оскільки він, за своєю природою, поєднує обидва об'єкти дослідження: твори, із яких він виникає,

і дію, що між ними розгортається» [14]. Необхідно, зазначає далі вчений, розрізняти впливи, що діють усередині національних літератур, і ті, що виходять за їхні межі й охоплюють літератури різними мовами. Завважимо, що цією функціональною роллю категорії впливу в цій системі компаративістики пояснюється, чому її ще називають, здебільшого з іронічним відтінком, «впливологією».

Категорія впливу, його морфологія й функціональність, механізми й форми його дії особливо докладно були розроблені французькою компаративістикою, яка, безперечно, превалювала на цьому етапі розвитку галузі. Це засвідчується й тим фактом, що з часом, коли почали формуватися інші компаративістські методології, цю, «традиційну», почали називати також «французькою школою».

За розробленою нею методологією вивчення літературних зв'язків різного рівня відбувається по осі впливу, цьому принципу підлягають і генетичні, і контактні зв'язки. Як цілі літератури, так письменники й окремі твори поділяються на «віддаючі» й «сприймаючі» (за французькою термінологією, *émetteurs et récepteurs*). Цей підхід можна характеризувати як суто каузальний: схожість явищ пояснюється впливом одного явища на інше/інші, причому раніші за часом появи феномени розглядаються як причини, а пізніші – як наслідки. Наступний постулат: вплив діє головним чином не прямо, а через посередників (*transmetteurs*), як-от переклади, перекази, ремінісценції, критичні статті, вчені праці тощо; так розширюється і продовжується континуальність впливу. Значна увага приділяється розробці стадіальних форм впливу окремого явища на літературний процес за градацією його інтенсивності й масштабності; зокрема, Гюйяр у цитованій вище праці визначає як його стадіальні форми дифузії, імітацію, успіх і власне вплив (*influence*) – у значенні найвищої форми, коли певне явище стає важливим чинником міжнародного поступу літератури. Порушувалася також проблема свідомого й несвідомого слідування впливу, що якоюсь мірою вводило порівняльні дослідження у сферу психології творчості. Не пройшов повз увагу й феномен негативних впливів, а також «фальшивого впливу», коли типологічні збіжності приймаються за прояви впливів, як це сталося, наприклад, з відомим французьким критиком і літературознавцем Ж. Леметром, котрий, ознайомившись з драматургією Ібсена, поспішив оголосити, що всі соціальні й моральні ідеї він запозичив у Жорж Санда.

Отож можемо сказати, що загалом вплив цієї школи компаративістики розумівся широко, у великому розмаїтті форм і виявів, функцій і дій, охоплюючи, по суті, весь діапазон генетико-контактних зв'язків. «Можна говорити про знайомство з тим чи іншим твором

або творчістю, про успіх письменника в тій чи іншій країні. Можна говорити про подробиці популярного автора, про пародії на нього. Можна вивчати причини неприйняття певного автора в тій чи іншій країні чи середовищі, про боротьбу з ним. І всі ці форми контактів можна назвати формами впливу, що супроводжується або захопленням, або обуренням, або більш чи менш спокійним засвоєнням» [15]. Важливою і на свій лад дієвою формою впливу, – що не завжди береться до уваги, – є неприйняття твору або й цілої течії, що супроводжується дискусіями, полемікою, боротьбою і, зрештою, обертається на фактор поширення і засвоєння. З усього цього Б. Реїзов робить «парадоксальний, але нібито безсумнівний висновок»: «Якщо єдність усіх національних літератур розуміти як безкінечну систему постійно виникаючих, вічно творимих зв'язків, то можна висувати, що ці зв'язки, стимулюючи розвиток національних літератур, водночас розвивають їхню національну своєрідність» [16].

За моделями, розробленими «традиційною», або «французькою», школою компаративістики, в останній третині XIX ст. й першій половині XX ст. були проведені численні компаративні дослідження, зібрано й систематизовано величезний фактичний матеріал. Це була епоха безперечного домінування цього типу компаративістики, але вже з 1930-х років ширяться думки про недостатність, а то й хибність цієї компаративістської школи. Зокрема зауважується, що двоєдиний процес впливу й рецепції в параметрах методології школи зазнає спрощення, реципієнт утрачає активність і, надто узалежнюючись від впливів, розпадається як єдність. Його твір починає небезпечно нагадувати сукупність різних елементів та інтенцій, позбавлених іманентної цілісності, що нерідко призводить до втрати реципієнтом авторської індивідуальності, не кажучи вже про своєрідність. І навпаки, впливовець (*émetteur*) виглядає самодостатньою естетичною цілістю, що не підлягає ніяким імпульсам і взаємодіям, а весь процес впливу/рецепції набуває рис механістичності. Ще важливішим і принциповішим був закид, за яким компаративістика цього типу, зосереджена на фактичних генетико-контактних зв'язках, нездатна охопити всю повноту й багатоаспектність міжнаціональних літературних відносин.

Однак чи означає сказане, що ця компаративістика виявилася цілковито неспроможною і хибною, як було заявлено деякими опонентами трохи згодом, у 50-х роках минулого століття, коли вибухнула її назріла криза? Насправді вона була зумовленим і закономірним етапом у вивченні міжнаціональних літературних взаємин, котре природно починалося з форм простіших і наочних, базованих на фактології, що загалом притаманно розвитку кожної наукової га-

лузі. Її конструктивні напрацювання увійшли в науковий фонд галузі компаративістики, вони в ній присутні донині й функціонують широко й активно. Генетико-контактологія продовжувала плідно розвиватися і в період домінування порівняльної типології. Тут промовистим прикладом може послужити наукова діяльність акад. М. Алексеева й очолюваного ним сектору взаємозв'язків російської і зарубіжної літератури в Інституті російської літератури АН СРСР. З кінця 1960-х і до початку 1990-х років ним було видано сім збірників неперіодичної серії «Із історії міжнародних зв'язків російської літератури», в яких на великому фактичному матеріалі досліджувалися контакти російської літератури з європейськими літературами у XVIII–XIX ст. Основну увагу приділено XIX ст., яке було епохою яскравого розквіту російської літератури. Збірники переконливо показують, що своїм високим тогочасним злетом вона величезною мірою зобов'язана глибокій інтеграції в європейський культурний і літературний простір. У її русі рельєфно проявляється дія спільних закономірностей, вона проходила спільні з європейськими літературами етапи й форми розвитку, що було надовго обіграно комуністичним тоталітарним режимом і негативно позначилося на її поступі.

Сучасна компаративістика далеко відійшла від того пристрасного заперечення «контактології», яке проявлялося в 1950–1960-х роках. Нині визнають не лише її дослідницькі напрацювання, а й продуктивність її методик, звісно, у визначених параметрах, і продуктивність їх використання. «Впливологія» вже не викликає іронічних посмішок; вважається, що поняття впливу «заяло зівсуття», «вплив було зведено до імітації внаслідок неточного чи небалого вживання». Поширена слушна думка про внутрішню пов'язаність «контактології» і «типології», про те, що надійні результати дає типологічний метод, поєднаний з історико-генетичним [17]. Важливо також зазначити, що в найновіших компаративістських методологіях, скажімо в інтертекстуальній, спостерігається активізація «впливології», зокрема вивчення вихідних джерел (претекстів) досліджуваних явищ; робиться це зазвичай в інших формах, сказати б, на вищому витку гносеологічної спіралі.

Необхідно вказати й на те, що генетико-контактологія і порівняльна типологія з'явилися майже одночасно і їхній розвиток протікав також синхронно з превалюванням однієї з методологій на різних етапах. Порівняльно-типологічний підхід уперше визначено проявився в праці Г. М. Познетта «Порівняльне літературознавство» («Comparative Literature», 1886), де в потрактуванні руху світової літератури акцент переноситься на спільні тенденції й закономірності в різних національних літературах незалежно від їхніх контактних

зв'язків. Велику увагу приділено у Познетта збіжностям і аналогіям, поставлено проблему виникнення однакових жанрових структур у схожих умовах розвитку національних літератур поза контактами. Подібні настанови й тенденції проявляються також в О. Веселовського, передусім у його розробці грандіозної концепції «історичної поетики», що припадає на заключний період його наукової діяльності (80–90-ті роки XIX і початок XX ст.). Отож розвиток наукової компаративістики й на першому етапі не вкладався в рамки генетико-контактних студій. Перебувала поза ними й одна з репрезентативних течій тогочасної німецької компаративістики, що прилягала до духовно-історичної школи літературознавства й перебувала в рішучій опозиції до «французької школи». Один із чільних її представників Ю. Петерсен оголосив цю школу «збиранням фактів» з її позитивізмом «цілковито чужою, механічним насиллям над заповітною сутністю німецького мислення» [18]. Класичним взірцем німецьких студій міжнаціональних літературних зносин у стилі духовно-історичної школи може служити відома книга Ф. Гундольфа «Шекспір і німецький дух» («Shakespeare und der deutsche Geist», 1911).

Загалом же між генетико-контактологією і порівняльною типологією годі провести чітку демаркаційну лінію, це взаємопов'язані й взаємодіючі дослідницькі методики, що становлять спільний теоретико-методологічний каркас літературної компаративістики. Як констатує відомий чеський учений-компаративіст К. Крейчі, «із жодної типологічної збіжності, особливо в межах європейських літератур, неможливе з повною впевненістю виключення прямого чи опосередкованого контакту, а з другого боку, будь-яка аналогія генетичного походження, якщо тільки на її долю випала активна роль у літературному процесі, водночас є також типологічною, бо для того, щоб іноземна новація могла вкорінитися, необхідний якоюсь мірою підготовлений ґрунт» [19]. Додамо до цього, що взаємопов'язаність генетико-контактології і порівняльної типології в міжнаціональних літературних зносинах не є постійною величиною, вони по-різному співвідносяться між собою на різних етапах і рівнях вивчення зазначених зносин. Здебільшого маємо превалювання одного складника й підпорядкування ним іншого, що нерідко сягає межі повної інтеграції.

Криза традиційної компаративістики буквально вибухнула в 50-х роках минулого століття, про цю кризу стали багато писати в різних країнах переважно в різко критичному ключі; при цьому багатьма вченими вона була сприйнята й потрактована як криза всієї наукової галузі. Цю проблему порушив Рене Веллек у доповіді на II конгресі Міжнародної асоціації літературної компаративістики (1958), проте

він наголосив, що це криза саме традиційної компаративістики, сформованої в XIX ст. Головну причину кризи він слушно вбачав у тому, що ця компаративістика надто обтяжила себе застарілими позитивістськими методологіями і не позбулася «наївної віри в нагромадження фактів, сподіваючись, що з цих цеглинок складеться велика піраміда знання й уможливиться каузальне витлумачення літератури за моделлю природничих наук» [20]. Ґрунтовній критиці й не менш рішучому запереченню ця компаративістська методологія була піддана в книжці Рене Етьємбля «Порівняння не доказ» (*«Comparaison n'est par raison»*, 1963), яка викликала значний резонанс у Європі й за океаном. У ній відкидаються будь-які обмеження компаративних студій, «навіть тоді, – іронізує автор, – коли можливість безпосереднього впливу повністю виключається». Він прагне реально вивести ці студії у простір світової літератури і, знявши бар'єри європоцентризму, розробляти її теоретико-методологічний дискурс, основується на вивченні поетики європейської і східної літератур.

* * *

Словом, у 50-х роках минулого століття відбувається фундаментальний перелом у русі літературної компаративістики й розпочинається його новий етап, на якому провідна роль переходить до порівняльної типології. А це означає передусім розширення й поглиблення компаративних студій як по горизонталі, так і по вертикалі. Безперечно, традиційній компаративістиці з її зосередженістю на текстових збігах і документально фіксованих контактах властива обмеженість діапазону дослідження міжнаціональних літературних відносин. Вивчення генетико-контактних зв'язків дає змогу встановити наявність обміну між окремими літературами, його характер (однобічний чи двобічний) та інтенсивність, його мотивацію, збагачення сприймаючих літератур (реципієнтів) тощо. Однак прямими контактами не охоплюються інші аспекти й форми міжнаціональних літературних відносин: приміром, даючи уявлення про роль однієї національної літератури в розвитку іншої, вони неспроможні виявити її реальне місце в системі регіональної, європейської чи світової літератури, всебічно оцінити її об'єктивний (а не зафіксований у певний час та з певної «точки» і тому відносний) внесок у загальну літературну скарбівню, визначити властиві їй спільні з іншими літературами структури й інтенції розвитку та її своєрідність.

Як показано вище, в середині XX ст. цей тип літературної компаративістики входить у глибоку кризу й витісняється порівняльно-типологічною методологією, яка центр ваги переносить на вивчення

аналогій і спільностей літературних явищ, їхніх систем і контекстів як у синхронному, так і в діахронному зрізах. Генетико-контактологія втрачає самодостатність і значною мірою інтегрується порівняльною типологією. Це не означає, що генетико-контактні зв'язки знімаються, але вони постають тепер головним чином у силовому полі порівняльної типології і великою мірою підпорядковуються її завданням і концептам.

Утім, тут слід зазначити істотні відмінності між різними національними школами сучасної компаративістики. Зокрема, між двома провідними – французькою й американською. Якщо перша продовжує приділяти значну увагу генетико-контактним зв'язкам і тією чи іншою мірою вирізняє їх, то американська повністю зосереджується на порівняльно-типологічному вивченні літератури, й основними об'єктами в її студіях є різні рівні й форми порівняльної типології. Наприклад, у збірнику «Порівняльне літературознавство» за редакцією А. О. Олдріджа статті й розвідки рубрикуються за такою тематикою: «Літературні рухи (напрями)», «Літературні теми», «Літературні форми (жанри)», «Літературні відносини» [21]. У книзі Р. Д. Клементса «Порівняльне літературознавство як академічна дисципліна» визначені такі її компоненти: жанри й форми; періоди й рухи; теми й міфи; літературні відносини; літературна теорія і критика [22]. У ґрунтовній праці «Виклик компаративістики» Клаудіо Гільєна, іспанського дослідника «американської школи», як базові складові галузі подані: «Жанри (генетика)»; «Форми (морфологія)»; «Теми (тематологія)»; «Літературні відносини (інтернаціональність)»; «Історичні конфігурації (історіологія)» [23]. У французьких наукових виданнях здебільшого знаходимо розділи як про генетико-контактні зв'язки, їхні методології і методики, так і про порівняльну типологію на рівнях тематології, морфології, генетології, течій і стилів, історії ідей, рецепції, інтертекстуальності тощо [24].

Загалом же в цьому виді літературної компаративістики головним завданням постає вивчення типологічних аналогій, відповідностей і спільностей у русі літератур, що породжуються дією спільних або схожих чинників і закономірностей суспільного, культурного й художнього розвитку. Не ігноруються і впливи, але маємо інший підхід до них та іншу їх інтерпретацію. Передусім вплив розглядається не як лінійне сприйняття чи наслідування, а як складник творчого процесу митця/літератури. Він містить обов'язковий момент відбору, а закономірно відбирається те, що необхідне для літератури-сприймача, що відповідає її внутрішнім потребам і тією чи тією мірою піддається освоєнню й трансформації. Це не механічне перенесення, сприйняте входить в інший літературний контекст, унаслідок чого

запозичені елементи набувають іншого художнього змісту й функціональності. Зрештою, вплив – це форма входження літератури-сприймача в контакт із впливовцем, форма освоєння досвіду інших літератур і включення в міжнаціональний літературний континуум. Ще на початку ХХ ст. Андре Жід у лекції «Вплив у літературі» зробив непомічений і неоцінений у той час висновок, який П. Брюнель назвав «дивовижним»: «Вплив нічого не творить: він пробуджує» («L'influence ne crée rien: elle éveille») [25].

Слід тут зазначити: все вищевказане має прямий стосунок і до вивчення української літератури в системі / системах міжнаціональних літературних зносин. Ідеться вже не про впливи з того чи того боку, а про її розвиток у силовому полі регіонального чи європейського літературного процесу, який має в основі спільні естетико-художні моделі й архетипні структури, про її задіяність у цьому процесі на рівнях тематики й поетики, про її співучасть у розробці спільних або подібних проблемно-тематичних комплексів і художніх парадигм, про моменти спільності й національної своєрідності в її русі та її явищах.

Історичний досвід підказує, що реноме та впливовість літератури не завжди вимірюється тільки їхніми реальними досягненнями. Тією чи іншою мірою вони можуть бути й наслідком позалітературних чинників, зокрема організованих політичних, ідеологічних та пропагандистських зусиль, зрештою, державних акцій. Так само й «непопулярність» чи «невпливовість» окремої літератури часто буває непрямо пропорційною її фактичним здобуткам, її об'єктивно суцьому внеску в світовий літературний фонд. Загальновідомо, що далеко не завжди ці здобутки ставали знаними за межами країни, що їх вихід за ці межі залежав не тільки від літератури, а й позалітературних чинників. Однак відсутність розголосу не може ставити під сумнів об'єктивну цінність здобутків національних літератур, так само як і їхню значущість у порівняльно-типологічному аспекті. Словацький критик А. Матушка писав про творчість А. Штура, що «штурівська поезія не є “малою”, вона є явищем світового рівня незалежно від того, відома вона світові чи ні, і навіть, зрештою, коли вона йому невідома» [26]. Те ж саме можна сказати і про багатьох письменників національних літератур, що не належали до «провідних», у тому числі літератури української – про Сковороду й Шевченка, Франка й Лесю Українку, Коцюбинського й Винниченка, Тичину й Миколу Куліша, Хвильового та інших.

Схарактеризована зміна загальної парадигми літературної компаративістики спричинила зміну її векторності в системі літературознавчих дисциплін, більшою мірою стимулюючи її рух до теорії

літератури. Такий рух, слід сказати, іманентний порівняльній типології, яка оперує переважно не на рівні конкретно-історичних фактів, а на рівні інтенцій і структур літературного процесу, що мають характер його констант або тяжіють до них. Типологічний метод посилив теоретико-узагальнювальні підходи до літератури й літературного процесу і розширив, фактично до необмеженості, діапазон компаративних досліджень. Він охоплює різні сфери й рівні літературних зносин – від зіставлень літератури різних регіонів і культурно-історичних спільнот (наприклад, літератур Європи й Далекого чи Близького Сходу, Західної і Східної Європи, Європи й Латинської Америки тощо) до зіставлень окремих творів або й певних їхніх інгредієнтів. Здійснюється це порівняльно-типологічне вивчення на різних типологічних рівнях, визначених і розроблених теорією літератури: на рівні тематологічному (тем, мотивів, сюжетів, міфів тощо), морфологічному (складників літературних структур, їхнього функціонування і взаємодій), генологічному (родів, жанрів, жанрових форм), течій і стилів, історичних конфігурацій, інтертекстуальності тощо.

Зближення компаративістики з теорією літератури особливо посилюється під кінець минулого століття, і відомий французький учений-компаративіст Р. Етьємбля висуває ідею порівняльного літературознавства як «порівняльної поетики» – вивчення форм (морфології) і жанрів у їхньому русі, стилів [27]. Ця ідея Етьємбля була підтримана Г. Р. Яуссом, одним із лідерів школи рецептивної естетики. Послідовник Етьємбля, румунський компаративіст А. Маріно, який у 1980-х роках змушений був виїхати до Франції, у спеціальній праці «Компаративізм і теорія літератури» (1988) доводить необхідність узгодження компаративістських досліджень із вимогами теорії літератури та їхнього синтезу. «Наш намір, – проголошує він, – розробити літературознавчу теорію, цілі й засоби якої були би специфічними і в загальній складеності компаративістськими» [28]. Водночас принципово важливою метою є для нього дослідження літературних явищ не тільки в їхніх співвідношеннях з іншими того ж роду, а й у співвідношенні з явищами духовної культури в широкому діапазоні, включаючи контакти, інтерференції, інтертекстуальності тощо.

Зазначимо, що вихід на перший план у компаративістиці порівняльної типології зумовлює значні зміни у її функціонуванні в системі літературознавчих дисциплін. До якоїсь міри вона набуває значення й сенсу інтегрувального складника загального літературознавства. У певному розумінні вона стає, користуючись терміном Ю. Лотмана, «пізнанням другого ступеня», попередньо означеного й

описаного істориками й теоретиками літератури, культурісториками і культурфілософами, антропологами, філософами тощо. Звідси досить поширена нині думка, що компаративістика є свого роду метанаукою, котра займається, за висловом Е. Касперського, «інтерпретацією і реінтерпретацією нагромаджених знань про літературу й культуру» [29].

Вивчення типологічних спільностей і відповідностей часто розглядається в компаративістиці як найактуальніше й найперспективніше, хоча ця думка й не поділяється всіма. І що найважливіше зазначити, саме на цьому напрямі відбувається чи не найбільше зближення і взаємодія компаративістики й історії світової літератури, *littérature comparée* і *littérature universelle*. Як слушно зазначає А. Нівель, відмінність між ними полягає головним чином у різниці цілей, а не в предметі й арсеналі засобів дослідження: компаративістика, як правило, має справу зі спільними закономірностями й структурами руху літератур, але спирається вона передусім на матеріал історії національних літератур [30]. При цьому «якщо вивчення схожостей, аналогій сприяє з'ясуванню спільних закономірностей літературного розвитку, то дослідження відмінностей дає дуже важливий матеріал для встановлення специфічних особливостей літературних явищ і процесів, для розкриття прикмет своєрідності, самобутності» [31].

Але річ тут не тільки в розкритті вказаних прикмет: діалектика означеного процесу на глибшому рівні полягає у тому, що рух до «чужої» літератури (й культури) є водночас і рухом до «своєї»: у зіставному аналізі розкривають глибинні аналогії і спільності, які розширюють і поглиблюють пізнання своєї літератури. В цьому полягає ще одна істотна функція компаративістики, зокрема порівняльної типології.

Важливо наголосити, що порівняльна типологія – це не накладання на континуальний літературний процес апріорно розробленої схеми й підпорядкування їй динамічної розмаїтості руху літератур. Таке розуміння співвідношення типології й історії світової літератури властиве скоріше певним школам традиційної компаративістики, які закладали в основу спрощену гетівську концепцію світового письменства. З особливою виразністю подібний підхід проявлявся в радянському порівняльному літературознавстві, яке своїм засадничим завданням декларувало розкриття інтернаціональної спільності світового літературного розвитку, яка виводилася зі спільності розвитку соціально-економічного і ним детермінувалася. Порівняльна типологія виходить із того, що елементи єдності руху літератур існують у їх розмаїтті як іманентній реальності, і щоб не

впасти в спрощувальність і схематизм, необхідно брати за основу цю іманентність і шляхом індуктивного аналізу структур іти до виявлення спільних тенденцій і типологічних відповідностей загального, регіонального чи світового розвитку літератури як складника духовної культури.

У порівняльній типології важливе місце належить розгляду окремої літератури в контексті інших літератур чи літературних спільнот. Слід тут зазначити, що сучасне розуміння контексту розширилося порівняно з раніше усталеним, коли під ним розумілася пов'язаність із відповідною генезою чи традицією, різноступенева включеність у певний літературно-історичний чи культурно-історичний континуум; нині він, за висловом М. Делапер'єр, «може означати нову дослідницьку перспективу, *новий кут зору*, що дає змогу поглянути на рідну літературу по-іншому, ніж зазвичай» [32]. При всьому цьому необхідно пам'ятати, що національні літератури, як правило, існують не в одному, а в кількох контекстах, роль і значення котрих є різними, нерідко з ознаками деякої ієрархічності. Наприклад, українська література ХІХ ст. входила до контексту східнослов'янських літератур і літератур усієї Російської імперії, до контексту слов'янських та інших літератур Середньо-Східної Європи, які перебували в аналогічному становищі, нарешті, до контексту європейських літератур.



Загалом же можна сказати, що в останні десятиліття минулого століття наукова компаративістика переходить у нову стадію розвитку, означену появою нових векторів та інтенцій. Формується нова компаративістична парадигма, з такими, за визначенням Д. Фоккеми, детермінантами: «Ця нова парадигма складається з а) нової концепції об'єкта літературознавчого дослідження; б) введення нових методів; в) нового бачення наукової цінності дослідження літератури; г) нового соціального обґрунтування дослідження літератури» [33]. На теоретико-методологічному рівні її найхарактернішою рисою є фронтальне звернення до концептів та методів сучасного літературознавства й суміжних із ним гуманітарних дисциплін та їх активне застосування. Ще на VIII конгресі Міжнародної асоціації літературної компаративістики (1976) відбулося «узаконення» низки нових методологій, було створено п'ять секцій, на яких розглядалися історичний, соціологічний, семіотичний, структуральний та стилістичний методи. На наступних конгресах їх коло поступово розширювалося, що, зрештою, відбивало стрімке методологічне збагачення компаративістики.

Зазначимо, що все це супроводжується суперечками й дискусіями, зіткненнями різних підходів і концептів, а також хронічними спахами ламентаций стосовно кризи компаративістики та її безперспективності, котрі, власне, стали перманентним явищем із середини ХХ ст. Але ж, що також неодноразово зазначалося, в подібній ситуації перебуває вся літературна наука, особливо її теоретико-методологічний складник, і судження про кризу компаративістики великою мірою є не чим іншим, як екстраполяцією твердження про загальну кризу літературно-теоретичної думки. Як слушно констатує К. Гільєн у книзі «Виклик компаративістики», перекладеній кількома мовами, «нинішній теоретичний неспокій у літературній компаративістиці йде від загального невдоволення станом літературознавства» [34]. До подібного висновку про пов'язаність (і залежність) кризи в сучасній компаративістиці із загальним станом у теорії літератури дійшли польські науковці в репрезентативній дискусії про методологію компаративістики, що відбулася 6–8 лютого 1997 р. [35]. На думку А. Маріно, криза в компаративістиці й літературознавстві загалом «впливає скоріше за все із успадкованого догматизму, який не дозволяє зводити кінці з кінцями» [36].

Проте слід зазначити, що з цією кризою компаративістики, котра раз у раз артикулюється вченими, перебуває в різкому контрасті бурхливе зростання компаративістичних досліджень та публікацій у різних регіонах світу наприкінці ХХ ст. Про це, зокрема, свідчить видана в Німеччині інтернаціональна бібліографія з історії та теорії порівняльного літературознавства, де зафіксовано 350 тисяч праць різними мовами світу [37]. Ця лавиноподібна кількість публікацій – досить переконливе свідчення масштабного розвитку цієї галузі в сучасному світі. Втім зазначимо, що в її традиційних центрах, якими є Франція, Німеччина та деякі інші країни Західної Європи, темп розвитку літературної компаративістики не такий високий, як в інших регіонах – Японії та Індії, останнім часом і Китаї, в Латинській Америці, а також у європейських країнах колишнього «соціалістичного табору». Повною мірою сказане стосується й українського порівняльного літературознавства.

Та перш ніж вдатися до розгляду сучасної компаративістики в теоретико-методологічному аспекті, її репрезентативних течій та концепцій, необхідно звернути увагу на її кардинальне предметно-тематичне розширення, можна навіть сказати – на її подвоєння в цьому розрізі. Річ у тім, що до останніх десятиліть минулого століття предметом компаративістики було вивчення міжлітературних зв'язків та відносин, а також міжвидових зв'язків та відносин творів різних літератур, і залишалася поза її компетенцією не менш масштабна й

значуща сфера взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами і видами духовно-творчої діяльності. Звісно, окремі явища цих взаємозв'язків і взаємодій потрапляли в поле зору науковців і раніше, але вони мали розрізнений, несистемний характер і не розглядалися в параметрах компаративістики як специфічної галузі науки про літературу. В їх потрактуванні домінував підхід як до явищ, що належать до сфери естетики або ж історії мистецтва.

Проблема літератури в системі мистецтв, трактована в аспекті, що тією чи іншою мірою інтегрується в порівняльне літературознавство, не раз порушувалася в працях, що з'являлися в період між двома світовими війнами. Не входячи в їх характеристики, вкажу на найбільш примітні серед них, починаючи з монографії О. Вальцеля «Взаємовисвітлення мистецтв» (1920) [38], в якій відомий німецький учений поставив своїм завданням розглянути літературу в системі мистецтв і виявити спільну модальність її виражальних засобів із виражальними засобами інших мистецтв, «часових» і «просторових». Починання Вальцеля продовжив К. Вайс у книжці «Симбіоз мистецтв» (1936), де акцентується культурно-соціологічний аспект взаємозв'язків і взаємодій літератури й мистецтва [39]. Слід ще згадати працю французького дослідника П. Морі «Мистецтво і порівняльне літературознавство», в якій дається обрис тогочасного студіювання *correspondance des arts* у зв'язках і співвідношеннях з порівняльним літературознавством. Її автор об'єднував взаємозв'язки й взаємовпливи літератури й мистецтв під спільним означенням «мистецько-літературної компаративістики» (*littérature et arts comparée*) [40].

Однак справжній перелом у цій сфері відбувся в 60-х роках ХХ ст., і безперечний пріоритет тут належить американській компаративістиці. В 1961 р. Г. Ремак дає нову, «подвоєну» формулу порівняльного літературознавства: «Літературна компаративістика – дослідження літератури поза межами однієї країни, а також вивчення взаємовідносин між літературою, з одного боку, й іншими сферами знань і вірувань, такими як мистецтво (наприклад, малярство, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, соціальні науки (наприклад, політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо, – з другого боку. Стисліше кажучи, йдеться про порівняння однієї літератури з іншою чи іншими, а також про порівняння літератури з іншими сферами людської експресії» [41]. Отже, Ремак визначив вивчення зв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами та сферами духовно-практичної діяльності як один із двох основних складників порівняльного літературознавства поряд із вивченням міжлітературних відносин, на яких традиційно зосереджувалася увага.

Це різке розширення діапазону літературної компаративістики спершу зустріло значний спротив серед західноєвропейських учених, особливо французьких; неприхильно воно було сприйняте й науковцями в «соціалістичній співдружності»: зокрема, рішуче виступив проти нього відомий словацький компаративіст Д. Дюрішін, який свою позицію аргументував тим, що воно призведе до надмірного розширення й без того надто широкого поля компаративістських студій [42]. Однак уже в 1970-х роках ситуація швидко змінюється, і на IX конгресі МААК, що проходив 1979 р. в Інсбруку, відбулося, так би мовити, офіційне визнання цієї галузі компаративістики. Тут варто зацитувати американського вченого М. Рубінса: «Якщо ідея Г. Ремака про те, що до порівняльного літературознавства входить вивчення взаємовідносин між літературою й іншими мистецтвами, спершу піддавалася різкій критиці, то під кінець ХХ ст. подібні міждисциплінарні дослідження вже в цілому сприймаються як законний складник компаративістики» [43]. В 1970-х роках інтерес до цих студій поживається й у радянському літературознавстві, головним чином російському, хоча самі ці студії здійснювалися поза експлікацією їх як складової частини літературної компаративістики. Окремі праці подібного типу з'явилися також в українському літературознавстві й мистецтвознавстві [44].

В українській науці зачинателем порівняльного літературознавства в системі мистецтв є Іван Франко, у праці якого «Із секретів поетичної творчості» (1899) вміщені розділи «Поезія і музика» та «Поезія і малярство». У них він порушує питання: «Які ж взаємини додаються між цими двома творчостями (між поезією і музикою та між поезією і малярством. – Д. Н.)? В чім вони сходяться, в чім різняться одна від одної?» [45] і дає на них відповіді, що є теоретичною інтерпретацією порушених питань у річищі тогочасної естетико-літературної думки, яка розвивалася в напрямі вивчення літератури в системі мистецтв як галузі компаративістики. Але це починання Франка не отримало у нас свого часу належного продовження, відтак студії зв'язків літератури з іншими мистецтвами мали переважно фактографічний характер. Питання про ці взаємини й взаємодії як складник літературної компаративістики вперше було порушене у нас у моїй доповіді на IV конгресі МАУ в 1999 р. [46].

Проблема літератури в системі мистецтв, широка й багатопланова, зводилася в нашій науці до висвітлення їх взаємообміну на тематичному рівні, до появи статей, нарисів та окремих книжок про музичні, живописні та інші твори на літературні теми й мотиви і про театральні постановки, інсценізації та екранізації літературних творів тощо. Але майже або й зовсім не розроблялися такі питання,

як література й теорія мистецтв, *correspondance des arts* і література, взаємовідповідність стилів літератури та інших мистецтв і особливо перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотнє перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури, що є нині, на мій погляд, центральною проблемою вивчення взаємозв'язків і взаємодії літератури з іншими мистецтвами.

Література – це словесні художні твори, словесне мистецтво, проте його художня мова не вичерпується вербальним рівнем, його зміст виражається словесними засобами, але не зводиться до словесного вираження, що є широким полем для взаємодій літератури з несловесними мистецтвами. Адже в художньому словесному творі всі компоненти форми від композиції до ритміки й інтонації естетично значущі й виконують функції вираження художнього змісту, який є феноменом, не ідентичним емпіричному «життєвому змісту». Згадані взаємодії відбуваються головним чином на рівні метамови літератури й живопису, скульптури, музики, архітектури та інших мистецтв. Приміром, архітектоніка, метафори та символи, поетика й риторика літературного твору виражаються у слові, але водночас вони несуть і надсловесний зміст, що виявляє гомогенність із мовою інших мистецтв, семантичні й чуттєві відповідності та співвідношення з їхніми образами й символами, топікою й риторикою, котрі артикулюються іншими виражальними засобами, іманентними цим мистецтвам.

Мистецтва різняться і за своїм «будівельним матеріалом», і за структурою художньої мови, але в кожную епоху, як правило, вони утворюють ансамбль, котрому притаманна спільна векторність руху, спільні закономірності й інтенції як на епістемологічному, так і на естетико-художньому рівнях. Без цього було б неможливе саме поняття художнього процесу, що охоплює і в певному розумінні об'єднує всі мистецтва. За цими елементами й інтенційованістю ансамблю мистецтв уловлюється наявність об'єднавчого первня, спільних глибинних засад художнього перечування й мислення, які проявляються на духовно-функціональному рівні й по-різному предметно реалізуються в різних мистецтвах залежно від їхнього матеріалу й технології творчості.

Літературі належить особлива позиція і роль у системі мистецтв, у їхніх взаємозв'язках і взаємодіях. Мистецтво як вид духовно-творчої діяльності за своєю природою поліфункціональне; до того ж його види, як правило, тісно або переважно пов'язані з якоюсь окремою функцією – креативною, комунікативною, аксіологічною, пізнавальною, гедоністичною тощо. Література виділяється з-поміж інших

видів мистецтва тим, що суміщає в собі весь комплекс його функцій у потенційно повному вигляді. Звідси її здатність охоплювати всі сфери й аспекти буття, виражальна універсальність її художньої мови, хоч у чуттєвій повноті й конкретності вираження окремих сторін буття вона поступається іншим мистецтвам (наприклад, скульптурі – в пластичності вираження, малярству – в його візуальній наочності й барвистості, музиці – в емоційній наснаженості тощо). Вираження, що дається засобами словесного мистецтва, за своєю технологією знакове, воно більш узагальнене й абстраговане у відтворенні чуттєвої реальності, але водночас воно різнобічніше, сказати б універсальне, наділене специфічною синтетичністю. Воно спроможне охоплювати й поєднувати те, що інші мистецтва, «часові» й «просторові», можуть виразити лише спільними зусиллями. Література за своєю природою є мистецтвом часопросторовим, «хронотопічним», воно, як показав у своїх працях М. Бахтін, вводить час у простір і простір у час, поєднує їх у феноменологічну цілість. У літературному творі, писав він, «час згущується, ущільнюється, стає художньо видимим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» [47].

Як зазначалося, література, будучи словесним мистецтвом, особливим чином пов'язана з когнітивно-ментальною сферою і єдина в ансамблі мистецтв є її безпосереднім художнім висловом. Як писав О. Потебня, «творча думка живописця, скульптора, музиканта невіддільна словом і звершується без нього, хоч і передбачає значний рівень розвитку, що дається тільки мовою» [48]. А це також означає, що роль і значення літератури в художньому процесі зростає мірою того, як у мистецтві змінюється співвідношення між предметно-чуттєвим і когнітивно-ментальним елементами в освоєнні світу, зростає роль останнього. Більше того, зі зростанням цього елемента в художньому процесі література стає адекватною собі, реалізує повною мірою закладені в ній універсальні виражальні можливості й виходить на провідне місце в системі мистецтв, починає чинити дедалі інтенсивніший вплив на інші мистецтва. Цей процес був тривалий та складний, і розвивався він не по прямій лінії, а радше спіралеподібно, з відхиленнями й ретардаціями [49].

Важливо наголосити, що у вивченні взаємозв'язків і співвідношень літератури з іншими мистецтвами й сферами духовної культури компаративістика користується такими ж методами й методиками, тим же аналітичним інструментарієм, що й у вивченні міжлітературних зв'язків та відносин. Вивчення проводиться на тих же дискурсивних рівнях – онтологічному й епістемологічному, семан-

тичному й естетичному і на тих же рівнях структури творів – тематологічному (сюжетів, мотивів, міфів, образів тощо), морфологічному (з урахуванням «матеріальної» специфіки видів мистецтва), генологічному (зі взаємоперекодуванням жанрів словесного мистецтва і специфічних жанрів інших мистецтв), стильовому, інтертекстуальному тощо. Все це, зрештою, переконливо підтверджує онтологічну спорідненість двох типів компаративних досліджень, які становлять цілісну систему сучасного порівняльного літературознавства.



Наступна знакова риса сучасної компаративістики – це її ще щільніша й активніша, ніж на попередньому етапі, пов'язаність із теорією літератури, до чого додаються (переважно через теорію літератури) ширші й глибші залучення з інших гуманітарних галузей – філософії, культурології, антропології, соціології, психології тощо. Можна сказати, що те зміщення вектора компаративістики до теорії літератури, яке визначилося на її попередньому етапі, на сучасному не тільки закріпилося, а й поглибилося. Зрозуміла річ, це її збагачення здобутками теорії літератури, введення теоретичних ідей та концепцій, що культивується багатьма вченими-компаративістами й цілими напрямками, розширює й поглиблює пізнавальні можливості галузі, відкриває перед нею нові перспективи; словом, воно є позитивним фактором її розвитку.

Та водночас деякі вчені, той же Пільєн або Яусс, небезпідставно звертають увагу на те, що нові теоретичні ідеї та концепції часто вводяться в компаративістику похапцем, безсистемно й безконтрольно, що «приводить нас до непослідовності, до хаосу перспектив, до хисткого маргінального становища» [50]. І цілком слушно Пільєн радить сучасним компаративістам відмовитися від подібних вправ і належним чином усвідомити, що «теорія літератури є для них складним завданням і водночас настільки ж фундаментальним та необхідним, якою була світова література для їхніх попередників» [51].

Отже, сучасна компаративістика перебуває у фундаментальній пов'язаності з теорією літератури, залучаючи й тією чи іншою мірою адаптуючи її концепції та методології – феноменологічні, герменевтичні, психоаналітичні, семіотичні, структуралістські, постструктуралістські й інші. Та важливо підкреслити, що означена «рецептивна» пов'язаність компаративістики з літературно-теоретичними течіями й концепціями далеко не однакова за своєю масштабністю та продуктивністю. І справа тут не тільки й не стільки в компаративістиці, скільки в характері й структурі теоретичних методологій,

у їхній відповідності специфічним потребам і завданням компаративістських студій. Тому поширені спроби розбудови сучасної компаративістики на певній літературно-теоретичній методології далеко не завжди дають очікувані наслідки. «У такий спосіб не вигорів, – слушно коментує Е. Касперський, – проект структуралізму, оскільки цей напрям схиляв до іманентних досліджень і надавав перевагу однорідним цілостям, що природно обмежувало зацікавлення й дослідницький потенціал компаративістики і, більше того, суперечило її *episteme*, самій ідеї порівняння, конфронтації відмінностей» [52].

З інших причин не набув широкого застосування в компаративістиці феноменологічний метод, який зводить, власне, історичну й просторову різноманітність культурних і літературних явищ до однорідної трансцендентної суб'єктивності, що зрештою послаблює і маргіналізує відмінності [53]. Зокрема, феноменологічна компаративістика у варіанті Р. Інгардена інтенційована на зведення розмаїтої конкретики літературних сходжень і розбіжностей до апріорної «світової літератури», що позбавляє їх самостійного значення. Таким чином, обидва названі методи, кожен на свій лад, виявляють інтенціальну невідповідність парадигматичним принципам порівняльного літературознавства, яке у своїх студіях базується на виявленні збіжностей і розходжень, гомогенності та конвергентності, з одного боку, і гетерогенності й диференційованості – з другого в літературних явищах та процесах як іманентно суперечливих реальностях. Ще виразніше й категоричніше зазначена інтенціальна невідповідність проявляється в деяких постструктуралістських концепціях та методологіях, зокрема в деконструктивізмі з його зняттям центрувальних мисленневих структур, які замінюються дискурсами, де зникають градаційні значення, поступаючись місцем «вільній грі знаків», із їхньою засадничою настановою «текст без контексту», якою, по суті, усувається необхідність і можливість компаративістських вивчень на епістемологічному рівні.

До тих методологій теорії літератури ХХ ст., які найширше й найпродуктивніше застосовуються в сучасній компаративістиці, слід віднести герменевтику, культурну антропологію, рецептивну естетику й інтертекстуальність. Впадає у вічі, що це переважно теорії і концепції, які базуються на буттєвій субстанції і входять у широке коло гуманітаристики; тому нерідко вони означаються як «антропологічні», на відміну від «формалістичних» із їхньою зосередженістю на творі як самодостатній структурній цілості.

Почнемо із сучасної герменевтики, котра серед зазначених течій вирізняється тим, що вона не тільки творить свій теоретико-методо-

логічний дискурс у компаративістиці ХХ ст., а й входить як важливий конститутивний елемент в інші дискурси. Як наука інтерпретації текстів вона є вічним супутником філософії, теології, історії культури, літератури та інших гуманітарних дисциплін і водночас, по суті, нескінченним проектом. В самій основі герменевтичного мислення закладений епістемологічний постулат існування істини, прихованого сенсу, що їх необхідно роздобути й оприятити. Однією з обов'язкових умов реалізації цих евристичних завдань у герменевтиці є оприсутнення всього культурного контексту, в якому з'являється той чи інший текст, звірення джерел і варіантів, їх діахронне й синхронне зіставлення. Принципово важливий для порівняльного літературознавства введення Ф. Шлеєрмахером концепт герменевтичного кола, суть якого полягає в тому, що «цілість може бути зрозумілою лише через її частини, які, своєю чергою, можна зрозуміти тільки у співвідношенні з цілістю, яку вони будують і якій належать» [54]. Такі співвідношення і співзалежності «герменевтичного кола» існують у літературі на різних рівнях, як між творами митців, що входять до окремих культурно-історичних спільностей, так і навзагал між національними літературами і *littérature générale* чи *littérature universelle* (котрі за своєю сутністю є змінними культурно-історичними категоріями, на відміну від нашого поняття «світової літератури», в якому домінує елемент концепційної статичності). Усе тут зазначене, зрештою, засвідчує, що за своєю методологічною парадигмою герменевтика є галуззю, яка іманентно тяжіє до компаративістики і в деяких аспектах та інтенціях гомогенна їй.

Цим, очевидно, пояснюється посутня присутність герменевтичних конструктів та інтенцій у теоретико-методологічних парадигмах інших течій та шкіл сучасної компаративістики. Таку присутність, зокрема, знаходимо в рецептивній теорії Констанцької школи, в системно-емпіричній школі, яка в останні десятиріччя минулого віку набула значного поширення в західній науці, почасти в інтертекстуальних студіях. На кожній із них нижче зупинимося докладніше, тут лише зафіксуємо їхні контакти з герменевтикою. Глибоко й виразно проявляються вони в рецептивній естетиці Г. Р. Яусса й В. Ізера. У доповіді «Рецептивна естетика і літературна комунікація», виголошеній на IV конгресі МАЛК, Яусс констатував, що ця школа була реакцією «на спроби трансформувати теорію літератури за допомогою дескриптивних і формалізованих методів, які не залишають місця для інтерпретацій. На противагу цій тенденції, яка панує й досі¹, рецептивна естетика робить своїм кредо герменевтику й закріплюється в полі наук про значення» [55]. Тим самим доповідач указав також

¹ Доповідь була виголошена 1979 р.

на належність рецептивної естетики до «антропологічних», інтерпретаційних течій та шкіл у сучасній теорії літератури з їхньою інтенційованістю на вихід у широкий простір духовної культури. У зв'язку з цим зазначимо, що ця традиція глибоко вкорінена в німецькому теоретичному літературознавстві; дія цієї традиції проявилася і в тій його особливості, що структуралістські та інші «формалістичні» методології другої половини ХХ ст. не набули в ньому значного розвитку, натомість активізувалася герменевтика (М. Гайдеггер, Г. Гадамер, В. Кайзер, Е. Штайгер та інші), зберігають свої позиції соціологічні й історико-соціологічні підходи в широкому спектрі, від Д. Лукача до Г. Майера, виникають нові течії «антропологічного» штибу, зокрема рецептивна естетика й системно-емпірична школа З. Шмідта.

Однак зазначимо, що, відмежовуючись від семіотико-структуралістських шкіл, рецептивна естетика не відмовляється від їхнього наукового наробку; вона, за Яуссом, не є поверненням до традиційних підходів із їхньою позірною об'єктивністю. Своє завдання вона вбачає у виявленні комунікативних відносин, прихованих за зв'язками, що сходять до простої каузальності [56].

Те принципово нове й продуктивне, що внесла рецептивна естетика в порівняльне літературознавство, – це введення в поле його вивчень реципієнта як актанта міжнаціональних і міжвидових літературних зносин, реципієнта в широкому значенні, в кінцевому підсумку – читацького загалу, соціуму. Свій внесок у переворот, що відбувся в теорії літератури другої половини ХХ ст., Яусс кваліфікував у праці «Естетичний досвід: герменевтика» (1977) як введення категорії «горизонту сподівань» до літературної герменевтики і поєднання його з «горизонтом життєвого досвіду реципієнта». «Зміст твору, – стисло формулює він пізніше, – це поєднання двох чинників: горизонту сподівань (або первинного коду) і горизонту життєвого досвіду (вторинного коду), який виникає завдяки реципієнтові» [57]. І «саме через цю взаємодію реалізується безперервний обмін досвідом між автором, твором і читачем, між теперішнім і минулим досвідом мистецтва» [58]. Рецептивна естетика спирається не тільки на герменевтику, а й на соціологію літератури. Тут, зокрема, впадає у вічі її близькість до Р. Ескарпі й соціологічної «бордоської школи». Її другим наріжним каменем є визнання реципієнта як активного чинника літературного процесу і, відповідно, міжлітературних відносин. У трикутнику «автор – твір – реципієнт» рецептивна теорія особливу увагу приділила третьому учаснику літературного процесу, запити якого (горизонт життєвого досвіду) визначають також вибір і освоєння творів у міжлітературних спілкуваннях. Таким чи-

ном ці спілкування набувають змісту міжлітературної комунікації, де активна роль належить соціологічному чиннику. Загалом же введення автора і читача в міжнаціональний літературний процес осмислюється рецептивною естетикою як цілеспрямована соціологізована акція, що здійснюється за допомогою різнорівневих механізмів, якими забезпечується діалогізм художнього тексту з міжнаціональним реципієнтом.

Соціологічні підходи й концепти, які заперечуються деякими течіями й школами, досить широко практикуються в сучасній компаративістиці, здебільшого в поєднанні з іншими підходами й концептами, що вже вище фіксувалося в рецептивній теорії. Характерним явищем у цьому плані є системно-емпірична школа, яка спирається передусім на соціологію та її методи. Як проголошує один з її лідерів, американський учений-компаративіст С. Тетеші де Зепетнек у книжці «Літературна компаративістика: теорія, метод, застосування», вступний розділ якої вміщений в антології, «дослідження літератури має бути соціально важливим». Тетеші спирається передусім на соціологічний метод німецького вченого З. Шмідта, його «емпіричне літературознавство», в якому вбачає «незамінний внесок у розвиток більш раціонального, наукового і соціально значущого розуміння літератури» [59]. Поряд із цим важливою теоретико-методологічною опорою системно-емпіричної школи служать герменевтика і рецептивна естетика: «Емпіричне дослідження літератури виникло як реакція (на формалістичні методології. – Д. Н.) і спроба вирішити головну проблему герменевтики, тобто продемонструвати легітимізацію літературної інтерпретації. Рецептивна теорія вже показала, що інтерпретація прив'язана не тільки до тексту, а також і навіть більшою мірою до читача – і в сенсі індивіда, і з погляду соціальних спільнот. Це привело до виникнення теорії радикального (когнітивного) конструктивізму, оснований на тезі, що суб'єкт значною мірою сам тлумачить текст» [60].

Інший вектор з'являється в компаративістських течіях і школах, пов'язаних із культурною антропологією; характерним для них є перенесення орієнтації із соціології на психологію, зокрема на етнопсихологію. Поміж них слід виділити літературну імагологію, яка спершу розвинулася у Франції і в останні десятиліття ХХ ст. набула повсюдного поширення. Вже у 1980-х роках згадуваний нідерландський вчений Г. Дізерінк кваліфікував імагологію як напрям компаративістики, що найбільшою мірою відповідає потребам і завданням сучасності [61]. За своїм характером і структурою вона є галуззю міждисциплінарною: поряд із літературознавцями нею займаються антропологи й етнологи, соціологи й культурологи, історики ментальностей

та історики ідей тощо. Літературна імагологія існує не відокремлено, а у зв'язку й співпраці із зазначеними галузями, однак не розчиняючись при цьому в «загальній імагології». Її безпосередній предмет – літературні образи (іміджі) інших народів та індивідів-іноземців, які створюються в певній національній (або регіональній) свідомості й утілюються в літературі; за своєю природою і структурою вони є інтегрованими образами, специфічними етно- й соціокультурними дискурсами, що відзначаються значною сталістю, але не лишаються незмінними. Деякі вчені особливе місце й роль відводять літературознавчій імагології на тій підставі, що «першорядним її (імагології. – Д. Н.) предметом є все-таки література, оскільки з усіх феноменів культури домінантну роль у формуванні національної свідомості відігравала література» [62].

На сучасну імагологію, її теоретико-методологічні засади особливо значний вплив має антропологія, передусім філософсько-етичні концепти Свого – Іншого, автентичності й ідентичності, які імагологи зі сфери соціопсихологічної проектує на сферу етнокультурних відносин і процесів. Можна сказати, що з усіх корелятивів Іншого імагологію найбільше цікавить Інше як етнокультурне. Відповідно, в ній на передній план виходять проблеми відносин суб'єкта з етнокультурними спільнотами, своїми й чужими, образи (іміджі) цих спільнот. При цьому Своє і Чуже, Свій і Інший виступають у сучасній імагології як взаємопов'язані й взаємопроникні світи, тут Інший є не лише опозицією Своему, а й способом та формою його присутності у світі. Відбувається структуралізація світу на свій і чужий простір, свою і чужу культуру, причому важливо наголосити, що «уявлення про чужу культуру (тобто Чужого) цілком центрується на власній культурі, котра в цих уявленнях виконує одночасно і роль центрального чинника, і базової моделі, вносить у простір Чужого невластиву йому систему координат» [63]. І в цій системі координат світ Чужого, зокрема етнокультурний, або редукується, або відтворюється з тією чи іншою мірою приблизності. Отже, одна з найскладніших проблем імагології, зокрема літературної, полягає в пізнанні світу Чужого в його ідентичності, уникаючи екстраполяції Свого в його інтерпретацію.

Наступна із засадничих категорій – і проблем – імагології – це категорія ідентичності Я або колективних ідентичностей у їх широкому спектрі – родової, національної, соціальної, віросповідальної, культурної, мовної тощо. Для літературної імагології особливу вагу мають національна й культурна ідентичності, які можна об'єднати в етнокультурну ідентичність. Головна її функція полягає в тому, що вона «стає могутнім засобом самовизначення і самоорієнтації ін-

дивіда у світі крізь призму колективної особистості та своєї самотності культури» [64]. Саме завдяки спільній неповторній культурі ми спроможні дізнатися, «хто ми такі» в сучасному світі, і, наново відкривши цю культуру, ми «наново відкриваємо себе», своє «автентичне Я» [65].

В імагологічних студіях необхідно брати до уваги принципову відмінність у сприйнятті Іншого / Чужого в давніші часи й у новітній час, а точніше, в інтенційованості їх сприйняття. Річ у тім, що в давніші часи свідомості Чужого як світу, наділеного своєю іманентністю, не існувало, на епістемологічному рівні Своє екстраполювалося на Чуже й відбувалося, сказати б, «присвоєння» останнього. Але це не була усвідомлювана етнокультурна експансія, справа тут у відсутності мисленнєвої і ментальної настанови на сприйняття Не-свого в іншому статусі і інших модулях. Чуже сприймалося, зрештою, як варіант свого світу й розміщувалося на самому його краю, але не за його горизонтом. Рецепція Чужого в його іманентності й самотності як об'єкта пізнання, що має на меті й збереження його іншості як атрибутивної якості й самоцінності, формується вже в новітній час, про що й йшлося вище.

Слід остерігатися ототожнення *imago* з національними стереотипами, що спостерігається нерідко. Імагологічний образ Іншого є феноменом культури, що корелятивно репрезентує Іншого в певній культурі, образом, що ввійшов у простір цієї культури, зберігаючи тією чи іншою мірою автохтонний зміст і культуру. Щодо стереотипу, то це, за визначенням Д. А. Пажо, «елементарна, нерідко карикатурна форма образу», що тяжіє до знаковості, «специфічний індекс однозначної комунікації» [66]. Переважно стереотипи виникають на побутовому рівні й переходять, нерідко в трансформованому вигляді, на інші рівні, позначаючись на імагологічних уявленнях та судженнях.

Значного поширення в компаративістиці останніх десятиліть набув інтертекстуальний метод. Можна сказати, що тим ґрунтом, на якому він виникав, була криза авангардизму в літературі й мистецтві, що стала dokonаним фактом у 1970-х роках. Абсолютна настанова на новизну, відкидання з порогу традиційного й «несучасного», ставка на оригінальність, несхожість, що панували неподільно більш ніж півстоліття, викликали зворотний рух маятника, який зашкалився на протилежній крайній точці амплітуди – на перекваліфікуванні літературної творчості в «зчитування текстів» і проголошенні «смерті автора». У сфері творчості це був постмодернізм, а в її теоретичній експлікації – корелятивний йому постструктуралізм, у лоні якого виникла теорія інтертекстуальності.

Саме поняття інтертекстуальності висунула Ю. Крістева в книжці «Semiotiké. Дослідження з семаналізу» (1969). Його узагальнене формулювання звучить так: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш знайомих формах: тексти попередньої культури і тексти сьогоденної культури. Кожен текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат [...]. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблем джерел і впливів; вона є загальним полем анонімних формул, походження яких можна віднайти, підсвідомих чи автоматичних цитат, що подаються без лапок» [67].

У принципі проблема інтертекстуальності не нова, як не нові стосунки певного твору з іншими творами, впливи й взаємовпливи творів. Ця присутність інших текстів у певному тексті, в різних формах і проявах, означувалася як ремінісценції, цитати, парафрази, алюзії, варіації, імітації тощо. Їм приділяла значну увагу традиційна компаративістика, особливо генетико-контактологія, вбачаючи в них передусім наочні вияви впливів. При цьому твір розглядався як витвір суверенного автора, а згадані присутності – як принагідне використання в ньому чужого матеріалу, головне ж завдання полягало в тому, щоб вирізнити в оригінальному тексті «запозичення».

Вихідними засадничими концептами традиційної компаративістики є автор та твір і взаємозв'язки та взаємодії між авторами і між творами як автономними величинами. В інтертекстуальній теорії вихідним, засадничим є концепт інтертексту як універсальної іманентної категорії, позбавленої статусу «авторства»: це простір сходження всіляких *цитат*, які не є цитатами із чужих творів, «а всілякими дискурсами, із яких, власне, і складається культура і в атмосферу яких незалежно від своєї волі занурений автор» [68]. Із цих цитатій-дискурсів або під їхнім впливом складається новий текст, який, як і будь-який текст, «за самою своєю природою є не що інше, як інтертекст» [69]. Отож, інтертекстуальність ставить під сумнів автономність тексту і доводить, що він реально існує й може існувати лише в полі інших текстів і через них укорінюватися в історії і культурі.

Усе це свідчить про те, що інтертекстуальна теорія не належить до «формалістичних» із їхніми концепціями тексту як автономної мистецької структури, звільненої від ідеології та історії. Текст у цій теорії явно чи неявно має соціокультурний зміст та цінність, є продуктом суспільно-історичних сил, що показав у своїх працях Р. Барт, зокрема у «S/Z». Як підсумовується в американській «Енциклопедії постмодернізму», «інтертекстуальність – це відмова усувати тексти та акт прочитання й написання з перспективи суспільно-історичних

зацікавлень. Крім того, інтертекстуальність доводить, що написання, прочитання й мислення відбувається в історії, а тому всі акти мови мають розглядатися в ідеологічному та історичному контексті. По суті, інтертекстуальне прочитання – це дослідження глибокого контексту будь-якого акту текстуальності і йде кількома різними стежками асоціацій, що є фактично головним змістом тексту» [70].

Отже, інтертекстуальність неабиякою мірою гомогенна компаративістиці, бо в ній закладена парадигма зіставлення тексту з різнорідними текстами й дискурсами, найширший простір для порівняльних досліджень; як зрозуміло для своїх польських читачів говорить Е. Касперський, «інтертекстуальність для компаративіста є тим, чим був степ для козака» [71]. А це також означає, що з'явилася вона не на порожньому місці, що її елементи та інтенції імпліцитно виникали в порівняльному літературознавстві й раніше і подекуди фіксувалися, а то й експлікувалися. Приміром, М. Мордовченко ще в 1940-х роках писав, що «жоден текст не розкриває свого глибинного сенсу сам із себе – як складова частина історичного руху культури він є відповіддю, відгуком, реплікою в суперечці, полемічним чи співчутливим, включеним у боротьбу думок і поза нею не може бути зрозумілим».

Водночас слід зазначити, що, адаптуючись до специфічних потреб і завдань літературної компаративістики, в її практиці методологія інтертекстуальності зазнавала значної трансформації. Її засадничий підхід до тексту як «зчитування різнорідних дискурсів», не тільки літературних, а й філософських, соціальних, наукових, публіцистичних та інших, у цій практиці нерідко сходиться до виявлення кола читань автора досліджуваного твору чи творів, до вивчення їхніх претекстів і рідше прототекстів. Цим подібні інтертекстуальні дослідження наближаються до вивчення джерел і впливів, яким займалася традиційна компаративістика, передусім генетико-контактологія, чим пояснюється певна активізація останньої, але відбувається це в інших формах і в іншій методологічній парадигмі.

До найзначніших теоретико-методологічних дискурсів сучасної компаративістики слід віднести також порівняльну поетику, про яку вже йшлося вище. На перший план у ній висунулося порівняльне вивчення жанрів і стилів у національних літературах у різні періоди їхнього розвитку і в параметрах різних художніх систем, їхніх змін і трансформацій. При цьому якщо порівняльне вивчення стилів є чи не традиційним у літературній компаративістиці, то подібне вивчення жанрів набуло розвитку недавно. Але прикметно, як на це слушно звернула увагу Г. Тіме, що порівняльно-поетикальний напрям компаративістики «виявився пов'язаний не стільки з питанням власне

поетики, скільки з вивченням спільності соціально-літературних явищ і процесів у різних країнах і у різних народів...» [72]. Отож і в цьому напрямі знаходимо істотний соціологічний елемент, що, правда, іншого гатунку, ніж у рецептивній теорії чи інтертекстуальності, близький скоріше до соціокультурних концепцій франкфуртської школи чи А. Гольдмана.

Переходячи до підсумування, почнемо з того, що, на відміну від попередніх етапів наукової компаративістики, коли на кожному з них досить промовисто домінував окремий її напрям чи тип (генетико-контактологія на першому й порівняльна типологія на другому), на її сучасному етапі не знаходимо подібної домінанти. Натомість маємо широкий розклад компаративістських течій і концепцій, зокрема чимало поширених і репрезентативних, проте серед них немає жодної, яка могла б претендувати на роль домінантної. Більше того, немає й консенсусу у формулюванні предмета цієї наукової галузі, не кажучи вже про загальновизнаний метод вивчення, що неодноразово фіксувалося вище. Аналізуючи «саморозуміння компаративістики» на сучасному етапі, німецький учений М. Рот визначає такі її типологічні риси, як-от: позбавлене наукової конкретики розуміння предмета, неповнота розробки її історичного контексту, вже згадувана відсутність загальновизначеного методу і, як наслідок усього цього, труднощі у впровадженні теорії в практику [73].

Звідси поширена нині думка, що не існує в сучасній компаративістиці концепції, на основі якої можна розбудувати загальноприйнятну теоретико-методологічну парадигму галузі. Звучала ця думка й на згадуваній дискусії польських компаративістів. Як зазначив один із диспутантів П. Рогульський, «короткочасні періоди фасцинації модних напрямів у літературознавстві лише показують, що простір наукового дискурсу залишається фактично вільним від гегемонії якогось із них» [74]. На відміну від М. Рота, який відсутність дослідницького методу розцінює як ваду, чимало дослідників у методологічному плюралізмі сучасного порівняльного літературознавства (й літературознавства загалом) схильні вбачати закономірний феномен, корелятивний епосі постмодернізму, структурі її світосприйняття і мислення. І вони, безперечно, мають рацію. При цьому К. Гільєн слушно звертає увагу на взаємодію і співпрацю різних теоретичних концепцій і компаративістських течій та шкіл, на те, що вони «подібні одне одному, допомагають одне одному, містяться одне в одному; імовірно, що завтра вони переплітатимуться ще щільніше» [75].

Методологічний плюралізм сучасного порівняльного літературознавства містить не тільки новітні концепції і течії, а й давніші,

традиційні, які тією чи іншою мірою зазнають трансформацій. Як було показано вище, елемент традиційних методів та концептів, як генетико-контактологічних, так і порівняльно-типологічних, входить у найновіші компаративістські методології; більше того, останнім часом спостерігаємо в цій сфері деяке пожвавлення. Це стосується, зокрема, соціологізму й історизму в сучасній літературній компаративістиці. Можна з певністю говорити про те, що тенденція виведення компаративних досліджень «з-під впливу соціології», соціологічних мотивувань та інтерпретацій, що спостерігалася раніше, – аж ніяк не домінує на нинішньому етапі. В теоретичній компаративістиці дебатується питання, котре якщо не виникло, то актуалізувалося в добу постмодернізму: чи є компаративістика за своїм предметом наукою історичною чи аісторичною? Не вдаючись до розгляду цих дебатів, зазначу, що поділяю позицію вчених, яка з афористичною чіткістю сформульована Е. Касперським: «Зрозуміло, що дисципліна, яка сама є історичною, не може мати своїм предметом щось понад- чи позаісторичне. Той, хто твердить протилежне, впадає в апорію» [76]. Як констатує в одній зі своїх останніх праць Д. Дюрішин, межа ХХ–ХХІ ст. означилася посиленням історизму в літературній компаративістиці [77]. Плюралістичним лишається саморозуміння сучасної компаративістики, її статусу в системі літературознавчих дисциплін. Одні компаративісти, слідом за Ф. Жостом, убачають у ній своєрідну метанауку, що обіймає і синтезує різні галузі літературознавства на парадигмальному рівні; другі, як У. Вайсштайн чи Д. Дюрішин, традиційно підключають її до історії літератури в широкому сенсі; треті, де слід виділити Р. Етьємбля та його школу, кваліфікують її як універсальну (всесвітню) теоретичну поетику і т. д. Але за всієї полісистемності, розмаїття течій і методик сучасну компаративістику об'єднують спільні завдання та цілі, передусім ті, що висувуються нинішньою епохою і набувають актуальності, яка далеко виходить за межі дисципліни. Зрештою, генеральна тема компаративістики – це зустріч «свого» й «іншого» та процеси, що при цьому відбуваються, експлікація того, як «інше» стає «своїм». У наш час ці процеси набули глобального характеру й незвичайної значущості, що піднімає статус компаративістики і заодно її актуальність у сучасному світі.

-
1. Наприклад, Ф. Жост вважає, що вона «налічує понад чотири тисячі років, народившись під час перших контактів між цивілізаціями Єгипту й Двोरіччя», коли «вперше письменники через посередництво своїх творів побачили одне одного й

- осягнули той факт, що їхні основні проблеми ідентичні». – *Jost F. La littérature comparée, une philosophie des lettres // Essais de littérature comparée. II Europeana.* – Fribourg: Urbano, 1968. – P. 314.
2. Аристотель и античная литература. – М., 1978. – С. 126.
 3. Є давній російський переклад цього трактату. Див: *Данте Алигьери. De vulgari eloquentia* (О народной речи) / Пер. Вл. Шкловского. – Петроград, 1922.
 4. Див. збірник текстів: Спór о древних и новых. – М., 1985. – 472 с.
 5. *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej. Wybór, wstęp, noty o autorach* H. Janaczek-Ivaničková. – Warszawa, 1997. – Wstęp. – S. 5.
 6. Литературная теория немецкого романтизма. – Л., 1934. – С. 198.
 7. *Brunel P., Pichois C., Rousseau A.-M.* Qu'est-ce que la littérature comparée? – Paris, 1996. – P. 18.
 8. *Weisstein U.* Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. – Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1968. – S. 36.
 9. *Hrabák J.* Literární komparatistika. – Praha, 1976. – S. 10.
 10. Див.: *Jeune S.* Littérature générale et littérature comparée. – Paris, 1968.
 11. *Précis de littérature comparée / Sous la direction de Pierre Brunel, Yves Chevrel.* – Paris, 1989. – P. 12.
 12. *Guyard M.-F.* La littérature comparée. – Paris, 1951. – P. 5.
 13. *Van Tieghem P.* La littérature comparée. – Paris, 1931. – P. 17.
 14. *Weisstein U.* Op. cit. – S. 88.
 15. *Резов Б. Г.* Сравнительное изучение литературы // История и теория литературы. Сборник статей. – Л., 1986. – С. 258.
 16. Там же. – С. 284.
 17. *Balakian A.* Theory and Comparative Literature // Toward a Theory of Comparative Literature: Selected Papers Presented in the Division of Theory of Literature at the XIth ICL Congress. – 1985. – V. 3. – P. 18.
 18. *Petersen J.* Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte? // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – Bd. 6. – 1928. – S. 41.
 19. *Krejčí K.* Problémá literární komparistiky // Impuls. – 1968. – № 2. – S. 114–115.
 20. *Wellek R.* The Crisis of Comparative Literature // Concepts of Criticism. – New Haven and London, 1963. – P. 282.
 21. *Comparative Literature: Matter and Method / Edited with Introduction by A. Owen Aldridge.* – University of Illinois Press, 1969.
 22. *Clements P. I.* Comparative Literature as Academic Discipline. – New York, 1978.
 23. *Guillén C.* The Challenge of Comparative Literature. – Harvard Univ. Press, 1993.
 24. Характерний у цьому плані авторитетний у Франції і за її межами цитований збірник «*Précis de littérature comparée*». Див. також: *Brunel P., Pichois C., Rousseau A.-M.* Qu'est-ce que la littérature comparée? – Paris, 1996.
 25. *Précis de littérature comparée.* – P. 17.
 26. *Slovenské pohľady.* – 1965. – № 3. – S. 5.
 27. *Etiemble R.* Histoire de genres et littérature comparée // *Acta litteraria.* – V. V. Докладніше див.: *Marino A.* Etiemble et la comparatisme militant. – Paris, 1982.
 28. *Marino A.* Comparatisme et théorie de la littérature. – Paris, 1988. – P. 5.
 29. *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie / Pod redakcją A. Nowickiej-Jęcowej.* – Warszawa, 1998. – S. 35.
 30. *Nivelle A.* Wozu vergleichende Literaturwissenschaft? // *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis.* – Wiesbaden, 1981. Див. також: *Тиме Г. А.* О некоторых тенденциях современной компаративистики (теоретические и практические аспекты) // Россия, Запад, Восток. Встречные течения: К 100-летию со дня рождения академика М. П. Алексеева. – СПб., 1996.

31. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979. – С. 176–177.
32. Badania porównawcze. – S. 76.
33. Fokkema D. Comparative Literature and the New Paradigma // Canadian Review of Comparative Literature, 1982. – P. 13–14.
34. Guillén C. The Challenge of Comparative Literature. – P. 67.
35. Badania porównawcze. – S. 11–12.
36. Marino A. Comparatisme et théorie de la littérature. – P. 26.
37. Dyserinck H., Fischer M. S. Internationale Bibliographie zur Geschichte und Theorie der Komparatistik. – Stuttgart, 1985.
38. Walzel O. Wechselseitige Erhellung der Künste. – Berlin, 1920.
39. Weis K. Symbiose der Künste. – Stuttgart, 1936.
40. Maury P. Arts et littérature comparée: Etat présent de la question. – Paris, 1934.
41. Remak H. Comparative Literature, its Definition and Function // Comparative Literature: Method and Perspective. – Carbondal, 1961. – P. 3.
42. Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association / Actes du IX^e Congrès de l'Association Internationale. – Innsbruck, 1981. – V. 1.
43. Цит.: Проблемы современного сравнительного литературоведения. – М., 2004. – С. 11–12.
44. Література і образотворче мистецтво. – К., 1971; Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства. – К.; Одесса, 1978; Шахова К. О. Образотворче мистецтво і література. – К., 1987 та ін.
45. Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К., 1969. – С. 129.
46. Наливайко Д. Стан і завдання українського порівняльного літературознавства // IV міжнародний конгрес українців: Літературознавство. Кн. 2. – К., 2000.
47. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и поэтики. – М., 1975. – С. 235.
48. Потебня А. А. Мысль и язык. – К., 1926. – С. 106.
49. Докладніше про це див.: Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Теорія літератури й компаративістика. – К., 2006. – С. 19–23.
50. Guillén C. The Challenge of Comparative Literature. – P. 68.
51. Ibid.
52. Kasperski E. O teorii komparatystyki // Literatura. Teoria. Metodologia / Pod red. D. Ulickiej. – Warszawa, 2001. – S. 352.
53. Ibid. – S. 353.
54. Цит. за: Література. Теорія. Методологія. – К., 2006. – С. 60.
55. Jauss H. R. Esthétique de la Réception et Communication littéraire // Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association: Literary Communication and Reception. – V. II. – P. 16.
56. Ibid. – P. 17.
57. Ibid.
58. Изер В. Историко-функциональная модель литературы // Вестник МГУ. Серия 9, Филология. – 1997. – № 3. – С. 199 і далі.
59. Tötösy de Zepetnek S. A New Comparative Literature as Theory and Method. – Amsterdam; Atlanta, GA, 1998. – P. 26.
60. Ibid. – P. 34–35.
61. Dyserinck H., Fischer M. S. Internationale Bibliographie zur Geschichte und Theorie der Komparatistik. – S. XI.
62. Хорев В. Имагология и изучение русско-польских литературных связей // Поляки и русские в глазах друг друга. – М., 2000. – С. 23.

63. Шукуров Р. М. Введение, или предварительные замечания о чуждости // Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья. – М., 1999. – С. 12.
64. Сміт Е. Національна ідентичність. – К., 1994. – С. 26.
65. Там само.
66. Pageaux D. H. De l'imagérie culturelle à l'imaginaire // Précis de la littérature comparée. – P. 149.
67. Цит.: Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996. – С. 226.
68. Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст // Барт Р. S/Z. – М., 1997. – С. 289.
69. Там же. – С. 290.
70. Енциклопедія постмодернізму / За редакцією Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора. – К., 2003. – С. 172.
71. Kasperski E. О теории komparatystyki. – S. 355.
72. Тиме Г. О некоторых тенденциях современной компаративистики // Россия. Запад. Восток. Встречные течения. – С. 388.
73. Roth M. Selbstverständnis der Komparatistik. Analytische Versuch über die Programmatik der vergleichenden Literaturwissenschaft. – Frankfurt am Mein, 1987. – S. 150. Див. також: Тиме Г. Цит. праця. – С. 388.
74. Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. – S. 128.
75. Guillén C. Challenge of Comparative literature. – P. 12.
76. Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. – S. 3.
77. Durišin D. Svetová literatúra perom a dlätom. – Bratislava, 1993. – S. 77.



ЗАСАДИ Й ФУНКЦІЇ

ГЕНРІ Г. РЕМАК

Генрі Г. Ремак (нар. 1916) – почесний професор компаративістики, германістики та західноєвропейських студій, більше ніж півстоліття займається активною викладацькою та дослідницькою діяльністю в університеті штату Індіана. Народився у Берліні 1916 р. в німецькій родині, що сповідувала юдаїзм. Г. Ремак закінчив Французький колеж (Абітур) у Берліні; 1933 р. змушений був емігрувати до Франції, де продовжував навчання в університетах Монпельє та Бордо, доки не знайшов притулку в США, де почав навчати студентів німецької літератури та культури, а також компаративістики і західноєвропейських студій в університеті штату Індіана. Отримавши у 1946 р. докторський ступінь в Університеті Чикаго, був обраний на посаду професора, а потім – декана, ректора в університеті штату Індіана (Блумінгтон), який і став осередком його наукової діяльності.

У 1970-ті роки викладає в різних університетах США, Франції, Німеччини, Китаю, Індії, Бразилії; здобуває почесні ступені в університетах Франції і Китаю. Активно працює як фулбрайтер: читає лекції, проводить творчі семінари у різних країнах.

Як один із найактивніших дослідників і викладачів літературної компаративістики, багаторічний член виконавчого комітету Міжнародної асоціації літературної компаративістики (МАЛК), член редколегії журналу «Компаративна література європейськими мовами», Г. Ремак одержав від Асоціації нагороду за плідну працю на ниві компаративістики.

В Університеті Індіани (Блумінгтон) на його честь встановлені стипендії для студентів.

Коло наукових інтересів професора Г. Ремака – європейський романтизм та реалізм, германістика, напрями та історія компаративістики, французька література (компаратив з німецькою). До його найзначніших праць належать: «Екзотизм в романтизмі» (1978), «Шлях до світової літератури» (1988), «Використання компаративістики в ціннісних судженнях» (1981), «Новела в класицизмі й романтизмі» (1982) та ін.

Тамара Денисова

Переклад здійснено за виданням: *Remak Henry H. H. Comparative Literature, Its Definition and Function // Comparative Literature: Method and Perspective / Newton P. Stallknecht, Horst Frenz (eds.) – Southern Illinois University Press, 1961. – Р. 3–37.*

Генрі Г. Ремак

Літературна компаративістика: її визначення та функції

Літературна компаративістика – дослідження літератури поза межами однієї країни, а також вивчення взаємовідносин між літературою, з одного боку, й іншими сферами знань і вірувань, такими як

мистецтво (наприклад, малярство, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, соціальні науки (наприклад, політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо, – з другого. Стисліше кажучи, йдеться про порівняння однієї літератури з іншою чи іншими, а також про порівняння літератури з іншими сферами людської експресії.

Запропоноване визначення, очевидно, задовільнить більшість спеціалістів із порівняльного літературознавства в моїй країні, проте викличе серйозні заперечення серед чималої кількості компаративістів, котрих заради стислості можна назвати послідовниками «французької школи». Для того, щоби з'ясувати ці розбіжності, одні з яких стосуються сутності питання, а інші – тільки окремих наголосів, необхідно звернутися спершу до першої частини нашого визначення, а потім – до другої.

Якщо американська та французька «школи» підтримають цю частину нашого визначення, тобто визначення компаративістики як вивчення літератури понад національними кордонами, то в практичному використанні, однак, наявні також важливі модифікації деяких аспектів. Зокрема, французи схильні надавати перевагу питанням, вирішення яких пов'язане з фактичними доказами (що часто містить персональні документи). Для них характерна тенденція випускати із царини компаративістики літературну критику. Вони дивляться з недовірою на розвідки, які «лише» порівнюють, «лише» вказують на аналогії та відмінності. Карре^{*1} та Гюйяр навіть застерігають проти дослідження впливів, оскільки вони занадто розпливчасті, занадто непевні, і наполягають на необхідності вивчати рецепцію, посередництво, зарубіжні подорожі й ставлення до певної країни в національній літературі протягом одного періоду. На відміну від Ван Тігема, ці двоє вчених доволі стримано реагують на масштабний синтез європейської літератури й називають його поверховим, небезпечно спрощеним і невиразно метафізичним.

Дуже легко виокремити позитивістське коріння цих застережень. Гадаємо, що палке бажання французів гарантувати літературознавчу безпеку дисонує із сучасністю, яка, за словами Пейра, потребує більше (а не менше) уяви. Певна річ, проблематика впливів – питання дуже складне й вимагає від її прибічників більш ґрунтовних енциклопедичних знань і майстерності, що рідко можна виявити у видрукованих розвідках цього напрямку. У більшості досліджень, присвячених проблемам літературного впливу, занадто багато уваги приділяється пошуку джерел замість того, щоб висвітлювати такі питання: що збережено, а що відхилено, а також чому і в який спосіб матеріал було переосмислено та інтегровано, і наскільки успішно? Якби роз-

¹ – тут і далі див. коментарі наприкінці статті. – Прим. ред.

відки про літературний вплив проводилися в такому річизі, вони стали б істотним внеском не тільки в наше розуміння історії літератури, а й в осягнення творчого процесу та літературного художнього твору.

Оскільки захоплення пошуком джерел і доведенням самого цього факту може затьмарити вагоміші питання естетичної інтерпретації й оцінки, розвідки про вплив менше сприяють висвітленню сутності літературного твору порівняно з працями, присвяченими порівнянню авторів, творів, стилів, тенденцій і літератур, де вплив довести неможливо або така мета й не ставиться. Виключно компаративістські проблеми становлять невичерпну скарбницю, багатства котрої навряд чи усвідомлюють сучасні науковці, які, здається, забули, що нашу дисципліну називають «порівняльним літературознавством», а не «літературою взаємовпливів». Гердер і Дідро, Новалис і Шатобріан, Мюссе і Гайне, Бальзак і Діккенс, «Мобі Дік» і «Фауст», «Поховання Роджера Малвіна» Готорна та «Єврейський бук» Дросте-Гюльсгоффа, Гарді та Гауптман, Гамсун і Жюно, Асорін* і Анатоль Франс, Бароха* і Стендаль, Томас Манн і Жід підлягають порівнянню незалежно від того, наскільки чи й взагалі вони вплинули одне на одного.

Скепсис Карре та Гюйяра стосовно повномасштабного синтезу в порівняльному літературознавстві вражає саме своєю надмірною застережливістю. Ми повинні бачити синтезувальні тенденції, інакше вивчення літератури буде навічно приречене до фрагментації та ізоляції. Якщо ми претендуємо на участь в інтелектуальному та духовному житті людства, ми зобов'язані, хоча б деколи, об'єднувати висновки й результати наших літературних студій і доносити важливі підсумки до фахівців з інших дисциплін, своїй країні та цілому світові.

За щитом, який виставляється проти небезпеки поспішних узагальнень, криється природна людська спокуса грати напевне: «необхідно зачекати надходження всіх даних». Проте остаточних даних ми не отримаємо ніколи, і ми це розуміємо. Навіть якщо одному поколінню вдасться зібрати доконечно повну інформацію про окремого автора чи тему, ті самі «факти» стануть і мусять стати предметом подальших інтерпретацій наступними поколіннями. Дослідники повинні вдаватися до обґрунтованих пересторог, проте їхньої діяльності не слід потерпати від ілюзорного перфекціонізму.

На щастя, французи на практиці не такі боязкі й заформалізовані, як у власних теоріях. Можна стверджувати, що найвагоміші досягнення компаративістської науки належать французам і вченим, вишколеним французами. «Руссо та витoki літературного космополітизму» Текста, «Гете у Франції» та «Рух ідей у французькій еміграції»

Бальдансперже, «Гете в Англії» Карре, захоплива панорама європейського Просвітництва, запропонована Азаром*, – це тільки невелика частка синтезувальних тенденцій, де французи продемонстрували майстерність і глибинне розуміння порівнянь і впливів, тонке відчуття літературних цінностей і відтінків унікальних творів, а також непересічне вміння об'єднувати міріади спостережень у струнко вибудовані моделі. Франкомовні передмови Гюйяра і Ван Тігема до порівняльного літературознавства самі по собі є прикладами синтезувальної парадигми, що має величезне значення. Що ж до американських учених, то їм не варто з легким серцем відхрещуватися від певних тем (досліджень рецепції, ставлення, посередників, мандрівок, свідчень освіченості) тільки тому, що їм здається, ніби французи віддають перевагу цим темам за рахунок інших проблем.

Розглядаючи другу частину нашого визначення, тобто взаємовідношення між літературою та іншими видами мистецтва, ми маємо справу з відмінностями не лише в акцентах, а в посутній різниці між «французькою» та «американською» школами.

У сучасних оглядах царини компаративного літературознавства, які на сьогодні в монографічній формі належать лише Гюйяру і Ван Тігему, взагалі не обговорюються й не згадуються взаємовідношення між літературою й іншими видами мистецтва (малярством, музикою, філософією, політикою тощо). Протягом багатьох років, коли «*Revue de littérature comparée*»¹ керували Бальдансперже й Азар, у щоквартальних бібліографічних покажчиках часопису ця категорія тем була взагалі відсутня. Наступні редактори дотримувалися тієї ж видавничої політики, на відміну від якої американські навчальні програми й видання (включно з бібліографічними покажчиками) зазвичай охоплюють цю сферу.

Звісно, французи із зацікавленням ставляться до тематики порівняльного мистецтвознавства, проте вони не вважають, що вона належить до компетенції компаративного літературознавства. Цей підхід зумовлений історично. Попри суворість розподілу академічних дисциплін, порівняльне літературознавство займає помітну та важливу нішу у французьких університетах протягом понад півстоліття саме завдяки тому, що воно поєднує широкий спектр літературознавства із завбачливим обмеженням лише літературознавством. Студенти та викладачі літератури, які насмілюються перейти національні кордони, беруть на себе додатковий тягар, і, здається, французи побоюються такої ноші. Крім того, систематичне дослідження літератури в її співвідношенні з будь-якою іншою цариною людської діяльності може викликати звинувачення в шарлатанстві

¹ «Журналом порівняльного літературознавства» (франц.).

та в будь-якому разі може бути згубним на шляху визнання порівняльного літературознавства як поважної академічної сфери діяльності.

Необхідно також зважати і на ґрунтовніше заперечення: відсутність логічної послідовності між компаративним літературознавством як вивченням літератури понад національними кордонами та компаративним літературознавством як дослідженням наслідків функціонування літератури поза власними кордонами. Більше того, якщо географічні конотації терміна «порівняльне літературознавство» визначені доволі виразно, загальножанрові положення американської концепції викликають серйозні проблеми стосовно розмежування, проте американські вчені не виявляють бажання відповідати на ці запитання однозначно й відверто.

Аналізуючи рубрики «Бібліографії компаративного літературознавства», укладеної Бальдансперже* і Фрідріхом*, важко віднайти чіткі критерії відбору, а надто в таких частинах першого тому, як «Універсалиї», «Тематологія», «Літературні жанри», а також у розділі «Літературні течії» у третьому томі. Йдеться лише про ті статті, які ні за назвами, ні (як свідчить аналіз) за змістом не є компаративними дослідженнями у сенсі географії. Очевидно, їх включили до «Бібліографії» з огляду на поширення тематики. Скажімо, під заголовком «Індивідуальні мотиви» та «Типові мотиви» зібрано велику кількість розвідок про любов, шлюб, жінок, батьків і синів, дітей, війни, професії тощо в межах однієї національної літератури. Чи можна виправдати включення цих статей до «Бібліографії порівняльного літературознавства» на тій підставі, що ми водночас маємо справу як із літературою, так і з «мотивами»? Однак мотиви – невід’ємна частина красного письменства; вони є внутрішніми складниками, а не привнесеними ззовні. У рубриках «Літературні жанри» та «Літературні течії» читаємо розвідки про американський роман, німецький «роман виховання», іспанське «покоління 98-го року»* і т. д. Проте аналіз літературних жанрів, напрямів і мистецьких генерацій окремої країни, навіть якщо він має загальний характер, не є власне компаративістикою. Поняття жанрів, напрямів, шкіл, поколінь тощо імпліцитно існують у нашому розумінні літератури та її історії; вони – її внутрішні, а не зовнішні чинники. Якщо дотримуватися ультрагнучких критеріїв «Бібліографії», то можна припустити, що за умови мінімального інтелектуального зусилля усі та будь-які літературознавчі та літературно-художні критичні розвідки можуть претендувати на місце у «літературній компаративістиці». Порівняльне літературознавство як квазікомплексний термін майже позбавлений змісту.

Оскільки існує хистка проміжна зона, коли можна висловитися і за, і проти «компаративістичності» певної теми, у майбутньому нам доведеться бути вимогливішими стосовно включення конкретних тем до категорії компаративного літературознавства. Ми повинні бути свідомими того, що порівняння між літературою й іншими дисциплінами є «компаративним літературознавством» тільки за тієї умови, що таке порівняння має системний характер і що література порівнюється із самостійною, когерентною дисципліною. Не можна класифікувати наукові роздуми як «порівняльне літературознавство» тільки тому, що в них обговорюються внутрішні аспекти життя та мистецтва, які неодмінно віддзеркалено в літературних творах, бо про що ще може бути література? Розвідка про історичні джерела Шекспірової драми була б (якщо вона не фокусується на іншій країні) «порівняльним літературознавством» за тієї умови, що головними полясами дослідження слугують історіографія та література й історичні факти або документи піддаються систематичному аналізу та порівнянню, а зроблені висновки безпосередньо стосуються обох дисциплін як таких. Аналіз ролі грошей у бальзаківському «Батькові Горіо» можна вважати порівняльним тільки за умови, що він здебільшого (а не просто побіжно) стосується літературного осмислення цілісної фінансової системи або комплексу ідей. Розгляд етичних або релігійних проблем у Готорна чи Мелвілла можна вважати порівняльним, якщо він зосереджується на організованому релігійному рухові (наприклад, кальвінізмі) або комплексі ідей. Потрактування героя із роману Генрі Джеймса входить до царини порівняльного літературознавства тільки тоді, коли розробляється методологічний погляд на цього героя крізь призму психологічних теорій Фрейда (або Адлера, Юнга і т. д.).

Пам'ятаючи про це застереження, ми все-таки віддаємо перевагу більш об'ємному «американському» розумінню порівняльного літературознавства. Звісно, ми повинні намагатися встановити і виконувати мінімальний набір критеріїв, які виокремлюють обрану нами дисципліну як самостійну сферу дослідження; проте теоретична монолітність не повинна хвилювати нас настільки, щоб забути про функціональний аспект компаративістики, можливо, більш значущий. Ми сприймаємо порівняльне літературознавство не стільки як автономну дисципліну, яка за будь-яку ціну мусить установити власні не порушні закони, скільки як украй необхідну допоміжну дисципліну, сполучну ланку між сегментами національної літератури, міст між органічно об'єднаними, проте фізично розмежованими сферами людської творчості. Попри розбіжність поглядів на теоретичні засади компаративістики, маємо порозуміння щодо її завдання: запропо-

нувати вченим, викладачам і – останнім за списком, але не за значенням – читачам глибше розуміння літератури як цілого, а не одиничного фрагмента чи декількох ізольованих фрагментів літератури. Найкращим засобом виконання цього завдання є не тільки співвідношення декількох літератур одна з одною, а й спроба віднайти взаємний зв'язок літератури з іншими царинами людського знання та діяльності, а надто – з мистецькими та ідеологічними сферами; іншими словами, розширити вивчення літератури географічно й універсально.

II

До порівняльного літературознавства дотичні або частково з ним збігаються декілька галузей і термінів: національна література, світова література, загальне літературознавство. З'ясування їхніх значень вкрай необхідне для визначення термінів порівняльного літературознавства.

Між дослідницькими методами національної літератури і компаративістики немає суттєвої різниці, скажімо – між порівнянням Расіна з Корнелем чи Расіна з Гете. А втім, у порівняльному літературознавстві є теми, які виходять за межі вивчення національної літератури, наприклад: взаємозв'язки чи суперечності різних літератур загалом або перекладацькі проблеми зокрема. У розвідках, присвячених компаративістиці, проблематика, притаманна дослідженню національної літератури, має дещо інші виміри або посідає важливіше місце: популярність, успіх, рецепція, вплив іншої літератури; поширеність і посередництво.

Навіть з погляду географії інколи неможливо встановити чіткі межі між порівнюваними літературами. Як трактувати письменників, які пишуть однією мовою, а живуть у різних країнах? Зрозуміло, що правомірність зіставлення Дж. Б. Шоу з Г. А. Менкеном або Шона О'Кейсі з Теннессі Вільямсом у рамках компаративістики не має викликати сумнівів, але коли ми повертаємося до американської та англійської літератур колоніального періоду, це питання, як продемонстрував Веллек, стає менш визначеним. Метерлінк і Вергарн були бельгійцями і писали французькою; чи слушно було би віднести до царини порівняльного літературознавства дослідження їхніх тісних стосунків із французьким символізмом? Як трактувати ірландських письменників, які пишуть англійською мовою, або громадян Фінляндії, які послуговуються шведською? Подібні питання виникають і при дослідженні місця нікарагуанця Рубена Даріо* в іспанській літературі чи непересічної ролі швейцарців Готтфріда Келлера та Конра-

да-Фердинанда Майера, австрійців Адальбера Штіфтера та Гуго фон Гофманстала – у німецькій (вже не кажучи про ще складніші приклади Рільке та Кафки). Наскільки мусить урахуватися правова нату-ралізація? У контексті літературної творчості британське грома-дянство Т. С. Еліота, без сумніву, відрізняється від американського громадянства Томаса Манна.

І навпаки, є письменники-співвітчизники, які пишуть різними мовами чи різними діалектами. Валійська література у стосунку до англійської, нижньонімецька – до німецької, фламандська – до фран-цузької (у Бельгії), сицилійська – до італійської, українська – до російської, баскська – до каталонської * чи французької – подібні пи-тання вимагають індивідуального підходу в кожному окремому ви-падку. Загалом можна стверджувати, що дослідник, який наполягає на компаративній природі подібних хитких тем, повинен виявити го-товність дати вичерпне обґрунтування того, що він розглядає сут-ність вагомих відмінностей у мові, національній належності чи тра-диції.

Хоча більшість компаративістів і визнають складності та часткові збіги, вони також погоджуються з тим, що такі складності не виника-ють настільки часто й серйозно, щоб нівелювати відмінність у ви-вченні літератури в межах та поза межами національно-державних кордонів.

Між порівняльним літературознавством і світовою літературою існують не тільки якісні, а й фундаментальні розбіжності. До перших належать чинники простору, часу, якості й інтенсивності. Порівняль-не літературознавство (з погляду географії) містить, як і світова літе-ратура, просторовий елемент, який часто, проте не завжди, є більш обмеженим. Компаративістика часто зосереджується на стосунках між двома країнами, або між двома авторами різних національнос-тей, або одного письменника – з іншою країною (скажімо, літератур-ні взаємини між Францією та Німеччиною, По – Бодлер, Італія у тво-рах Гете). Більш претензійний термін «світова література» припускає світове визнання, зазвичай визнання у західному світі.

«Світова література» також містить і часовий чинник. Як прави-ло, досягнення світової слави вимагає часу, а «світова література» має справу з творами, які витримали перевірку часом і отримали ста-тус великих і визначних. Отже, термін «світова література» не завж-ди охоплює сучасну літературу, натомість компаративістика – при-наймні теоретично – може порівнювати все, що надається до порів-няння, незалежно від віку твору чи творів. Однак необхідно одразу додати, що на практиці багато, а може й більшість, компаративістсь-ких розвідок аналізують творчість літературних постатей, які досяг-

ли світової слави. А це означає, що ми працювали й працюватимемо в галузі порівняльного вивчення світової літератури.

Світова література головним чином розглядає вшановані часом і світом літературні твори непересічної вартості (такі як «Божественна комедія», «Дон Кіхот», «Втрачений рай», «Кандід», «Вертер») або, хоча й рідше, твори наших сучасників, що здобули широку популярність за кордоном (наприклад, Фолкнер, Камю, Томас Манн), котра, як часто траплялося, виявлялася скороминущою (Голсуорсі, Маргарет Мітчелл, Моравія, Ремарк). Порівняльне літературознавство не так міцно пов'язане з критеріями якості та/або інтенсивності. Глибокі компаративістські дослідження присвячувалися і можуть бути присвячені другорядним авторам, які краще виявили прикмети свого часу, ніж великі письменники. Подібні розвідки аналізують творчість літераторів, які колись вважалися великими чи дуже популярними (наприклад, Лілло*, Гесснер*, Коцебу*, Дюма-батько і син, Скріб*, Зудерман*, Пінеро*), або другорядних письменників, які не здобули популярності в інших країнах, але у творчості яких висвітлено загальноєвропейські тенденції в літературних смаках (тільки в Німеччині до таких авторів належать Фрідріх де ла Мот-Фуке*, Захаріас Вернер*, Фрідріх Шпільгаген*, Макс Кретцер*).

Крім того, деякі першокласні письменники, котрі ще не увійшли до світової літератури, найвищою мірою надаються до розвідок із порівняльного літературознавства. Власне кажучи, компаративістика може сприяти тому, що таких письменників сприйматимуть як митців світового масштабу. Серед письменників минулого, яких нещодавно «відкрили» чи відродили (або тих, хто перебуває в процесі відродження) у західному світі, відзначимо Донна, Блейка, Гельдерліна, Бюхнера, Жерара де Нерваля, Лотреамона, Мелвілла. Інші імена, рівною мірою варті міжнародної уваги, все ще чекають на адекватне визнання за межами їхніх країн: Еспронседа*, Ларра*, Гальдос*, Асорін, Бароха-і-Несі (Іспанія); Гердер, Геббель, Келлер, Тракль, Гофмансталь, Гессе (Німеччина, Австрія та Швейцарія); Петефі (Угорщина); Крянґе, Емінеску, Садовяну (Румунія); Енс Петер Якобсен* (Данія); Фредінг (Швеція); Обстфелдер (Норвегія); Вілла Кезер – цей список нескінченний. Балтійські, слов'янські (за винятком російської) та літератури позазахідної традиції ще практично не розглядалися; вони неодмінно виявлять багато незвичайних літературних самородків.

Чинники часу, простору, якості та інтенсивності становлять різницю в масштабах світової літератури та компаративістики. Проте існують і ґрунтовніші розбіжності. Перш за все, американська концепція порівняльного літературознавства охоплює дослідження зв'язків літератури з іншими царинами, а світова література – ні. По-

друге, навіть більш обмежене «французьке» визначення порівняльного літературознавства (в якому аналізується, подібно до світової літератури, тільки матеріал красною письменства) конкретизує певний метод, а світова література цього не робить. Порівняльне літературознавство вимагає, щоб твір, автор, тенденція або тема фактично порівнювалися з твором, автором, тенденцією або темою, що належать іншій країні або сфері; проте збірки статей, присвячених, скажімо, Тургеневу, Готорну, Теккерей і Мопассану, доречно було б назвати «Постаті світової літератури», адже в них немає порівнянь або вони випадкові та неістотні. Вебстер визначає «порівняльний» як «такий, що систематично вивчається шляхом порівняння феноменів...», наприклад порівняльна література».

В американських коледжах сьогодні пропонується багато курсів, присвячених аналізу літературних шедеврів, більшість яких читають у перекладах, і видано чимало антологій, призначених для викладання таких курсів. Подібні програми та підручники слід називати, як це часто і трапляється, «світова література», а не «порівняльне літературознавство», оскільки пропоновані для прочитання твори вивчаються як окремі шедеври, які не піддаються систематичному (принаймні об'єктивному) порівнянню. Викладач або редактор можуть зробити такий курс чи підручник справді компаративним, але за умови, що відібрані тексти піддаються порівняльному аналізу.

Порівняльне літературознавство не мусить фігурувати на кожній сторінці, навіть у кожному розділі компаративної студії, але загальна інтенція, наголоси й організація матеріалу мають бути порівняльними. Кількісний зміст інтенцій, наголосів та організації матеріалу вимагає як об'єктивної, так і суб'єктивної оцінки. Окрім цих критеріїв, немає і не повинно бути інших суворих правил.

Термін «загальна література» використовують для курсів і публікацій текстів зарубіжної літератури в англійських перекладах або, у ширшому сенсі, тих творів поза межами окремої національної літератури, які не вписуються в академічні дисципліни, але становлять інтерес для студентів. Інколи цей термін означає літературні напрями, проблеми та теорії «загального» зацікавлення, або естетику. До цієї категорії відносять збірки текстів і критичних розвідок чи коментарів, що стосуються декількох літератур (наприклад, багато антологій і такі історико-критичні праці, як «Світ крізь літературу» за редакцією Лерда, «Словник світової літератури» та «Літературознавча енциклопедія» за редакцією Шиплі*). Слід пам'ятати, що термін «світова література», як і загальна література, не передбачає порівняльний метод дослідження. Хоча курси та публікації, присвячені «загальній літературі», можуть слугувати добрим підґрунтям

для компаративних розвідок, вони самі не завжди є сутнісно порівняльними.

У нашій країні невизначеність терміна «загальна література» пішла йому на користь. Проте варто звернути увагу на точніше визначення «загальної літератури», запропоноване французьким ученим із Сорбонни Полем Ван Тігемом, хоча воно не дуже поширене за межами Франції. Він розглядає національну літературу, порівняльне літературознавство та загальне літературознавство як три послідовні рівні. Національна література розглядає питання, пов'язані із однією національною літературою; порівняльне літературознавство зазвичай аналізує проблеми, що охоплюють дві різні літератури; загальне літературознавство присвячене феноменам у багатьох країнах, які становлять органічну єдність, наприклад Західна Європа, Східна Європа, Європа, Північна Америка, Європа та Північна Америка, Іспанія та Південна Америка, Схід тощо. Якщо вдатися до ілюстрацій, то національна література є дослідженням усередині стін, порівняльне літературознавство – крізь стіни, а загальне літературознавство – поза стінами. У компаративній розвідці наріжними факторами залишаються національні літератури, які слугують опорами дослідження; у праці із загального літературознавства національні літератури тільки демонструють приклади універсальних тенденцій. За Ван Тігемом, визначення ролі «Нової Елоїзи» Руссо в літературі є частиною національного літературознавства; розвідка, присвячена питанню впливу Річардсона на «Нову Елоїзу» Руссо, належить до порівняльного літературознавства; огляд розвитку європейського сентиментального роману належить до загального літературознавства. Сам Ван Тігем написав низку праць, де виклав своє розуміння загального літературознавства: «Латинська література в добу Відродження», «Історія європейської й американської літератур після Відродження», «Преромантизм», «Європейський романтизм» та «Відкриття Шекспіра на європейському континенті». Іншими синтетичними розвідками є «Європейська література й латинське Середньовіччя» Курціуса, «Романтизм у романському світі» Фарі-неллі, «Нарис з компаративного літературознавства» Фрідріха, а також дві чудові книги Азара – «Криза європейської свідомості. 1680–1715» і «Європейська думка у XVIII ст.».

Визначення Ван Тігема викликають щонайменше одне запитання. Хіба визначення порівняльного літературознавства як такого, що містить дослідження літературних взаємин лише двох країн (а його позиція саме така), і загального літературознавства – якщо розглядається більш ніж дві країни, не є випадковим та механічним? Чому порівняння Річардсона з Руссо слід класифікувати як порівняльне лі-

тературознавство, а компаративне дослідження творів Річардсона, Руссо та Гете (як це колись зробив Ерік Шмідт) потрібно приписувати до загального літературознавства? Хіба термін «порівняльне літературознавство» не є достатнім для включення таких синтетичних досліджень, які торкаються будь-якої кількості країн, як це зроблено в «Нарисі з компаративного літературознавства» Фрідріха?

Очевидно, розробляючи свої чітко визначені категорії, логічно Ван Тігем менше цікавився когерентними одиницями, ніж необхідністю розподілу праці. Кількість естетичних, історичних і критичних праць, які науковцеві необхідно опрацювати для того, щоб хоча би спробувати дати адекватну картину певного періоду чи аспекту однієї літератури, виросли до таких величезних масштабів, що годі й сподіватися, що йому посильно взятися за одну чи декілька інших літератур. Своєю чергою, Ван Тігем побоюється, що з огляду на впровадження, здібності та довголіття, ученим-компаративістам буде не до сили зібрати й інтегрувати розвідки з більш ніж двох національних літератур. Отже, виникає необхідність зростання третьої групи дослідників, які мають опрацювати отримані дані стосовно національної літератури та порівняльного літературознавства й об'єднати їх у рамках загального літературознавства.

Небезпека такого ходу речей, уже не кажучи про доволі непевну придатність такої моделі (професійний дослідник неодмінно плакає почуття індивідуалізму), лежить на поверхні. Фахівцям із порівняльного та загального літературознавства доведеться вдовольнитися систематизацією висновків інших (саме по собі – це подвиг Геркулеса). Це завдання призведе до того, що вчені загублять контакти з літературними текстами, у ньому ховається небезпека механічності, поверховості та дегуманізації літератури. У своїх працях, до речі, Ван Тігему не вдалося повністю оминати цю небезпеку. З другого боку, у двох синтетичних розвідках Азар блискуче продемонстрував дух часу (період до Просвітництва та раціоналізму), зберігши плоть і кров літератури.

Думається, що непохитний розподіл завдань між дослідниками національної літератури, порівняльного та загального літературознавства неможливий і непотрібний. Фахівці з національних літератур мають це зрозуміти і діяти згідно з обов'язком розширювати власний горизонт; необхідно заохочувати їхні відповідні екскурси в інші літератури та галузі знань, дотичні до літератури. Компаративісти мусять вряди-годи повертатися до більш обмеженої царини національної літератури для того, щоби хоча б одна нога стояла міцно на землі. Саме цим визначаються найкращі дослідники з порівняльного літературознавства як нашої, так і інших країн.

III

Жоден із розглянутих термінів не має остаточних чітких дефініцій. Усі вони частково збігаються. Однак визначення національного та порівняльного літературознавства та відмінність між ними достатньо зрозумілі й корисні. Віддаючи перевагу об'ємнішій американській концепції порівняльного літературознавства, ми водночас закликаємо до прискіпливішого, ніж раніше, аналізу тематики, яка належить до цієї дисципліни, на ґрунті чітко визначених критеріїв. Світова література в сенсі літературних творів непересічного значення та успіху в міжнародному контексті – це вельми придатний термін, проте його не можна вживати недбало як альтернативу порівняльному чи загальному літературознавству. Хочеться сподіватися, що термін «загальне літературознавство» використовуватиметься тільки за крайньої необхідності. Принаймні сьогодні занадто багато людей вкладають у нього занадто багато значень. Замість нього слід уживати синоніми, які відповідають задуманим конотаціям: порівняльне літературознавство, чи світова література, чи перекладна література, чи західна література, чи теорія літератури, чи структура літератури, чи просто література – залежно від конкретного випадку.

Переклад з англійської
Олександра Гона

Примітки

До с. 45. Карре (Carré) Жан-Марі (1887–1958) – учень і послідовник Ф. Бальдансперже, якого у 1936 р. замінив у редакції журналу «*Revue de littérature comparée*» і на кафедрі компаративістики у Сорбонні. Основні зацікавлення – рецепція творчості письменника поза межами його країни («Бібліографія Гете в Англії», 1920; «Французькі письменники і німецький міраж», 1947 та ін.).

До с. 46. Асорін (Хосе Мартінес Руїс, 1873–1967) – іспанський прозаїк, есеїст і літературний критик. Найбільшу популярність мали автобіографічні романи «Воля» (1902), «Антоніо Асорін» (1903), а також критичні праці «Літературні цінності» (1913), «Нотатки на полях класиків».

Бароха-і-Несі Піо (1872–1956) – іспанський письменник, один із провідних національних прозаїків ХХ ст. Чимало творів присвятив змалюванню побуту басків.

До с. 47. Азар Поль (1878–1944) – французький історик літератури, видатний компаративіст, один із засновників «*Revue de littérature comparée*» (1921), член Французької академії. Головні праці – «Криза європейської свідомості 1680–1715 рр.» (1935), «Європейська думка ХVІІІ ст. від Монтеск'є до Лессінга» (1946).

До с. 48. Бальдансперже Фернан (1871–1958) – французький компаративіст. У статті «Порівняльне літературознавство: слово і річ» дав теоретичне обґрунтування компаративізму.

Фрідріх Вернер Пауль – представник американської компаративістики. Навчався у Берні, Сорбонні, Гарварді, викладав з 1935 р. у США. Президент Американської асоціації компаративістів (1959–1962) і Міжнародної асоціації літературної компаративістики (1958–1961). Один із засновників журналу «Comparative Literature» (Oregon) та щорічника «Yearbook of Comparative and World Literature». Разом з Бальдансперже уклав «Бібліографію компаративістики» («Bibliography of Comparative Literature», 1950), написав (у співавторстві) «Історію порівняльної літератури від Данте Аліґ'єрі до Юджина О'Ніла» («Outline of Comparative Literature from Dante Alighieri to Eugene O'Neil», with Malon D. H., 1954).

...іспанське «покоління 98-го року» – літературний рух. Назву отримав від року входження в літературний процес більшості його учасників, які критично ставилися до тогочасної дійсності, намагалися відобразити питомо іспанські риси світогляду та національного характеру. На погляди учасників «генерації 1898» мали вплив ідеї іспанського філософа А. Ганівета (своєрідний неостойцизм) і творча практика нікарагуанського поета Р. Даріо. Представники генерації: М. де Унамун, Х. Бенавенте, Р. М. дель Вальє Інклан, Асорін, А. Мачадо, П. Бароха.

До с. 50. Даріо Рубен (Фелікс Рубен Гарсія Сарм'єнто, 1867–1916) – нікарагуанський поет, журналіст. Засновник латиноамериканського модернізму. Тривалий час жив у Європі. На його доробку позначилися європейські літературні рухи: романтизм, поезія парнасців, символізм. Поетичні новації Рубена Даріо істотно вплинули на розвиток іспанської й латиноамериканської поезії.

До с. 51. ...баскська [література у стосунку] – до каталонської... – Помилка автора. Насправді йдеться про стосунок до іспанської літератури.

До с. 52. Лілло Джордж (1693–1739) – англійський драматург, автор 8 п'єс, найвідоміша – «Історія Джорджа Барнвеля» (1731).

Гесснер Саломон (1730–1788) – швейцарський поет і художник, автор buku, який ілюстрував власні вірші.

Коцебу Август Фрідріх Фердинанд фон (1761–1819) – німецький письменник, драматург, противник Просвітництва, зокрема Ґете й Шиллера.

Скріб Огюстен Ежен (1791–1861) – французький драматург, член Французької академії.

Зудерман Герман (1857–1928) – німецький письменник, драматург натуралістичного стибу, а також автор історичних і символістських п'єс.

Пінєро Артур Уінґ (1855–1934) – англійський драматург («Суддя», 1885, та ін.).

Фрідріх де ла Мот-Фуке (1777–1843) – німецький письменник, автор історичних романів, романтичної повісті «Ундіна» (1811), на основі якої виникла казково-романтична опера Гофмана «Ундіна» (1814).

Вернер Захаріас (1768–1823) – німецький драматург, фундатор жанру романтичної трагедії фатуму в німецькій літературі, автор містичних драм.

Шпільгаген Г. Фрідріх (1829–1911) – німецький письменник, автор політичних романів, один з яких «In Reihe und Glied» (1867–1868) (рос. переклад – «Один в поле не воин»).

Кретцер Макс (1854–1941) – німецький письменник-натураліст, автор численних соціально-побутових романів, з яких найвідоміший «Майстер Тімпе» (1888).

Еспронседа-і-Делгадо Хосе (1808–1842) – іспанський поет, провідна постать іспанського романтизму. Найвідоміші твори – поема «Саламанкський студент» (1841) і драма «Світ-диявол».

Ларра Маріано Хосе (1809–1837) – іспанський письменник, журналіст, есеїст. Автор роману «Паж короля Енріке Слабкого» (1834), трагедії «Масіас» (1834) і серії нарисів «Статті про звичаї» (1832–1837), присвячених аналізу іспанського побуту і традицій.

Гальдос Беніто Перес (1843–1920) – іспанський прозаїк і драматург. Найвідоміші твори: серія історичних романів «Національні епізоди» (1873–1876; 1898–1912), роман «Донья Перфекта» (1876).

Якобсен Єнс Петер (1847–1885) – данський письменник, вплинув на розвиток психологізму й імпресіонізму в європейських літературах.

До с. 53. Шиплі Дж. Т. – автор книги «Словник літературних термінів світової літератури. Форма. Техніка. Критика» (Dictionary of World Literary Terms. Form. Technique. Criticism. – London, 1955).

Примітки

Тамари Денисової і Тетяни Рязанцевої

ФРАНСУА ЖОСТ

Франсуа Жост (нар. 1918) – відомий швейцарський учений-літературознавець. З другої половини 1960-х років працював в університетах США. Професор порівняльного літературознавства й французької літератури.

Народився в місті Люцерн (Швейцарія). Філологічну освіту здобував у Тулузькому (Франція), Женевському й Фрібурзькому (Швейцарія) університетах. 1951 р. отримав докторат гуманітарних наук у Фрібурзькому університеті, де й розпочав наукову й педагогічну діяльність. Виступив одним з організаторів IV конгресу Міжнародної асоціації літературної компаративістики, що відбувся у Фрібурзі, а також редактором праць цього конгресу (*Proceeding of the IV Congress of the International Comparative Literature Association: 2 v. – Le Hague, 1966*). Головними проблемами роботи цього конгресу були націоналізм та космополітизм у літературі і роль ідей універсалізму в розвитку культур, які лежать у річищі провідних наукових інтересів Жоста. Велику увагу вчений постійно приділяв культурі й літературі Швейцарії, а її конфедеративний устрій розглядав як модель співжиття національних культур і літератур. У Сполучених Штатах спершу викладав порівняльне літературознавство й французьку літературу в університеті штату Колорадо, а основним місцем його діяльності став університет штату Іллінойс – один із найзначніших осередків американської літературної компаративістики.

Професор Жост – автор численних праць у галузі літературної компаративістики. Їх об'єднує розуміння її як важливого засобу взаємозбагачення народів і культур, ствердження спільних духовних цінностей людства. До найпомітніших його праць слід віднести «Есеї літературної компаративістики» (*Essais de littérature comparée. – V. 1, 2. – Fryburg; Urbana, 1968*), що складаються з двох томів – «*Helvetica*» й «*Europeana*»; «Вступ до літературної компаративістики» (*Introduction to Comparative Literature. – Indianapolis, 1974*); двотомне дослідження «Жан-Жак Руссо і Швейцарія» (*Jean-Jacques Rousseau et la Suisse. – Fryburg, 1962*) та «Швейцарія у французькому письменстві протягом віків» (*La Suisse dans les lettres français au cours de âges. – Fryburg, 1956*). Перу Жоста належать численні статті й розвідки, що друкувалися в престижних західноєвропейських і американських компаративістичних часописах. Учений належав до активних діячів МАЛК, тривалий час був членом її комітету.

Праці Ф. Жоста вирізняються широтою ерудиції й енергійним, емоційно зарядженим стилем.

Дмитро Наливайко

Переклад здійснено за виданням: *Jost F. La littérature comparée, une philosophie des lettres // Jost. F. Essais de littérature comparée. – V. II. Europeana. Première série. – Éditions Universitaires Fribourg, Suisse; University of Illinois Press, Urbana USA, 1968. – P. 313–341.*

Франсуа Жост

Порівняльне літературознавство як філософія літератури

Порівняльне літературознавство налічує понад чотири тисячі років; воно народилося під час перших контактів між цивілізаціями Єгипту та Месопотамії. Воно існує, відколи прозаїк чи поет зрозуміли, що мають колегу, який народився поза їхніми лінгвістичними та культурними сферами; відколи через посередництво своїх творів вони побачили одне одного й осягнули той факт, що їхні головні проблеми є ідентичними. Вони швидко розпізнали суперечності, проте також швидко констатували, що ці суперечності мусять допомогти віднайти відповіді на визначальні першорядні запитання – запитання, які вони поставили разом. Повертаючись до руху століть: це усвідомлення інтелектуального спілкування між народами тягнеться з часів Карла Великого* та його оточення, які мали великий вплив на транспіренейські області; з часів Апулея*, котрий був вихований у Карфагені й Афінax, а згодом викладав риторику в Римі; з часів Геліодора, котрий підготував вторгнення ефіопів у середземноморську літературу; з часів Александра Великого, який, за легендою, спілкувався з брахманами. Ідея компаративістики старіша від Вавилонської вежі, ознаменувалася вона окремими яскравими спалахами лише в окремі періоди нашої ери: за середньовіччя та у першій фазі Відродження – в епохи, коли вона була національною мимохідь, а за своєю суттю була європейською й надихалася універсальними прагненнями.

Однак як самостійна дисципліна, як критичний метод, визнаний академіками, письменниками, істориками культури, літературна компаративістика порівняно молода. Можна їй дати півтора століття, якщо прийняти – і то не без деяких пілг, – що вже Вільмен*, Кіне* чи Де Санктіс* розпізнали означений напрям еволюції літературних студій і з нерозважливою великодушністю визнали ініціатором сучасної концепції Гете, котрий 31 січня 1827 р. повідомив Еккермана про те, що «надходить ера світової літератури, і кожен мусить тепер діяти так, щоб цьому сприяти». Двадцять чи тридцять років – усе одно дитячий вік, і шлях до зрілості ще далекий. Та це означає, що мета й передусім технологія і надалі залишаються слабо виробленими і сама концепція порівняльного літературознавства, предмет частих контроверсій, аж до наших днів недостатньо визна-

чена [1]. Численні спроби дефініцій виявилися безплідними внаслідок розбіжності думок, що в цьому разі характеризує світ літературної ерудиції.



Термін «порівняльна література» є першим джерелом непорозуміння. Він нав'язує ідею порівняння, анітрохи не визначаючи предмет: ігнорується те, що пропонується порівняти, і наш вислів міг би гідно фігурувати в антології тисячі і однієї незграбності майстрів слова. З другого боку, елементарна психологія нам нагадує, що всі розумові операції в нас проходять на рівні порівняння. Усе нове ми сприймаємо через схожі речі, які зберігає наша пам'ять, або, навпаки, через те, що з ними різниться. Коротко кажучи, будь-яке міркування передбачає порівняння. Саме по собі поняття «порівняльна література» нічого нам не пояснює щодо дисципліни, якщо не йдеться, можливо, про працю розуму, через яку ми залишаємося у сфері літератури.

Тимчасово приймемо визнану ідею, що порівняння – це сутність компаративістики. Коли я читаю «Федру» (1677) Расіна* не як дилетант, а як критик, я автоматично наближую її до «Іфігенії» (1674) цього ж автора, аби констатувати суперечності, аналогії техніки чи стилю. Я вважаю можливим встановити паралелі між цими двома п'єсами та «Іполітом, сином Тесея» (1573) Робера Гарньє*: я розрізняю манери трактування того самого сюжету в одній національній традиції. Я можу читати «Volksbuch vom Doktor Faust»¹ (1587) Йоганна Шпіса й розпізнавати елементи «Фауста» Клінгера* (1791) чи Гете (1808); я можу аналізувати «The Old Wives' Tale»² Джорджа Піла* (1593) та протиставити йому твір з такою ж назвою Арнольда Беннета* (1908). Зазвичай я вилучаю елементи моїх досліджень із цього лінгвістичного спадку.

Проте перетинати ці кордони дозволено. Чому я маю тоді обмежуватися творами Расіна й не думати про те, що написали його співвітчизники? Справді, я можу згадувати античні трагедії Евріпіда, англійські, німецькі, італійські драми, і тоді я бачу зв'язок між багатьма формами цивілізації. Приміром, ідеал честі чи якийсь інший ідеал можна знайти, з одного боку, в Расіна, у Корнеля, а з другого – у Річарда Ловлайса*, його сучасника по той бік Ла-Маншу, який проголошує:

¹ «Народну книгу про доктора Фауста» (нім.).

² «Повість про старих жінок» (англ.).

I could not love thee (Deare) so much,
Lov'd I not Honor more ¹.

Розвиток літературної теорії, від «Захисту і уславлення французької мови» * до «Поетичного мистецтва» Буало*, містить іронічні контрасти естетичних чи патріотичних ідеалів, як, наприклад, у Дю Белле: «Франція – мати мистецтва, зброї та права» і у Мільтона: «Афіни, очі Греції, – мати мистецтва та красномовства!».

Порівнювати будемо й надалі, проте тільки в другому випадку це буде практикою науки або мистецтва компаративізму. Таким чином, компаративістика займається літературними відносинами, які існують між різними мовними чи культурними спільнотами. Вона долає кордони. З цієї причини за ґрудованого компаративіста визнають того, хто не обмежується констатацією літературного розвитку однієї нації, а вивчає його в усіх міжнародних розгалуженнях. Він не відкидає *Geistesgeschichte* ², проте й не замикається в ній: ідеї, висловлені Макіавеллі в «Державці», він знаходить, ідентичні чи трансформовані, у «Причинах величі та занепаду римлян» * або у «Занепаді та падінні Римської імперії» *.

Істина очевидна: компаративісти порівнюють, але *assertive*, non *exclusive* ³. Таким чином, вони мають монополію не на порівняння, а скоріше на розмисел, і саме тому в їхньої дисципліни не зовсім адекватна назва, зрозуміла лише для втаємничених. Але тут одразу з'являється сумнів. Чи не буде це поняття таким неясним, якщо до порівняльного літературознавства прикладатимуться слова Гете:

Denn eben, wo Begriffe fehlen,
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein? ⁴

Протилежне верифікується: для відносно зрозумілої ідеї не було знайдено жодного терміна. Доводиться втішатися заувагою, що нею Сократ у «Кратилі» * оживив бесіду Гермогена: назва кожної речі є всього лише назвою, яку всі згодилися їй надати. Етикетки на пляшках не втамовують спрагу, не спричиняють сп'яніння. Ідея є всім.

Ім'я – це ніщо? Не зовсім так. Нечесно буде називати моє перо кинджалом, а порівняльне літературознавство – експериментальною фізикою. Слово народжується із факту й укорінюється в культурній і мовній традиції. Проста гра з алфавітом не може створити назву, яку

¹ Я не можу любити тебе (дорога) більше, не люблячи більше честі (англ.).

² Історії духу (нім.).

³ Наполегливо, проте не виключно (лат.).

⁴ Та де поняття не стане, неодмінно

Словами слід їх підміняти (Гете Й. В. Фауст (Частина I. Кабінет Фауста). – Х., 2003. – С. 74 (Переклад М. Лукаша). – Прим. перекл.

представляє концепт; наш розум спонтанно шукає у слові експлікацію речі, наближуючи їх принаймні одне до одного. Уся філософія мови викладена в цьому вислові Паскаля*: «Я кличу кішку, кішку та Роллена, шахрая». Але може прийти час, коли природний і логічний зміст терміна зблідне, буде спотворений чи набуде зовсім іншого змісту, адаптуючись до нового сприйняття згідно з коливанням історії. Він перестає експлікувати, в самому собі, реальність, яку за своїм походженням мав утілювати, і натомість навіює лише спогад про неї, стаючи, зрештою, здобиччю філологів – така еволюція і знищення речей.

Ці дещо застарілі терміни стають свого роду сибіллами*. Наш вислів особливо дратівливий для екзегетів слова, котрі випробовують свої сили в різних видах дефініцій. Класичний словник англосаксонського регіону пропонує до слова «comparative» пояснення, яке добре тлумачить його загальне значення; за Webster's New Collegiate Dictionary (1960), *comparé* або *comparative* називається все, що «вивчене систематично шляхом порівняння явищ, як-от *порівняльна література*». Завжди порівняльне літературознавство таким чином натякало на те, що йдеться про необхідність підходити до порівняння свідомо, методично та постійно, щоб дійти висновків без кількісних та якісних утрат. Образи в Едварда Юнга* та Новаліса*? Численніші в одного, менш оригінальні у другого. Такими видаються природні результати, до яких прагнемо.

Отже, ми далеко від сутності компаративістики, котра має допомогти віднайти правила та закони, які можна застосувати до багатьох національних літератур, а також до сфери історії літератури й у вивченні еволюції жанрів, критики й методології, зрештою, і до всіх гілок великого стовбура науки про літературу. Йдеться про прийняття нового погляду, що його не могло бути в ХІХ ст. Втім, це століття було свідком створення жорсткого політичного націоналізму, з якого й народилося порівняльне літературознавство. Будучи за своєю природою наднаціональним, воно прагнуло бути протиотрутою в культурній площині. Треба визнати, що замість того, щоб запобігати цим націоналізмам, воно, навпаки, їх підтримувало спрощеними порівняннями на кшталт тих, котрі, здебільшого із суб'єктивних міркувань, віддають перевагу окремій нації – частіше тій, паспорт якої має автор. І ще раз термінологія ризикує викривити концепцію.

Порівняльне літературознавство нічим не пов'язане, нічим не обмежене. Саме цим воно відрізняється від вивчення окремих літератур – так званих національних літератур. Воно не пов'язане, як національні літератури, з географічним простором, не обмежується, як вони, мовними кордонами, не стримують його також бар'єри, окреслені відповідними культурними традиціями. Оце ті характеристичні

риси, які дають змогу одразу його розпізнати. Саме за цими рисами належить окреслити поняття, а не за властивостями, які його поєднують з іншими поняттями. Учений однаковою мірою послуговується порівнянням у вивченні національної літератури і в порівняльному літературознавстві. Порівняння, як бачимо, не є специфічною відмінністю, притаманною лише порівняльному літературознавству. То що ж вирізняє, що характеризує, що з'ясовує ця дисципліна? Те, що вона не є ні пов'язаною, ні обмеженою, ні стримуваною. А це саме ті окреслення, за якими Еміль Літтре у своєму славнозвісному «Словнику французької мови» визначав слово «абсолют» у його першому значенні. Крім того, з певного погляду слово «абсолют» протиставляється «порівнянню», останнє слово виявляє спорідненість зі словом «відносний», що є антонімом «абсолютному». Чи не буде тоді антифразою назва нашої дисципліни «порівняльне літературознавство» і чи не варто було б віднині називати її «літературою абсолюту»?

Отже, існують літератури обмежені чи залежні – залежні від певних мов, культур, традицій. Їх зазвичай називають національними літературами – назвою, засадничою не меншою мірою, ніж «порівняльне літературознавство». Часто на практиці національна література і справді належить одному народу. Втім, належить тільки випадками, причому їх частотність не міняє суті справи: належить вона йому, окрім мови, елементами естетики літератури (яка ж література без естетики?); залишається одна з перших ознак, за якими поєднувалися народи і якими міжнародна дипломатія завжди керувалася. Адже мовні та культурні кордони часто збігаються з кордонами держави, цього політичного організму. Від цього література не стає більш національною. Вона підноситься над поняттям закону, парламенту, партії, виборів. Російська література не тому російська, що вона зроблена більш чи менш заможними комуністами, і не тому, що вона написана в Росії, а тому, що написана російською мовою. Американська література не тому американська, що вона створена капіталістами, більш чи менш обтяженими боргами, – суттєве значення має те, що вона створена американцями. Ніколи розумна критика не викреслює з підручників англійської літератури Єйтса *, Джойса *, Сінга * з тієї причини, що вони виразно показують, ким вони є; німці люблять читати австрійців та швейцарців, Штіфтера *, Грільпарцера *, Келлера *, Готгельфа *. До історії французької літератури, очевидно, має належати Вергарн, Костер та Метерлінк, також як і Рамюз *, Рейнольд та Зерматтен *.

Питання національності письменників видається педантичним, якщо, звісно, їхні твори не відображають замкнену автохтонну культуру рівня, відмінного від простого секуляризму, з континентальною чи острівною специфікою.

Чи може собі дозволити англійська література забути чи проігнорувати ірландців Фаркера*, Стерна, Голдсмита* або ще уродженців Дубліна Шерідана*, Свіфта, Парнелла, Вайлда, Шона О'Кейсі* чи Шоу? Їхні книги, а не їхні паспорти чи імміграційні картки, їхня мова та літературна традиція, яку вони успадкували чи на яку спираються, вирішують питання про «національну» літературу, до якої вони належать. Ці критерії й визначають, у який розділ історії світової літератури слід уписати їхні імена. Ці критерії визначили місце Конрада, Рільке, Кафки; вони підказують, де, на півночі, сході чи на півдні, слід шукати інтелектуальну батьківщину Беккета*, Костровицького* та Пападіамандопулоса* [2].

Таким чином, мовна й культурна спільнота – всередині яких може вільно розвиватися регіоналізм – окреслює межі між літературами, що відносяться до них. Термін «національна література», як бачимо, виглядає найменш відповідним і найбільш тенденційним. То чи не належало б розпочати ономотологічне ревізування різних галузей літератури і говорити віднині про *відносне* (relative) літературознавство замість *часткового* (particulière) та про *абсолютне* (absolue) літературознавство замість *порівняльного* (comparée)? Дисципліна, яка прийшла з Європи у Сполучені Штати й отримала американське громадянство, мала би право на зміну назви: «*порівняльне літературознавство*» стало б там «*абсолютним літературознавством*», німці могли б трансформувати їхню «*Komparatistik*» на «*Absolutistik*».

Та не варто розпочинати таку кампанію, принаймні сьогодні. А чому ні? Розум критика влаштовано так, що чим поняття загадковіше, тим більшу зацікавленість воно викликає – елементарний закон пропаганди... Але є поважні підстави зберігати цю назву, не зважаючи на її двозначність. Перш за все, ця назва ствердилася, стала обов'язковою та визною. Вона стала «trademark»¹ численних статей, які не тільки подобаються, а й стали необхідними для істориків, теоретиків та критиків літератури. Отож зберігаймо цю назву, навіть якщо її побутування недостатньо контролюється. Далі ще вагоміший аргумент: ніхто не може порахувати збитки, що їх завдають невдалі спроби знайти кращу назву. А «littérature absolue»²? Читач має розуміти, що діалектичний екскурс на попередніх сторінках був необхідний, щоби з'ясувати справжній сенс дисципліни. *Абсолютна* – хто б цього не спостеріг – містить у собі серйозні недоречності. Цей епітет має тенденцію зробити *літературу безтілесною*. Порівняльне літературознавство, справді, не відноситься ні до якоїсь *однієї* мови, ні до *однієї* культури, ні до *однієї* традиції – воно відносно

¹ Фабричною маркою (англ.).

² Абсолютна література (франц.).

належить до *багатьох* мов, культур і традицій, водночас чи послідовно. Незвичне слово ще раз викликало б непорозуміння. Людський розум приречений еволюціонувати у відносності чи відносностях. Якщо термін «*абсолютне літературознавство*» ближче окреслює предмет дисципліни, її методи та цілі, ніж «порівняльне літературознавство», то це не означає, що забезпечується досконале вирішення проблеми. Ідеаліста це засмучує. Я пропоную компаративістові скликати «клінічний» консиліум: хворий сусід почувається не так уже й добре. Приймаючи не важливо який із цих літературних термінів, спробуємо через його натуральний зміст зрозуміти предмет, який він представляє. Таке ж розчарування. Чи класицизм наводить на думку класи платників податків у Стародавньому Римі? Чи Відродження змушує замислюватися про материнство? Романтизм – про Ромула чи романси минулих часів*? Можна, звісно, досягнути певного наближення, але не задовільного чи вичерпного пояснення. Так само в терміні «порівняльне літературознавство» прикметник не прояснює нічого або зовсім мало. Це джерело двозначності. Отже, замість назви треба аналізувати предмет.

* * *

Чому порівняльне літературознавство перебуває на шляху до того, щоби стати центром літературної критики?

Ми живемо в епоху спеціалізації, що доходить крайньої межі: констатація цього факту стала загальним місцем. І ця спеціалізація прискорюється з такою швидкістю, що наші внуки говоритимуть про нас – о ілюзія оптики! – як про привілейоване покоління, яке могло ще охопити цілісність феноменів, що маркують нашу цивілізацію. Така спеціалізація, очевидно, є наслідком надмірної акумуляції знань, що стає на перешкоді, особливо протягом двох останніх століть, доступу до блаженних бельведерів, звідки око могло би споглядати тотальність. Повернувшись до нашої перспективи, можна побоюватися (чи це тільки *наша* ілюзія?), що Лейбніц* був останньою людиною, здатною досягнути всі інтелектуальні здобутки свого часу. Сьогодні розум однієї людини – як можуть подумати про нас наші нащадки – неспроможний досягнути величезного нагромадження фактів і відкриттів, припущень та винаходів, які цілій армії вчених, разом із хлібом щоденним, постачають матеріал первинних гіпотез та нових праць. Еволюція, яку не стримують, лише стверджують її безупинність. «*Tempora mutantur et nos mutamur in illis*»¹; так нас підбадьорює давній вислів, і Расін у п'ятому вірші «Аталії» зітхає: «Як часи

¹ Часи змінюються, і ми змінюємося в них (лат.).

змінилися!» Сьогодні каталоги, віртуальні знання, замінили реальну ерудицію, справжнє вміння. А проте не можна втрачати контроль над цими нагромадженнями: забуття веде до невігластва, до банкрутства цивілізації. Бачите, яка з цього погляду прірва відділяє літературу від науки: лікар усе ще *обождує* Гіппократа, компаративіст усе ще *досліджує* Гомера. Тут – вічний наставник, твір, який цінуватиметься доти, доки матиме цінність наша культура, там – попередник, фаза, яку проходять, етап, який завершується. Тут – бібліотека критичних опрацювань, там – шанобливий спогад, погруддя при вході до шпиталю.

Очевидно, Європа більше, ніж Північна Америка, опирається у своїй цілісності – успіх досить відносний – цій спеціалізації. Професор Берлінського чи Римського університету (певно, ці географічні назви взяті випадково) тішиться привілеєм чи, точніше, репутацією обізнаності в усій літературі. Але дедалі частіше ці останні могікани серед інтелектуалів зникають і по хвилі їх зникнення університетські адміністрації створюють академічні кафедри, на яких установлюють чотири маленькі стільці, що не підіймає престижу тих, хто їх посідає, але є красномовним свідченням інтелектуальної тенденції нашого віку: спеціалізації як неуникненної логіки еволюції.

Отож запанувало переконання, що одне чи два століття літератури й історії літератури чудово відповідають інтелектуальним здібностям сучасного вченого. Вже стало нормою бути фахівцем із Данте чи Шекспіра, заохочуються наміри залишатися екзегетом одного письменника, Вольтера чи Гете. Яку програму за таких умов прагнуть представити компаративісти? Вони не задовольняються тим, щоби спуститися з Вергілієм на дно пекла, досягнути з Фаустом природу людини, пережити з Гамлетом трагізм її долі, – вони бажать охопити цілісність літератур. Вони перетинають Ла Манш і Північне море, перетинають Рейн і Дунай, перетинають Піреней і Альпи, інші води та гори. Вони мають дар всюдиприсутності, бути в курсі всього, читати все. Етьємбля* писав: «Якщо вам дати п'ятдесят років життя без хвороб та відпочинку, це буде 18 262 дні. Відрахуйте скрупульозно час на сон і відпочинок, обов'язки та радощі життя, професію, заощаджуйте час, щоб читати шедеври для однієї мети – уяснити собі правильно, що таке література. З надмірної великодушності я вам дозволяю читати кожного дня, одну за одною, дуже гарні книжки поміж тих, що доступні вам рідною мовою та іноземними мовами, якими ви володієте, будь то в оригіналі чи в перекладі. Ви знаєте, що не прочитаете за один день ні "Der Zauberberg"*, ні "Тисячі і однієї ночі"*, але я припускаю, що за сприятливих умов та ретельності ви продегустуєте за день Хойокі, "Циганського романсеро"*, "Менексена"*

і "Генія розуму" Бенжамена Констана*. Цим заощадите кілька днів, потрібних для "Тихого Дону" Шолохова. Що 18 262 дні щодо кількості гарних книг? Дрібниця» [3].

Чи не скидається така програма на метафізичну? Чи не переходимо ми в домен утопії і чи не опинимося ми в епосі, де Мудрість лякатиметься свого відображення, а Мінерва перетвориться на заціпенілу Медузу?

Калькуляція Етьємбля дуже вдало ілюструє існування двох протилежних істин, а саме жажливих вимог, які, з одного боку, нам ставить і якими подекуди нас пригнічує цивілізація, а з другого – це відчуття своєрідного замкненого кола для компаративіста: якщо він хоче ґрунтовно розумітися на всьому – він повинен знати все; але щоб знати все, він повинен знати багато. На практиці часто жахливе нагромадження культурних фактів змушує вченого до спроб утечі до тих, що залишили втішне послання: «Культура є прагненням до неосяжного» [4].

Проте справжня проблема полягає не в тому, щоб дізнатися, який капітал ерудиції, критичних суджень і естетичного чуття акумулював розум людини, котра вирішила стати компаративістом. Питання радше в тому, чи маємо ми стати жертвами вузької спеціалізації, ворогами кожної справжньої культури чи звитяжцями; чи звужуватимемо світ для сучасної людини, чи, навпаки, його розширюватимемо. Належало б уже зробити такий вибір, але це справа настільки ж важка, наскільки необхідна. Інтелектуальний космополітизм містить у собі надзвичайно широку інформацію. Необхідне оволодіння різними мовами, і вже це переконує: літературна компаративістика не є легкою дорогою до академічних лаврів. На марґінесі всього цього розмислу з'являється найважливіше застереження: наукова цінність такої програми підлягає сумніву: «Хто багато охоплює, погано тримає».

Відомо, що більшість прислів'їв хибні або тривіальні, однак подумаймо, чи, коли йдеться про розуміння літературного феномену, можна охоплювати надто багато, і чи – оминаючи гру слів – той, хто менше охоплює, краще утримує. Компаративісти, на думку «націоналістів», залишаються на поверхні; закидають їм, що не заглиблюються у проблеми, які неясно постають перед ними, і закликають іще раз прочитати пораду Рільке молодому поетові: «Lassen Sie sich nicht beirren durch die Oberflächen; in den Tiefen wird allés Gesetz»¹.

Такі претензії ґрунтуються почасти на упередженості, почасти на більш прикрому непорозумінні. З двох вимірів перевага надається одному: вертикальному над горизонтальним, за аналогічною логікою праве пов'язане з прямою і порядністю, а ліве – з тупістю й не-

¹ «Не дозволяйте ввести вас в оману тому, що на поверхні; в глибині всі закони» (нім.).

зграбністю. Горизонталь символізує не що інше, як суму інформації, широку обізнаність *monstrum eruditionis*¹: статичний розум. Вертикаль репрезентує мислячий інтелект, який розуміє, дедукцію або висновування умовиводів *per descensum* та індукцію *per ascensum*²: динамічне розуміння. Ці поняття нагадують «lift-boys»³ і здатні в підсвідомості сучасної людини викликати хвилю алгебраїчної уяви. Вертикаль є функцією, прямо протилежною горизонталі. Розширюйте ваше знання, але це відбуватиметься не без шкоди вашій *Gründlichkeit*⁴. Популярність цього слова значною мірою спричинилася до викривлення певних перспектив і прищеплення у спраглих мудрості душах того, що я називаю комплексом Жуля Верна – комплексом, який заслуговує на увагу в сучасній психіатрії. Чимало критиків читали в юності «Мандрівку до центру Землі» та «Двадцять тисяч льє під водою». Але якщо цей центр – тільки величезне провалля, а моря складаються лише з води? Деякі образи застаріли раз і назавжди, бо втратили свій сенс; спатіальний* вік позбавив терміни висоти, ширини та глибини першого значення; але й до того, як ця епоха настала, було би сприйнято за образу інтелекту обмеження його зацікавлень кількома квадратними кілометрами. Аматорам подорожей до центру земної кулі варто нагадати, що ссавці, відлучені від світла, більше насторожі, ніж безхребетні, які живуть у темряві, що мавпа видається мудрішою за дощового хробака. Однак краще ніж порівняння, бо порівняння не є доказом*, поборювати упередженості, посилаючись на факти. Інтелектуали у скафандрах часто піднімаються на поверхню з результатами, які відзначаються перш за все мальовничістю. Вони вивчають найдрібніші деталі біографії письменника: дискутують, – як приклад їхніх крайнощів, – чи геній у ніч смерті справді кашлянув двічі, чи вирвався підозрілий шум із його хворого горла. На жаль, треба бути готовим до того, що автори цих скрупульозних досліджень не прочитали жодного твору вікторіанської доби і не знають навіть імен великих російських романістів. Може, японських? Вони пишаються тим, що чесно підозрюють про їх існування. Але *non ragionam di lor, ma guarda e passa*⁵.

Мета порівняльного літературознавства, здається, полягає в пізнанні світового набутку. Те, що створила культурна Європа, уже давно неподільне. Ще Метью Арнолд* сказав, що «єдина критика, здатна дуже допомогти нам у майбутньому, це та критика, яка бачить

¹ Монстра ерудиції (лат.).

² По нисхідній... по висхідній (лат.).

³ Хлопців-ліфтерів (англ.).

⁴ Грунтовності (нім.).

⁵ «Не говори про них: поглянь і йди далі» (італ.) [«Божественна комедія» Данте. –

у Європі з інтелектуального й духовного погляду велику конфедерацію, що тяжіє до спільної діяльності й працює для досягнення спільного результату». Принаймні до певної міри ця практика вже пройдена. Не існує більше вагомих причин обмежуватися Заходом. Однак чи означає це знання, що остаточна мета досягнута? Зовсім ні. Воно слугує осягненню сутності літературної творчості, окресленню її характеристик властивостей, усталенню критеріїв наших ціннісних суджень. Оскільки ж ця мета досягнута, то чому б не приступити знову до поділу *corpus litterarum*¹ на непроникні й незалежні мовні відсіки і не обмежитися, як було раніше, практикуванням «національних» герменевтик? Однак ніде вже не повірять пророкові, який твердитиме, що Петрарка і Ронсар*, Толстой і Стендаль, Сервантес і Лесаж*, Джеймс* і Пруст, Скотт і Мандзоні*, Альф'єрі* і Шіллер, О'Ніл* і Піранделло*, Шоу і Стріндберг*, Міллер* і Гауптман* належать до різних галузей вивчення і їх, не ображаючи здорового глузду, можна досліджувати окремо одне від одного. Штучність політичних кордонів і навіть кордонів лінгвістичних, проголошуваних елітою, відколи ці кордони існують, стала очевидною для всіх. Таким чином, компаративістика покликана оновити методи дослідження й перегрупувати різні сектори літератури.

* * *

Компаративіст намагається застерегти від надуживання літературною критикою. Він не має сумнівів щодо цінності такої критики в національному плані – та як він міг би це робити з огляду на вимоги його дисципліни? Він справді відмовляється бути культурним апатридом [5], але має також амбіції стати громадянином світу, що зберігає за ним привілей повернення, як він це розуміє, до літератур свого першого вибору. І це тому, що він хоче знати місце цих літератур в інтелектуальному житті людства, не зводячи жодних перешкод у своїх дослідженнях. Фахівці з голландської чи румунської, іспанської чи французької літератури, кожен на свій лад, упевнені в геніальності творів літератури, яку вони досліджують. Перевага компаративіста, нестійка в абсолютному сенсі, полягає у визнанні відносності своїх геніїв – не для того, аби наділити себе правом роздавати лаврові вінки та корони: він радше бажає розмістити твори в загальному контексті та зафіксувати їхнє місце не тільки серед співгромадян, а й серед спільноти людей.

Компаративіст обстоює поновлення гуманізму на противагу національним упередженням. Він знає, що середньовічний гуманізм перебував у привілейованому становищі і міг розквітнути завдяки

¹ Літературного тіла (лат.).

єдності мови, латини. Але він гадає, що множинність мов, якою вона б не була, не є непоборною перепорою для відродження гуманізму чи народження нового гуманізму на основі старого, і новий покликаний перевершити попередника.

Компаративіст вірить: краса світової літератури в розмаїтті мов. Він любить читати шедеври в оригіналі, роздумуючи про слова Вольтера: «Завжди згадуйте, коли ви читаєте переклад твору, що ви маєте перед собою слабкий відбиток чудової картини». Однак компаративіст вважає, що мова – це лише інструмент, пензель, за допомогою якого митець творить [6].

Звісно, компаративіст остерігається змішання понять гуманізму й античності, так само як ідентифікації гуманістичності з європейськістю. Він знає, що *homo sapiens* існує понад межами західної цивілізації і його амбіція, застосувавши улюблений вислів Пушкіна, це бути панантропом. Справді, у вислові *litterae humaniores*¹ він знаходить вищий ступінь в абсолютному сенсі, свого роду *absolutif*, програму й пророцтво: його дисципліна прагне охопити літературний феномен у його універсальності й тотальності: компаративізм в абсолюті.

Компаративіст вважає за необхідне інтегральне освоєння культурних традицій даної країни, але водночас він знає, що незнання хоча б однієї літератури перетворюється на незнання жодної. Він ніколи не розглядає пізнання однієї з літератур як утаємничення, початок, умову, як свого роду пропедевтику, що дає ключ до входу в храм літератури. Його тенденція полягає не у встановленні плану досліджень, пропорційного передусім до недовгого людського існування, а у створенні інтелектуального капіталу, необхідного сучасному гуманістові; він знає, що організація знань веде до їх примноження, так само, як організація життя до його подовження.

Компаративіст спостеріг, що всі спроби літературної інтерпретації в суто національній площині фатально заводять у глухий кут. Для розуміння, для насолоди твором необхідно однаковою мірою розглядати в ньому як те, що він має в собі абсолютного, так і те, що належить до відносного. І компаративіст вірить, що через абсолютне він уловлює цінності, які відносність не дозволяє ні відкрити, ні навіть здогадатися про них.

Компаративіст турбується про те, щоб надати літературному витвору, який визнається шедевром у національному вимірі, загального значення, місце у світовому вимірі.

Компаративіст проголошує, що широке коло знань є також їх глибиною, глибиною нескінченного горизонту. Але він відмовляється

¹ Гуманітарна освіта (лат.).

також уважати, ніби те, що перебуває на поверхні, обов'язково поверхове, і дає собі звіт у тому, що деякі глибини виявляються жалюгідно стерильними. Усе, що важке, вважає він, не завжди міцне, і все, що міцне, з часу відкриття алюмінію, не завжди важке.

Компаративіст запевняє, що в принципі краще знати визначні твори багатьох літератур, ніж усі пересічні твори однієї літератури. Якщо виникає необхідність відмовитися від кількох речей, то, наполягає він, слід принести в жертву те, що має меншу вартість. Його більше приваблюють генії, ніж їхні провісники, радше месії, ніж Іоанн Хреститель. Отож він упроваджує певну інтелектуальну стратегію: хто хоче підкорити Капітолій, не може марнувати своє життя на атакування гусей [7].

Коротше кажучи, компаративіст установлює в літературі ієрархію, якої в політиці бажав Монтеск'є: «Якби я знав щось, що корисне мені, але шкідливе моїй родині, я викинув би його з моєї голови. Якби я знав щось, що корисне моїй родині, але шкідливе моїй вітчизні, я шукав би його забуття. Якби я знав щось корисне для моєї вітчизни, але шкідливе для Європи, або й таке, що підходить для Європи, але шкідливе для роду людського, то я вважав би його за злочин».

Чи ви компаративіст, месє Жост? Якщо попередні сторінки нагадують апологію дисципліни, то це тому, що на них описується ідеал, який вона пропонує.



Ці принципи, якими хоче керуватися компаративіст, ставлять стільки ж запитань, скільки їх розв'язується. Вони потребують коментарів.

Ми тільки-но говорили, що лише порівняльне літературознавство дає критиці змогу розмірковувати про трансцендентність творів у одній-єдиній літературі. Але чи має поважний задум той, хто вивчає «Байки» Лафонтена*, не посилаючись на Езопа**? Хто вивчає «Мессіаду» Клопштока*, не згадуючи Мільтона та його «Втрачений рай»? Хто пояснює «Останні листи Якопо Ортиса»*, не аналізуючи їх у світлі листів Вертера**? Що ж ви робите, компаративісти?

Компаративісти передусім розглядають літературний світ в інший спосіб. Ідеться про дві розбіжні інтелектуальні позиції, які іноді протиставляються. Зазвичай учений, який присвятив себе вивченню єдиної, «відносної» літератури, робить тільки випадкові екскурси в інші літератури, тоді як дослідник «абсолютної», світової літератури ввів у систему такі інтернаціональні подорожі. І не тому, що він мандрує для власного задоволення: його мета в тому, щоб виділити між-

національні закони, чинні у сфері літератури, аналізувати, за словами Курта Байса, «*übernational wirkende Zeitstile, Entscheidungskrisen und Menschheitsideen*»¹ [8]; щоби змогти формулювати філософію літератури для всього людства, він мусить відмовитися від осідлості. Але серед компаративістів є ті, хто має іншу думку з цього приводу.

До Другої світової війни цей антагонізм, що їх розділяє, не був такий відчутний: існували лише відтінки. Однак, Жан-Марі Карре*, один із великих метрів компаративістики, зміг написати близько п'ятнадцяти років тому: «Порівняльне літературознавство стало галуззю історичного літературознавства» [9].

Компаративісти – майже всі із західного берега Атлантики й еліта зі східного – думають по-різному. Як тільки історія літератури, вважають вони, перетинає кордони певного народу, певної мовної групи, вона вступає на терен компаративістики. Вони не піддаються fascinaції такого знебарвленого терміна, як *comparatif*, і вважають, у супереч відомому професорові Сорбонни, часто цитованому, що історія літератури окремої нації має бути галуззю порівняльного літературознавства, якщо ця історія хоче мати хоч якийсь сенс і значення за горизонтом, що бачиться з високої дзвіниці. Порівняльне літературознавство є стовбуром, який об'єднує гілки – вони видимі, але не розкривається те, що їх поєднує. Словом, вивчення національних літератур являє собою аналізи, незалежні одне від одного; щодо синтезу, то він проводиться у стовбурі, який вміщає під спільною корою всі волокна. Інша заувага Карре допомагає нам хутко досягнути стрімку еволюцію, дивовижне розширення нашої наукової галузі; літературна компаративістика, нотує він, «не розглядає засадничо твори в їхній природній вартості, а займається передовсім трансформаціями, яким кожний народ, кожний автор піддає свої запозичення» [10]. До цього, здається, сходять компаративізм кількох останніх п'ятиріч. Він міг набути форми корпусу студій, що їх німці називають *der internationale geistige Befruchtungsprozeß*², студій, що являють собою хитромудру змову ерудитів, спрямовану проти геніїв. Сьогодні, на щастя, компаративізм пройшов цю початкову стадію ініціації та фрондерства; книжки, які були опубліковані під його егідою, є вже радше процесом патронажу; вони прагнуть пов'язати результати, щоправда, іноді ще фрагментарні, із засадничою проблемою: що таке література? [11].

Без сумніву, в створенні самого концепту першорядну роль відіграли французькі вчені. Але очевидно, що в них ішлося передусім про вивчення їхньої літератури у відносинах з іншими літературами;

¹ «...наднаціональний стиль часу, визначні кризи та ідеї людства» (нім.). – Прим. перекл.

² Міжнародним процесом плідних духовних зв'язків (нім.).

по суті, вони залишаються всередині цієї літератури під міжнародним стягом: вони хочуть досліджувати променювання, яке вона чинить на інші літератури. За цією концепцією, компаративістика мала б давати певну додаткову інформацію для окремої національної літератури, і тільки спорадично компаративіст міг би істотно співпрацювати в її пізнанні. Завжди його внесок стосується якихось деталей і має вартість лише для фахівців однієї національної літератури. Завдяки йому вони зможуть краще зрозуміти виражальні засоби окремих творів, точніше виміряти траєкторію поворотів руху літератури. Отож, усі висновки зміщуються до того, щоби стосуватися лише однієї літератури; критик не піднімається до проблем культури свого краю і рідко рухається у сферу абсолютного. Карре, як бачили, наставляв, що порівняльне літературознавство має вивчати відносини. Стосовно французьких учених, то в них ідеться про відносини із Францією. Для чого, справді, прийнявши цю концепцію, досліджувати у французьких книгах вузли, що пов'язують Німеччину з Італією, Англію з Іспанією, Скандинавію з Росією? Коло поняття національної літератури не розімкнено, часто навіть виразніше окреслено. Чи порівняльне літературознавство – це «безкінечна сфера, центр якої є всюди, а окружності немає» (Паскаль)? Ось такий реальний стан речей, і така для людини, яка відчуває наближення 2000 р., дійсність літературного універсуму.

Отже, компаративіст розглядає твори в їхній «первинній цінності», це єдиний засіб розуміти літературу, але замість того, щоб обмежитися вивченням еволюції літератури в рамках однієї нації чи мовної групи, він розширює свої інтереси та перетинає кордони своєї культурної спільноти, він споглядає, охоплює весь ансамбль літературного феномену, не ставлячи собі ніяких меж. І тут добре бачимо, в якому сенсі порівняльне літературознавство стає абсолютним літературознавством. Компаративіста цікавить національність письменника лише тією мірою, якою вона може вплинути на твір у сфері мови чи змісту: приміром, наскільки глибоко походження і швейцарські зв'язки Руссо позначилися на його творчості. Не так давно він ще не довіряв шкалі вартостей, установленій на Wilhelmstraße* чи в Palazzo Chigi*; тепер же він схильний висувати деякі застереження щодо емісарів культури з Quai d'Orsay*. Просто тому, що література не має нічого спільного з міністерством закордонних справ. Літературний твір може, ніби мимохідь, підняти престиж нації; але не цим має займатися критик; компаративіст виступає проти ідеї, що літературний твір може бути інтегральним складником національної пропаганди. Отож, сприйнята подібним чином компаративістика є галуззю, яка прагне одночасно до денаціоналізації та інтернаціоналізації літера-

турних творів, не до того, щоби позбавити їх аромату рідної землі, а для того, щоби зберегти її справжню внутрішню вартість.

Безпосередній наслідок цілком недвозначний: порівняльне літературознавство набуло найбільшого піднесення у Сполучених Штатах, країні емігрантів, країні, якій більшою мірою, ніж будь-якій іншій, властива свідомість міжнародного характеру своєї культури або радше її джерел; подібне піднесення цієї дисципліни на старому континенті можливе лише тоді, коли у федералізованій Європі буде більше партнерів, аніж суперників. У той час як критик, пов'язаний із якоюсь однією літературою, не може розірвати рамки цієї літератури, коли цього вимагає об'єкт його дослідження, критик, який убачає своє покликання в порівняльному літературознавстві, ігнорує самі ці рамки. І він має від того більше. Перший не є критиком в етимологічному сенсі слова: він перестає бути *хрітїс*, суддею у сперечанні двох сторін, він стає звичайним *цартус*, звичайним свідком. Другий збирає свідчення та зважає їх: справа *хрітїс*. І чи не віддаю першому надміру честі, називаючи його *цартус*: бо чи не палає часом історик національної літератури завзяттям апологета? Він стає *пάρᾱχλῆτος*, спускаючись до ролі адвоката – до того ж часто адвоката-дилетанта, тим пристраснішого, що справа, яку він захищає, більш ніж сумнівна. *Absolutistik* означає, що геній, якою б мовою він не писав, до якої б раси не належав, вирізняється на міжнародному форумі [12]. Це може ускладнити завдання великим видавництвам забезпечити книгам, які вони розповсюджують, блискучий успіх, хоч і короткочасний. Тут компаративіст має чимало спільного з істориком літератури, обоє перебудували свої спеціальності в гуманітарну дисципліну: в цьому одна з причин того, що в Північній Америці вивчення теорії літератури, яка виходить за межі групи дисциплін, базованих на мові, частіше вводиться до програми порівняльного літературознавства, ніж предмети, визнані за специфічний департамент літератури.

Необхідно, нарешті, наголосити на деяких нюансах, які поділяють компаративістів на різні групи. Так, можна зауважити, що у Франції давня та середньовічна літератури рідко стають предметом досліджень порівняльного літературознавства. (Чи не тому, що назва «сучасне порівняльне літературознавство» є офіційною назвою деяких кафедр, або ж чи не тому, що представлена лише французька давнина і тому постає єдиною літературною традицією?..) Аби зрозуміти розвиток компаративістики у Франції, корисно знати, що вчені в цій країні завжди охоче займалися вивченням джерел. Ця їхня настанова була сформульована у другій фразі вступу до «Сен-Мара» 1827 р.: «Ми живемо в той час, – писав Вінї*, – коли все хочуть знати й коли шукають витoki всіх річок». Але чи пізнаємо річку, побачивши її ви-

токи, чи пізнаємо птаха, побачивши яйце, із якого він вийшов? Водночас французькі критики особливо полюбляли досліджувати долю творів та впливи. За їхньою намовою літературні критики на довгі роки відправили компаративістику в дуже сіру будівлю – в «міністерство культурної імпортатії та експортатії» [13]. На новому континенті, як щойно говорилося, окреслилася чітка тенденція включати все в порівняльне літературознавство: і вивчення теоретичних проблем, і проблеми загальної (світової) літератури, і слід чекати, що цей погляд переважить. Більшість компаративістів, сходячись на кількох суттєвих характеристиках своєї дисципліни, зазначають, що кінцева її мета – це синтез. Голдсміт у творі «Громадянин світу» пропонував замінити вислів «Republic of Letters» на «Anarchy of Letters»¹, що краще відповідає дійсності; він тишив себе надією знайти відповідний термін, який зупинить хаос у літературному світі. Компаративіст вірить у відновлення Республіки гуманітарних наук, але він пропонує змінити конструкцію: це має бути Конфедерація гуманітарних наук.



Порівняльне літературознавство не може бути регламентоване та обумовлене авторитетом якогось Зоїла *. А особливо не замикається воно в межах якихось окремих аспектів вивчення літератури, ні тим більше на спеціалізації. З часів, коли Гораций проголосив своє *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*², відомо принаймні одне: читання і медитації мають приносити водночас користь і насолоду; розуміти і радіти, радіти розуміючи. Часто користь, яку приносять твір літератури і критичний твір, ідентифікуються: вловити зв'язки, що поєднують різних авторів, твори, окремі епохи, – ось інтелектуальна насолода, здатна сама по собі виправдати починання, пояснити вибір сюжету, який іноді може здаватися зовсім незначним. Проте натомисть отримуємо дослідження без серйозних наслідків для наших літературних суджень, без прямого впливу на наш мисленнєвий капітал; відлуння, із яким стикається за кордоном той чи той геній, джерела, із яких він черпав, моделі, які його надихали, твори, із яких запозичав. Замість того, щоб заповнювати лакуни, які є докором для нашого знання, такі дослідження часто тільки тишать нашу цікавість, причому цікавість марнотну. «Das modische philosophisch-philologische Schnüffeln nach einzelnen *Einflüssen* ist für die Geschichtsschreibung ebenso unfruchtbar wie das alte philologische Schnüffeln nach Ein-

¹ «Республіка літературної освіти»... «Анархія літературної освіти» (англ.).

² «Усе прагне точки, яка змішує корисне і приємне» (лат.).

wirkungen einzelner Schriftsteller auf andere»¹ [14]. У цьому пункті Дьєрдь Лукач* приєднався до Емерсона*, який зіткнувся з тією ж проблемою, висловивши її в інших термінах: «Great men, – говорить в одному зі своїх есе, – are more distinguished by range and extent than by originality. If we require the originality which consists in weaving, like a spyder, their web from their own bowels; in finding clay, and making bricks, and building the house, no great man is original»². Імітація, якщо вона творча, перестає бути імітацією, а стає синонімом літературного винаходу.

Від створення світу немає нічого нового під сонцем, і відтоді максима creatio ex nihilo³ є одним із найнаївніших умоглядних тверджень. Відкриття в царині літературознавства не більше ніж rediviva⁴. Отож важко цілковито відмовити в рації Воллесу Стівенсу*, для якого прогрес – нововведення – полягає насамперед у винаході номенклатури: нібито збір врожаю французького селянина став меншим у липні, ніж був у мессідорі*. По суті, заявляв Лабрюєр*, «усе вже сказано, усі сім тисяч років, відколи існують мислячі люди, вони приходять запізно і повідомляють те, що було повідомлено» [15]. В інтелектуальній сфері закон Лавуазьє* зберігає свою силу, проте в певному варіанті: багато втрачається, але абсолютно нічого не створюється. Все, однак, перебуває у постійному стані змін; «Історія варіацій» є титром, який більше пасував би панорамі світової літератури, ніж творові Боссює*. Поль Валері*, один із дванадцяти перів і батьків сучасної компаративістики, дуже влучно стверджував, що твір постає із множинності думок та фактів під диригуванням автора. І якщо він зазначає, що лев постав із уподібненого йому барана, ми можемо своєю чергою спитати, де Валері прихопив цього барана. Уже Гете надавав мінімального значення питанням впливу та імітації. Дискутуючи з Еккерманом про питання літературної оригінальності, він висловився так: «Das ist ja sehr lächerlich; man könnte ebensogut einen wohlgenährten Mann nach deri Ochsen, Schafen und Schweinen fragen, die er gegessen, und die ihm Kräfte gegeben»⁵. Зрештою, і самий

¹ «Модне філософсько-філологічне винюхування поодиноких впливів є для історичних писань таким же безплідним, як старе філологічне винюхування дії одного письменника на іншого» (нім.). – Прим. перекл.

² «Видатні люди розрізняються більше за напрямом та простором, ніж за оригінальністю. Якщо ми вимагаємо оригінальності, яка полягає у плетінні, як це робить павук, павутиння з власного нутра чи у віднайденні глини, потім виробленні цегли та в будівництві будинку, то в цьому сенсі видатна людина не оригінальна» (англ.). – Прим. перекл.

³ Творення з нічого (лат.). – Прим. перекл.

⁴ Такий, що був в ужитку (лат.). – Прим. перекл.

⁵ «Це дуже смішно: з таким же успіхом можна було би запитувати добре вгодованого добродія про волів, овець і свиней, яких він спожив і завдяки їм набрався сил» (нім.). – Прим. перекл.

вигляд винахідника Weltliteratur¹, уславленого й опасистого, чи не є насолодою? Літературною? Паралітературною. Зав'язати балачку з кухарем великої людини чи з її камердинером – ось іще насолода. Літературна? Псевдолітературна.

Споглядаючи собор Святого Петра в Римі, я ніколи не дивуюся, що не видно на фасаді цього собору таблички з іменами тих, хто чесно заробляв на життя, постачаючи тонни мармуру та каміння Мікеланджело для його будівлі. Така меморіальна дошка у літературі містить список, установлений кренологами [16], – список постачальників геніїв [17].

Небезпека, якої рідко уникають «кренологи», полягає в тому, що у джерелі вбачають причину чи принаймні вдаються до її ідентифікації. Що думає з цього приводу Рене Веллек? «Ніхто, – каже він, – не може довести, що один твір мистецтва постав з іншого твору мистецтва, навіть якщо знаходимо в ньому паралелі та наслідування. Поява пізнішого твору вірогідно була б неможлива без його попередника, але це не означає, що той став його причиною» [18]. Літературний критик не повинен трактувати причинно-наслідкові зв'язки ще серйозніше, ніж те робив Вольтер у «Кандіді».

Можна спитати себе, чи цілковито оригінальний твір має обов'язково бути *кращим*, ніж інспірований іншим твором? Не бачимо, як інтелектуальна чи естетична залежність може відмінити якість цілості. Отож часто літературна критика вважає оригінальність засадничою чеснотою письменника. Відтоді як пані Луїза Коле вказала на деякі аналогії між «Пані Боварі» і «Людською комедією» Бальзака, роман Флобера став не більше як «важкою й очевидною компіляцією Бальзака» [19]. З другого боку, бажання бути оригінальним часто шкодило справжній літературній творчості. Ретіф де ла Бретон* зазначає, згадуючи час, коли він писав «Доброчесну родину» (1765–1766): «Трудність, яку я відчував при писанні, мала дві причини. Перша: я хотів витягнути все зі своєї уяви, все створити... Друга причина виникала з першої: прагнучи все вимислити, я часто втрачав ґрунт під ногами; особливо бракувало мені наснаги...» [20]. Таким чином, він повадився як павук, про якого говорить Ла Мот де Ваєр* у своїх «Opuscules»: «Є три види тварин, які дають дослідникам дуже різні приклади. Павук плете зі свого нутра павутиння, в якому більше майстерності, ніж надійності, ні в кого нічого не запозичуючи. Мураха заклопотана лише збиранням зерна, робить це з великою старанністю і користується з цього тільки вона. Проміжна ланка між ними – бджола, котра бере свій матеріал іззовні, але трансформує його в корисну працю для самої себе і для всього роду людського» [21].

¹ Світової літератури (нім.). – Прим. перекл.



Користь, яку справді приносять людині компаративні студії, мені видається значною: ця наука презентує увесь гуманізм, у широкому значенні слова, універсалізм, який поміщає людину серед людства, замість того, щоб визначати її за батьківщину середземноморський басейн, – звідки, зрештою, і походить західний гуманізм. Але сучасний гуманіст знає, що сотні років Атлантика заміщала *mare nostrum*¹ і що є інші моря як символи єднання, а не відокремлення. Пізнання себе – античний ідеал, і пізнання всіх – ідеал не менш античний. Придатний, зручний, такий є світ, універсум, який править нам за оселю, – те, що давні греки називали *χῶσμος*. Але це слово також означає устрій і симетрію, оздоблення і красу. Коли римський поет нам радить поєднувати корисне з приємним, він відроджує ідею, втілену в слово греками, а її коріння губиться в глибині віків. Як бачимо, у цьому сенсі порівняльне літературознавство є космічна дисципліна.

Які принципи мають керувати нашими практичними настановами, які головні цілі *homo literatus*? Сучасний гуманіст був би схильний до визначення літератури як вербального естетичного вираження людини і всього, що її торкається. Як поет приходить до творення краси? Яким чином відбувається цей процес? Які механізми артистичного екстазу? За допомогою чого все це сприймає наш розум, що вабить його? Що створює артистичну ілюзію? Хто ж не знає, справді, що в довгому переліку людських ілюзій літературі належить перше місце? І кому не відомо, що мистецтво поета полягає в камуфляжі великої омани, до якої, зрештою, сходиться уся література? Відкриття цього *utile* має в додатку *dulce*, і навіть у пристойній літературній критиці ці два поняття, безнадійно заплутані, як у греків, змішуються і тонко поєднуються.

Хоча література має в собі свою мету й у своїй сутності не віддається служінню іншій справі, літературна критика не перестає при цьому приятелювати з філософією, із психологією, із соціологією. І не підлягає жодному сумніву, вона еволюціонує в напрямку розширення концепту порівняльного літературознавства. І знову ж таки в Північній Америці ця еволюція проявляється найвідчутніше. Зацитую два тексти, прикметні для компаративістів нового континенту. Генрі Ремак дає таке визначення нашої галузі: «Літературна компаративістика – дослідження літератури поза межами однієї країни, а також вивчення взаємовідносин між літературою, з одного боку, й іншими сферами знань і вірувань, такими як мистецтво (наприклад, малярство, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, соціальні науки (наприклад, політика, економіка, соціо-

¹ Наше море (лат.). – Прим. перекл.

логія), наука, релігія тощо, – з другого. Стисліше кажучи, йдеться про порівняння однієї літератури з іншою чи іншими, а також про порівняння літератури з іншими сферами людської експресії» [22]. Зі свого боку Рене Веллек, уже протягом чверті століття один із флагманів американської компаративістики, зазначає: «Порівняльне та загальне літературознавство неминуче поєднуються [23], тож, можливо, краще було б говорити просто про нього... Важлива річ думати про літературу як про цілісність і простежувати зростання й розвиток літератури без огляду на мовні розмежування. Вагомим аргументом на користь порівняльного чи загального, або ж просто історичного літературознавства, є очевидне помилкове уявлення про замкнуту в собі національну літературу» [24].

Що дають нам ці два пасажі? Дві злітні смуги, дві теорії дисципліни, які перебувають в опозиції одна до одної: якщо Ремак у своєму визначенні виходить за межі поняття «літературне», то Веллек – за межі поняття «порівняльне». Однак у просторі ці два критики віднаходять себе: вони показують, що в наш час докладаються зусилля піднятися понад самою ідеєю порівняльного літературознавства: воно могло б називатися абсолютним літературознавством, чи, можливо, граматологією (та урґмґмґа, література), чи панграматологією. І повертаючись до пункту, з якого вийшли: порівняльне літературознавство не експлікується своєю назвою більше, ніж якась інша літературна дисципліна своєю: це є запрошення бачити речі й факти за образами й словами. Залишається одна річ, один факт – порівняльне літературознавство не є порівнянням. І якби мені довелося вибирати символ чи монумент для цієї дисципліни, я зупинився б на римському фонтані. Широкі раковини, розміщені одна над одною, наповнюються по черзі водою, яка щедро вливається в кожну і наповнює всі: фонтан красивий, тому що він потрібний, тому що він – рівновага й синтез. І якби мені довелося обирати архітектора, який би його побудував, я обрав би Конрада-Фердинанда Майєра*:

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;

Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht ¹.

¹ «Піднімається струмінь, і спадають потоки, // Заповнюється мармуровий круг, // Який непомітно переливається // Аж до другої чаші. І та вже повна аж по вінця, // В третю переливається бурхливий потік, // І кожна приймає і віддає водночас, // і нуртує, і заспокоюється» (нім.). – Прим. перекл.

Порівняльне літературознавство пропонує світові вирішення проблеми гармонії в інтелектуальному плані: «ein literarisches *seid umschlungen, Millionen*»¹, якщо позбавити вислів тієї сентиментальності, якою наділили його Шиллер і «мрійники», замість того, щоб резюмувати гуманітарну програму, що окреслює мету гуманіста. Спільний досвід зближує всіх людей, спільний досвід, який ніщо не обмежує, – ні ланцюг гір, ні річка чи море, ні цивілізація, ні мова чи алфавіт. Критик мусить навчити себе дивитися на літературу під найширшим кутом зору; чим же насправді є література, якщо не загальною сповіддю народів та держав?

* * *

Кінець культурних автаркій уже настав. «*Litteratus sum*, – сказав би компаративіст Теренцій* і каже гуманіст нашого часу, – *litterarum nil a me alienum puto*»². У певному сенсі наша ексклюзивність має полягати в тому, щоб компаративістика виявилася найрозумнішою реакцією на крайню спеціалізацію, яка засмучує наше століття і яка фатально позначається на наших програмах вищої освіти. Тому бажано створити для нашої інтелектуальної еліти умови *studium generale*³, вищу школу, яка має це здійснити, *Universitas*. L'Universitas XX ст. перетворюється в *Diversitas*. Компаративістика покликана відродити у сфері літератури дух минулого й заново перетворити *різноманітність* в *універсальність*. Це одна з нагальних цілей порівняльного літературознавства.

1. Протягом останньої чверті минулого століття цей термін та його еквіваленти були поширені у більшості європейських країн (у Франції рідше кажуть *comparative*, ніж *comparée*; в англосаксонському домені *comparatist* не так уже й давно переміг *comparativist*³). 1886 р. Макс Кох заснував журнал «*Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*», відновлений 1966 р. Горстом Рюдигером під назвою «*Arcadia*». Того ж 1886 р. М. Х. Познєтт видав книгу з теорії літератури під назвою «Порівняльне літературознавство». У Франції можна побачити, як терміном «порівняльне літературознавство» послуговуються різні численні

¹ «Літературне "обніміть, мільйони"» (нім.) із «Оди до радості» Ф. Шиллера. – Прим. перекл.

² «Я літератор, і ніщо літературне мені не чуже» (лат.). – Прим. перекл.

³ Загальних студій (лат.). – Прим. перекл.

публікації. Наприклад, знаходимо його у книзі Шарля Летурно «L'Evolution littéraire dans les diverses races humaines» (Paris. – 1894. – P. 34). 1889 р. голландець Брінк дає таку назву книзі з історії епістолярного роману: «Eene firoeve van vergelijkende letterkundige geschiedenis». Консультацію з цього приводу можна знайти в нещодавньому дослідженні Рене Веллека «The Name and Nature of Comparative Literature» (Comparatists at Work / Ed. Stephen G. Nichols, Richard B. Vowles. – Waltham Mass., 1968. – P. 3–27).

2. Великий письменник майже завжди потребує впливу великої інтелектуальної космополітичної столиці. У передмові до «Незрілості» Бернард Шоу писав: «Кожний ірландець відчував, що якщо його справа життя вища за культурну професійність, він повинен жити у столиці та знати міжнародну культуру: тому він відчував, що його перша справа – це покинути Ірландію». Така настанова більшості геніїв, що вийшли з малих народів.

3. Faut-il réviser la notion Weltliteratur? // Actes du IV^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée / Édité par François Jost: 2 vol. – La Haye, 1966. – V. I. – P. 14.

4. *Rast Robert*. Vom Sinn der Kultur. Ein Entwurf. – Lucerne, 1941. – S. 62. Емерсон дає сучасне визначення вченого: «Учений – це та людина, яка бере на себе всі надбання часу, всі внески минулого, всі надії щодо майбутнього. Він має бути університетом пізнань» (The American Scholar // Nature, Addresses, and Lectures and Letters and Social Aims. – Boston et New York, 1929.).

5. У цьому, без сумніву, існує небезпека, який може піддатися компаративіст: забути чи заперечувати першоджерела своєї культури. Порівняльне літературознавство не поділяє літературного еkleктизму, поширеного, між іншим, у дослідницьких центрах і перш за все серед тимчасових співробітників літературних газет – різнокольорових метеликів, яких стосуються ці рядки Шабанона *:

Il est permis d'errer à qui n'a point d'asile:
A défaut d'un talent j'en veux essayer mille.
(*Épître sur la manie des jardins anglais*», Paris, 1774)¹

6. Донедавна знання двох-трьох новочасних мов плюс знання давніх вважалося річчю самозрозумілою і відкривало для компаративіста достатньо широке поле для його досліджень. Останнім часом повсюди з'являються різноманітні наукові видання, й усі країни з розвинутою культурною традицією безперервно постачають цінні матеріали з літературної історії і критики. Нині перед компаративістом поставили нові вимоги. Тепер він має оволодівати більшим числом мов, принаймні розуміти їх, словом, хоча б пасивно знати шість-вісім мов. Усіх поважних педагогів, від Монтеня до Руссо, хвилювала проблема мов. Перший наголошував на траті часу, необхідного для їх вивчення. Батько Монтеня мав звичку казати, що «вعاкий час, який ми витрачаємо на вивчення мов... є єдиною причиною, чому ми виявляємося неспроможними досягнути високі душі й знання давніх греків та римлян» («Есеї», книга I, розділ 26). Зі свого боку, Руссо заявив, що «вивчення мов – річ непотрібна для виховання» («Еміль», книга II), але тут же додав, що «йдеться про навчання мов у віці дванадцяти – п'ятнадцяти років».

¹ Дозволено блукати тому, хто не має пристанища: // За браком таланту приміряюся до всіх» («Епістола про манію англійських садів», Париж, 1774). – *Прим. перекл.*

Д'Аламбер (а з ним Дідро), здається, поділяє думку із «Есеїв» і у своєму вступі до «Енциклопедії» проголошує: «Оскільки наша мова поширена в усій Європі, ми віримо, що прийшов час замінити нею латину, якою користувалися вчені з часів відродження наук. Визнаймо, що легше вибачити філософові, який пише французькою, ніж французів, який складає латинські вірші; я згоден навіть визнати, що таке вживання сприятиме справі просвіти, до того ж збагачуватиметься інтелект народу. Однак можлива при цьому неузгодженість, яку ми мали б передбачити. Учені інших народів за нашим прикладом дійшли слушного переконання, що писати своєю мовою ще краще, ніж нашою. Англія пішла за нашим прикладом; Німеччина, у якій латина, здається, знайшла прихисток, починає непомітно відходити від неї. Я не сумніваюся, що за нею незабаром підуть шведи, данці й росіяни. Таким чином, під кінець XVIII ст. філософ, який захоче ґрунтовно освоїти здобутки своїх попередників, змушений буде попередньо вивчити сім-вісім різних мов і, розтративши на це найцінніший час свого життя, помре, перш ніж опанує фах». Пророцтво Д'Аламбера повністю збулося.

7. Анатоль Франс із великою часткою гумору захищав ідею історичного синтезу; пропозиції, які можна почерпнути з анекдотів, наприклад, із історії про перського короля Земіра, котрий захотів пізнати літописи людства (див.: *Les opinions de M. Jérôme Coignard // Œuvres complètes illustrées.* – Paris, 1925–1926. – V. VIII. – P. 462–465¹), чи з розповіді про Фальконета й короля Тевтобохуса (див.: *Le livre de mon ami // Id.* – V. III. – P. 288–289), могли бути переміщені в царину літератури.

8. *Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgeschichte: Internationale Beiträge zur Tübinger Literaturhistoriker-Tagung, September 1950 / Édité par Kurt Wais.* – Tübingen, 1951. – S. 6.

9. *Guyard Marius-François. La littérature comparée.* – Paris, 1951; Avant-propos par Jean-Marie Carré, p. 5. Таку саму ідею знаходимо в: *Van Tieghem Paul. La littérature comparée.* – Paris, 1931. Читаємо на с. 23: «Чиста ідея порівняльного літературознавства передбачає насамперед чисту ідею історії літератури, частиною якої вона є». Одна з цілей власне порівняльного літературознавства – доповнення літературних досліджень аісторичним виміром (очевидно, не беручи нічого з історичного виміру), якого вони були несправедливо позбавлені леґіонами вчених, інтерес яких передусім зосереджувався на розвитку, еволюціях у хронологічному аспекті. Таким чином, ідеться про іншу концепцію науки, іншу презентацію літературного феномену. Погляньмо, приміром, як історики підходять до класифікації та ієрархізації авторів. Природною є концентрація історії літератури навколо геніїв, які наклали на неї найвиразніший відбиток, але при цьому часто проминаються її істотні стрижні внаслідок того, що автори другого ряду розглядаються лише у функції попередників, компаньйонів чи епігонів першорядних.

10. *Guyard M.-F. La littérature comparée.* – Paris, 1951; Avant-propos par J.-M. Carré. Див.: *Van Tieghem Paul. Op. cit.* – P. 21: «Слово “порівняння” має бути звільнене від естетичного значення й наповнене значенням науковим».

11. Ця еволюція школи, названої французькою, красномовно розкривається у чудовій книзі Клода Пішуа та Андре-М. Руссо «*La littérature comparée*» (1967).

¹ Див.: Франс А. Погляди пана Жерома Куаньяра // Твори: В 5 т. – К., 1976. – Т. 1. – С. 560–561. – Прим. перекл.

Вона була видана Арманом Коленом, як і попередня книга Ван Тігема, і мала великий успіх. Ось визначення, запропоноване Пішуа – Руссо: «Порівняльне літературознавство: аналітичний опис, порівняння системне та диференційоване, синтетична інтерпретація міжмовних та міжкультурних літературних феноменів за допомогою історії, критики та філософії з метою кращого розуміння літератури як специфічної функції людського розуму» (р. 176). Відзначимо іншу недавню працю як вдале посвячення в дисципліну: *Corstius Jan Brandt. Introduction to the Comparative Study of Literature*. – New York, 1968.

12. Вузькість, упередженість громадського суду були висміяні багатьма письменниками. Олівер Голдсміт пише у своєму листі LVII у книзі «Громадянин світу»: «Як тільки п'єса видана, перше запитання: "Хто автор? Чи є у нього вчитель? Який у нього стан? Яку їжу він уживає?" І якщо він виявиться бідним і йому немає чого відповісти на такі запитання, то на нього і його твір чекає повне забуття». Зі свого боку, Вальтер Скотт пише у своєму «Журналі»: «Заробіть собі добре ім'я, і ви можете писати погане ім'я, і ви можете писати, як Гомер, але не матимете жодного читача» (éd. New York, 1890. – V. II. – P. 276). Ми добре розуміємо, що ці критерії, які виділили Голдсміт та Скотт, закроєні на регіоналізмі, з яким в очах компаративіста неухильно пов'язана кожна національна література. Те, що нещодавно було національним, стає локальним: наслідки звуження нашого світу.

13. Це бажання вивчати літературні обміни частково репрезентоване в корисній книзі Фріца Ернста «*Helvetia mediatrix*» (Zürich, 1939), у якій Швейцарія змальована як велике перехрестя трьох головних континентальних культур. Тематика та методика походять від давньої французької школи.

14. *Lukács G. Der historische Roman*. – Berlin, 1955. – S. 23.

15. *Caractères, «Des ouvrages de l'esprit», in initio*. Дехто вважає, що людська раса не накопичує мудрості. Чи користуються люди мудрістю попередніх поколінь? Т. С. Еліот скептично зазначає:

We do not know very much of the future
Except that from generation to generation
The same things happen again and again.
Men learn little from others' experience.
(«*Murder in the Cathedral*». *Op. cit.* – P. 19)¹

16. Поль Ван Тірем підказує (*La littérature comparée*. – Paris, 1937. – P. 143) термін «кренологія» для науки про джерела (χρημ, джерело) і термін «мезологія» (μεσος, середовище) для досліджень, предметом яких є письменники, що виступають посередниками між різними епохами, різними тенденціями, культурами й літературами.

17. Очевидно, вивчення джерел може виявитися ефективним лише в тому разі, коли виводяться з нього належні висновки, і має рацію М. Безіл Мунтеано, коли твердить, що немає поганих джерел, є погані шукачі. На жаль, останніх дуже багато – їхні копальні, навіть якщо досягають питної води, здебільшого одразу висихають під час засухи. Пересохлі джерела: наприклад, Руссо зі своїм

¹ Ми не знаємо дуже багато про майбутнє, // Окрім того, що від покоління до покоління // Ті самі речі відбуваються знов і знов. // Люди читають дрібниці з досвіду інших («Убивство в соборі») (англ.). – Прим. перекл.

«Соціальним договором», – чи він спричинив революцію? Вивчення видань цього твору свідчить, що то революція витворила «Договір». Віланд * написав діалогічний роман: чи є тут вплив «Небожа Рамо» ?? На жаль, твір був опублікований у Франції вже після смерті німецького письменника, а переклад Гете, зроблений за рукописом, з'явився пізніше за «Gesprächsromane». Якби «Черниця» *, написана 1760 р., побачила світ перед 1789 р., то була б визнана за одну з головних причин закриття монастирів. Якобінці діяли так, ніби вони читали цю книгу. Отож хронологія суперечить вишукувачам джерел. Тому іноді свої криниці дослідники викопають у мальовничих, але не продуктивних місцях. Коли читаєте фразу доктора Джонса до місіс Трепл «листи людини... є тільки дзеркало того, що діється в її грудях» (цит. за: Robert A. Day, Told in Letters. Op. cit. – Р. 48), пригадайте вислів Дансені до мадам де Мертей: «Лист є портретом душі» (Liaisons dangereuses, lettre CL¹). Коли ви пригадали куплет Вольтера, одночасно вам може прийти на поміч строфа Голдсмита. Ось що він пише:

But soon a wonder came to light
That show'd the rogues they lied:
The man recover'd of the bite –
The dog it was that died.
(«The Vicar of Wakefield», chap. XVII,
«An Elegy on the Death of a Mad Dog») ²

Вольтер же опублікував рядки, відомі кожному учневі ліцею:

L'autre jour, au fond d'un vallon
Un serpent mordit Jean Fréron.
Que pensez-vous qu'il arriva?
Ce fut le serpent qui creva ³.

Що доводить це зближення? Навіть якщо можна довести, що Лакло * читав Джонсона *, а Голдсміт – Вольтера, чи просунеться критика вперед? Вона, безумовно, прагне з більшою користю вивчати аналогії, наслідування, міжнародні рухи, які ілюструють єдність культури на відповідній території, незалежно від проблеми впливу, відсуваючи її на другий план. Поль Ван Тігем також наслідує подібне ставлення, коли пише: «Запитали наших провідних драматургів 1900–1910 років, як на їхні твори вплинув Ібсен, у якому з них проявляється очевидна спорідненість із ним. Усі відповіли, що ніколи його творів не читали і ніколи не брали їх за взірць» (Les influences étrangères sur la littérature française (1550–1880). – Paris, 1961. – Р. 247).

18. Wellek R. The Name and Nature of Comparative Literature. Op. cit. У певному сенсі можна було б сказати, що «Памела була причиною Шамели». Якщо подивитися глибше, то можна сказати, що йдеться тут про причинність суто матеріальну: роман Річардсона спонукав Філдінга до написання твору, що його пародіює.

¹ Лакло Ш. де. Небезпечні зв'язки. – Лист CL. (фр.). – Прим. перекл.

² Та сталося несподіване чудо, // Яке показало людську облудність: // Чоловік вилікувався від рани – // Пес здох у своїй буді («Векфілдський священик», розділ XVII, «Елегія на смерть скаженого пса») (англ.). – Прим. перекл.

³ Наступного дня у глибині долинка // Змій укусив Жана Фрерона. // Що, ви гадаєте, сталося? // Це був змії, який здох (фр.). – Прим. перекл.

19. Colet L. – Paris, 1860. – P. 338.

20. Monsieur Nicolas, цит. за: *Childs J. Rives, Bretonne Restif de la. Témoignages et jugements. Bibliographie.* – Paris, 1948. – P. 198.

21. Численні аспекти понять імітації та оригінальності були розглянуті на IV Конгресі Міжнародної асоціації літературної компаративістики 1964 р. у Фрібурзі (Швейцарія). Див.: *Actes. Op. cit.* – P. 697–1365. Див.: *Weinberg Bernard. Imitation au XVI^e et au XVII^e siècles* (p. 697–704); *Block Haskell M. The Concept of Imitation in Modern Criticism* (p. 704–721); *Mourgues Odette de. Originalité* (p. 1259–1265).

22. *Remak H. Comparative Literature, Its Definition and Function // Comparative Literature: Method and Perspective / Ed. by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz.* – Southern Illinois University Press, Carbondale, 1961. – P. 3. Чітко проявляється тут тенденція: вивчення літератури є іншою назвою вивчення гуманістики. Воно, очевидно, має охоплювати дослідження мистецтв, пов'язаних із літературою. Справді, як досягнути геній Да Вінчі чи Лессінга, не враховуючи проблему, порушену Ремаком?

23. Читач має розуміти, чому розрізнення загального і порівняльного літературознавства, яке передусім пропагувалося французькими вченими, розсіюється на практиці. Загальне літературознавство, метою якого є вивчення літератури понад мовними бар'єрами, і порівняльне літературознавство, яке прагне передусім установити зв'язки т. зв. національних літератур, на терені конкретних досліджень вступають у взаємозв'язок.

24. *Theory of Literature* (René Wellek et Austin Warren). – 3 ed. – Harcourt, Brace and World, Inc., New York. – 1962. – P. 49.

Переклад з французької *Ольги Романової*

Примітки

До с. 60. Карл Великий (742–814) – франкський король з 768-го, імператор з 800 р. Його правління було важливим етапом формування феодальних відносин у Західній Європі та піднесення в галузі культури, зокрема пробудження інтересу до античної літератури.

Апулей (124–180) – давньоримський письменник, виходець із Північної Африки. Автор роману «Метаморфози» («Золотий осел»).

Геліодор (3 ст. н. е.) – давньогрецький письменник, автор любовно-пригодницького роману «Ефіопіка».

Вільмен Абель Франсуа (1790–1870) – французький критик та історик. Обстоював романтичні погляди, рекомендував зіставляти літератури різних народів, закликав до відтворення духу зображуваної доби, розкриття її історичних закономірностей. Поклав початок науковій методології літературної критики.

Кіне Едгар (1803–1875) – французький історик, політичний філософ. Автор праці «Про сучасну Грецію та її стосунки з античністю» (1830). Професор кафедри літератур Південної Європи в Колеж де Франс.

Де Санктіс Франческо (1817–1883) – італійський історик літератури, критик. Формувався під впливом ідей Дж. Віко і Г. В. Ф. Гегеля. Спершу був прихильни-

ком романтизму. У другій половині 1860-х років у його естетиці посилюлися реалістичні тенденції. Істотно вплинув на поезику веризму.

До с. 61. Расін Жан (1639–1699) – французький драматург-класицист. Автор трагедій на сюжети з античної історії та міфології («Андромаха», 1667; «Бри-танік», 1669; «Федра», 1677 та ін.).

Гарньє Робер (1545?–1590) – французький поет і драматург, автор трагедій і трагікомедій, творець французької ренесансної трагедії, яка підготувала драматургію класицизму.

Клінгер Фрідріх Максиміліан (1752–1831) – німецький письменник, представник «Бурі і натиску». Автор соціально-філософського роману «Фауст, його життя, діяння й скинення в пекло» (1791).

Піл Джордж (1556–1596) – англійський поет і драматург, автор міфологічних пасторалей та історичних драм.

Беннет Арнолд (1867–1931) – англійський письменник-реаліст, автор романів, п'єс, критичних статей.

Ловлайс Річард (1618–1657) – англійський драматург.

До с. 62. «Захист і уславлення французької мови» (1549) – трактат поета Жоашена Дю Белле (1522–1560). У цьому творі, який став маніфестом літературної групи «Плеяда», накреслено шляхи розвитку французької поезії: освоєння нових жанрів, збагачення мовних засобів, наслідування античних та італійських поетів, зокрема Ф. Петрарки.

Буало (Буало-Депрео) Нікола (1636–1711) – французький поет, критик. Віршований трактат «Мистецтво поетичне» (1674) – формулювання основних принципів французького класицизму.

«Роздуми про причини величі та занепаду римлян» (1734) – праця Ш. Л. Монтеск'є, видатного французького філософа й письменника доби Просвітництва.

«Занепад та падіння Римської імперії» – знаменита книга шотландського історика Едварда Гіббона (1737–1794), видана в 1776–1788 рр., у якій знайшли відображення ідеї просвітницької філософії.

«Кратіл» – діалог Платона, в якому йдеться про походження назв. Протиставляються два погляди на імена: як умовні назви і як цілковиті відповідники природи речей.

До с. 63. Паскаль Блез (1623–1662) – французький філософ, письменник, учений. Відіграв значну роль у формуванні французької класичної прози.

Сибілли (сивілли) – у давньогрецькій міфології жінки-пророкувальниці, котрі провіщали майбутнє (зазвичай лихе).

Юнг Едвард (1683–1765) – англійський поет. Релігійно-дидактична сентименталістська поема «Скарга, або Нічні роздуми про життя, смерть і безсмертя» (1742–1745) започаткувала так звану цвинтарну поезію в європейських літературах.

Новаліс (справжнє ім'я та прізвище – Гарденберг Фрідріх фон; 1772–1801) – німецький поет і філософ, представник раннього романтизму. Автор ліричного циклу «Гімни до ночі» (1800), «Духовних пісень», незакінченого роману «Генріх фон Офтердінген» (1802).

До с. 64. Ейтс Вільям Батлер (1865–1939) – ірландський поет, драматург, театральний діяч. Його творчість формувалася під впливом ірландської міфології та фольклору, сповнена романтично-філософської символіки. Автор поетичних

драм за мотивами ірландського епосу, символістських п'єс-масок у стилі японського театру но.

Джойс Джеймс (1882–1941) – ірландський англомовний письменник-модерніст, автор романів «Улісс», «Поминки по Фінеганові», які справили значний вплив на розвиток прози.

Сінг Джон Міллінгтон (1871–1909) – ірландський драматург. Еволюціонував від символізму до реалізму, обстоював естетичні принципи драми, основаної на «твердому фундаменті життя».

Штіфтер Адальберт (1805–1868) – австрійський письменник, близький до реалізму. Автор психологічного «роману виховання» «Бабине літо» (1857), історичного роману «Вітіко» (1865–1867), ідилічних повістей і новел.

Грільярцер Франц (1791–1872) – австрійський драматург, основоположник нової австрійської драматургії. В його доробку традиції просвітницького класицизму поєднуються з романтизмом і реалізмом.

Келлер Готфрід (1819–1890) – швейцарський письменник-реаліст. Автор «роману виховання» «Зелений Генріх» (1855, 1879–1880), оповідань. Прагнув виховувати читача в душі гуманізму й громадянських чеснот.

Готгельф Єреміас (псевдонім Бітціуса Альбсва, 1797–1854) – швейцарський німецькомовний письменник. Його твори мають релігійно-сентиментальне забарвлення.

Рамюз Шарль-Фердинанд (1878–1947) – швейцарський франкомовний письменник. Автор філософсько-психологічних романів із життя простолюду.

Зерматтен Моріс (1910–2001) – швейцарський письменник. Його есеї, п'єси, романи сповнені релігійного пафосу, спрямовані на захист горян та екології проти сучасного меркантилізму.

До с. 65. Фаркер Джордж (1677/78–1707) – англійський драматург. Для його комедій властиві заплутана фабула, дотепний діалог, сентиментальне моралізаторство.

Голдсміт Олівер (1728–1774) – англійський письменник. Автор поем, комедій, сентиментального роману «Векфілдський священик» (1766).

Шерідан Річард Брінслі (1751–1816) – англійський драматург, виступав головним чином у жанрі комедії. Автор сатиричних комедій («Школа лихослів'я», 1777, та ін.).

О'Кейсі Шон (1880–1964) – ірландський письменник. Автор реалістичних драм, автобіографічної епопеї «Дзеркало в моєму домі» (1939–1954).

Беккет Семюел (1906–1989) – ірландський письменник, драматург. Писав англійською і французькою мовами. Автор абсурдистських п'єс «Чекаючи на Году» (1952), «Кінець гри» (1957) та ін. Романи «Моллой» (1951), «Малон помирає» (1957) та ін. побудовані як «потік свідомості».

Костровицький – справжнє прізвище французького поета Гійома Аполлінера (1880–1918), чий дід по матері був поляком.

Пападіамандопулос Янніс, відомий під псевдонімом Жан Мореас (1856–1910) – французький поет, грек за походженням. Автор символістських збірок віршів французькою мовою, ввів термін «символізм» як назву течії.

До с. 66. ...романси минулих часів... – ідеться про середньовічний поетичний жанр, поширений на Піренейському півострові.

Лейбніц Готфрід-Вільгельм (1646–1716) – німецький філософ, учений, один із родоначальників німецької філософії.

До с. 67. Етьємбль Рене (1909–2002) – французький літературознавець-компаративіст, письменник, перекладач. Виступав проти європоцентризму в компаративістиці, за розширення її меж та розробку універсальної (світової) теоретичної поетики.

«Der Zauberberg» – «Магічна гора» (1924) – роман Т. Манна.

«Тисяча і одна ніч» – пам'ятка середньовічної арабської літератури, збірка казок, повістей та оповідань. Формувалася між IX та XV ст.

«Циганський романсеро» (1928) – поетична збірка іспанського поета і драматурга Федеріко Гарсія Лорки (1898–1936).

«Менексен» – діалог Платона, в якому устами Сократа висміюються античні прийоми ораторського мистецтва шляхом створення іронічної суміші висловлювань різних риторів.

До с. 68. Констан Бенжамен (1767–1830) – французький письменник, публіцист, політичний діяч. Автор романтичного роману «Адольф» (1815).

До с. 69. ...спатіальний вік (від англ. *the space* – простір) – поняття, що означає зміщення уваги на простір і просторові виміри та характеристики.

...порівняння не є доказом... – алюзія на відому книгу Р. Етьємбля під назвою

«Порівняння не доказ» (*Etiemble R. Comparaison n'est pas raison.* – Paris, 1954).

Арнолд Метью (1822–1888) – англійський поет, педагог і мистецтвознавець. Протиставляв прозаїзму мислення буржуазного обивателя високу виховну місію літератури, пройнятої ідеями краси, правди і добра.

До с. 70. Ронсар П'єр де (1524–1585) – французький ренесансний поет. Очолював літературну групу «Плеяда». Автор збірок «Гімни» (1555), «Сонети до Гелени» (1574), епічної поеми «Франсіада» (1572) та ін.

Лесаж Ален Рене (1668–1747) – французький письменник. Автор сатиричних комедій, романів «Кривий біс» (1707), «Історія Жиль Блаза із Сантільяни» (1715–1735), близьких до крутійського роману.

Джеймс Генрі (1843–1916) – американський письменник, автор психологічних романів. Його пізня творчість стала предтечею Дж. Джойса і М. Пруста.

Мандзоні Алессандро (1785–1873) – італійський письменник, один із найвидатніших представників італійського романтизму. Автор історичних драм, історичного роману «Заручені» (1825–1826).

Альф'єрі Вітторіо (1749–1803) – італійський поет, творець італійської класицистської трагедії, пов'язаної з ідеологією Просвітництва. Автор трагедій і комедій, сповнених політичного змісту, сонетів, од, сатир, епіграм.

О'Ніл Юджин (1888–1953) – американський драматург. Для його манери характерне поєднання реалізму з натуралізмом та експресіонізмом.

Піранделло Луїджі (1867–1936) – італійський драматург і прозаїк. Автор філософсько-психологічних драм «Шість персонажів у пошуках автора» (1921), «Кожен по-своєму» (1924), «Сьогодні ми імпровізуємо», «Генріх IV» (1922) та ін.

Стріндберг Йухан-Август (1849–1912) – шведський письменник і драматург, провідна постать шведського національного відродження. Автор натуралістично-імпресіоністичних, лірико-філософських, символіко-експресіоністських драм.

Міллер Артур (1915–1980) – американський драматург і прозаїк, автор драм «Всі мої сини» (1947), «Смерть комівояжера» (1949), «Після гріхопадіння» (1964) та роману «Фокус» (1945).

Гауптман Гергардт (1862–1946) – німецький драматург. Спершу був лідером німецького натуралізму («Перед сходом сонця», 1889, «Ткачі», 1892). Автор символістських п'єс («Затоплений дзвін», 1896, та ін.), п'єс на античні сюжети.

До с. 72. Лафонтен Жан де (1621–1695) – французький письменник. Автор «Казок» (1665), комедій, байок, відомий передусім як байкар.

Езоп (бл. VI ст. до н. е.) – напівлегендарний давньогрецький байкар.

Клопшток Фрідріх Готліб (1724–1803) – німецький письменник доби Просвітництва. Автор релігійно-філософської поеми «Мессіада» (1773), драм на біблійні та історичні сюжети, од.

«Останні листи Якопо Ортіса» (1798) – роман італійського письменника Ніколо-Уго Фосколо (1778–1827) про трагічну долю молодого патріота.

Вертер – герой роману Й. В. Гете «Страждання юного Вертера» (1774).

До с. 73. Карре Жан-Марі (1887–1958) – французький літературознавець, учень Ф. Бальдансперже. Основний напрям досліджень – освоєння творчості письменника поза межами його країни.

До с. 74. Wilhelmstraße – вулиця в Берліні; Palazzo Chigi – палац у Венеції; Quai d'Orsay – набережна в Парижі, де розташовані міністерства зовнішніх справ у столицях Німеччини, Італії та Франції.

До с. 75. Вінї Альфред де (1797–1863) – французький письменник-романтик. Автор історичного роману «Сен-Мар» (1826), драм, віршів і поем.

До с. 76. Зоїл – зневажливе ймення в'їдливого й несправедливого критика.

До с. 77. Лукач Дьєрдь (1885–1971) – угорський філософ-марксист і літературознавець. Автор праць з естетики, історії реалізму, теорії роману.

Емерсон Раф Волдо (1803–1882) – американський письменник і філософ, представник трансценденталізму. У праці «Природа» (1836) обстоював зближення людини з природою, критикував тогочасне суспільство.

Стівенс Воллес (1879–1955) – американський поет. Формувався під впливом французьких символістів і англійських поетів «озерної школи». Вважав, що поезія не поступається філософії, оскільки уява – головний шлях пізнання світу, засіб навіювання світового порядку.

Мессідор – десятий місяць року за французьким республіканським календарем (1793–1806). Відповідав 18/19 червня – 18/19 липня.

Лабрюєр Жан де (1645–1696) – французький письменник-мораліст, класицист. Книга «Характери» – сатиричне зображення звичаїв сучасного суспільства.

Лавуазьє Антуан-Лоран (1743–1794) – французький хімік. Підтвердив правильність закону збереження маси при хімічних реакціях, про який тут йдеться.

Боссює Жак Бенінь (1627–1704) – французький теолог і філософ. У філософських творах розглядав історичний розвиток як здійснення божественного провидіння, обґрунтовував абсолютизм, підпорядкований розумному началу.

Валері Поль (1871–1945) – французький поет і есеїст. Один із видатних представників «інтелектуального» напрямку у французькій поезії XX ст.

До с. 78. Ретіф де ла Бретон Нікола (1734–1806) – французький письменник, послідовник Ж.-Ж. Руссо.

Ла Мот де Ваєр Франсуа (1588–1672) – французький письменник і філософ, автор християнських трактатів.

До с. 80. Майєр Конрад-Фердинанд (1825–1898) – швейцарський поет і прозаїк. Майстер історичної новели, побудованої на морально-філософських конфліктах.

До с. 81. Теренцій Публій Афер (195–159 до н. е.) – давньоримський комедіограф. Тут маємо алюзію на його вислів «Я людина, і ніщо людське мені не чуже».

До с. 82. Шабанон П'єр де (1730–1792) – французький письменник. Автор трагедій, перекладів античних поетів, трактату «Про музику, розглянуту саму по собі й у її відносинах із мовленням, мовами, поезією й театром» (1785).

До с. 85. Віланд Крістоф Мартін (1733–1813) – німецький письменник, автор просвітницького «роману виховання» «Агатон» (1766), сатиричного роману «Абдеритяни» (1774), фантастичної поеми «Оберон» (1780).

«Небіж Рамо» і «Черниця» – повісті Дені Дідро (1713–1784).

Лакло П'єр Амбруаз Франсуа Шодерло де (1741–1803) – французький письменник, автор аналітичного психологічного роману в листах «Небезпечні зв'язки» (1783).

Джонсон Бенджамін (1573–1637) – англійський драматург, поет. Творець побутової сатиричної комедії звичаїв.

Примітки Олександра Брайка

П'ЄР БРЮНЕЛЬ

П'єр Дені Брюнель народився 17 липня 1939 р. Навчався у Вищій нормальній школі. Викладав в університетах Парижа (1965–1968) та Ам'єна (1968–1970). Автор двох дисертацій про П. Клоделя (державний докторат, 1970). Професор (з 1970 р.) і віце-президент університету Париж-IV Сорбонна. Заснував Центр досліджень з порівняльного літературознавства (1981) і відтоді керує ним. Президент Колежу порівняльного літературознавства, заснованого ним 1995 р. Член Європейської академії (Лондон). Його праці з компаративістики здобули міжнародне визнання і сприяли його обранню в липні 1995 р. членом Університетського інституту Франції з кафедри порівняльного літературознавства (поновлений на цій кафедрі 2000 р.). Директор Курсів французької цивілізації в Сорбонні, голова Товариства друзів Рембо, Асоціації Артура Онеґґера. Основні праці: «Міф про перетворення» («Le mythe de la métamorphose», 1974), «Клодель і англосаксонський сатанізм» («Claudel et satanisme anglo-saxon», 1975), «Театр і жорстокість, або Спрофанований Діоніс» («Théâtre et cruauté, ou Dionysos profané», 1982), «Міфокритика. Теорія і вектор» («Mythocritique. Théorie et parcours», 1992), «Барокові форми в театрі» («Formes baroques au théâtre», 1996), «Що таке порівняльне літературознавство?» («Qu'est-ce que la littérature comparée?», 2000) в співавторстві з К. Пішуа і А.-М. Руссо, «Дон Кіхот і роман усупереч йому: Сервантес, Стерн, Томас Манн, Кальвіно» («Don Quichotte et le roman malgré lui: Cervantès, Lesage, Sterne, Thomas Mann, Calvino», 2005).

Олександр Брайко

Переклад здійснено за виданням: Précis de littérature comparée / Pierre Brunel, Yves Chevrel (eds.). – Paris: PUF, 1989.

П'єр Брюнель

Вступ до «Стислого курсу порівняльного літературознавства»

І. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО*

Коли М. Ф. Гюйяр 1951 р. визначав порівняльне літературознавство як «історію міжнародних літературних відносин», він навмисно розглядав лише фактичні відносини, виключаючи всі «збіги» на користь зв'язків «залежності»: «Там, де немає більше “відносин”, – писав він, – крім відношень людини до тексту, твору до середовища-

сприймача, країни до мандрівника, закінчується царина порівняльного літературознавства і починається галузь чистої історії ідей, звісно, якщо це не риторика». Етьємбль у книзі «Порівняння не доказ» (1963) висловив сподівання, що компаративіст зробить акцент на «конкретних відносинах між живими творами». Обидва учні Жана-Марі Карре, навіть якщо вони й розходилися в питанні внеску французької літератури в порівняльному вивченні літератур, то сходилися на надійному ґрунті: не існує порівняльного літературознавства без порівнюваного факту.

Поняття «залежності» було встановлене Фернаном Бальдансперже у програмній статті, якою 1921 р. відкрився перший номер «*Revue de littérature comparée*»^{*}; у нього «реальна зустріч [...] творить залежність». Слово може здаватися надокучливим мірою того, як воно насильно навіює таку думку. Захоплений письменник та його захоплений читач перетворюються на Поццо і Лакі^{*} літератури. Знаходять також відмінність між великими і малими літературами: другі будуть на «буксирі» у перших. Поза сумнівом, завжди існують епігони: Жоашен Дю Белле задовольняється іноді перекладами або адаптацією Спероне Спероні у своєму «Захисті і уславленні французької мови»; захоплення Ніцше і його «Народженням трагедії» призвело до доволі незграбного плагіату Едуарда Шуре^{*}. Загальновідомо, що в Англії XVIII ст. було створено модель для німецького середнього класу^{*}. Бувають випадки справжнього зачарування: Рільке, приміром, відкриває Валері.

Проте немає письменника без творчої свободи. Зазвичай він її ревно захищає. Сенегалець Усман Сембен^{*} це добре показав, коли він рішуче відмовився визнати вплив Золя у своєму відомому романі «Божі дерева». Справді, маємо тут і залізницю, як у «Людині-звірі», і страйк, як у «Жерміналі», проте він не читав ні першого, ні другого твору, пишучи свій роман.

Особливо це стосується зустрічі, поява якої підготовлена. Вона кореспондує з очікуванням, як його експлікує Рільке у своєму розкритті «Чару» чи «Евпалінос». Жід визнавав, що він передусім шукав у романах і листуванні Достоевського «свідомо чи несвідомо те, що належить найбільше до чистої мислі». Самогубство Кирилова в «Бісах» йому видається цілком безпричинним актом, без зовнішньої мотивації, аналогічним до акту Лафкадіо в «Підземеллях Ватикану». І коли він описує поведінку Дмитра Карамазова, «готового себе вбити у кризі оптимізму, з чистого ентузіазму», він знову звертається до одного з власних фантазмів, яким наділив Бернара Профітандьє у «Фальшивомонетниках».

Таким чином, зрозумілі вагання Рене Веллека перед цим поняттям залежності, в якому відчутна спадщина позитивізму і навіть ме-

ханіцизму XIX ст. Якщо порівняльне літературознавство обмежується «відлунням шедеврів (перекладами, імітаціями, які часто належать другорядним авторам)», його інтерес здаватиметься особливо приглушеним. Можливо, слід більше довіряти так званим другорядним авторам. Наприклад, був час, коли Алоїза Бертрана* вважали «романтичним підлітком». Проте «Фантазії в манері Рембрандта та Калло», які він вмістив у своїй збірці «Нічний Гаспар» (1842), написані у тій самій манері, що й «Фантазії в манері Калло» Е. Т. А. Гофмана.

Якщо в цьому випадку немає «залежності» у прямому значенні (і Гофман, і Бертран занадто вільні в цьому плані), принаймні тут є «відносини». Це другий ключовий концепт порівняльного літературознавства, яке не зводиться до безпосереднього зв'язку (з читанням, з реве́ляцією). Воно містить також форми опосередкованих стосунків. Алоїз Бертран ніколи не мав прямого доступу до німецького тексту Гофмана. Необхідні були посередники, зокрема перші переклади, які Ле́ве-Веймар надрукував у квітні 1829 р. в «*Revue de Paris*», пізніше, 1830 р., з'явився том «Фантастичних казок Е. Т. А. Гофмана» в перекладі того самого Ле́ве-Веймара, супроводжуваний історичним нарисом Вальтера Скотта про Гофмана.

Цими посередниками могли бути перекладачі, адаптатори, вульгаризатори, професори (Бюро́д відкрив Канта і Шопенгауера поколінню Клоде́ля* та Барреса*), друзі. Але це могли бути просто чутки, мода, «успіх» у найширшому розумінні цього терміна: звідси важливість вивчення рецепції, яке зробили своєю справою честі Ганс Роберт Яусс і Констанцька школа*.

Недостатньо зрозуміло в цій ситуації, як Р. Веллек та О. Воррен могли написати, що немає «методологічної різниці між дослідженням на тему “Шекспір у Франції” та іншим – “Шекспір в Англії XVIII ст.” або ж між етюдом про вплив По на Бодлера й етюдом про вплив Драйдена* на Поупа*». І це при тому, що й у XVIII ст. Шекспір залишався відомим англійцям і був, у повному сенсі слова, іноземцем для французів: зрозумілі навмисні замовчування Вольтера, всупереч його добрій волі; манера, в якій Дюсіс* ставив шедеври великого елізаветинця у п'яти актах і у правильних віршах; незліченні «зради» Шекспіра (особливо скасування подвійної інтриги), що дійшло майже до нашого часу. Водночас маємо й інтуїтивні осяяння: змішування тонів у Віктора Гюґо, відчуття космічних сил у Метерлінка, гра з часом і простором у Клоде́ля, блискотливі образи у Іва Бонфуа*. Що ж до інтимного розуміння, яке виявив Бодлер у своїх перекладах Едґара По, то з ним не має нічого спільного те, що Поуп міг знайти у Драйдена.

Отже, головне – встановити специфіку компаративного факту. І наведені приклади переконливо свідчать, що порівняльне літерату-

рознавство не втрачає з поля зору естетичного сприйняття творчості. З цього погляду Р. Веллек та О. Воррен виявилися дуже несправедливими, коли наполягали, що такі студії обмежуються головним чином «передісторією шедевра, мандруванням його тем і форм». Такі твердження, надто слабко нюансовані, справді мають місце, як, наприклад, у Жана-Марі Карре, коли він пише, що порівняльне літературознавство – це галузь історії літератури і внаслідок цього «вона не розглядає засадничо твори в їхній первинній вартості, зосереджуючись передусім на тих трансформаціях, які кожен народ, кожен автор вносять у свої запозичення». Тепер стає зрозумілим сарказм Етьємбля та протест Веллека, їхнє бажання повернутися до літератури і зробити компаративіста швидше критиком, аніж істориком. Досліджувати переклади «Божественної комедії» – це не тільки складання довжелезного каталогу фрагментарних або повних версій; це також установлення того, як у кожній із них відбився смак епохи, до якої вона належить; проте передусім це має бути точніша й відповідніша оцінка краси оригінального тексту. Бенедетто Кроче*, який вважав за необхідне висловити серйозні застереження щодо порівняльного літературознавства («Проблеми естетики», 1910), виявив, однак, ще менше чуття, ніж компаративіст, спокусившись показати, що «Божественна комедія» – це не поема, а серія ліричних пасажів, виокремлених псевдонаукою.

Переклади або імітації не обов'язково бувають посередніми. Не є такою французька версія «Божественної комедії» Ламенне, ще менше – переклад Андре Пезара (архаїзованою мовою). Подібні спроби Борхеса* чи Паунда* такою ж мірою є виявами їхньої поетики, як і поетики Данте. Саме щодо цього нейтральне поняття «відносини» набуває значення, яке пропонує Етьємбль, – «конкретних відносин між живими творами». Скажімо, Оскар Вайлд задовольняється в «Задумах» парадоксом, аналогічним до тих, які виголосив лорд Генрі у «Портреті Доріана Грея»: «природа імітує те, що їй пропонує витвір мистецтва»; у Жіда він знайшов аналітичний розвиток: «Коли живописець намагається у своєму творі перекласти й висловити особисте видіння, цей новий аспект природи, який він нам пропонує, спершу здається нам парадоксальним, нещирим і майже потворним. Згодом, невдовзі, ми звикаємо дивитися на природу під впливом цього нового витвору мистецтва, і ми впізнаємо в ній те, що нам показував митець. Таким чином, те нове, про що око було попереджене, видається “наслідуванням” природою твору мистецтва».

[...] Існують визнані форми впливу. Скажімо, пастиш, вправи у наслідуванні стилю «в манері...»: згадаймо, наприклад, «Поетичні вправи у формі сонетів на теми Горація» (1951) Мігеля-Анхеля Астуріаса*. Їхня звабна сила може проявлятися в численних цитатах,

приміром, у запозиченнях із поезії трубадурів, Арно Даніеля* чи Бернара Вентадура*, в «Personae» або в «Santos» (розпочаті 1904 р.) Езри Паунда. Ця сила може усвідомлюватися: «Пруст не йде в мене з голови, – писав Генрі Міллер* Анаїс Нін 1932 р., – я в полум'ї. Це змушує підкреслювати майже кожен рядок. Здається, ця людина бере мої думки з моїх губ, краде в мене мій власний досвід, почуття, роздуми, інтроспекції, здогади, печалі, муки». Артур Адамов*, заглиблюючись у свої спогади, знаходить там ретельне читання Стріндберга й зазначає, що, «можливо, якоюсь мірою завдяки Стріндбергові [він], наприклад, відкрив у найбуденніших сценах, особливо вуличних, театральні сцени». Виразна модель проглядає, приміром, коли Мішель Бютор* у «Щаблях» (1960) дає звіт про день 12-й жовтня 1954 р. в паризькому ліцеї Тена, подібно до того, як це зробив Джойс в «Уліссі», описавши один день Стівена Дедалуса та Леопольда Блума в Дубліні. Борг перед Джойсом був визнаний Ремон Кено* («Слід мені визнати мій борг англійським й американським романістам, які мене навчили, що існує романічна техніка, і цілком окремо Джойсові» в «Паличках, цифрах і літерах»), а також Сімоною де Бовуар* перед Гемінгвеем: «“50 000 доларів” та “І сходить сонце” також нас ознайомили з Гемінгвеем; окрім них, я прочитала англійською мовою кілька його новел. Він був дуже близький нам своїм індивідуалізмом і своєю концепцією людини [...]. Під його пером незначні деталі раптом набували змісту. За красивими історіями любові і смерті [...] ми впізнавали наш близький світ [...]. [Його] техніка відповідала нашим ліричним філософським вимогам. [...] Світ існував у своїй непроникній зовнішності. [...] Автор давав нам тільки те, що схоплюється свідомістю, із якою він заливався» («Сила віку»).

Вплив може здійснюватися в процесі роботи, коли вона вже розпочата, і бути визнаний згодом. Так трапилося з Альфредом Деблінном*, котрий уже після виходу у світ роману «Берлін, Александерплатц» широко розрекламував, що читав «Улісса» 1928 р. і знайшов у мистецтві Джойса «гарний вітер для своїх вітрил»; або ще Міллер, котрий згадує, що «Подорож на край ночі» Селіна не є джерелом його «Тропіку Рака», однак визнавав, що «деякими пасажами Селін, безперечно, [на мене] вплинув, і передусім використанням розмовної мови».

Поняття впливу бралось під сумнів усіма тими, хто дорікав порівняльному літературознавству, що воно – лише галузь історії літератури і прагне бути більш позитивістським, ніж сама історія літератури. Скажімо, Ганс Роберт Яусс бачить у ньому знак «позитивістської історії літератури»: «Застосований до історії літератури, принцип суто каузального пояснення дає змогу лише висвітлити внутрішні

детермінізми у творах, він веде до надмірного дослідження джерел, він має рішучість виводити специфіку літературного твору з пучка «впливів», які можна збільшити за бажанням».

Підбурювана лідером Констанцької школи, *Geistgeschichte*¹ протиставила каузальній експлікації історії креативну естетику як ірраціональність і розпочала пошук когерентності поетичного універсу в поверненні до транстемпоральних ідей та мотивів.

Така постановка питання, без сумніву, необхідна. Жан-Луї Бакес своєю дисертацією «Достоевський у Франції з 1880 до 1930 р.» (1972) викликав занепокоєння в умах, але без грубого заперечення фундаментальних засад традиційної компаративістики. Звісно, він пам'ятав тези серії лекцій Жіда, виголошених 1900 р., на тему «Вплив у літературі» (відновленої в «Приводах»). Жід говорив з приводу Гете в Римі про «вплив вибору» та про «вплив опротестуванням». Саме в цій лекції знаходимо славнозвісну цитату, так часто повторювану: «Вплив нічого не створює: він пробуджує».

Жід нагадує, що XVI або XVII ст. не боялися імітацій. Але в сучасну епоху культ оригінальності за всяку ціну не є чимось виключним. У Китаї, наприклад, дуже рано почали характеризувати Лао Ше* за впливами англійських письменників, які позначилися на ньому. 1934 р. критик Ванг Жинуй писав, що «давня китайська література не мала на нього глибокого впливу», і додав, що Лао Ше, «просякнутий англійською літературою, радив своїм студентам читати багато англійських текстів». Китайський письменник справді інколи визнавав запозичення із «Самітника» (насправді «Мізантропа») Дж. Бересфорда* для свого «Хлопчика з розкуйовдженим волоссям» («Ваймао ер») або із творів Джозефа Конрада в оповіданні «Пани Ма, батько і сини», де він захотів, як англійський романіст, «зробити з розповіді кулю, завжди здатну котитися, якою б не була вихідна точка». Для «Міста кішок», як згадував письменник, він викликав у пам'яті Г.-Дж. Веллса і його «Першу людину на Місяці». Але як тут не пригадати також «Кота Мура» Е. Т. А. Гофмана, якого китайський романіст, можливо, не знав? Або, беручи ширше, сатиричну традицію, на чолі якої треба було би поставити Свіфта. Лао Ше охоче визнає, що тварина сама по собі важить мало, що він говорить про собак (як Сервантес у «Діалозі собак») або кроликів (як Льюїс Керролл в «Алісі у країні Див»), якщо в нього під цей момент не було маленької білої чи жовтої кішки.

Як бачимо, засвідчений вплив охоче поступається цариною можливому впливу, який історія загальної літератури подає як можливий, основуючись на підказуваннях і навіюванні аналогій. Проте це

¹ «Історія духу». – Прим. перекл.

вже веде від порівняльного літературознавства (у своєму прямому значенні) до загального літературознавства.

II. ЗАГАЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Р. Веллек та О. Воррен шукали походження терміна «загальне літературознавство» у занепаді еволюціонізму й історизму та у просуванні в Америці на початку XX ст. популяризаторських курсів (загальне літературознавство). Насправді цей термін має віддалене походження, й еволюція загального літературознавства дає змогу зробити необхідне розрізнення для прояснення справи.

Це поняття знаходимо з 1817 р. в «Аналітичному курсі загального літературознавства» Непомука Лемерсьє*. Це не досить вдалий дебют, оскільки з ім'ям Лемерсьє пов'язана репутація підлесливого академіста. Схоже на те, що XIX ст. було дуже міцно пов'язане з історичною концепцією загального літературознавства. Пропонувалося, наприклад, створити історію жанру (епопеї), чи напряду (класицизму), чи стилю (петраркізму) багатьох літератур разом, а точніше – французької літератури й зарубіжних літератур, її безпосередніх сусідів.

Ще на початку XX ст. Поль Ван Тірем блискуче показав, що це радше слід називати «історією загальної літератури». До імперативів історичного дослідження він відносив вимогу синтезу, і його важлива теоретична стаття «Синтез в історії літератури: порівняльне та загальне літературознавство», опублікована 1921 р. в «Revue de synthès historique» (№ XXXI, р. 1–27), чітко встановлює відмінність, яка й досі не втратила переконливості: під «загальним літературознавством» Поль Ван Тірем розумів дослідження напрямів та літературних манер, які *долають* національні межі; під «порівняльним літературознавством» він розумів відносини, які *об'єднують* дві чи більше літератур.

Поль Ван Тірем не задовольнився захистом історії загальної літератури. Він її артикулював в узагальнювальних студіях, які за тієї доби становили собою щось доволі відважне: «Преромантизм, дослідження з історії європейської літератури» (1924, 1930), «Романтизм у європейській літературі» (1948). Однак вражає те, що остання праця, за всієї її синтетичності, не претендує на цілковиту повноту: вона відсилає в «Бібліотеці історичного синтезу», частиною якої є, до «Еволюції гуманності», до інших видань, «Романтизму в пластичному мистецтві» Луї Рео, «Романтизму в європейській музиці» Жана Шантавуана й Жана Годфруа-Демомбіна. Сьогодні компаративістика з труднощами виокремлює літературу із інших форм

вираження: простих, узвичаєних, як то маємо в публікаціях видавництва Шомоді «Енциклопедія романтизму», «Енциклопедія символізму», «Енциклопедія експресіонізму», «Енциклопедія сюрреалізму», де розміщується поряд література, театр, малярство, скульптура, архітектура, музика і (в окремих випадках) кіно. І не випадково, що такі компаративісти, як Ліонель Рішар чи Френсіс Клодон, запевняють, що напрям деяких із цих томів відповідає менш вузькій, більш «загальній» концепції літературного й артистичного вираження.

Реформа Фуше 1966 р. запровадила у першому циклі навчання в університетах освіту, яка б цілком відповідала цій загальній історії літератури у широкому розумінні. Приміром, у Сорбонні вивчали європейський романтизм, виходячи з програми, де фігурували німецький текст «Листів до німецької нації» Фіхте*, французький текст «Орієнталій» Віктора Гюго та музичний твір «Осудження Фауста» Берліоза. Це надало можливість усвідомлювати, починаючи з цього простого вибору, різноманіття напрямів, деяких центральних тем (батьківщина, екзотика, спокута) і навіть деяких констант (порив, завзяття, вага, яка не виключає посередника).

Можливо, менш систематично вдаються сьогодні до історичних питань, навіть якщо історія перебуває в точці відліку питання та вибору текстів. Проте історичний синтез не втратив своїх прав, перш за все в колективних працях. У Франції Центр досліджень порівняльної історії літератури, створений у Парижі, згодом у Меці Жаком Вуазіном, підтримує вогнище, яке було б нерозсудливо полишити на згасання. У міжнародному вимірі вітатимуться титанічні зусилля Міжнародної асоціації літературної компаративістики у здійсненні проекту «Порівняльна історія літератури європейськими мовами» (видання Академії К'ядо, Будапешт), перші опубліковані томи якої – «Експресіонізм як міжнародний літературний феномен» (за редакцією Ульріха Вайсштайна), «Течія символізму в літературах європейськими мовами» (за редакцією Анни Балакян), «Перелом віку Просвітництва: віршовані жанри від Просвітництва до романтизму» (за редакцією Дьєрдя Вайди), «Літературний авангард ХХ ст.» (два томи: I. «Історія»; II. «Теорія», за редакцією Жана Вайсгербера) – просто незрівнянні. Звісно, такі праці, де значний інтелектуальний внесок університетських учених різних країн вправно перегруповується керівником проекту, тяжіють до синтезу, мабуть неможливого. Поза сумнівом, такі праці адресовані більше фахівцям, ніж студентів-початківцю. Проте вони свідчать про інтелектуальне честолюбство та сенс колегіальних зусиль, прикладів яких літературні дисципліни дають замало.

У практиці викладання, особливо в наш час, амбіцій менше, або ж вони інші. Програма загальної літератури будується головним чином довкола теми (місто в романі ХХ ст.), чи проблеми (геній та безумство в ХІХ ст.), чи жанру (байка). Найчастіше встановлюють часові та просторові межі, щоб уникнути надто загальних роздумів, які стосуються більше естетики, ніж загального літературознавства.

Тематичні дослідження в останні роки мають дедалі більший успіх, пов'язаний, безперечно, із важливішим місцем, яке надано сьогодні цьому способу подання літератури у шкільній освіті. Можна розмірковувати, скажімо, на теми держави – від «Держави» Платона та «Політики» Арістотеля до «Влади» Бертрана де Жувенеля: це нагода вивчити зв'язок між людською природою та політичними умовами (теза про людину – політичну тварину, обстоювана Арістотелем та відкинута Гоббсом у «Левіафані» чи Жан-Жаком Руссо в «Соціальному договорі») або ж помірковувати про сутність верховного правителя, беручи його як особистість («Державець» Макіавеллі, «Шість книг про республіку» Жана Бодена) чи як тіло, де голова лишається керівником («Левіафан» Гоббса), чи як загальне волевиявлення народу («Соціальний договір»).

Дослідження жанру так само фундаментальні. Бароковий театр, наприклад, вивчається в доволі сугестивній манері Росом Чамберсом у «Комедії в замку» (1971): він розкриває, починаючи із засадничого образу, образ великого театру світу – тему, втілену в «Гамлеті» (1603–1604) Шекспіра, «Святому Генезії» (1646) Ротру* чи драмі «Життя – це сон» Кальдерона. Ця тематика, продовжує автор, поза театром наявна у романічних творах («Комічний роман» Скаррона*, 1662; «Роки навчання Вільгельма Майстера» Гете, 1795; а також у «Великому Мольні» Алена-Фурньє*, 1913), щоб зрештою повернутися, однак, до театру разом із «Генріхом IV» (1921) та «Гігантами гори» (1936) Піранделло. Це той випадок, коли жанр визначається, мабуть, менше літературною формою, ніж структурою, як-от структурою погляду і дистанції; це «парадокс дистанції, яка тут не одна».

Дослідження «порівняльної поетики» також може розглядатися як підпорядковане загальному літературознавству. Щоб досліджувати поєднання протилежностей і фігури оксюмору, Роман Якобсон* не міг не розглянути компаративний *corpus*, що йде від Готфріда Страсбурзького, німецького поета середньовіччя, до Фернандо Пессоа, португальського поета ХХ ст. (*Les oximorones dialectique de Fernando Pessoa // Question de poétique*. – Ed. du Seuil, 1973). Щоб встановити значення цитації в тексті, Антуан Компаньйон вдавався до Монтеня, так само як і до Борхеса (*Compagnon A. Le seconde main*. – Ed. du Seuil, 1979).

Без сумніву, такі фактичні відносини не виняток у цьому типі досліджень, і вони так само задовільні для розуму, як і студії із загального літературознавства, основані на вивченні порівняльного літературознавства, у точному значенні, з'ясованому раніше. Скажімо, для опису важливих характеристик роману пригод Жан-Ів Тадье бере за основу Стівенсона та Мак-Орлана*, знаючи, що Мак-Орлан вважав Стівенсона своїм учителем і навіть написав передмову до «Острова скарбів» (*«Le roman d'aventure»*, 1982).

Здається, однак, що загальне літературознавство ризикує піддатися спокусі демона аналогій, спираючись передусім на подібності та збіги. Та якщо для Поля Ван Тігема існують збіжності між одночасними літературними явищами, то для Етьємбля існують також збіжності фактів, віддалених у часі й просторі, – він має намір іти в напрямку «літератури (справді) загальної». Вже у книзі «Порівняння не доказ» він удався до аргументу, який помилково був сприйнятий як дивацтво, парадокс та нісенітниця, навіть при тому, що він виглядає як парі: «Якщо я зможу висвітлювати всі теми європейського преромантизму XVIII ст. цитуванням запозичень із китайської поезії дохристиянського часу і перших дванадцяти століть нашої ери, стає очевидним, що скільки існують людина та література, стільки існують також форми, жанри, інваріанти».

Загальне літературознавство, як бачимо, спонукає до роздумів. Менш занепокоєне енциклопедичним знанням, аніж навіюванням, воно було покликане посісти важливе місце в компаративістичному навчанні. Це не означає, однак, що воно може не вдаватися до запобіжних термінологічних і методологічних заходів. Воно має уникати каменя спотикання – чистого споглядання, заново визначити вживані терміни (починаючи з термінів, уживаних вище: тема, жанр, поетика) і – ми так принаймні думаємо – не нехтувати точкою опори, яку може йому запропонувати історія.

III. ВСЕСВІТНЯ ЛІТЕРАТУРА

Вже за самим уживанням термін «порівняльне літературознавство» продукує самотність і є особливим. Складається враження, що одна утримується тільки ціною напруги, яка може видатися нестерпною, коли йдеться про трактування літератур у їхній множинності. Зрозуміла також поява таких варіантів, як порівняльні літератури чи європейські порівняльні літератури, – але чому б також і не «африканські порівняльні літератури»?

Перший із цих нових термінів фактично відповідає дуже давньому проекту, а саме проекту Гердера у XVIII ст., коли він роздумував

про «паралель англійської поезії з поезією німецькою». Ідея, правду кажучи, була надто невиразною, бо можна зіставляти дві еволюції або ж вирушати на пошуки сутностей. Діахронічне чи синхронічне, це починання допускало велику небезпеку проєкцій: проєкцій на літературу схеми, яка придатна для чогось іншого, або, ще гірше, схеми, яка цілком нагадає послідовність «напрямів» у шкільних підручниках; і ще проєкції характеристики а рїогі будь-якого національного духу, котрий, можливо, існує тільки в голові того, хто його збагнув. Це причина, через яку Жозеф Текст 1898 р. пропонував змінити паралелі вивченням впливів, повертаючись у такий спосіб до порівняльного літературознавства у вузькому значенні терміна. Тому що «як зрозуміти розвиток німецької літератури, не виявляючи мотивів охочого підпорядкування німецьких письменників французькому впливу, а потім і англійському» («Студії європейської літератури»)? Також із цієї причини трохи згодом у своїх «Бесідах Старої Голуб'ятні» Андре Жід спростовував поняття «генія Франції», витвореного законом і логікою. Після нього Етьємбля у праці «Порівняння не доказ» викрив явні чи лицемірні шовінізми, провінціалізми різного штибу, які, на його думку, слугують тільки «підбурюванню чи камуфляжу маневрів високої політики».

Говорити про «порівняльне європейське літературознавство» означало би піднятися над національним партикуляризмом. Але було б хибним шукати у свідомих намірах фундатора, який дав цю назву кафедрі старовинної Сорбонни, відважне випередження цієї європейської політики, яка нині так часто стає питанням дня. Більше того, в аспекті культури сама ця європейська політика може бути поставлена під питання. Якщо вона напевне проявиться як необхідний супровід спільного ринку чи Європейського парламенту, «порівняльна» наука європейських літератур *вимушено* залишиться в рамках, неприйнятних для духу. Дуже часто, як сільське господарство, європейська література була лише літературою кількох європейських країн. Вона має тенденцію звестися до літератури Західної Європи. Вона буде не більше ніж розширеним провінціалізмом.

Щоб конкурувати з так званим європейським блоком, було створено відділ порівняльного африканського літературознавства в Університеті Яунде. Томас Мелоні, який був його ефемерним директором, пише у вступі до своєї книги про Монго Беті*, щоб виправдати цей орган, що він мав уможливити «переоцінку сукупного африканського літературного доробку, котрий мусить нарешті пройти стадію набуття своєї автентичності та явити світу справжніх творців, людей мислі, глибоко пройнятих відчуттям та спільними турботами

їхньої землі, усієї негро-африканської цивілізації як, повторюючи вислів Сенгора*, «універсальної цивілізації».

Проте двозначність може мати місце, напевне, у подвійному плані: пошуку універсального в тому, що є поки що партикулярним. Жід на це вже вказав, нагадавши, що Достоевський себе називав «старим російським європейцем». Для нього не було нічого необхіднішого, ніж «здатність дивитися на іноземця з доброзичливістю», і він це розглядав навіть як «один із найбільших і найшляхетніших дарів природи». Про це свідчать його політичні та соціальні судження про Францію чи Німеччину, його подорожі Швейцарією та Італією, інтерес, який він виявляв до Руссо чи до Канта. Уже з Сибіру він писав одному зі своїх кореспондентів: «Так, я поділяю вашу думку, що Росія завершить Європу своєю власною місією». Це не означає, що він схилився залишити російську землю заради якоїсь європейської химери: цим Достоевський радше дорікатиме Тургеневу, надміру «західникові». Це тим більше не означає, що він не ставав європейцем надміру: це слушно щодо француза чи німця, але не росіянина. Він писав: «Росіянин сьогодні, тобто до того, як він зреалізував свою визначальну форму, буде настільки кращим росіянином, наскільки він буде більше європейцем: саме в цьому криється наше національне єство».

Коментуючи цю позицію, Жід стверджує, що «немає автора, який водночас був би більше суто росіянином і більше універсальним європейцем. Це тому, що він є по-особливному російським, як і по-особливному загальнолюдським, він здатен зачіпати кожного з нас у такий особливий спосіб». Але чи ставиться питання: бути європейським чи бути загальнолюдським? Покликання Росії спонукає її розширюватися на континент, але чи робить це із неї, як писав Достоевський, націю, «здатну стати провідником спільних інтересів усього людства»?

Подібна двозначність існує у відомій заяві Гете Еккерманові під час їхньої бесіди 31 січня 1827 р.: «Національна література не означає більше велику річ; прийшов момент всесвітньої літератури; кожен повинен намагатися пришвидшити прихід цього часу».

Ця Weltliteratur («всесвітня література»), у гетівському розумінні терміна, насправді не мала жодного наміру «інвентаризувати та пояснювати шедеври, які формують надбання людства», і ще менше вселяти думку про «необхідність дослідження літератури п'яти континентів від Ісландії до Нової Зеландії». Гете використав цей термін стосовно перекладу французькою його драми «Торквато Тассо»: ця універсальна література почала променювати із нього. Вона засяяла, в усякому разі, починаючи з Німеччини. Замислюються над питан-

ням, поставленим Шиллером у його інавгураційній лекції в Ієнському університеті 26 травня 1789 р.: «Що таке загальна історія, і для чого її вивчати?» Ганс Роберт Яусс, коментуючи це питання, зазначав, що загальна ідея, поставлена філософією історії в часи Просвітництва, подрібнюється в історії та множинності національних сутностей, щоб нарешті звестися до літературного міфу, за яким німці мали особливе призначення стати справжніми спадкоємцями греків. Це ідея Гервінуса*, яку Ніцше запозичить пізніше, це те, що Жід припускав у Барреса, те, що оспарював Етьємбль, коли він закликав до ревізії поняття «Weltliteratur» та проголошував «літературу (справді) загальну», яка буде фактично всесвітньою літературою.

Безперечно, залишаються деякі сумніви щодо вживання слова «Weltliteratur» Гере. Фріц Штріх намагався проаналізувати ці варіації, спираючись якомога точніше на тексти. Р. Веллек та О. Воррен, прагнучи в цьому досягти синтезу, відкривають ідеал уніфікації всіх літератур та широкий синтез, де кожна нація тримає свою партію у всесвітньому концерті. Відкинутий ідеал звернений, вони вимушені це визнати, до дуже віддаленого майбутнього, і до того ж досить сумнівний. Згадаймо проект загальної історії, який Андре Бретон* дав у «Аркані 17»: «Не може бути іншого питання про новий гуманізм, як тільки про день, коли історія, переписана після згоди між усіма народами та обмежена єдиною версією, погодиться взяти за сюжет усю людину, наскільки дозволяють документи, і дати звіт в усій об'єктивності про факти і дії без спеціальної уваги до країни, де той чи той проживав, і до мови, якою він говорив».

Такою є справді найшляхетніша амбіція загальної літератури. «Порівняльне літературознавство – це гуманізм», – писав Етьємбль у праці «Порівняння не доказ». Це стосується також Weltliteratur, про яку він тоді думав. Цей гуманізм, випробуваний цілісним знанням, проте вірний культурі, оснований на практиці взаємообміну.

Сучасність справді має право визначати світову літературу за своїм географічним максимальним поширенням, як це робить Роберт Дж. Клементс* («I am more comfortable with the definition of World Literature or *Weltliteratur* as the maximum geographical dimension of comparative literature»¹). Раймонд Шваб уже у «Східному Відродженні» застерігав нас, що «напередодні кінця століття не можна більше аналізувати великі історичні процеси у грецькій, французькій чи американській літературі, не черпаючи елементів порівняння у східних серіях». Вживання слова «Схід», справді, не дуже зручне: ца-

¹ «Я більше погоджуюся з визначенням світової літератури чи *Weltliteratur* як максимальним географічним обсягом порівняльного літературознавства» (англ.). – Прим. перекл.

рина арабської літератури поширюється на Північну Африку; Хеда-ят* помер у Парижі, а успіх романів Халіля Джубрана* був найбільшим у Північній і Південній Америці. Феномен імміграції до Сполучених Штатів, масової в окремі моменти, мав наслідком народження літератури екзилу, яке перевернуло догори дном карту світу. Уже Горький мріяв про місце, де була б зібрана продукція світової літератури. Інститут світової літератури імені Горького в Москві намагається реалізувати цю мрію. Інші проекти у Голландії, в Нью-Йорку ніколи не були завершені, й Етьємбль з гіркотою констатував відсутність подібного інституту в Парижі.

Більш поміркований Едгар Кіне* мріяв про «розлогий Пантеон, де будуть зосереджені всі форми краси». Справді, вивчення літератури всіх країн та часів – очевидно, нездійсненне завдання. Відбувається неминуче скорочення, і ми йдемо від ідеалу *Weltliteratur* до ідеалу «живого Пантеону, де примножуються контрасти». Р. Веллек та О. Воррен, своєю чергою, визнавали, що вислів «світова література» може означувати «велике надбання, заповідане класиками – Гомером, Данте, Сервантесом, Шекспіром та Гете, слава яких поширюється в усьому світі й триває вже віддавна».

Навіть той вибір, який роблять Веллек та Воррен, дещо бентежить. Вони називають тільки представників так званих великих літератур. Угорський вчений Гуго фон Мельцель, учень Гете та захисник *Weltliteratur*, презентував щось на кшталт карикатур, коли він проповідував *Dekaglottismus* мов цивілізацій: німецької, англійської, голландської, угорської, ісландської, італійської, португальської, шведської та французької. Критика природна. Вона передусім розгорталася в наш час компаративістами із країн Сходу. Чех Ян Мукаржовський* убачав у *Weltliteratur* явище, пов'язане зі з'явою буржуазії, що спричинило субординацію літератур, «залежність переважної їх більшості від кількох [так званих] великих літератур як привілейованого джерела для кожної творчої імітації». Вже минув час, як говорить Етьємбль, «літератур-господарів» та «літератур-рабів».

Поняття шедевр також підлягає оспоруванню. Воно хистке, і критерії Фріца Штріха у його «*Philosophie der Literaturwissenschaft*»¹ (1930) – міжнародний успіх та тривала якість – виявляються недостатніми. Це поняття не враховує, що «невідомий шедевр» – це не тільки бальзаківська вигадка. Етьємбль, однак, інакше підходить до поняття шедевр чи принаймні до поняття великого твору, коли він пише, що «замість того, щоб гаяти час на читання тисячі поганих книг, про які всі говорять, треба вміти вибирати серед десятків тисяч великі твори, які сподіваються лише на нашу добру волю». Проте чи

¹ «Філософії літературознавства» (нім.). – Прим. перекл.

існують ці великі твори? Вибирати серед них – чи це не вибір серед пропозицій, які, за твердженням Р. Веллека й О. Воррена, не в змозі задовольнити ерудита?

Це тому Етьємбль остерігається змішувати у своєму слововживанні щодо великих світових творів це «користування», цю «асиміляцію» *Weltliteratur* із підозрілим «знанням», яке дають словники, антології та «Курси світової літератури», «Оглядів курси», що їх так охоче розподіляють в американських університетах, намагаючись охопити за семестр всесвітню літературу – від «Епосу про Гільгамеша»* до «Війни і миру». Проте, можливо, не варто висміювати ці засоби прилучення, котрі, якщо вміло їх застосовувати, можуть допомогти приходу до автентичної культури. За умови, звісно, що це запозичене знання буде підтримане особистим досвідом читання. І цій упередженості користування завжди можна протиставити критичні статті, зроблені так, як того хотів Монтень, щоб утішатися «трохи від кожної речі і нічим від усього французькою мовою».

Рекомендуючи «шліфувати свій розум проти розуму інших», Монтень запропонував ідеал інтелектуального здоров'я, який не відштовхне оборонця всесвітньої літератури. Гете, а до нього мадам де Сталь* бачили в читанні іноземних книг засіб взаємного виправлення. Гете особливо хвалив Карлейля*, який зі знанням справи вважав Шиллера не зовсім німцем. Така перша форма цих обмінів, що на її необхідності наполягав Етьємбль у праці «Порівняння не доказ»: «Перше завдання, віднині покладене на компаративістів, – це відмовитися від будь-яких різновидів шовінізму та провінціалізму, визнати нарешті, що людська цивілізація, де цінності обмінюються протягом тисячоліть, не може бути зрозуміла, оцінена без постійних референцій на ці обміни, складність яких забороняє будь-кому в нашій дисципліні надавати привілеї тій чи тій мові або країні».

Однак не обійшлося в цій забороні без надмірностей. Та в ім'я гуманістичного ідеалу можливо їх виправити. Для цього досить ще раз вислухати урок Монтеня з його есе «Марнославство»: «На противагу [шовіністичним французам, царедворцям] я мандрую, ситий по горло нашим способом життя, не для того, щоб шукати гасконців на Сицилії (їх доволі в мене вдома); я шукаю радше греків та персів: я з ними знайомлюсь, я роздивляюсь; ось до кого я стараюсь пристосуватися й приноровитися. Та чим більше я це роблю, тим більше мені здається, що я ніколи не зустрічав звичаїв, які хоч чимось поступалися б нашим. Утім, я не наполягаю на своєму, адже, можна сказати, я не випускав з очей флюгера на своєму даху» («*Essais*», III, 9).

Пізнання іноземного не передбачає обов'язкового забуття своєї країни та мови. Навіть навпаки. Етьємбль, власне, повернувся у своїх

«Нарисах про (справді) загальну літературу» до того, що було надто негнучким у його попередньому памфлеті: «Звісно, це добре, що німець знає свою літературу набагато краще, ніж персидську чи японську, і навзаєм; але не можна не визнати, що віднині ніхто не має права втручатися у *Weltliteratur* чи просто в *літературу*, якщо він не зробив зусилля не піддатися детермінізму свого народження?»

Томас Мелоні твердив, що погляд африканського дослідника виразно перебуває всередині негро-африканської цивілізації. Та мета, яку визначали в африканській літературній критиці, полягала в тому, щоби представити світовій громаді найвизначніші твори африканської літератури, які постали «на ґрунті власного естетичного чуття [африканців], [їхньої] власної оцінки негро-африканських цивілізацій, [їхнього] власного бачення африканського становлення в кадрі оригінальності [їхнього] ритму, неспокійного руху [їхньої] мови і законів національного культурного надбання». Отже, він мав надію змусити почути один голос у «всесвітньому концерті». Підхід компаративіста інший: пройнявшись своїм власним голосом, зі свого місця в концерті слухати інші голоси.

Переклад з французької *Олександра Брайка*
та *Ольги Романової*

Примітки

До с. 92. Французький термін «*littérature comparée*», англійський «*comparative literature*» та ін. на позначення галузі філологічної науки дослівно перекладаються як «порівняльна література», що уможливує в тексті зіставлення цього терміна зі «всесвітньою літературою» (*франц.* *littérature universelle*, *нім.* *Weltliteratur*) як сукупністю мистецьких явищ і процесів, а також відповідну гру слів. Тут і надалі ми здебільшого подаємо «*littérature comparée*» як «порівняльне літературознавство», «*littérature generale*» як «загальне літературознавство», а «*littérature universelle*» як «усесвітня література».

До с. 93. *Baldensperger F. Littérature comparée: le mot et la chose // Revue de littérature comparée. – 1921. – 1. – P. 5–29.*

Поццо і Лакі – персонажі драми абсурду Е. Йонеско «Чекаючи на Годо».

Шуре Едуард (1842–1929) – французький критик та історик, прихильник естетики Р. Вагнера. Автор праці «Музична драма» (1875).

...модель для німецького середнього класу... – йдеться про те, що англійська конституційна монархія, як і рівень соціально-економічного розвитку цієї країни, були взірцем для німецької інтелігенції. Крім того, в Англії XVIII ст. виник тип письменника-професіонала, зорієнтованого на широку читацьку публіку.

Сембен Усман (1923) – сенегальський письменник, автор романів про національно-визвольний рух.

До с. 94. Бертран Алоїз (справжнє ім'я – Жан-Луї Наполеон; 1807–1841) – французький письменник-романтик. Тут ідеться про його збірку поезій у прозі «Нічний Гаспар».

Клодель Поль Луї Шарль (1868–1955) – видатний французький поет і драматург, якого відносять до руху католицького відродження в духовному житті й літературі Франції кінця XIX – початку XX ст.

Баррес Моріс (1862–1923) – французький письменник, брав участь у громадсько-політичному житті. Його творчість позначена націоналістичними й місичними тенденціями.

Констанцька школа, або школа рецептивної естетики, створена Г. Р. Яуссом і В. Ізером наприкінці 1960-х років на основі герменевтики, феноменології та соціологічної школи. Висуває активну роль читача в літературному процесі та інтерпретації літературного твору. Розглядає значення як взаємодію між текстом і читачем, як ефект досвіду.

Драйден Джон (1631–1700) – англійський поет, драматург і літературний критик, один із основоположників англійського класицизму.

Поуп (Поп) Александр (1688–1744) – англійський поет і теоретик класицизму. Автор віршованого трактату «Нарис про критику» (1711), поем «Викрадення локона» (1714), «Дунсіада» (1728), філософсько-дидактичної поеми «Нарис про людину» (1732–1734).

Дюсіс Жан Франсуа (1733–1816) – французький драматург. Адаптував драми Шекспіра, підпорядковуючи їх класицистичним правилам: наприклад, бурхливі сцени замінюються численними довіреними особами й розповіддю.

Бонфуа Ів (1923) – французький поет модерністського спрямування, з тяжінням до міфу й символіки.

До с. 95. Кроче Бенедетто (1866–1952) – італійський філософ-неогегельєнець, літературний критик.

Борхес Хорхе Луїс (1899–1986) – аргентинський письменник, поет і мислитель. Його твори – винахідлива суміш вигадки, розумової гри, ерудиції й гумору.

Паунд Езра Луміс (1885–1972) – американський поет-модерніст, критик, перекладач. Один із теоретиків імеїджизму. Розширив тематичний діапазон англомовної поезії, збагатив арсенал її мистецьких засобів.

Астуріас Мігель-Анхель (1899–1974) – гватемальський письменник, один із засинателів латиноамериканського магічного реалізму.

До с. 96. Арно Даніель (1150–1200) – трубадур, оспіваний Данте у XXVI пісні «Чистилища». Представник ускладненого стилю, який прагне конденсувати й поглибити поетичну експресію.

Вентадур Бернар де (1125 – кінець XII ст.) – провансальський трубадур. Для його творів характерні мелодійність, експресивна рівновага тексту й музики.

Міллер Генрі (1891–1980) – американський прозаїк. Романна трилогія «Тропик Рака» (1934), «Чорна весна» (1936), «Тропик Козерога» (1939) та інші твори зображають кохання як індивідуалістичний бунт, сповнені інтимно-еротичних подробиць.

Адамов Артюр (1908–1970) – французький драматург. Зазнав впливу А. Стріндберга та сюрреалізму. Автор алегоричних п'єс («Великий і малий маневри», 1950; «Пародія», 1952, та ін.), у яких порушено тему відчуження дійсності від людини. Згодом, під впливом Б. Брехта, звернувся до соціально-політичної проблематики в дидактичній формі.

Бютор Мішель (нар. 1926) – французький письменник, один із головних представників течії «нового роману». В експериментальній прозі Бютора поєднано різноманітні типи розповіді: репортажні замальовки, ліричні й філософські фрагменти, міфологічну образність.

Кено Ремон (1903–1976) – французький поет і прозаїк. Для його романів, насичених арготизмами й несподіваним словотвором, притаманні фрагментарна асоціативність, швидка зміна образів, похмурий гумор. Часто пародіював різні літературні стилі.

Бовуар Сімона де (1908–1986) – французька письменниця і філософ, представниця екзистенціалізму.

Деблін Альфред (1878–1957) – німецький письменник, був близький до експресіонізму. Романи «Валенштейн» (1920), «Гори, море і гіганти» (1924) позначені міфологізацією історії. Роман «Берлін, Александерплац» (1929) – гостро соціального спрямування.

До с. 97. Лао Ше (літературний псевдонім Шу Шеюя; 1898–1966) – китайський письменник, автор романів «Філософія старого Чжана» (1926), «Рикша» (1935), п'єс «Лунсюйгоу» (1951), «Весняні квіти й осінні плоди» (1953).

Бересфорд Джон Девіс (1873–1947) – англійський письменник. Еволюціонував від роману бунту («Юнацькі роки Якоба Сталля», 1911; «Небачена подія», 1915) до фрейдизму («Любовні ілюзії», 1930; «Які мрії можуть прийти», 1946). Прагнув до «аналітичного» реалізму, ґрунтованого на стійких фрустраціях.

До с. 98. Лемерсьє Непомук (1771–1840) – французький письменник, предтеча романтичної історичної драми. Автор трагедій «Агамемнон» (1794), «Христопор Колумб» (1809), «історичної комедії» «Пенто» (1798), сатиричної поеми «Пангіпокрисіада» (1819–1832).

До с. 99. Фіхте Йоганн Готліб (1762–1814) – німецький філософ. «Листи до німецької нації» (1807–1808) сприяли піднесенню національної самосвідомості в Німеччині періоду наполеонівських війн.

До с. 100. Ротру Жан де (1609–1650) – французький драматург, автор трагедій і трагікомедій. Пізні п'єси, зокрема «Істинний святий Генезій» (1648), позначені увагою до складних психологічних колізій.

Скаррон Поль (1610–1660) – французький письменник, автор комедій, віршів, політичних памфлетів, бурлескних поем («Перелицьований Вергілій», 1648–1652), «Комічного роману» (1651), сонетів, мадригалів.

Ален-Фурньє (справжнє ім'я та прізвище – Анрі Ален Фурньє; 1886–1914) – французький письменник. У романі «Великий Мольн» у ліричній манері описано психологічні переживання юнака, поєднано динамічний сюжет і романтичну інтригу.

Якобсон Роман (1896–1982) – американський лінгвіст, літературознавець, учасник ОПОЯЗу (Товариство з вивчення поетичної мови) та Празького лінгвістичного гуртка. Праці Якобсона ґрунтуються на ідеях лінгвістики Ф. де Соссюра, феноменології Е. Гуссерля, семіотики Ч. Пірса. Головна проблема досліджень – щільна пов'язаність лінгвістики з літературним аналізом художніх текстів.

До с. 101. Мак-Орлан П'єр (справжнє прізвище – Дюмарше; 1882–1970) – французький письменник, творчість якого відзначається значною жанрово-тематичною розмаїтістю.

До с. 102. Беті Монго (1932) – камерунський письменник. Автор антиколоніальних романів французькою мовою «Жорстоке місто» (1955), «Бідний Христос із Бомба» (1956), «Пам'ятай Рубена» (1974) та ін.

До с. 103. Сенгор Леопольд Седар (1906–2001) – сенегальський політик і поет, писав французькою мовою. Один із творців концепції негритюду, що вплинула на інтелектуальну еліту Африки.

До с. 104. Гервінус Георг Готфрід (1805–1871) – німецький історик і політичний діяч, автор відомих свого часу книг про Генделя й Шекспіра, праці «Історія національної німецької поезії» (1835–1842).

Бретон Андре (1896–1960) – французький письменник-сюрреаліст.

Clements Robert J. Comparative Literature as Academic Discipline: a Statement of Principle, Praxis, Standards. – New York: The Modern Language Association of America, 1978. – P. 26.

До с. 105. Хедаят Садег (1903–1951) – іранський письменник, філолог, громадський діяч. У збірках оповідань «Бродячий пес» (1943) і «Розпуста» (1944) критично показано іранську дійсність. Виступав проти колоніалізму (повість «Хаджі-ага», 1945). Автор літературно-критичних статей, укладач фольклорних збірок.

Джубран Халіль (1883–1931) – ліванський письменник, критик, мистецтвознавець. З дитинства жив у Парижі, згодом у Нью-Йорку. Автор повісті «Зламани крила» (1912), збірки оповідань «Бурі» (1920), поетичної збірки «Сльоза і усмішка» (1914). У 1920-ті роки почав писати англійською. Філософсько-публіцистична книга «Пророк» набула всесвітнього розголосу.

Кіне Едгар (1803–1875) – французький історик, філософ і письменник. Автор праці «Про сучасну Грецію та її стосунки з античністю» (1830). Професор кафедри літератур Південної Європи в Колеж де Франс.

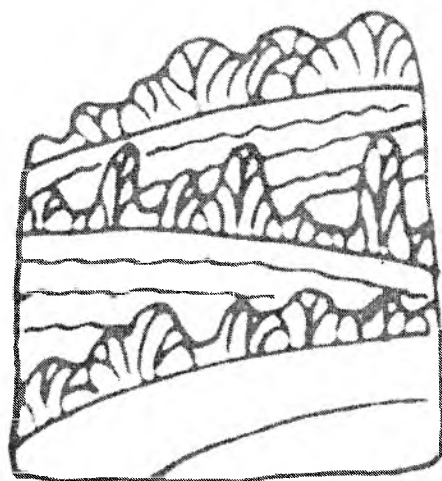
Мукаржовський Ян (1891–1975) – чеський філолог-структураліст, один із найактивніших членів Празького лінгвістичного гуртка, автор досліджень з поетики та структуральної естетики.

До с. 106. «Епос про Гільгамеша» – визначна пам'ятка літератури Стародавнього Вавилону. Написана аккадською мовою. Датується XXIII–XXI ст. до н. е.

Сталь Анна-Луїза-Жермен де (1766–1817) – французька письменниця, автор романів «Дельфіна» (1802) і «Корінна, або Італія» (1807), книги «Про Німеччину» та інших творів. Однією з перших заговорила про необхідність взаємозближення культур різних народів.

Карлейль Томас (1795–1881) – англійський письменник, публіцист, історик, філософ. Автор біографії Шиллера (1825), до німецького перекладу якої Гете написав передмову. У літературно-критичних статтях стояв на позиціях романтизму.

Примітки Олександра Брайка



ТЕОРІЯ І МЕТОДИ

РЕНЕ ВЕЛЛЕК

Рене Веллек (Wellek René, 1903–1995) – американський літературознавець, відомий теоретик літератури і компаративіст. Народився у Відні в родині австрійського урядовця, чеха за походженням. Літні канікули хлопчик проводив у Чехії, розмовляв німецькою й чеською мовами, згодом вивчив латинську, давньогрецьку й англійську. Не поривав зв'язків із рідною чеською культурою, брав активну участь у діяльності Чеського товариства мистецтв і літератури, майже два терміни (п'ять років) обирався його президентом.

У 1918 р. після розпаду Австро-Угорської імперії і проголошення незалежної Чехословацької республіки родина Веллеків переїхала до Праги. Тут Веллек навчався у Празькому університеті, обравши фахом англійську літературу, написав докторську дисертацію про Томаса Карлейля.

Після захисту дисертації працював в одному з англійських університетів, аж поки в 1930 р. не одержав посаду в рідному Празькому університеті. Тут він підготував і видав свою першу книжку «Імануїл Кант в Англії» і став активним членом славнозвісного Празького лінгвістичного гуртка. У 1935 р. приїжджає до Лондона читати лекції з чеської літератури за проектом, фінансованим чеським урядом. Фашистська окупація Чехословаччини у 1939 р. призводить до того, що Веллек назавжди лишився на Заході.

Міжнародні контакти допомагають Веллеку одержати посаду в університеті штату Айова (США), де він зближується з «ною критикою». В співпраці з Остеном Ворреном створює університетський посібник «Теорія літератури», який став примітною віхою в цій галузі й був перекладений різними мовами. У 1946 р. Веллек отримав американське громадянство і перебрався до Йельського університету, де обіймав посаду професора славістики й компаративістики. Від 1949 р. його головним проектом стає восьмитомна «Історія новочасної літературної теорії», як було б адекватніше її змісту перекласти назву його «A History of Modern Criticism». Її автор офіційно вийшов на пенсію у 1972 р. і продовжував роботу над головним проектом свого життя до останніх днів, навіть прикутий до ліжка.

Рене Веллек був одним із засновників і членом редакційної колегії журналу «Modern Language Association», президентом Міжнародної асоціації літературної компаративістики у 1961–1964 pp.

Основні праці Веллека: «Імануїл Кант в Англії» («Immanuel Kant in England», 1931); «Розквіт англійської історії літератури» («The Rise of English Literary History», 1941); «Теорія літератури» («Theory of Literature», with Austin Warren, 1949); «Історія новочасної літературної теорії» («A History of Modern Criticism», 8 vols., 1955–1992); «Концепти критицизму» («Concepts of Criticism», 1963); «Дискримінації» («Discriminations», 1970); «Атака на літературу та інші есеї» («The Attack on Literature and Other Essays», 1982).

Тамара Денисова

Переклад здійснено за виданням: *Wellek R. The Crisis of Comparative Literature // Concepts of Criticism / Ed. Stephen Y. Nicholas. – Yale UP, 1963. – P. 282–295.*

Рене Веллек

Криза компаративістики

До сьогодні світ (або ж радше – наш світ) перебуває у стані перманентної кризи, яка розпочалася, напевно, 1914 р. Її прояви, починаючи, умовно кажучи, з вищезазначеного року, спостерігаються й у сфері літературознавства: кризовий стан, хоча і з меншою силою, виявляється в зіткненнях методів. Старі принципи, які застосовувалися в літературознавстві в XIX ст., – беззастережна віра в те, що найрізноманітніші факти є основним будівельним матеріалом великої піраміди знання, а тому велике значення надається їх накопиченню; тенденція до пояснення причин явищ, спираючись на приклади з природничих наук, – викликають сумнів уже у Кроче (Італія), Дільтея (Німеччина) та ін. Отже, немає жодних підстав оцінювати декілька останніх років як такі, що мають виняткове значення в історії літературознавства, або ж говорити про вихід літературознавства з кризи та навіть про тимчасове її розв'язання. Утім, «перегляд» наших цілей і методів справді необхідний. Дещо символічною здається швидка зміна «авторитетів», яка відбулася за останні десять років: Ван Тігем, Фарінееллі, Фосслер*, Курціус, Ауербах, Карре*, Бальдансперже, Шпітцер*.

Проблемний стан науки найбільш очевидно виявляється в тім, що й досі не визначено предмет її дослідження та методологію. На мою думку, програмні розробки Бальдансперже, Ван Тігема, Карре, Гюйєра, що стосуються цього принципового питання, були невдалими. Компаративістика була обмежена застарілою методологією та фактологією, сцієнтизмом, історичним релятивізмом XIX ст.

Компаративістика має вирішальне значення для подолання в процесі дослідження історії національних літератур їхньої ізолюваності: абсолютно доцільна (про що свідчить значна кількість фактів) концепція когерентної західної традиції літератури, вмонтована в цілу систему великої кількості взаємозв'язків. Проте, гадаю, сумнівною є перспективність спроби Ван Тігема чітко розмежувати компаративістику та загальне літературознавство. За Ван Тігемом, компаративістика обмежується вивченням тих взаємозв'язків, що існують між двома літературами, у той час як «загальне» літературознавство передбачає дослідження течій і тенденцій, властивих групі літератур. Звісно, таке визначення абсолютно непридатне. Чому, скажімо, вивчення впливу творчості Вальтера Скотта на розвиток французької літератури має відбуватися в контексті компаративістики, а дослідження розвитку історичного роману в добу романтизму – «загального» літера-

турознавства? Чому маємо проводити межу між вивченням впливу творчості Байрона на творчість Гайне та дослідженням байронізму в Німеччині? Звісно, недоцільною є спроба звести компаративне літературознавство до вивчення «зовнішньої торгівлі», що відбувається між літературами. Предмет дослідження компаративістики можна було б описати як «незцементовану» групу різних фрагментів: система зв'язків, що постійно перериваються і є відірвані від значущих цілостей. Якщо розглядати компаративістику в такому вузькому сенсі як компаративістику заради компаративістики, то її завдання обмежувалося б вивченням першоджерел та впливів, з'ясуванням причин та наслідків, і в такому разі компаративістика не була б придатною для проведення всебічного, повного дослідження окремого явища у сфері культури, літератури, оскільки будь-яку роботу не можна вписувати лише в контекст впливу іноземних запозичень, розглядати її як своєрідне віддзеркалення впливу іноземного досвіду. Уявіть застосування подібних обмежень у сферах досліджень з історії музики, образотворчого мистецтва, філософії! Чи можна було б провести конгрес чи заснувати періодичне видання, робота яких була би сконцентрована виключно на таких мозаїчних за своєю суттю питаннях, як торчість Бетховена у Франції, Рафаеля в Німеччині або Канта в Англії? Науковці цих споріднених дисциплін виявилися набагато мудрішими: дослідження проводять музикознавці, мистецтвознавці, історики філософії, і вони не говорять про те, що існують спеціальні дисципліни, приміром з компаративного малярства, музикознавства чи компаративної філософії. Необхідно полишити спроби чітко окреслити штучну межу між компаративістикою і загальним літературознавством, оскільки історія літератури та літературознавства мають спільний предмет – літературу. Намагання розглядати «компаративістику» як вивчення «міжнародної торгівлі» між двома літературами зводить коло її інтересів до вивчення зовнішніх чинників, творчості пересічних письменників, перекладів, подорожніх нотаток, посередніх зразків; тобто компаративістика просто перетворюється на допоміжну дисципліну, що вивчає дані про іноземні запозичення і значення творчості письменників в історії тієї чи іншої літератури.

Не вдалося окреслити не лише предмет компаративістики, а і її методи – ця проблема не менш серйозна. Ван Тігем визначає два критерії, за якими можна було би чітко визначити відмінності між компаративним дослідженням і вивченням національних літератур. На його думку, компаративістика вивчає міфи та легенди, пов'язані з життям і творчістю митців, а також досліджує твори пересічних письменників. Але не зрозуміло, чому подібні питання не можуть бути частиною дослідження, що стосується вивчення окремої націо-

нальної літератури: досить вдало окреслено образи Байрона та Рембо в Англії та Франції й без надмірної уваги до інших країн, а, скажімо, Данієль Морне*, котрий працював у Франції, і Йозеф Надлер* – в Німеччині переконали нас своїми студіями в тому, що цілком реально написати історію національної літератури, в жодному разі не обходячи увагою творчість ефемерних та забутих письменників.

Доволі непереконаливими у своїй доцільності є також спроби Карре та Гюйяра розширити коло питань компаративістики за рахунок вивчення омилень та стереотипів представників різних націй щодо інших народностей. Певна річ, цікаво знати те, як французи сприймають німців або англійців, проте чи є такі дослідження парафією літературознавства? Можливо, вивчення суспільної думки, корисне, приміром, для директора програми, котрий працює на радіостанції «Голос Америки»; звісно, йдеться і про інші аналогічні радіостанції, що функціонують у різних куточках світу. Подібний матеріал цінний для таких наукових дисциплін, як психологія, соціологія, а щодо літературознавства, то він є не більш ніж ключем до відновлення «старої історії сюжету»: «образ Англії та англійців у французькому романі», «образ ірландця і англійський театр» або «образ італійця у драмі епохи королеви Єлизавети». Подібне розширення застосування компаративістики, що здійснюється за рахунок розчинення науки в соціальній психології й історії культури, доводить тезу про недосконалість визначення предмета наукового дослідження.

Подібні міркування Ван Тірема, його попередників та послідовників зумовлені поглядом на літературознавство в контексті позитивістської фактології XIX ст., тобто як на науку, що вивчає джерела художніх творів та взаємовпливи. Науковці в цьому випадку зосереджуються на поясненні літературних явищ, висвітленні проблем, простежуючи історію появи мотивів, тем, героїв, ситуацій, сюжетів тощо, зв'язки з більш ранніми творами. У результаті зібрано чималу кількість аналогій, подібних та навіть ідентичних моментів, проте такі зв'язки розцінювалися не більше ніж джерела інформації про коло інтересів письменника та про його читацький досвід. Однак художні твори не виникають лише на основі узагальнень і взаємовпливів: вони становлять цілісні сутності, де запозичений матеріал не зберігається в незміненому вигляді, а асимілюється, набуваючи нових ознак. *Regressus ad infinitum*¹ – саме так можна оцінити роботу над з'ясуванням обставин виникнення літературного явища, а в літературознавстві, до речі, така позиція недостатня для встановлення загальної формули причинно-наслідкових зв'язків: «із X виникає Y». Не думаю, що хто-небудь з істориків літератури надав переконаливі

¹ Регрес до нескінченності (лат.). – Прим. перекл.

докази застосування подібної формули або принаймні говорив про те, що може довести її існування, оскільки робота не може обмежуватися вивченням причин, коли йдеться про художні твори, які є результатом роботи уяви, цілісність і значення яких порушуються, коли починається виокремлення першоджерел та впливів.

Питання першоджерел та впливів не оминали увагою й інші більш досвідчені компаративісти. Наприклад, Луї Казамян*, коментуючи дослідження Карре «Гете й Англія», говорить про «відсутність будь-якої впевненості в тому, що певна розбіжність є наслідком певної дії». Він не погоджується з думкою Карре про те, що творчість Гете дала поштовх до розвитку англійського романтизму після того, як Скотт переклав його твір «Гец фон Берліхінген» [1], і вважає її хибною. Проте Казамян виявляє інтерес до ідеї постійних, безперервних змін – ідеї, відомої ще за часів Бергсона. Він говорить про доцільність вивчення індивідуальної та колективної психології, яку Казамян у контексті дослідження національного характеру англійців порівнює зі складною осциляторною теорією, де важко встановити цілком визначені моменти, неперушні закономірності.

Подібні ідеї простежуються й у програмній вступній статті Бальдансперже до першого випуску «*Revue de littérature comparée*» (1921), в якій йдеться про безперспективність літературознавства як науки, що концентрується переважно на дослідженні історії виникнення художніх тем. Бальдансперже стверджує, що подібний підхід не може дати чіткої та повної картини послідовного розвитку. Однак він також відкидає ідею догматичного еволюціонізму, що була запропонована Брюнетьером*. Зі свого боку, Бальдансперже пропонує лише ідею розширення поля діяльності літературознавства за рахунок дослідження творчості пересічних письменників; він також обстоює ідею про доцільність використання в літературознавстві сучасних критичних оцінок. Брюнетьер занадто багато уваги приділяє шедеврам. «Як можна з'ясувати такі питання, як роль Геснера* в загальній історії літератури, вплив творчості Детуша* та Мольєра на розвиток німецької літератури, підстави, на яких визначалася поетична неперевершеність Деліля*, а пізніше Віктора Гюго, доцільність думки про те, що значущість Геліодора* в розвитку античної літератури не поступається літературному внеску Есхіла?». На думку Бальдансперже, досліджуючи творчість пересічних письменників, а також звертаючись до художніх уподобань минулих років, можна розв'язати вищезазначені проблеми. Тут простежується імплікація історичного релятивізму: ідея створення «об'єктивної» історії літератури передбачає вивчення досвіду минулого. Компаративістика має перебувати «поза лаштунками, а не на авансцені», так ніби в літературі сама п'єса не має першочергового

значення. Як і Казамянові, Бальдансперже подобається бергсонівська ідея безперервного, постійного руху, «королівства універсальної зміни», він знаходить тут паралелі до власних теоретичних міркувань. У висновках Бальдансперже досить чітко визначає компаративістику як предтечу нового гуманізму*. На його думку, дослідження історії поширення скептицизму Вольтера, теорії надлюдина Ніцше, містицизму Толстого може пролити світло на те, чому твір, який в одному національному середовищі входить до фонду класичної літератури, в іншому вважається академічним; чому художній твір в одній країні викликає захоплення, у той час як в іншій здобуває досить критичні оцінки? Він сподівається на те, що проведення подібних досліджень сприятиме нашій непевній людськості у формуванні «більш-менш визначеної системи загальних цінностей». Утім, чому подібні дослідження ерудитів у сфері географічного поширення певних ідей мають обов'язково привести до чогось на кшталт визначення своєрідного гуманітарного спадку? І навіть якщо таке визначення загальнолюдської сутності буде досягнуто, чи можна вважати це ефективністю нового гуманізму?

Протягом останніх п'ятдесяти років існує парадокс у психологічній та соціальній мотивації «компаративної літератури»: вона сформувалась як реакція проти вузького націоналізму XIX ст.; як протест проти ізоляціонізму істориків французької, німецької, італійської, англійської та багатьох інших літератур. Часто вона культивувалась людьми, які самі перебували на «схрещеннях» націй або принаймні у межовій ситуації. Луї Бетц народився в Нью-Йорку від батьків-німців, навчався, а згодом і викладав у Цюриху. Виходець із Лотарінгії Бальдансперже провів у Цюриху рік, який став, по суті, визначальним для його подальшого життя. Ернст Роберт Курціус був ельзасцем, глибоко переконаним у необхідності покращення взаєморозуміння між німцями та французами. Артуро Фарінеї (італієць родом із Тренто) вже навіть під час викладання в Інсбруку все ще називали «неприємним». Таке щире бажання служити медіатором і посередником між націями часто придушувалося палаючим націоналізмом, характерним для часу і ситуації. В автобіографії Бальдансперже «Життя серед інших» (книга з'явилася 1940 р., хоча була написана 1935-го) ми відчуваємо глибинні патріотичні імпульси за кожним вчинком автора книги: його гордість за перешкоди розгортанню німецької пропаганди в Гарварді 1914 р., відмова від зустрічі з Брандесом* 1915 р. в Копенгагені, подорож 1920 р. до звільненого Страсбурга. У передмові до книги Карре «Гете в Англії» обстоюється думка про те, що Гете – літературна постать, яка належить цілому світу, а оскільки він є «сином Райнланду», то його творчий доробок доцільно розглядати в контексті французьких літературних здобутків. Після Другої світової війни

Карре у книзі «Французькі письменники та німецький міраж» (1947) пише про оманливі надії французів, які вони пов'язували з Німеччиною. Ернест Роберт Курціус задумав свою першу книгу «Літературний шлях підготовки нової Франції» (1918) як політичну акцію, як своєрідну інструкцію для Німеччини. 1952 р. в післямові до її нового видання Курціус визнає ілюзорність свого раннього «концепту Франції». Ромен Роллан не був голосом нової Франції, як йому здавалося. Як і Карре, Курціус «відкрив» «міраж», однак це вже був міраж Франції. Вже у цій ранній праці Курціус накреслив концепцію справжнього європейця: «Я знаю лише один спосіб, як бути справжнім європейцем: докладати максимальних зусиль до того, щоби плекати у своїй душі національний характер, а також збагачувати її тими рисами, хай навіть єдиними й неповторними, що притаманні іншим народам, взаємини з якими можуть бути як дружніми, так і ворожими» [2]. Курціус пропонує запровадження силової культурної політики: все має підпорядковуватися ідеї зміцнення нації.

Наводячи такі приклади, я не намагаюся довести, що патріотизм цих науковців був чи то хибним, чи правильним, чи зарозумілим. Я свідомий того, що необхідно виконувати певні громадські обов'язки, приймати рішення, займати певну позицію в конфліктах нашого часу. Я знаю погляди Маннгейма * щодо соціології знання, які він виклав у праці «Ідеологія і Утопія», і визнаю, що ніяка звірка мотивації не позбавляє цю книгу значущості. Я хочу чітко відмежувати цих людей від учених-перевертнів у нацистській Німеччині або політичних доктринерів у Росії, які сьогодні наклали табу на компаративістику й вішають ярлик «космополіта без коріння, який плазує перед Заходом», на тих, хто наважується висловити думку, що Пушкін запозичив матеріал для створення «Казки про золотого півня» у творчості Вашингтона Ірвінга.

Проте наслідком патріотичної мотивації багатьох компаративістів Франції, Німеччини, Італії, по суті, стала дивна «культурна бухгалтерія», бажання зібрати якомога більше доказів, які б свідчили про вплив однієї нації на іншу або про те, що один народ повніше асимілював і «зрозумів» іноземного майстра, ніж інший, – і на цій основі скласти оцінку значущості нації. Це майже наївно виявляється в таблиці Гюйяра, що наведена в невеликому посібнику для студентів: вона має порожні клітинки для нездійснених дисертаційних досліджень творчості Ронсара в Іспанії, Корнеля в Італії, Паскаля в Голландії і т. п. [3]. Деякі елементи подібного культурного експансіонізму можна відстежити навіть у Сполучених Штатах, у країні, яка була від нього захищена частково тим, що предметів гордості в ній було значно менше, а частково тим, що в США не надто переймалися культурною політикою. У блискуче написаній колективній «Літера-

турній історії Сполучених Штатів» (за редакцією Р. Спіллера, В. Торпа та ін., 1948), скажімо, Достоевського називають послідовником традицій По і навіть Готорна. Ситуацію прокоментував Артуро Фарінеल्ली у статті «Літературні впливи – гордість націй», яку надруковано в «Меланжах Бальдансперже» (1930). Фарінеल्ली кваліфікує ідею підрахування культурних багатств як абсурдну, бо недоречно переносити у сферу творчості кредитно-дебітні калькуляції. Ми забуваємо, що «поезія та мистецтво – це майстерня приватного життя і таємничі акорди душі» [4]. Досить своєчасно професор Чинар в одній зі статей висловив думку про недоречність застосування принципу «незаборгованості» в процесі порівняння літератур і процитував влучний пасаж із Рабле, в якому йдеться про ідеальний світ, де нема ані дебіторів, ані кредиторів [5].

Умовна демаркація предмета та методології, механічність концепту першоджерел та впливів, мотивація, зумовлена культурним націоналізмом, якою б вона не здавалася плідною, становлять, на мою думку, комплекс симптомів, що засвідчують довготривалу кризу у сфері компаративістики.

Необхідно здійснити кардинальну реорієнтацію в усіх трьох аспектах. Необхідно відмовитися від ідеї штучного розмежування «компаративістики» та загального літературознавства. Термін «компаративістика» має стати загальноновживаним і використовуватися для позначення такого вивчення літератури, яке не обмежується однією національною. Немає сенсу в тому, щоб дискутувати щодо граматичної недосконалості терміна й наполягати на вживанні такої повної назви, як «порівняльне вивчення літератури», оскільки еліптичне значення є досить прозорим. Використання терміна «загальне літературознавство», принаймні в англійській мові, нерелевантне, тому що він не відображає вищезазначених нюансів, і це відбувається, можливо, головним чином через те, що цей термін асоціюється з поетикою та теорією. Я вважаю, що варто було би просто обмежитися такими поняттями, як «вивчення літератури» або «літературознавство», і назвою спеціалізації, яку запропоновано ще Альбером Тібодом*, – літературознавець, так само як філософ або історик, а не історик англійської філософії, наприклад; і така позиція зовсім не заперечує можливості вузької спеціалізації з певного періоду, окремої країни або ж навіть одного письменника. На щастя, у нас ще немає фахівців з англійської літератури XVIII ст. або з філології Гете. Проте чітке окреслення предмета дисципліни є, безперечно, принциповим. У першу чергу, необхідно звернути увагу на формування концепту літературознавства вже як єдиної дисципліни без будь-яких лінгвістичних обмежень. Отже, я не погоджуюся з думкою Фрідріха*, згідно з якою компаративіст «не

може й не має права вторгтися на інші території», тобто у вивчення англійської, французької, німецької та інших національних літератур. Я навіть не бачу реальних шляхів реалізації принципу, згідно з яким забороняється «вторгнення на територію одне одного» [6]. Не існує ані прав власності в літературі, ані закріплених законом прав приватної власності в літературознавстві. Кожен має право на те, щоб вивчати будь-яке питання, навіть якщо воно обмежується дослідженням одного твору в межах однієї мови, і кожен має право на вивчення історії або філософії або будь-якого іншого аспекту. Звісно, є ризик наразитися на критичні оцінки з боку фахівців, проте це є власним вибором дослідника. Ми, компаративісти, безперечно, не можемо застерігати дослідників англійської літератури від вивчення французьких елементів у творчості Чосера або фахівців французької літератури від дослідження іспанських мотивів у творчості Корнеля, оскільки ми не хотіли б, щоб нам забороняли писати праці, проблематика яких стосується окремих аспектів національної літератури. Занадто великого значення надали «авторитетові» спеціаліста, чиї знання досить часто можуть обмежуватися лише бібліографічними даними та загальною інформацією, фахівця, якому не обов'язково мати смак, відчуття та спектр знань, якими володіє неспеціаліст, широта поглядів та глибина аналізу якого є результатом не одного року напруженої праці. Немає жодної претензійності в обстоюванні вищої мобільності та універсальності наших студій. Саме поняття «закритих» територій, де можна застосувати такий знак, як «перетинати кордон заборонено», має бути неприйнятним для вільного розуму. Він може з'явитися лише в межах старої методології, обстоюваної і практикованої традиційними теоретиками компаративістики, для котрих «факти» є чимось на кшталт золотих злитків, на володіння якими можна заявити свої права.

Та справжній науковець концентрується не стільки на фактах, скільки на сутностях та якостях. Саме тому майже неможливо чітко розмежувати історію літератури і критику. Вирішення навіть найпростішої проблеми, яка стосується історії літератури, потребує критичного аналізу. Навіть твердження про вплив Расіна на Вольтера або Гердера на Гете потребує з'ясування моментів, характерних для творчості Расіна й Вольтера, Гердера й Гете, а відтак – і контексту їхніх традицій; така робота передбачає здійснення оцінки, порівняння, аналізу та диференціації – елементів дослідження, що застосовують в літературній критиці. Жодна праця з історії літератури не може оминати вибору, опису/характеристики та оцінювання. Історики літератури, які не сприймають серйозно важливість критики, насправді є критиками, хоча вони цього можуть і не визнавати, але, як правило, «деривативними критиками» (derivative critics), які просто засвоїли традиційні стандарти та

прийняли загальноновизнані погляди. Художній твір неможливо проаналізувати, схарактеризувати й оцінити, не вдаючись до принципів літературної критики, хоч іноді це й робиться несвідомо й формулюється поверхово. Норман Форстер* у досі ще вагомій книжці «Американський учений» досить переконливо говорить про те, що історик літератури «має бути критиком для того, щоб бути істориком» [7]. У літературній науці теорія, критика та історія взаємодіють у досягненні їх головної мети: опису, інтерпретації й оцінки художнього твору або групи творів. Компаративістика, яка, судячи принаймні з праць її офіційних теоретиків, ігнорує подібну взаємодію і ставить у центрі уваги дослідника такі моменти, як «фактичні зв'язки», першоджерела та впливи, літературні постаті – як пересічні, так і всесвітньовідомі, має знайти свій зворотний шлях до річища сучасної літературної науки та критики. В компаративістиці у сфері розробки методів і методології панує, відверто кажучи, суцільна стагнація. Згадаймо різні наукові та критичні рухи й угруповання цього сторіччя, абсолютно різні за цілями й методикою, – Кроче та його послідовники в Італії, російський формалізм та його розвиток у Польщі та Чехословаччині, німецька школа *Geistesgeschichte* (історія духу) та стилістики, що мала відгомін в іспаномовних країнах, французька та німецька екзистенціалістська критика, «нова критика» в Америці, міфологічна критика, поштовхом до розвитку якої були праці Юнга про архетипи, і навіть психоаналіз Фрейда та марксизм – усе це, незважаючи на обмеження й недоліки, об'єднується спільною реакцією проти поверхової фактології й атомізму, які досі ще уповільнюють розвиток компаративістики.

Літературознавство сьогодні потребує перш за все розуміння необхідності визнання свого предмета. Вона має бути відділеною від вивчення історії ідей, філософських або релігійних і політичних концептів та почуттів, що часто постають як альтернатива літературним студіям. Чимало відомих літературознавців, зокрема компаративістів, цікавляться не літературою, а історією суспільної думки, звітами мандрівників, теоріями формування національного характеру, коротше – загальною культурною історією. Концепція літературних студій ними настільки розширюється, що вона ототожнюється із загальною історією людства. Проте літературознавство не досягне жодного методологічного прогресу, допоки воно не визначить літературу як власний предмет, відмінний від інших занять та продуктів людської діяльності. Отже, маємо зіткнутися з проблемою «літературності», центральною для естетики, природи мистецтва та літератури.

Якщо прийняти подібну концепцію літературознавства, художній твір стане першорядним елементом дослідження, і ми маємо визнати, що вивчаємо інші проблеми, зосереджуючись на відношеннях твору

до психології автора або до соціології його суспільства. Як я вже зазначав, художній твір можна уявити у вигляді стратифікованої структури знаків та значень, що абсолютно відрізняється від ментальних процесів, які відбуваються у свідомості автора під час її створення, а відтак – від впливів, яких зазнає його розум. Існує те, що можна точно визначити як «онтологічну прірву» (ontological gap) між психологією автора і художнім твором, між життям і суспільством, з одного боку, та естетичним об'єктом – з другого. Безпосереднє вивчення художнього твору я називаю «внутрішнім», а його вивчення, що вже охоплює такі питання, як свідомість автора, суспільно-історичний контекст, – «зовнішнім». Та все-таки й за умов подібної диференціації увага приділяється також питанням, що пов'язані з історією виникнення, написання художнього твору, тобто «внутрішнє» вивчення не означає простий формалізм або недоречний естетизм. Точніше кажучи, ретельна розробка концепції художнього твору як структури знаків та значень є своєрідною спробою подолати стару дихотомію змісту та форми. «Зміст» або «ідею» художнього твору інкорпоровано в структуру творів як «світ» проєктованих значень. Я в жодному разі не заперечую гуманістичного характеру мистецтва і не намагаюся розмежувати історію та формальне дослідження. Я навчився в російських формалістів та німецьких представників такого напрямку, як вивчення стилю (Stilforscher), і не хотів би зводити літературознавство до вивчення звукового аспекту художнього твору, засобів віршування та композиції, стильових та синтаксичних елементів; з другого боку, мені також не імponує ідея ототожнення літератури з мовою. За моєю концепцією, ці лінгвістичні елементи утворюють два ґрунтовні пластини: звуковий та смисловий. На їхній основі виникає «світ» ситуацій, характерів, подій, який не можна ідентифікувати ні з яким лінгвістично-формальним елементом, а тим паче, з якимось елементом «зовнішньої», «орнаментальної» форми. На мою думку, правильна й доречна така концепція, згідно з якою художній твір розглядається як різномірна цілісність, як структура знаків, сповнена значень та цінностей. Як релятивістська антикварність, так і зовнішній формалізм – помилкові спроби дегуманізувати літературну науку. Критику не слід вилучати зі сфери літературознавчого дослідження.

Якщо такі зміни й лібералізація, така «реорієнтація» у сфері теорії та критики, історії критики відбудеться, проблема мотивації вирішиться сама собою. Ми всі залишимося добрими патріотами й навіть націоналістами, але в дебітно-кредитній системі не буде потреби. Ілюзії щодо культурної експансії можуть зникнути, як і ілюзії щодо світового примирення з допомогою літературознавства. Звідси, з Америки, бачачи Європу по той бік океану, легше досягти деякої відчуженості, хоча й

заплативши за це власною невикористаністю та духовною екзильністю. Але якщо розуміємо літературу не як аргумент у війні за культурний престиж, не як предмет міжнародної торгівлі або навіть не як індикатор психології нації, то ми можемо досягти єдиної досяжної людині об'єктивності. Це не буде нейтральним сциєнтизмом, індиферентним релятивізмом або історизмом, але конфронтацією об'єктів у їхній сутності: безпристрасне інтенсивне вивчення, яке приведе до аналізу і врешті-решт – до ціннісних суджень. Якщо ми схопимо природу мистецтва та поезії, їхню перемогу над людською минущистю й долею, їхнє творення нового світу уяви, національна пиха зникне, з'явиться людина, універсальна людина, людина будь-якого часу і простору, в усьому її розмаїтті, і літературна наука не буде більше антикварним гаянням часу, калькуляцією національних дебітів і кредитів і навіть творенням сітки відношень. Літературознавча діяльність стає імажinarним актом, подібним до самого мистецтва, а відтак стає скарбником і творцем найвищих загальнолюдських цінностей.

-
1. *Casamian L.* Goethe en Angleterre, quelques réflexions sur les problèmes d'influence // *Revue Germanique*. – № 12. – 1921. – P. 374–375.
 2. *Curtius E. R.* *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*. – Bern, 1952. – S. 237.
 3. *Guyard M.-F.* *La Littérature comparée*. – Paris, 1951. – P. 124–125.
 4. *Melanges Baldansperger*. – Paris, 1930. – I. – P. 273.
 5. *La littérature comparée et l'histoire des idées dans l'étude des relations franco-américaines* // *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association* / Ed. Werner F. Friederich, V. 2. – Chapel Hill, 1959. – P. 349–369.
 6. *Yearbook of Comparative and General Literature*. – 1955. – № 4. – P. 57.
 7. *Foerster N.* *The American Scholar*. – Chapell Hill, 1929. – P. 36.

Переклад з англійської *Наталії Шпильової*

Примітки

До с. 113. Фосслер Карл (1872–1949) – німецький філолог-романіст, фундатор «неофілології», що вважала аналіз індивідуального стилю першорядним завданням філологічної науки. Досліджував духовну культуру романських народів раннього середньовіччя, Відродження, Просвітництва й епохи романтизму. Пов'язував літературознавство з філософією та історією культури. Автор фундаментальних праць «Французька культура у дзеркалі її мовного розвитку» (1913), «Дух і культура в мові» (1925).

Шпітцер Лео (1887–1960) – австрійський філолог, професор кількох німецьких університетів, у 1933 р. емігрував спочатку до Туреччини, де викладав у Стамбульському університеті і розробляв порівняльне вивчення літератур на

стилістичному рівні, а потім – до США, де з 1966 р. викладав в Університеті Балтімори. Розробляв порівняльне вивчення літератур на лінгвостилістичному рівні.

Карре – див. примітки до статті Г. Ремака.

До с. 115. Морне Даніель (1878–1954) – французький літературознавець та культуролог.

Надлер Йозеф (1884–1963) – німецький учений, розвинув принципи етнологічного і регіонального методу в літературознавстві.

До с. 116. Казамян Луї (1877–1965) – професор Сорбонни, автор фундаментальної «Історії англійської літератури» (1924, разом з Емілем Леґуа).

Брюнетьер Фернан (1849–1906) – французький критик, історик і теоретик літератури, у своїй методології зближував літературознавство з природничими науками («Еволюція жанрів в історії літератури», 1890).

Геснер – див. примітки до статті Г. Ремака.

Детуш (справжнє ім'я – Філіп Неріко, 1680–1754) – французький мандрівний актор, потім відомий драматург, переважно комедіограф, автор 23 п'єс, член Французької академії.

Деліль (Delille) Жак (1738–1813) – французький поет і перекладач (Вергілій, «Героїки»), автор багатьох поем, з 1774 р. член Французької академії.

Геліодор (3 ст. н. е.) – давньогрецький письменник, автор любовно-пригодницького роману «Ефіопіка».

До с. 117. Новий гуманізм – інтелектуальна течія в американській літературній науці початку XX ст., очолена професором Гарвардського університету Ірвінгом Беббітом (Irving Babbitt, 1865–1933), Норманом Форстером, професором Принстонського університету Полом Мором (Paul Elmer More, 1864–1937) та професором Іллінойського університету Стюартом Шерманом (Stuart Sherman, 1881–1926), що зосередила увагу на національній літературі, акцентуючи моральну валідність художнього слова. Зразком такої літератури для новогуманістів є класична, а зразком «маніакальної» – романтична і модерністська творчість. Саме морально зорієнтована література, як це доводив І. Беббіт у праці «Література та американський коледж: есеї на захист гуманітаріїв» («Literature and American College: Essays in Defense of the Humanities», 1908), має перевагу над емпіричними науками в освіті.

Брандес Георг (1842–1927) – данський літературний критик, близький за своїми поглядами до І. Тена.

До с. 118. Маннгейм Карл (1893–1947) – німецький соціолог та економіст, один з дослідників масового суспільства.

До с. 119. Тібодє Альбер (1874–1936) – французький критик і літературознавець, розробляв теорію «літературних поколінь».

Фрідріх – див. примітки до статті Г. Ремака.

До с. 121. Форстер (Foerster) Норман (1887–1972) – професор Університету Північної Кароліни, один із прихильників школи нового гуманізму.

Примітки *Тамари Денисової*

ЕДВАРД КАСПЕРСЬКИЙ

Едвард Касперський (нар. 1941 р.) – професор Варшавського університету, працює у Відділенні полоністики, а також у Вищій гуманістичній школі ім. Александра Гейштора в Пултуску. Народився у Львові, вищу освіту здобув у Варшаві (1959–1964), у 1981–1984 рр. викладав полоністику в Данії (м. Аарус). Коло наукових зацікавлень – література XIX–XX ст., теорія літератури і поетика, методологія, компаративістика, явища з «пограниччя» літератури й філософії, літературної антропології, проблематика діалогу. Габілітацію докторського ступеня отримав на підставі дослідження «Ідеї, форми і традиції діалогу» (1990). Автор книжок «Світ вартостей Норвіда» (1981), «Діалог та діалогізм. Ідеї – форми – традиції» (1994), «Теорія і література в ситуації післяновочасності» (1996), «Кіркегор. Антропологія і дискурс про людину» (2003), «Дискурси романтиків. Норвід та інші» (2003). Опублікував також понад сто наукових статей у різних виданнях, зокрема ним ініційованих та редактованих збірниках з актуальних проблем літературознавства. У доробку науковця в останнє десятиліття чільне місце посідають порівняльні студії з польської та української літератур, зокрема, в монографії «Дискурси романтиків» він зупиняється на найбільш контроверсійних проблемах, пов'язаних з іменами Т. Шевченка та І. Франка, залучаючи компаративістський інструментарій та матеріал творчості А. Міцкевича, Ю. Словацького, інших польських класиків.

Елеонора Соловей

Переклад здійснено за виданням: Literatura. Teoria. Metodologia / Pod red. Danuty Ulickiej. – Warszawa, 1998.

Едвард Касперський

Про теорію компаративістики

1. ПОЛЕ І ПРОБЛЕМИ

Термін «компаративістика» відсилає до латинських слів *comparare*, *comparatio*, *comparativus*. Вони відповідно означають дію порівняння, порівняльне відношення й результат. Однак літературна компаративістика як галузь науки про літературу не обмежується рефлексіями про порівняння, які здійснюються з дослідницькими

цілями. Її головною метою є пізнавальне осягнення своєї, чужої й загальної літературної дійсності як динамічної, внутрішньо диференційованої і змінної у своєму змісті й кордонах «можливої спільноти», пов'язаної багатьма стосунками з іншими царинами письменства й культури. Оця можлива спільнота, яка постає з відмінностей – так само у просторі культури, де література є лише фрагментом, – становить поле і дослідницьку проблематику компаративістики.

Інакше кажучи, літературна компаративістика досліджує участь зі стилістичного, мовного, культурного й етнічного боку різних літератур – через їхні зв'язки, взаємовпливи й колективні конфігурації – у формуванні світової (rowszechnej) літератури та, з другого боку, участь світової і регіональної літератур (таких як, наприклад, європейська чи латиноамериканська літератури) у формуванні окремих літератур, передусім національних. Тим самим вона виходить за аксіологічний горизонт, а також поза традиції й зразки літератури однієї мови або одного етносу (нації). Вона займається skonfrontuванням і обміном різноманітних – часом далеких у часі і просторі – літературних горизонтів. Етноцентричній перспективі, обмеженій до однієї літератури, замкненій виключно в колі власного досвіду, компаративістика протиставляє поліцентричну концепцію літератур одночасно різнорідних і рівноцінних, які перебувають у спільній залежності й доповнюють одна одну, перебувають у живому контакті й ситуації діалогу. Потік і опанування ними цінностей (за посередництвом перекладів, переробок, адаптацій, парафраз, імітацій, наслідування тощо) є однією з важливих конкретних дослідницьких сфер компаративістики.

У сучасному вигляді, який сформувався в дослідницькій традиції XIX–XX ст., компаративістика є передусім наукою про взаємовпливи (про дво- і багатосторонні взаємозв'язки), спорідненості, відмінності і типологічні відповідності літературних явищ: окремих творів, індивідуальної й колективної письменницької продукції, жанрів, стилів, течій, епох, тем, національних літератур, культурно-цивілізаційних культур і кіл.

У ширшому розумінні, прийнятому, зокрема, в Америці, літературна компаративістика є частиною культурної компаративістики. З цього погляду вона є наукою про взаємні впливи (реальні зв'язки), спорідненість і типологічні відповідності літературних і позалітературних явищ, таких як образотворче мистецтво, музика, театр, кіно і т. д., а також інших, ніж література, різновидів письменства і звукових текстів. Інакше кажучи, компаративістика в цьому ширшому розумінні досліджує взаємозв'язки літератури з іншими різновидами мистецтва та іншими типами дискурсів, такими як розмовна мова, публіцистика,

політичне красномовство, релігійне письменство, філософія, міфи, історіографія тощо. Вона займається пошуком спільних категорій – комунікативних, жанрових, стильових, структуральних, типологічних чи категорій напряду – які б відтіняли спорідненість цих, здавалось би, взагалі непорівнюваних явищ і сфер культури.

Окрім подібностей, відповідностей та спорідненостей, компаративістика відкриває також наявні відмінності й контрасти серед явищ, на перший погляд однакових чи близько між собою споріднених. Ці категорії – контакту чи його відсутності, близькості чи відстані, спорідненості чи різниці, відповідності чи іншості – зрештою, доповнюють одна одну. Вони належать до основного понятійного репертуару компаративістики.

Таким чином, компаративістика досліджує, загально кажучи, історичні процеси диференціації й розходження (дивергенції) та збіжності й уніфікації (конвергенції) літературних явищ, а одним з її завдань є формування – на тлі наявних відмінностей і окремішностей – синтетичного образу літератури. Цей образ віддзеркалюють цілісні категорії, такі як «національна література», «всезагальна література» (*powszechna*), «загальна література» (*ogólna*), «світова література» (*Weltliteratur*) чи «континентальна». У такий спосіб компаративістика об'єднує в одне ціле набуті в дослідженнях знання про літературу, про її місце в культурі та, як можливість, у даному цивілізаційному колі. На основі цього останнього критерію компаративістика ділиться на такі окремі й умовно самостійні, а водночас внутрішньо гетерогенні літературні комплекси, як «арабська література», «латинська література», «християнське письменство», «центральноєвропейська література» чи «слов'янська література».

2. ПІДРОЗДІЛИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Компаративістика поділяється на три основні підрозділи, які відрізняються проблематикою, предметом і сферою зацікавлень. 1) Вона містить елементи методологічних розмірковувань на тему способів порівняння і порівняльного методу, які застосовуються з пізнавальною метою (літературознавча компаративістика цікавиться не будь-яким порівнянням), а також досліджує масштаб їхнього використання, правомірність і обмеження. 2) Зосереджує в собі різноманітні емпіричні дослідження, які стосуються впливів і взаємних стосунків окремих літератур, а також вільно чи тісно зінтегрованих літературних конфігурацій у відповідному просторовому і/чи часовому порядку, які звідси випливають. 3) Займається теорією порівняльного літературознавства, яке формує синтетичний образ літера-

тури й літературних явищ на основі досліджень, проведених з використанням порівняльного методу та додаткових методів.

Перший підрозділ займається окремими фазами дії порівняння та складниками структури порівнянь. У другому підрозділі містяться, наприклад, дослідження польсько-чеських чи польсько-скандинавських літературних зв'язків, а в третьому – міркування на тему змісту поняття «руська література», «центральноєвропейська література», «середземноморська література» чи «світова література». Оці три галузі окреслюють методологічні, емпіричні й теоретичні аспекти компаративістики.

Компаративістика є наукою, в якій виступають різноманітні позиції, практики і дослідницькі стилі. Її термінологія та мова також далекі від точності й стабільності. Це стосується й самої назви дисципліни. У минулому її називали по-різному й так само по-різному характеризували її дослідницьке поле. Одними із її визначень є, наприклад, «порівняльне літературознавство» і «порівняльна література», яку деякі дослідники відрізняли від «загальної літератури», «всезагальної літератури», чи «світової літератури».

Завдання і предмет останньої французький дослідник Поль Ван Тігем у праці «*La littérature comparée*» (1931) зводив до дослідження творів різних літератур у їхніх взаємостосунках, передусім до вивчення бінарних стосунків виключно між двома елементами, а на практиці – до відносин між двома національними літературами [1]. Ці обмеження слушно піддавали критиці. Однак важко пристати й на контрпропозицію, приміром Рене Веллека, котрий стверджує, що порівняльне літературознавство має досліджувати «всі літератури з універсальної перспективи, усвідомлюючи єдність будь-якої творчості й письменницького досвіду» [2]. Обидві зазначені позиції становлять, по суті, необхідні й рівноправні складники компаративного дослідницького проекту. Без пізнання конкретних історичних стосунків між окремими літературами ідея «єдності будь-якої творчості» зависає в порожнечі, а, своєю чергою, дослідження виключно «бінарних відносин» звужує компаративістику до фактографії й позбавляє її синтетичної, узагальнювальної перспективи.

Тож тіло компаративістики складається з емпіричних досліджень порівняльного літературознавства, які взаємокоригуються й урівноважуються, як і пропозиції зі сфери *Weltliteratur* (літератури загальної, всезагальної, або ж «світової»), що пропонують найширший із можливих контекст для окремих явищ. Таким чином, необхідно відхилити безапеляційні постулати, які обмежують предмет і завдання компаративістики до дослідження «двосторонніх зв'язків» та – на протилежному полюсі – апріорні й загальникові твердження про

«єдність усякої письменницької творчості» в загальнолюдському масштабі. Подібні сумніви стосуються обмеження порівнянь виключно до службової ролі (до еврези), підпорядкованої викриванню причинових зв'язків та – як інша крайність – використанню їх у довільний і випадковий спосіб, відповідно до нівелятивного, пізнавально безплідного принципу «порівнювати можна все з усім» і «всьяке порівняння є однаково добрим».

Сила компаративістики полягає в поєднанні емпіричних досліджень з поглибленою теоретичною й методологічною рефлексією, у свободі порівняльних зіставлень – з їхньою мериторичною влучністю й обґрунтованістю.

3. ПРО ПОРІВНЯЛЬНИЙ МЕТОД

На тлі інших досліджень компаративістика характеризується тим, що виходить, за посередництвом порівняльного методу, поза окремі, єдині, щільні й замкнені у собі літературні єдності (одиниці) і цілості, хоча – парадоксально – саме з них виходить і до них, як правило, тяжіє. Адже умовою порівняння є явища виразні й стабільні; проте важче зіставляти аморфні, текучі витвори [3]. Тож у методологічному аспекті компаративістика відрізняється від іманентних досліджень, зосереджених на розпізнаванні кордонів, виокремленні сталих і повторюваних складників усередині окремих літературних явищ (творів, жанрів, стилів, течій, епох) та стосунків поміж цими складниками. Вона відрізняється також від генетичних досліджень, зосереджених на пошуку причин, які призвели до появи певних літературних явищ, а також на наслідках, викликаних їхньою появою і функціонуванням.

Іманентні дослідження (ідіографічно-описові, структуральні, феноменологічні) шукають зазвичай однорідні й цілісні єдності з яскравими рисами самототожності, виокремленими композиційними частинами, внутрішніми зв'язками й межами, у той час як компаративістика за своєю природою зіставляє явища відмінні й різноформні, як, скажімо, середньовічна рицарська епіка в Японії та Європі. Генетичні дослідження, своєю чергою, шукають реальний контекст історичних і фактичних передумов цього явища, у той час як компаративістика контекстом для даного явища робить явище в принципі з ним порівнюване, незважаючи на те, чи існують або існували поміж ними реальні стосунки спорідненості й впливи. Для генетичних досліджень вони необхідні, для порівняльних – факультативні.

Рішення про те, «що з чим порівнюється», залежить не тільки від реально сущого контексту, а й від рішення дослідника. Тож воно пев-

ною мірою суб'єктивне й довільне. Через те, власне, компаративним дослідженням постійно загрожує небезпека випадкових і беззмістовних – вирваних наивманя з контексту – зіставлень і порівнянь. Воля порівняння не знає обмежень. Однак це не означає, що кожне з порівнянь провадить до рівною мірою відкривавчих, мериторично обгрунтованих і пізнавально плідних результатів. Тож порівняння мусить дотримуватися визначених дослідницьких принципів, однак передусім ураховується його пізнавальний ефект, тобто те, що воно відкриває в літературі і що раніше було невидимим і невідомим.

Це вимагає виконання кількох умов. Порівняння мусить мати перш за все опору в природі речей, а не тільки – в імпресії особи, яка здійснює порівняння. По-друге, треба чітко й виразно уявляти певне *tertium comparationis*¹, тобто окреслювати спільну площину, на якій відбувається зіставлення літературних явищ (творів), можливо, літератури – з іншими мистецькими й позамистецькими дискурсами. По-третє, вимагає сформулювання і дотримання критерію порівняння, тобто загального принципу, що визначає добір характеристик, які зіставляються (порівнюється одне явище з другим тільки під кутом зору вибраних властивостей, а не «як піде»). Також вимагає, по-четверте, окреслення пізнавальних цілей, які постають перед компаративним дослідженням. До них належать, зокрема, усталення морфологічної, функціональної чи тематичної подібності, паралелізму чи відповідності окремих явищ, відкривання невідомих внутрішніх чи релятивних рис, констатація фактичної спорідненості, встановлення походження, відкриття спільного генотипу в зібраннях творів, визначення притаманного їм структурного зразка або, незважаючи на видиму подібність, істотну різницю тощо.

Варто наголосити, що порівняння, окрім пізнавальних завдань, виконують також важливі оцінні й цінніснотворчі функції. Вони слугують, зокрема, визначенню масштабу явищ, вказують їхні взаємні пропорції. Добір відповідного члена і тла для порівняння є, таким чином, формою розпізнавання і виміру літературного явища, є визначенням контексту для нього. Більше того, порівняння співвизначає сенс і співокреслює цінність цього явища. З цього погляду порівняльний метод становить знаряддя історико-літературного синтезу.

Дослідницькою основою компаративістики є не стільки сам факт використання порівнянь – їх широко використовують віддавна, крім того, вони постають у різноманітних царинах життя, які небагато спільного мають із пізнанням і наукою, – скільки застосування порівняльних дій як цілісного й систематично практикованого дослідницького методу. Вона протиставляється атомічному й розпо-

¹ Третій складник порівняння (лат.). – Прим. перекл.

рошеному описові літературних явищ та абстрактним системним конструкціям.

Вказівкою на спільність серед строкатості індивідуальних творів було, зрештою, саме поняття «національна література», а видобуттям конгломерату історично різнорідних текстів в умовній єдності – аналіз епосів Гомера і Біблії. Таким чином, порівняльні дослідження рівною мірою провадили до позитивних тверджень, як і становили результативне знаряддя критики стану фактичної науки й загальних передумов, на які спиралися окремі твердження.

Отже, наслідком використання порівняльних методів було відкриття, з одного боку, системного характеру функціонування літератури (взаємної співзалежності та взаємодії її складників), а з другого – констатація еволюційного характеру літературних процесів. Наука про літературу в такий спосіб виходила за межі безпосереднього, однобічного, позбавленого ширшої перспективи огляду окремих літературних творів, а також звільнялася від фальшивої перспективи розглядання їх виключно під кутом і в межах однієї національної традиції. Таким чином вона піддавала сумніву невдалі судження про єдиність чи винятковість (непорівнюваність) окремих творів і навіть цілих літератур. Водночас компаративістика відкривала колективну історичність літератури, безперервність процесів порозуміння, які в ній відбуваються, обмін цінностями, який ламав установлені політичні кордони й расові, соціальні, культурні чи релігійні табу.

4. КОМПАРАТИВІСТИКА ТА ІСТОРІЯ

Ідея Жана-Марі Карре*, що порівняльне літературознавство є галуззю історії літератури, зробила міжнародну кар'єру. Тим часом усе виглядає принаймні не так просто, як це півстоліття тому уявляв собі Карре. Тут постають три основних проблеми: 1) чи історичні категорії можливі в компаративістиці; 2) чи компаративістика є самостійною дисципліною, чи становить тільки підрозділ або допоміжну дисципліну історії літератури; 3) чи компаративістика у суті своїй є галуззю теорії, а не історії літератури.

Заперечна відповідь на запитання, чи історичні категорії можливі в компаративістиці, провадить до погляду про її аісторизм. Цей погляд виникає з переконання, що компаративістика за своєю природою неодмінно презентистична. Про це свідчить практикований у ній спосіб спілкування з літературою та її дослідження, тобто використання окресленого вище порівняльного методу. Акт порівняння, як аргументують прибічники цього погляду, відбувається завжди й

неминуче в теперішності компаративіста (інакше кажучи: в його актуальній свідомості), і ота теперішність впливає на предмет, спосіб і результат порівняння. Вона залишає на них власний відбиток незалежно від того, чого – в цьому випадку: наскільки далекої епохи – стосується.

Ба більше, стверджують, що порівняльний метод полягає принципово в пошукові подібностей, а тим часом сітка подібностей і відмінностей є результатом добору і синхронічного зіставлення явищ – похідною їхньої перцепції і прийнятої позиції, – а не об'єктивною категорією, тобто чимось фактично від перцепції незалежним, до чого перцепція лише пристосовується і що віддзеркалює. Порівняльний метод не мусить дотримуватись ані часової послідовності явищ, ані їхньої просторової дотичності, ані причинно-наслідкових зв'язків. Контекст, який він пропонує для піддослідного явища, постає виключно з волі компаративіста. Це він обирає члени порівняння, його площину (*tertium comparationis*), порівнювані характеристики. Отже, це «м'який», пластичний контекст, який дає змогу вільно моделювати себе. Натомість він не є чимось сталим, закріпленим, опірним волі компаративіста.

Тож можна обґрунтовано стверджувати, що компаративіст творить предмет порівняння, подібно як письменник «творить» художній світ у *science fiction*¹. Відмінність між ними полягає в тому, що компаративістові, на відміну від письменника, не можна послуговуватись фікцією, «вигадувати» літературу (якщо він ламає цей принцип, то змінює науковий дискурс на якийсь інший різновид дискурсу). Однак тут він чинить за правилом «факти святі, але їхні комбінації довольні».

Крім того, здається, що, всупереч представленим аргументам, не можна збудувати реальну опозицію між компаративістикою та історизмом, хоча описаний вище спосіб мислення заслуговує на увагу й серйозну дискусію.

Проти роз'єднання компаративістики та історизму постає передусім факт, що теперішність акту порівняння не є принаймні чимось ізольованим з потоку часу, розміщеним іззовні від нього – навпаки, є його частиною, ланкою. Отже, акт порівняння відбувається в часі, а не поза його межами. Тож логічно слід прийняти, що компаративістика так само – як поле рефлексії і спільна з літературою й культурою галузь науки – є історичним явищем. Подібно як це стосується літератури й культури, відбувається й історія компаративістики. Інакше кажучи, акт порівняння – **історіотворчий**, він уписується в історію порівняльного методу, в історію компаративістики.

¹ Науковий фантастиці (англ.). – Прим. перекл.

Варто тут згадати працю Рене Веллека «Термін і сутність порівняльного літературознавства», в якій автор простежує заплутану історію цієї дисципліни. Ідеї серйозних компаративних досліджень з'явилися порівняно недавно, а їхнім ініціатором часто вважають Фрідріха Шлегеля. Розквіт компаративістики припадає на другу половину XIX ст. Отже, на циферблаті гуманітарних наук це молода дисципліна, а про її «аісторичність» говорять, напевно, ті, хто історичність ототожнює з віком, з давністю. Однак такий погляд важко визнати обґрунтованим.

Можна було б висунути застереження, що критиці історичності компаративістики йдеться не про той аспект – не про історичність самої дисципліни, а про те, що компаративістика в аісторичний спосіб ставиться до предмета досліджень, тобто до літератури і культури. Однак і тут закид аісторизму є не зовсім влучним.

Подібно до інших сфер науки про минуле, наука про історію не відтворює її в реальному перебігу, а займається накресленням образу. З цього погляду оповідь історика так само презентистична, як і порівняння компаративіста. Вона підпорядкована актуальній прагматичній науки і комунікації. Однак і один, і другий послуговуються дискурсом із властивим йому принципом семіотичної репрезентації дійсності «поза актуальністю дискурсу». Тож обидва намагаються сприймати в дискурсі більш чи менш віддалені факти, події, процеси й історичні відносини «такими, якими вони були в дійсності». Проте вони завжди здійснюють відповідну транскрипцію їх на категорії цього дискурсу й описують згідно з його конвенціями. Іншого шляху пізнання історичних явищ не існує, а його заперечення обертається проти науки взагалі – не тільки проти компаративістики.

Однак треба зазначити, що історик і компаративіст представляють і сполучають дані (інформацію), послуговуючись відмінними правилами. Про той самий набір фактів історик скаже, що «А було причиною Б в ситуації В», у той час як компаративіст обмежиться до тверджень типу «А є подібним до Н з погляду властивостей x , y , згідно з критерієм Р». Питання, чи подібність А до Н можна пояснити безпосереднім впливом А на Н чи навпаки, стоїть тут окремо. Проте компаративні дослідження показують, що не кожен літературний схожість можна пояснити впливом. Адже схожі літературні явища постають часто не тільки незалежно одне від одного, а й з'являються навіть у вкрай відмінних обставинах, як, наприклад, романтизм Міцкевича*, поета «пригнобленої нації», і Пушкіна, поета «панівної нації». Спроби обмеження компаративістики дослідженнями фактичних літературних зв'язків (односторонніх впливів, взаємних впливів, дво- й багатосторонніх обмінів) заводять часом на манівці.

Таким чином, компаративіст і історик говорять про одне й те саме, але часто роблять це по-різному, застосовують відмінні принципи й категорії опису та контексти. Якщо до опису їхніх способів висловлювання застосувати лінгвістичні категорії Р. Якобсона, можна було б сказати, що історик послуговується метонімічним дискурсом, тим часом як компаративіст – **метафоричним**. Можливо, саме цим пояснюються скеровані на адресу компаративістики закиди в аісторизмі. Причиною цього зазвичай буває ототожнення історизму з метонімічним дискурсом. Однак це, здається, є його необґрунтованим звуженням.

Отже, якщо компаративістика – як наука і критика – сама історична, то вона не може сприймати предмет (поле досліджень) у спосіб радикально понад- чи позаісторичний. Якби хтось стверджував протилежне, уплутався б в апорії. Однак треба зазначити, що розуміння історії не є чимось готовим і сталим: воно так само «історичне», підлягає постійним змінам. Тож з іманентності історії немає виходу. Ця доля тяжіє й над компаративістикою. Є, звісно, противники такого погляду, але – як на даний момент – вони ще не вказали шляхи виходу з цієї іманентності історії.

Проте з історичності самої компаративістики та її дослідницького поля не треба висновувати, що вона – різновид історіографії чи історичної оповіді. Специфіка порівняльного методу і його застосування вказує, що компаративістику треба було б сприймати як самостійну науку, покликану виходити за межі, встановлені всередині як окремих літератур, культур і цивілізаційних кіл, так і окремих дослідницьких дисциплін. Отже, історизм є передумовою універсальності компаративістики, а не її обмеженням.

В історії новітньої компаративістики можна, як здається, виділити три фази, важливі для її формування, що, зрештою, не означає, що вони заповнюють і вичерпують проблеми її періодизації. Першу фазу становив наполеонівсько-романтичний період, другою фазою був позитивістський період, третьою фазою – сучасний постмодернізм. У першій фазі компаративістика шукала передусім єдності, всезагальності й спільності літератур та культур, хоча разом з тим компаративісти помічали й відмінності, особливо етнічних мов і народних культур (не помітити їх було важко), і вказували на їхню важливість. Позитивістська компаративістика зосередилася натомість на дослідженні фактичних літературних і культурних зв'язків. Вона відчувала пастку суб'єктивізму й довільності, приховану в актах порівняння, і намагалася з неї втекти – через колекціонування фактів, пояснення генетичного типу, відкривання (зазвичай позірних) психологічно-природничих універсалій. Саме на цьому ґрунті формувався редук-

ціоністський у своєму змісті й конвенціях погляд, що компаративістика є «галуззю історії літератури».

Історія компаративістики у ХХ ст. вимагала би, своєю чергою, окремої розмови. Це століття розміщується в постмодерністсько-деконструктивному просторі, що для компаративістики означає, як здається, тільки перехідний етап, але не кінець подорожі. Для цього етапу характерне передусім переміщення уваги з предметного поля зацікавлень компаративістики, зі структуральних відповідностей і неминучих відмінностей, які з'являються в літературах і культурах, на компаративістику як своєрідний, самостійний об'єкт зацікавлень, окрему форму дискурсу. Іншою ознакою цього етапу є криза принципів референції та репрезентації. Компаративістика охоче займається тепер сама собою. Буйна, часом пізнавально непридатна виробнича й методологічна рефлексія сприяє цьому – по суті вдаваному – «відокремленню».

Отож здається, що на всі три запитання, поставлені на початку цього розділу, належить відповісти ствердно. Компаративістика, по-перше, не виключає історичного мислення, по-друге, є самостійною галуззю пізнавальної рефлексії про літературу і культуру, по-третє, на основі властивих їй дослідницьких принципів і передумов дає теоретичний та історичний синтез знань про літературні, мистецькі й культурні явища (хоча на практиці простір її зацікавлень можна, ясна річ, доволіно звужувати й обмежувати, що, зрештою, в історії компаративістики багаторазово практикувалося).

Факт зв'язків з історією, наголосимо ще раз, не призводить до рабської залежності компаративістики від науки про історію, тим більше, не послаблює самостійності компаративістики. Певною мірою компаративістика є навіть дисципліною, яка підпорядковує історіографію. Однак це вимагає розкриття іншого її аспекту.

5. ЕМПІРИЧНА НАУКА ЧИ МЕТАНАУКА?

У згаданому вже нарисі Веллека «Криза порівняльного літературознавства» знаходимо провокативну думку, що компаративістика є дисципліною, яка не має ані окресленого предмета, ані точного методу [4]. Однак ця гостра оцінка спиралася на непорозуміння. Отож Веллек зайняв програмно антипозитивістську позицію, і, як було модно в часи, коли поставав його текст (початок 60-х років ХХ ст.), він критикував компаративістів за улягання впливам позитивізму, за користування старими дослідницькими звичками. Водночас, якщо уважно придивитися до пропозиції Веллека, можна побачити, що він сам послуговувався позитивістсько-сциєнтистським розумінням компаративістики.

Це розуміння глибоко вкорінилося серед компаративістів, і легше було відмовитися від нього в деклараціях, ніж на практиці.

Проявлялося воно – що знаменно! – у вимозі від неї точного методу й окресленого предмета. Водночас ідеал науки, озброєної чітко визначеним «предметом» і «надійним універсальним методом», був генетично позитивістським ідеалом і містився в позитивістській парадигмі науки. Ця парадигма нейтралізувала, посилаючись на безособовий, загальний метод, індивідуальні й суспільні елементи в дослідженні культурної дійсності. Вона розуміла їх, власне, в «предметному» аспекті, відірвано від дослідника й назовні від нього; постулювала перетворення його на ідеальний суб'єкт пізнання, позбавлений людських пристрасей і недосконалості; перетворила його на дзеркало, а дослідження – на точне віддзеркалення предмета.

Важко заперечити, що ідеал об'єктивізму науки мав багато переваг. Він став причиною поступу в природничих і технічних науках. Проте чи має стати літературна компаративістика наукою в такому розумінні? Чи мусить прагнути до «предмета і методу» в розумінні точних і природничих наук? Чи можливо виконати таке завдання?

Однозначно ствердна відповідь на ці запитання здається неможливою. Адже компаративістика мусить послуговуватись порівняннями, інакше назва дисципліни, а разом з тим і вона сама, були б необґрунтованими. Тим часом порівняння як таке виступає в різноманітних сферах діяльності й важко піддається точній дефініції і заздалегідь визначеному застосуванню (що, зрештою, не означає, що взагалі належить відмовитися від спроб уточнення його в дослідженнях). Поетеса Віслава Шимборська у вірші «Нотатка» стверджує, що «розсунутий віддавна / простір порівняння / (...) виманив нас із глибини виду, / вивів із кола сну», «перетворив нашу голову на людську». У первісному, поетичному відкритті подібності «іскри, викресаної з каменя, / до зірки» Шимборська вбачає креативні первні, силу трансценденції, здатність до виходу думкою й уявою за межі фактичних станів. Порівняння, як стверджує вона, зробило нас людськими істотами. Чи ж можна, таким чином, із порівнянь цілком видалити суб'єктивний винахід, відкривавчі й конструктивні чинники? Тож чи можна, якщо погодитися з поетесою щодо наявності в порівнянні творчих елементів, які привносяться суб'єктом, перетворити компаративістику виключно на описову науку, на емпіричну фактографію, яка б реєструвала риси літературних явищ?

Варто також нагадати, по-друге, що компаративістика послуговується не тільки порівняльними методами. Для того, щоб операція порівняння досягла результату і була змістовною, необхідним є попереднє знання про явища, які претендують «бути порівнюваними».

Порівнюється «щось із чимось» або «щось до чогось іншого», а це, своєю чергою, передбачає, що про це «щось» ми маємо сяке-такє поняття. Без виокремлення явищ, без їхнього окреслення (вступного визначення) та диференціації порівняння було б, по суті, невдалим.

Це веде до несподіваного висновку, що компаративне дослідження стосується «предметів», які, по суті, є вже сформованими культурно й пізнавально, тобто до літературної дійсності, попередньо розпізнаної, виокремленої, означеної й описаної. Отже, під цим кутом зору дослідження є пізнанням пізнання, тобто пізнанням другого ступеня, а не безпосереднім і фактичним предметним (емпіричним) пізнанням. З цього погляду компаративістика має ознаки метанауки.

Це роз'яснення провадить до таких висновків. На питання, чи компаративістика є предметною наукою, яка займається дослідженням «літературних фактів» – на відміну від інтерпретації та реінтерпретації зібраного про них знання, – треба було б відповісти заперечно. У суті своїй компаративістика є передусім отим другим, тобто перетворенням накопиченого фактичного знання про літературу й культуру.

Таким чином, як випливає з наших розмірковувань, компаративістика не має й, мабуть, не може мати «предмета досліджень» у позитивістському розумінні цього слова. Натомість вона відноситься до визначеного поля різномірних літературних і культурних явищ – головним чином до творів та їхніх інтерпретацій – і намагається поле це в якийсь спосіб епістемологічно опанувати, тобто накреслити план наявних у ньому осередків скупчення і відчутних у ньому течій. Його творять національні літератури, понаднаціональні течії і стилі (класицизм, бароко, романтизм, символізм, модернізм, постмодернізм), географічні літературні й культурні зони або ж такий важкий для визначення феномен, як «світова література».

Однак завдання компаративістики не зводиться до структурування фактичної інформації. Воно в принципі вимагає руйнування і перетворення наявних порядків. Тож компаративіст постає в ролі критика накопиченого знання. Він встановлює взаємовідношення між окремими сегментами предметного знання про літературу, які часто існують і функціонують окремо, відірвано одне від одного, як, скажімо, окремі «національні» романтизми чи європейські символізми. Він знаходить для них підстави для порівняння. У такий спосіб констатує відповідності й відмінності між явищами, яких стосується предметне (емпіричне) знання. Тим самим компаративіст розширює поле отриманого знання про літературу. Він будує широкий контекст для предметних пізнавальних результатів та інновативно формує їх структуру.

У той час як емпіричне знання про літературу є за природою своєю «знанням до себе», яке «озирається» на однорідні факти і

пов'язане з ними «клятвою вірності», то компаративістичне пізнання можна було б назвати таким, що «розирається», «відцентровим знанням», здецентрованим пізнанням. Воно тяжіє до широкого горизонту порівняння, в якому з'являються, існують і зникають літературні явища; зіставляє їх одне з одним, «сватає» їх, незважаючи на відстані і/чи очевидні відмінності, які їх розділяють.

Отже, таке пізнання повертається до іншості. Воно відкриває, що іншість об'єднує й запозичує, а не тільки відштовхує й поділяє. У цьому полягає приховане в компаративістиці її антропологічне послання. Якщо правдою є те, про що сказала поетеса – «простір порівняння... виманив нас із глибини виду... перетворив наші голови на людські», – то компаративістика є, поза сумнівом, частиною літературної антропології.

6. КОМПАРАТИВІСТИКА І КУЛЬТУРА

Способи проведення компаративістських досліджень залежать від прийнятої концепції культури. Функціонують принаймні дві протилежні моделі культури, які обмежують (якщо не знищують узагалі) поле пізнавальних застосувань компаративістики.

Одна з них ототожнює культуру та літературу – говорячи стисло – з креативністю й радикальним новаторством. До культури зараховує вибірково (і, як правило, дискримінативно!) виключно те, що в її межах є творчим, оригінальним, новим. На культурні явища дивиться під кутом їхньої індивідуальності, винятковості й неповторності. Ця модель у новіших версіях виводиться з духу романтизму й неоідеалізму Кроче, хоча, по суті, корінням сягає античності. Її можна простежити також і в ідеологіях модерністського авангардизму.

Друга модель – навпаки – охоче ототожнює культуру й літературу з тим, що повторюване, репродуковане й спадкове. Вона зараховує до неї те, що матеріалізує в ній тривання, спільний доробок, цінності, зразки й норми. Шукає в ній сталі – у міру можливостей, завжди рівнозначні, далі неподільні – складники і за їхньою допомогою пояснює всю складність культури й літератури.

Перша модель допускає в культурі безпрецедентні «об'явлення», зриви, перевороти й розриви. Натомість друга їх виключає. Культура в такому розумінні є продовженням, вічним поверненням, самототожністю, прихованою за строкатістю зовнішніх реквізитів. Ця друга модель має багато співавторів, її генеза рівною мірою складна, як і архаїчна.

Обидві вони, по суті, вибивають компаративістові землю з-під ніг. Адже якщо явища культури й літератури неповторні, то він стає щодо них безпорадним. Використання порівняльних методів мусить

бути припинене. Який би сенс мало порівняння неповторного з неповторним, виняткового з винятковим і неподібного з неподібним? Аналогічно – незважаючи на контраст із першою моделлю – стоять справи з моделлю другою. Оскільки «все повторюється», то результат порівняння заздалегідь відомий, ще до того, як компаративіст візьметься за роботу. Його завданням було б тоді щонайбільше безнастанне ілюстрування відомої загальної істини. Однак таке заняття не примножує компаративістичного знання.

Вадою обох моделей є їхня однобічність. З факту, що деякі літературні явища здаються неповторними, аж ніяк не випливає погляд, що це стосується всіх такого типу явищ (творів). Аналогічно виглядає справа з другою моделлю. З факту, що деякі явища повторюються, не випливає висновок, що, своєю чергою, повторюється все і завжди.

Матеріал компаративістичних досліджень складається, по суті, зі складних явищ, у яких повторювані елементи переплітаються з унікальними. Якщо на літературу дивитися саме в такий спосіб, то компаративіст має чимало роботи. Треба також зазначити, що у змалюваній ситуації виявляється всебічно обґрунтованою й придатною категорія гетерогенності літератури, яка уникає крайнощів, зображених в обох згаданих моделях.

На цьому тлі можна запропонувати тимчасовий критерій для оцінки порівнянь, які здійснює компаративіст. Поетичне порівняння («очі, мов зірки») формує естетичний образ явища, натомість дослідницьке порівняння є способом установлення різного типу стосунків, які поєднують їх з іншими явищами. Воно може провадити чи то до негативних висновків, які свідчать про несхожість літературних явищ, чи до віднайдення в них рис схожості, спільності, а часом і морфологічної тотожності. Так чи інакше, загальним критерієм порівняння є в цій його сфері згадувана вже пізнавальна ефективність: отримання справжнього знання, а не переконування у чомусь, естетичні чи якісь інші інтереси.

7. ПЛОЩИНИ ПОРІВНЯНЬ

Для компаративістики характерними є щонайменше три різні площини порівнянь. Кожна з них послуговується іншою логікою порівняльних зіставлень.

Першою з цих площин є сфера діакронії. Нею займається історична компаративістика. Спеціалізується вона на порівнянні світів, віддалених часово. Зіставленню підлягають твори і різного типу літературні явища, локалізовані в різних періодах чи епохах, наприклад Періклова античність і Ренесанс XVI ст., романтизм і середньовіччя, бароко

і неоромантизм, просвітництво і позитивізм. Іншим прикладом може бути пошук відповідностей формалізму ХХ ст. в античних теоріях естетики та риторики.

Ситуація часової відстані визначає тут як поле, так і характер порівняння. В акті порівняння часова дистанція долається й перетворюється на синкретичну одночасність. Різничасові епохи перетворюються на одночасові. Завданням історичної компаративістики є, зокрема, формування відчуття історичної спільноти епох, безперервності історії, простеження в них повторюваних елементів. Саме в порівняльному методі знаходять підтримку як доктрина історизму, яка підкреслює унікальність історичних моментів і ситуацій, так і теорії, які підносять повторюваність, паралелізми та універсальність історичних ситуацій.

Другу площину порівнянь визначають зіставлення явищ, так чи інакше віддалених просторово – як близьких, так і далеких, як синхронних одне щодо іншого, так і асинхронних. Це може бути, наприклад, дослідження, яке проводив К. Леві-Строс, порівнюючи міфи індіанців з бразильського племені бороро з міфами інших сучасних їм північноамериканських племен. Це можуть бути порівняльні зіставлення міфів бороро з грецькими міфами значно раніших періодів. Сутністю порівнянь такого роду є подолання просторових відстаней, чужості окремих культур і літератур та пошук їхніх структурних відповідностей.

Третє поле – згадуване вже раніше – обіймає, своєю чергою, порівняння відмінних семіотично дискурсів і форм культури, наприклад поезії і малярства, роману і фільму, театру і релігійного ритуалу тощо. Підставою порівняння є значуща матерія, її можливості експресії та комунікативне вживання. Літературна компаративістика стикається на цьому полі з культурною і стає в дійсності її відгалуженням.

Міркування над різноманітними площинами компаративних досліджень унаочнюють дві проблеми. Вони викликають, по-перше, питання про існування літературних і культурних універсалій. Це стосується необхідних для окремих сфер культури і літератури рис, незалежно від наявності або, навпаки, відсутності між ними історичної спорідненості, далі, незалежно від їхнього географічного розташування і взаємних контактів, а також рис значущої матерії, в якій культурні й літературні факти постають.

По-друге, ці міркування допомагають зрозуміти, що культурні і літературні явища характеризуються тією чи іншою мірою структурою інтертекстуальних осадів. Вони бувають одночасно і в теперішньому і вміщують у себе різноманітні нашарування з минулого. У них приховано, так би мовити, інтерсеміотичний потенціал. Тож вони несуть у своїй будові поклади, первні й сліди чи то минулих явищ, чи

сучасних, розділених простором, чи, врешті, відмінних знакових витворів. «Балладина» Словацького* є, в цьому значенні, записом і переказом ранішого письменницького досвіду автора, його оточення, традиції драматургії, норм жанру, романтичного і шекспірівського театру, а «Фортепіано Шопена» Норвіда* є, по суті, спробою відтворення (і створення) музики за посередництвом вірша. Такі сполучки неминуче витворюють гібридні комбінації, які виходять за межі літературного поля у вузькому розумінні.

Ця ситуація привідкриває риси і спосіб існування текстів та історії культури. У суті своїй вони виявляються композицією асинхронізмів. Отже, текст культури постає в цьому світі як складна, багатопланова формація осади. Такий стан речей частково усвідомлює згадана раніше категорія гетерогенності. Усвідомлення цих властивостей тексту культури – зокрема літературного тексту – виникає, як здається, саме з відкритості «простору порівнянь» і є наслідком появи компаративістики та перспектив і пізнавальних можливостей, які вона відкриває.

Поява в компаративістиці категорії асинхронізмів чи осади породжує потребу облішити багато вигідних інтерпретаційних схем і впоратися з важкими проблемами. Адже ці категорії протистоять роз'єданому мисленню про культурні та літературні явища за логікою «або одне – або друге». Вони ставлять під сумнів як обмеження їх до якоїсь наперед запрограмованої, абстрактної «єдності» і «самототожності», так і добачання в них неповторних, і тому непорівнюваних, композицій. Культурні й літературні витвори, як учить компаративістика, зазвичай складаються з багатьох різноформних елементів. Вони містять первні різного походження і різних характеристик, нерідко суперечливих. Вони по-різному поводяться залежно від реципієнта, контексту та ситуації. Думки про їхню однорідність, щільність чи органічність виражають часто лише прагнення й постулати творців, критиків та дослідників, а не тверезо проаналізовані реалії. У такому розумінні компаративістика є, здається, «реалістичною» наукою.

Описаний тут стан речей вимагає врахування в компаративних дослідженнях двох перспектив. Одну з них визначає питання, що в «наборах відмінностей» є гуртувальним чинником, який уможливорює їхню появу й функціонування, виокремлює та ідентифікує їх. Такими різномірними з погляду вмісту «наборами» є, наприклад, національні літератури (але не тільки вони!), але саме в них часто вбачають випадки єдності, цілості, органічності. Чи це відбувається обґрунтовано, на підставі фактів, чи на основі сліпої віри, яка не витримує критики?

Компаративістика змішує уявлення, які ми успадкували на цю тему після XIX ст. Адже національні літератури – не тільки польська,

а й сусідні – українська, чеська, російська, німецька, французька – виявляються змішаними наборами, вільними й відкритими, які нагадують давні сильви чи календарі, а не органічні утворення, якими їх хотіли бачити.

Їхня «національність», як здається, є ідеологічною категорією, плодом розпалених у минулому столітті націоналістичних пристрастей, а не суто пізнавальною категорією. Навіть побіжний погляд на польськомовну літературу XIX і XX ст. (не кажучи про давню) показує, наскільки потужними й тривалими є в ній «чужі» осади, наскільки істотну вони відігравали в ній ідейну й формотворчу роль. Своєрідним парадоксом є те, що, наприклад, польська романтична поезія, так декларативно «національна», у порівняльних зіставленнях виявляється насправді «мозаїкою чужостей», структурою різного роду осадів. Отож здається, що склади для різнорідних наборів слід шукати зовсім не там, де їх шукали до цього, і – що важливіше – не такі, як перед цим.

Компаративістика не обмежується порівнянням культурно різних, але аксіологічно однакових наборів (наприклад, літературно канонізована поезія Байрона у «високих» слов'янських літературах). Вона обіймає також аксіологічно різні площини та обіги. Чи можливим є викриття елементів кічу в шедеврах, а в кічеві – проблизків чи елементів шедеврів? Що об'єднує, а що розділяє авангард і масову літературу? Як «масові» мотиви проникають до авангарду, а попкультура опановує авангард? Відповіді на подібні запитання можна дати, використовуючи, власне, порівняльний метод.

Природна царина компаративістики – дослідження та інтерпретації культур і літератур різного типу погранич: етнічних, мовних, релігійних, цивілізаційних, соціальних. Виникає питання, як розуміти оті культури і літератури пограниччя? Чи як суму окремих культур і літератур, складників, які зовнішньо стикаються й переплітаються між собою, але внутрішньо замкнені, непроникні одне щодо одного? Чи, може, як окрему композицію, самостійну, внутрішньо щільну, відмінну від суми складників і від кожного з них зокрема? Історія так званих «Кресів» I та II Речі Посполитої дають тут достатньо причин для роздумів. Важко пристати на підставі аналізу їхнього досвіду тільки до якоїсь однієї з наведених можливостей. Здається, що деякі культури і літератури пограниччя обидві ці можливості реалізують водночас. Звичайними для них є аритмія чи то гармонії, чи ізоляції і симптомів невиліковного роздвоєння.

Прикладом може бути літературна біографія Івана Франка, громадянина монархії Габсбургів, львів'янина, з погляду мови – українсько-польсько-німецького письменника, а певною мірою також російсько-

го. До якої літератури його зарахувати? Чи тільки до офіційного канону національної української літератури, як це прийнято в Україні? Чи механічно розділити його спадщину згідно з мовним критерієм? Або визнати його класиком різномовної і поліцентричної літератури пограниччя? Може, Франко – гетерогенний письменник?

Ясною й однозначною відповіді на поставлені запитання не видно. Однак звідси не треба висновувати, наскільки безпорадною є компаративістика. Навпаки, наведені приклади показують, якою вона є необхідною, як багато тут можна зробити.

Шлях компаративістики провадить від ідеї *Weltliteratur* Гете – не в розумінні суми національних літератур, а швидше як понаднаціональної єдності, світової літератури – до викриття в літературі становища пограниччя, яке слід розуміти не локально і періодично, а як універсальну ситуацію. Культура не має огорожених територій – згадаймо тут слова російського компаративіста Михайла Бахтіна – вона вся розміщується на кордонах. Із цим не можна не погодитися. Ці слова можна зробити мотто компаративістики ХХІ ст.

8. АНТИРЕДУКТИВНИЙ ПРОЕКТ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Компаративістика вимагає осмислення фундаментів, на яких має стояти. У минулому матеріали для фундаменту шукали у певних філософських, методологічних і теоретико-літературних концепціях, але спроби збудувати компаративістику тільки на якійсь одній з них, назагал, провалювались. У такий спосіб не вигорів проект структуралізму, оскільки цей напрям схилив до іманентних досліджень і надавав перевагу однорідним цілостям, що природно обмежувало зацікавлення й дослідницький потенціал компаративістики і, більше того, суперечило її *episteme*, самій ідеї порівняння, конфронтації відмінностей.

На роль її духовного проводиря претендувала феноменологія. Однак і тут з'явилися сумніви. Феноменологія Едмунда Гуссерля* зводить, по суті, історичну і просторову різномірність культурних і літературних явищ до однорідної трансцендентальної суб'єктивності, що врешті-решт послаблює і маргіналізує різниці. Гуссерлівський проект стикається також із плюралістичною і гетерогенною уявою компаративістів.

Трохи інакше виглядають справи з феноменологією Романа Інгардена*. В явищах культури і літератури вона шукає – полемічно щодо Гуссерля – їхній предметний аспект, однак розуміє його не цілком у згоді з тим, що передбачає «порівняльний метод». Фактичну різ-

норідність культурних і літературних «предметів» Інґарден зводить до притаманної їм «сутності», якій приписує загальну, понадчасову й позапросторову важливість. Отож наслідком цього проекту, зрештою, подібно, як на іншій площині у Гуссерля, є редукція різнорідності до єдності й самототожності, яка зсередини зв'язує її й керує нею. Таким чином, феноменологічна компаративістика провадить до ідеї *Weltkultur* та *Weltliteratur* у розумінні **апріорної загальності**, яка підпорядковує культурні і літературні відмінності та позбавляє їх самостійних значень, а внаслідок цього – важливості.

Основою компаративістики, як здається, мусить бути антиредуктивний проект, хоча в ньому треба бачити завдання, *telos*, а не готову формулу, яка звільняє від пошуків і критичного мислення. Він має оберігати як від спокуси апріорних конструкцій, так і від абсолютизації відмінностей. Його осердя повинні формувати одночасно історична і плюралістична уява. Компаративіст також має бачити себе в ньому історичною істотою, часткою множини, а компаративістика – історичним утворенням (і витвором). Безсумнівно, ці принципи не є остаточною метою компаративістики, але мають сприйматися як точка відліку.

Подібно як це трапляється з дослідниками інших явищ, компаративіст, як показав тут згаданий вище приклад Веллека, підлягає спокусі трактування культури і літератури як чогось такого, що перебуває назовні від нього, що функціонує і змінюється без його участі. Тим самим він вважає себе виключно інструментом реєстрації й опису явища. Він ставить себе ніби в становище позачасової і позапросторової істоти. Однак ця позиція не здається слушною. Адже вона діє в певному моменті часу і пункті простору. Становить фактично частину досліджуваної компаративістом культурної і літературної дійсності. Вже сам акт дослідження розміщує його не «поза предметом», а всередині нього. Здійснювана ним інтерпретація явищ стосується його якоюсь мірою особисто, стає – хоче він цього чи ні – різновидом інтерпретації.

Ці зауваги стосуються дослідницької програми компаративістики. Вона не може оминати проблеми стосунків, які виникають між власною культурою і культурами чужими. Істинним здається спостереження, що опозиція «власне – чуже» втрачає гостроту в ситуації, коли чужа культура стає часткою власної. Це стосується, наприклад, опанування і свого роду «поглинання» античної культури окремими європейськими культурами. Але така ситуація не є правилом. Вона не стосується кожного відношення типу «своє – чуже».

Бувало й надалі буває так, що чужа культура вважається «варварською», «нижчою», не визнаються не тільки її значення й цінності,

а й право на існування. Прикладів цього безліч. Свідчать вони про те, що компаративістика повинна досліджувати не тільки близькі між собою, дружні культури, а й враховувати ситуації анимозії, взаємовідштовхування й взаємовиключення, конфлікту, ворожості. Адже істина є справжньою, коли є цілою. Слова поета про потребу говорити «всю правду» стосуються, без сумніву, також і компаративістів.

Таким чином, можна сказати, що сутністю компаративістики є зустріч з іншістю. Однак цю зустріч слід розуміти не як пасивний, байдужий «огляд» іншості, а як активні відносини. Вони мають спонукати до розуміння як точки зору, культурного коду і внутрішніх законів аксіологічної іншості, так і, можливо, до відкриття її частинки в самому дослідникові, в його найближчому, «рідному» оточенні. З цього погляду компаративістика виходить за межі науки «в собі і для себе». Вона проєктує також аксіологічні, екзистенційні і міжлюдські ситуації.

На компаративістику варто поглянути не тільки «зверху», з вершин метанауки, методології, культурної чи філософської антропології, а й «знизу», з боку окремих дисциплін. Тож чи можлива компаративістика в поетиці, семантиці, стилістиці? Чи дає вона хоч щось цим дисциплінам? І чи, своєю чергою, вони самі можуть у чомусь доповнити компаративістику й допомогти їй? У цьому зв'язку варто згадати, що термін та ідея «порівняльної поетики» з'явилися вже в ХІХ ст. у Моріца Гаупта, а практикували її на ґрунті «морфології поетичних форм» Вільгельм Шерер, а у сфері історичної поетики – Олександр Веселовський*. Отже, ідея про перенесення компаративістики до спеціальних досліджень зовсім не нова. Однак виникає запитання, як це виглядає сьогодні, на що в цій сфері можна було б звернути увагу.

Назустріч компаративістиці виходить тут – особливо – сучасна концепція інтертекстуальності. Вона відходить від ідеї тексту як однорідної і щільної цілості, замкненої в мікрокосмосі «внутрішньої організації». Його буттєвим принципом є відносини з іншими («чужими») текстами. Здається, що таке розуміння тексту – найважливішої реальності в культурі й літературі – збігається з компаративістською уявою, адже відкриває для досліджуваних текстів широкі «терени порівняння». Жартома можна сказати, що інтертекстуальність для компаративіста є тим, чим був степ для козака.

Ці зауваги підтверджують погляд, що компаративістикою можна займатися як у макромасштабі, у площині великих процесів і формацій літератури й культури, так і в мікромасштабі, всередині конкретних текстів. Компаративістам часом закидають, що вони відриваються від тексту і ширяють у хмарах «загальноісторичних процесів» та «світової літератури», яка займається накопичуванням лише «безсмертних шедеврів». Однак таке звинувачення важко узагальнюва-

ти. Французький компаративіст Рене Етьємбля* у «компаративістській ситуації» виділив ролі надавача, реципієнта і посередника. Однак ці ролі щодо тексту є не тільки зовнішніми. Вони окреслюють також комунікативні й діалогічні аспекти самого тексту, перебувають у ньому, а не десь у хмарах загальноісторичності й загальнокультурності. Поле компаративістики, повторимо ще раз, не має кордонів, але це означає тільки те, що простягається воно як на загал літературних явищ, так і на конкретику, в них закладену.

-
1. *Thiegem P. van.* Synteza w historii literatury. Literatura porównawcza i literatura ogólna // Teoria badań literackich za granicą. Antologia / Red. S. Skwarczyńska, 2. – Cz. 1. – Kraków, 1974. – S. 57, 170.
 2. *Wellek R.* Kryzys literatury porównawczej // Pojęcia i problemy nauki o literaturze. – Warszawa, 1979. – S. 71.
 3. Поп.: *Culler J.* The Modern Lyric: Generic Continuity and Critical Practice // The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice / Eds. C. Koble, S. Noakes. – Ithaca, 1988.
 4. *Wellek R.* Op. cit. – S. 303.

Переклад з польської *Сергія Яковенка*

Примітки

До с. 131. Карре Жан-Марі – див. примітки до статті Г. Ремака.

До с. 133. Міцкевич Адам Бернард (1798–1855) – польський поет, визначний представник романтизму.

До с. 141. Словацький Юліуш (1809–1849) – польський поет, драматург, визначний представник романтизму. Написав низку творів на українську тематику.

Норвід Ципріян Каміль (1821–1883) – польський письменник. Його поезії властиві філософський зміст і майстерність вірша.

До с. 143. Гуссерль Едмунд (1859–1938) – німецький філософ, засновник феноменологічної школи.

Інгарден Роман (1893–1970) – польський філософ, представник феноменологічного напрямку в естетичі.

До с. 145. Веселовський Олександр Миколайович (1838–1906) – російський історик і теоретик літератури, фольклорист, етнограф. Представник порівняльно-історичного методу, засновник історичної поетики. Часто звертався до пам'яток українського письменства і фольклору.

До с. 146. Етьємбля Рене – див. примітки до статті Ф. Жоста.

Примітки *Олександра Брайка*

СТІВЕН ТЕТЕШІ ДЕ ЗЕПЕТНЕК

Стівен Тетеші де Зепетнек народився 1950 р. в Будапешті (Угорщина). Нині він працює співголовою Інституту досліджень у галузі літературної компаративістики і є ад'юнкт-професором з літературної компаративістики в Університеті Альберти. Його академічні зацікавлення охоплюють літературну й критичну теорії компаративістики, «культурну участь» і роль читача, сучасну північноамериканську та європейську художню літературу, етнічні літератури і творчість письменників в екзилі, теорію перекладу, кіно, а також історію. Професор Зепетнек має значну кількість публікацій у цих сферах по обидва боки Атлантики. Перелік його останніх публікацій містить працю «Літературна компаративістика: теорія, метод, застосування» («Comparative Literature: Theory, Method, Application», 1998), випущені за його редакцією видання «Порівняльний аналіз центрально-європейської культури» («Comparative Central European Culture», 2002), «Порівняльне літературознавство і порівняльна культурологія» («Comparative Literature and Comparative Cultural Studies», 2003), «Порівняльна культурологія і творчість Майкла Ондат'є» («Comparative Cultural Studies and Michael Ondaatje's Writing», 2005), «Імре Кертес і література Голокосту» («Imre Kertész and Holocaust Literature», 2005), готується до публікації його наступна праця – «Порівняльна культурологія» («Comparative Cultural Studies»).

У 1989–1997 рр. професор Зепетнек був редактором і видавцем «Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée», а також редагував більше десятка видань у галузі літературознавства та культурології. Активно працюючи на міжнародній літературознавчій арені як член дослідницьких асоціацій і консультативних рад академічних журналів, він нині займається низкою проєктів, пов'язаних із інтелектуальною та інституційною історією літературної компаративістики. Приміром, професор Зепетнек є редактором (і засновником) веб-проєкту «Порівняльне літературознавство і культурологія» («Comparative Literature and Culture») <<http://clcwebjournal.lib.purdue.edu>> і серії публікацій з порівняльної культурології, які готує видавництво «Purdue University Press».

Праця Стівена Тетеші де Зепетнека «Літературна компаративістика: теорія, метод, застосування» служить кільком цілям. У ній автор висуває тезу про те, що дисципліна літературної компаративістики являє собою доцільний підхід до вивчення літератури й культури, оскільки вона а priori має міждисциплінарні та міжнародні виміри. Виклавши свій «Маніфест» нової літературної компаративістики, автор пропонує низку відповідних теоретичних структур, що об'єднуються в комбінований метод дослідження літератури й культури, який він визначає і пояснює як «системно-емпіричний підхід». Автор застосовує свій метод щодо багатьох різних сфер літературознавчих і культурологічних досліджень. Він розглядає окремі аспекти читання і ролі читача, теорію і її практичне застосування в компа-

ративному аналізі кіно і літератури, медицини та літератури, пропонує теоретичне визначення поняття «проміжна периферія», що використовується для вивчення східно- та центральноєвропейських літератур і культур, а також етнічних літератур, аналізує тексти, написані жінками, і тексти про жінок, написані чоловіками, у теоретичному контексті етичного конструктивізму, представляє нову версію словника літературного перекладу Антона Поповича як таксономію для перекладознавства, а також аналізує вплив нових технологій на дослідження літератури й культури. Аналіз зі застосуванням запропонованої нової літературної компаративістики проводиться на матеріалі творів письменників ХХ ст., серед яких Дороті Річардсон, Маргіт Каффка, Мірча Картереску, Роберт Музіль, Альфред Деблін, Герман Гессе, Петер Естерхазі, Дежьо Костолані, Майкл Ондат'є, Ендре Кукореллі та ін.

Ганна Стембковська

Переклад здійснено за виданням: *Tötösy de Zepetnek S. A New Comparative Literature as Theory and Method // Comparative Literature: Theory, Method, Application. – 1998.*

Стівен Тетеші де Зепетнек

Нова компаративістика як теорія і метод

Мета цієї книги полягає в тому, щоб запропонувати теоретичну й методологічну альтернативу тим системам, які існують і застосовуються в компаративістиці нині, а також продемонструвати на прикладах, як можна використовувати запропонований підхід. Водночас я також беруся довести, що мій підхід і методологія можуть ефективно працювати в літературознавстві в цілому.

Узагалі, компаративістика як дисципліна – це *in toto* метод вивчення літератури принаймні двома шляхами. По-перше, порівняльне літературознавство означає знання більш ніж однієї національної мови й літератури і/або знання і застосування інших дисциплін при/для вивчення літератури, і по-друге, порівняльне літературознавство містить ідеологію включення Іншого, чи то маргінальної літератури різного ґатунку, чи то жанру, різних типів тексту тощо. Історично компаративістика головним чином зосереджувалася на європейських літературах, а пізніше – на європейських і американській літературах, і тому сьогоденні критики європоцентризму компаративістики певною мірою мають рацію [1]. Водночас ця дисципліна приділяла більше уваги «іншим» літературам, ніж будь-яка з наук про національні літератури. Компаративістика має

внутрішній зміст і форму, які полегшують міжкультурне й міждисциплінарне дослідження літератури, і її історія обґрунтовує такі зміст і форму. Основуючись на запозиченні методів з інших дисциплін і на застосуванні модифікованого методу для різних сфер досліджень, які науки про окремі національні літератури здебільшого схильні зневажати, компаративістика важко піддається визначенню – адже при цьому вона виглядає фрагментованою й плюралістичною. Проте це – дисципліна з гідною історією (див. мою останню бібліографію [2]) і перспективами. Крім того, порівняльний підхід і метод виявилися мало придатними в інших дисциплінах на кшталт «порівняльної фізіології» або історії, де, як ми нещодавно дізналися, компаратив «дає нам добру можливість для оцінки того, як порівняльна історія може зробити свій внесок у сучасну систему знань... У книзі “Порівняльна уява” Фредеріксон вітає тенденцію, що дедалі більше поширюється серед істориків Сполучених Штатів, – тенденцію писати з “порівняльного погляду”, використовуючи приклади інших країн для пояснення того, що є характерним для американського суспільства» [3].

І які ще аргументи можемо ми, компаративісти в галузі літератури (і культури), висунути, якщо не твердження про те, що літературна компаративістика робить свій внесок у «сучасну систему знань»? В останніх дебатах у межах порівняльного літературознавства чи про нього нововведення також викликають великий інтерес (і попит). Таким чином, згідно зі своїм способом і манерою компаративних досліджень, а також до певної міри з метою застосовувати деякі аспекти «нової» компаративістики я викладу основи компаративістики у формі маніфесту. Форма маніфесту, на мою думку, вигідна тим, що дає термінологічно чітке й «потужне» позиціонування дисципліни, на відміну від звичайної проблематизації, що спричинює появу експериментальних теорій і гіпотез.

Розглядаючи історію й сучасну ситуацію в компаративістиці, не можна не зважати на загальну думку щодо їх проблематичного характеру, і в деяких сферах ця проблематична ситуація, здається, знову постала дуже гостро. Сьюзен Баснет* у своїй авторитетній праці 1993 р. «Компаративістика: критичний вступ» заявляє, що «сьогодні порівняльне літературознавство в деякому сенсі мертве» [4]. Баснет може мати рацію щодо того, що компаративістика в традиційних її осередках – Франції, Німеччині, Сполучених Штатах – переживає як інтелектуальні, так і інституційні зміни і деякою мірою втратила свої позиції через такі фактори, як перехоплення теорії англійцями, вплив культурології, скорочення лав професури в галузі компаративістики тощо. Ця втрата присутності спостерігається в центрах

цієї дисципліни й стосовно її власного природного контексту європоцентризму й євроамериканської концентрації. Очевидно, що заява Баснет про смерть компаративістики зроблена саме з позицій такого європоцентризму, який вона в іншому випадку намагається заперечити й проти якого виступає у своїй книзі. І таким чином, як не дивно, Баснет не звертає жодної уваги на потужний розвиток і перспективи дисципліни поза її традиційними центрами. Протягом останніх двох десятиліть порівняльне літературознавство виявило значні перспективи в деяких країнах і культурах, де ця дисципліна завжди була недостатньо розвинута або, у деяких випадках, узагалі ніколи не існувала. Цікаво, що в той час, як традиційні центри – «потрійний союз» Франції, Німеччини і Сполучених Штатів – у кращому випадку здатні підтримувати статус-кво дисципліни, у Китаї (материковому), Тайвані, Японії, Бразилії, Аргентині, Мексиці, Іспанії, Португалії, Італії, Греції, університетах земель колишньої Східної Німеччини і т. ін. ця дисципліна з'являється й потужно розвивається, і показником цього може бути поява нових компаративістських часописів, нових кафедр компаративістики, збільшення кількості публікацій тощо.

Беручи до уваги загальновідому й багато обговорювану інтелектуальну нестійкість й інституційну залежність компаративістики, сумніви щодо цієї дисципліни та спроби її перегляду (у будь-якому контексті) цілком виправдані та своєчасні. Компаративістика залишається суперечливим підходом до дослідження літератури. Проте вона ініціює той важливий діалог між культурами й літературами, що відбувається в теорії та на практиці, а також у середній та вищій освіті. Вона так само матиме прихильників: тих, хто її вивчатиме й наслідуватиме, тих, хто цінує акцент компаративістики на знанні про Іншого і включення Іншого в найширшому визначенні цього поняття та його реалій, її глобальний й міжнародний характер, її міждисциплінарність, її гнучкість, її мету, а також здатність перекласти одну культуру для розуміння іншою завдяки практиці та любові до діалогу між культурами. Цей маніфест структурований так, що в ньому йдеться як про принципи, так і перешкоди.

Перший загальний принцип компаративістики – це постулат, що в контексті вивчення, викладання й дослідження літератури важливо не те, «що», а скоріше «як». Це означає, що це метод, який має ключове значення конкретно для компаративістики, а отже, для вивчення літератури й культури в цілому.

Другий загальний принцип компаративістики – теоретичний, а також методологічний постулат про необхідність руху й діалогу між культурами, мовами, літературами і дисциплінами. Однак цей базовий підхід та ідеологія становлять собою одну з головних пере-

шкод, які стоять перед компаративістикою в питаннях своєї самодостатності й самопросування. Компаративістика (починаючи з її виникнення в ХІХ ст.) зіштовхується з вимогами національних мов і культур щодо визнання їхньої емоційної й інтелектуальної першості – й, відповідно, інституційної могутності. Своєю чергою, невід'ємні від вивчення окремої мови й літератури поняття виключення й самореференції і, як результат, жорстко визначені дисциплінарні межі – це явища, на противагу яким компаративістика пропонує альтернативу й паралельну область дослідження.

Третій загальний принцип компаративістики – необхідність ґрунтовних знань для компаративіста при вивченні кількох мов і літератур, а також інших дисциплін для подальшого поглибленого вивчення теорії й методології. Однак цей принцип створює структурні й адміністративні проблеми на інституційному й педагогічному рівнях. Наприклад, як можна підтримати (інтелектуально та інституційно) перехід від зосередження на одній національній літературі (підхід виключення) до підходу включення і міждисциплінарних принципів порівняльного літературознавства? Вирішення цієї проблеми, що полягає в баченні компаративістики лише як спеціалізованої, постуніверситетської дисципліни, проблематичне й непродуктивне. Натомість слушним рішенням є паралельний розвиток інтелектуального підходу, інституційної структури й адміністративної практики.

Четвертий загальний принцип компаративістики – її інтерес до вивчення літератури у зв'язку з іншими формами мистецького вираження (візуальні мистецтва, музика, кіно тощо) й у зв'язку з іншими гуманітарними й соціологічними дисциплінами (історія, соціологія, психологія і т. д.). Перешкода тут полягає в тому, що увага до інших сфер мистецтва й інших дослідницьких дисциплін призводить до браку ясно визначеної, пізнаваної, однозначно спрямованої й основної теоретичної й методологічної структури компаративістики. Через різні підходи й перетинання існує проблема точного називання й визначення. Своєю чергою, цей брак диференційованих і розпізнаваних продуктів призводить до проблем, які дисципліна має із встановленням свого місця в межах механізмів інтелектуального визначення й інституційної впливовості. Отже, на жаль, в глобальному контексті інституційна присутність компаративістики на факультетах університетів мінімальна порівняно з присутністю і впливовістю національних мов і літератур.

П'ятий загальний принцип компаративістики – паралельне визнання й дослідження нею окремих мов і літератур у контексті порівняльного концептуального підходу й функції, але з особливим акцен-

том на англійській. Це спільний принцип підходу й методології. Акцент на англійській мові як засобі комунікації й доступу до інформації не має сприйматися як євроамериканський центризм. У західній півкулі й у Європі, як і в багатьох інших культурних (пів)сферах, англійська мова стала *lingua franca* спілкування, освіти, технологій, бізнесу, промисловості тощо. Ця нова глобальна ситуація передбачає й визначає те, що англійська мова набуває дедалі більшого впливу в науці й педагогіці, в тому числі й у дослідженні літератури. Складний паралельний метод полягає в тому, що через те, що компаративістика не обмежується самою собою й не є такою, що виключає, паралельне використання англійської мови ефективно перетворюється радше на інструмент (для) комунікації при вивченні, викладанні та науковому дослідженні літератури. Таким чином, у компаративістиці використання англійської мови не мусить сприйматися як форма колоніалізму – і якщо таке трапляється, це варто ігнорувати або боротися проти цього за допомогою англійської мови, а не шляхом протиставлення їй – як це випливає з принципів 1–3. Необхідно також усвідомлювати, що саме людина, для якої рідна мова – англійська, має особливо велику потребу у вивченні інших мов.

Шостий загальний принцип компаративістики – її фокусування на літературі в межах культурного контексту. Така підкреслена концентрація на літературі – інтелектуальній, популярній або будь-якому іншому виді літератури – далеко не завжди очевидна. Скоріше це важливо, зважаючи на сучасне переважання культурології, коли дослідження на інституційному рівні частіше зосереджуються на аспектах культури, і література тут не головний фактор. Перешкода тут полягає не в підході або методі – якщо ми їх порівняємо з компаративістикою. Радше перешкодою є інституційне становище культурології та її вплив, що маргіналізує дослідження літератури.

Сьомий загальний принцип компаративістики – її теоретичний, методологічний, а також ідеологічний і політичний підходи всевключення. Таке всевключення поширюється на все Інше, маргінальне, всі меншини та всю периферію й охоплює як форму, так і сутність. У той час, коли така ідеологія міститься як фактор у багатьох сучасних теоріях культури і літератури, компаративістика постає тут такою, що постулює використання експліцитних методологій, як це згадується у восьмому принципі.

Восьмий загальний принцип компаративістики – її увага й наголос на методології у міждисциплінарних студіях (термін «парасолька» (*umbrella*)) із трьома основними типами методологічного позиціонування: внутрішньодисциплінарним – аналіз і дослідження в межах гуманітарних дисциплін; мультидисциплінарним – проведен-

ня аналізу й дослідження одним ученим, що використовує будь-яку іншу дисципліну; і плюродисциплінарним – аналіз і дослідження, що проводяться при взаємодії з учасниками, які представляють кілька дисциплін. В останньому випадку перешкодою є загальне небажання літературознавців використовувати командну роботу для дослідження літератури.

Дев'ятий загальний принцип компаративістики – її зміст у контексті сучасного парадоксу одночасних глобалізації й локалізації. Ми спостерігаємо парадоксальний розвиток глобальних тенденцій та інтелектуальних підходів та їх інституційного втілення. З одного боку, активно розвивається й запроваджується глобалізація технологій, промисловості та комунікації. Але з другого боку, тенденції виключення, які представляють локальні, расові, національні, статеві, дисциплінарні та інші інтереси, переважають у (занадто) багатьох аспектах. Таку локалізацію можна спостерігати безпосередньо в інституційних параметрах компаративістики. Професори компаративістики, інтелектуальні та інституційні носії дисципліни, нині призначаються на основі їхніх досягнень в окремій галузі, де кандидат може декларувати (у кращому випадку) паралельний інтерес до й/або знання компаративістики. Власне компаративіст у контексті вищезгаданих загальних принципів стає дедалі винятковішим явищем. Ця перешкода, отже, має основні інтелектуальні, а також педагогічні й інституційні імплікації. Таким чином, дев'ятий принцип вводить поняття «руху проти потоку», постулюючи компаративістику як глобальну й всеохопну міжнародну гуманітарну дисципліну, сконцентровану на літературі.

Десятий загальний принцип компаративістики – необхідність добровільної професійної відданості тих, хто нею займається. Інакше кажучи, навіщо вивчати й працювати з компаративістикою? Причинами є інтелектуальні та освітні цінності як основні параметри, що їх цей підхід і дисципліни пропонують із метою визнання й включення Іншого паралельно з відданістю глибокому вивченню кількох мов і літератур. Унаслідок цього компаративістика як дисципліна за визначенням поглиблює наші знання за допомогою багатостороннього підходу, ґрунтованого на академічно строгому й багаторівневому знанні й точній методології.

Паралельно з тривожною інтелектуальною й інституційною ситуацією у компаративістиці для гуманітарних наук і літературознавства характерна й інша спільна проблема. Ми знаємо, що гуманітарні науки в цілому переживають серйозні й виснажливі інституційні і – залежно від становища в окремих галузях – також інтелектуальні труднощі, і через це вивчення літератури в загальному соціальному і

суспільному дискурсі щоразу більше маргіналізується, не в останню чергу через позицію вчених, рівень продуктивності яких виявляється досить низьким [...].

Я вважаю найголовнішим, що в поточній ситуації необхідно приділити дуже серйозну увагу підходу, який обіцяє інновації і за якого результати дослідження можуть переконати платника податків, політичного діяча і справді широку спільноту (я вже не кажу про адміністрацію університетів) визнати важливість вивчення літератури як соціально конструктивної й необхідної освітньої і життєвої сили. Серед більшості людей поширена думка про те, що культура взагалі і література зокрема є діяльністю, що визначає гуманізм індивідуально, соціально, політично й навіть економічно, хоча і є категорією другорядною. Як учений, відданий вивченню літератури й культури, я вважаю нинішню маргіналізацію гуманітарних наук, що є очевидною в глобальному масштабі, тривожним показником. Варто зазначити, що я говорю про важливість і легітимізацію дослідження літератури, а не про соціальний аспект літератури як такої. Часто трапляється, що літературознавці, вже не кажучи про широку публіку, плутають ці два поняття й наводять докази на користь соціального аспекту літератури, коли фактично вони мають на увазі (або повинні мати на увазі) важливість дослідження літератури. Не викликає сумнівів, що уряди, політичні діячі й платники податків прагнуть скорочувати національні борги, дотримуючись неоконсервативних поглядів, що часто – проте не завжди – відповідають фінансовим реаліям. Таким чином, виявляється, що галузь освіти переживає серйозні фінансові проблеми будь-де. І хоча природничі й точні науки також існують в умовах суворої фінансової обмеженості, а в деяких сферах ці умови дуже жорсткі, саме гуманітарні науки найбільше відчули на собі наслідки скорочення витрат.

Гуманітарна наука завжди посідала відповідне їй місце в університетській традиції, але її продукт ніколи не був такий великий за обсягом, як приблизно в останні двадцять років. У Західній Європі й у Північній Америці в період після Другої світової війни безпрецедентне матеріальне збагачення уможливило значний приплив фінансування в гуманітарну науку у всіх сферах – від заснування нових університетів до фінансування досліджень і навчання. Після цього періоду процвітання, зі сплеском неоконсерватизму в останні два десятиліття, щедre до того фінансування почало скорочуватися. Така ситуація мала б викликати тривогу вчених-гуманітаріїв (приклад організаційної ситуації гуманітарних наук і досліджень літератури в США див. у Коена [5]; у Європі – див. Мюллер-Зольгер [6]). І так воно й сталося, але тільки риторично. У той час як декани, ректори уні-

верситетів і вчені говорять і пишуть про соціальну важливість дослідження літератури й культури, а отже – наголошують на потребі продовження фінансування, насправді розуміння значущості цього не матеріалізувалося в конкретний результат.

Цей короткий вступ приводить до думки про те, що літературознавці повинні визнати: сучасна наука про літературу має серйозні вади, вона стала річчю в собі, що важлива тільки для самої себе, і «реальний» світ має право на критику [...].

Я переконаний, що є кілька плідних шляхів, ідучи якими літературознавство може стати соціально значущим, але я ще більше переконаний, що підхід, який я представляю (і його застосування), є таким, що дає досить високий рівень імовірності досягнення успіху. Говорячи в цілому й уводячи вас до цієї теми, я пропоную той аргумент, що саме зневага й брак раціональної, інтегрувальної, методологічно вивіреної уваги до дієвості і функціональних можливостей призводять до тих недоліків, які, своєю чергою, зумовлюють (протягом кількох подальших поворотів і витків) маргіналізацію літературознавства. Як стане очевидно далі, дієвість і функціональність – це невід’ємні й основні елементи системно-емпіричного підходу до літератури й культури, а отже, системне (і емпіричне) мислення може бути одним із ймовірних шляхів виходу із цієї ситуації: «При застосуванні системного мислення вважається, що можна досягти покращення розуміння, розширюючи системи, які необхідно зрозуміти, а не зводячи їх лише до їхніх власних елементів. Розуміння розвивається від цілого до частин, не від частин до цілого, як знання. Якщо поведінку системи треба пояснювати, посилаючись на ту систему, в яку вона включена (надсистему), то як пояснити поведінку надсистеми? Відповідь очевидна: посилаючись на ширшу систему, ту, в якій вміщується ця надсистема» [7].

У літературознавстві, особливо на теренах північноамериканської науки про літературу, хоча ситуація й виглядає загалом майже такою ж, як і в усьому світі, ми зіштовхуємося з культурними розходженнями й історичними прецедентами. Такі вади передбачають акцент на «інтуїції», на метафоричному наративі й есеїстичному описі, опір реальній інтер-, інтра- і мультидисциплінарності та командній взаємодії (тобто наполягання на відокремленій науковій сфері), брак точної таксономії та ясності (у той час як жаргон буває, ясності бракує саме через імпліцитну потребу метафоричного, інтуїтивного й есеїстичного опису) і, що найважливіше, – розбіжність між творенням «високої» науки під час проведення досліджень і поширення результатів таких досліджень серед широкої аудиторії для популяризації згаданої «високої» науки. Наприклад, Сандер Л. Гілман, представля-

ючи Американську асоціацію сучасних мов (найбільшу незалежну організацію дослідників літератури у світі, що охоплює приблизно 30 000 членів, більшість із яких, проте, є американцями), аргументує таким чином: «Пишіть доступно... Багато видатних учених і теоретиків... створили моделі того, як розкрити тему, а також солідний та значущий зміст, що корисні для всіх учених. І їхні праці особливо легко читати» [8]. Я хочу, щоб ця відмінність була зрозумілою. Справді, у той час як результати літературознавчого дослідження повинні бути доступними для широкої аудиторії, цей підхід – тільки половина роботи, яку треба провести, та й то як другий і/або паралельний крок. Спочатку науку необхідно представити за формою і змістом як «високу», й тільки після цього має відбуватися популяризація. Аналогічно, якщо б ми запропонували біохіміку написати й опублікувати його дослідження так, щоб воно було зрозумілим широкому загалу, він не зміг би розбудувати наукову аргументацію в контексті наукової розробки об'єкта його дослідження. Існує «популярна наука», і вона необхідна. Але академічні книги й праці не мусять писатися для широкої аудиторії ні в природничих, ні в медичних науках, ні в гуманітарній сфері та літературознавстві. Я хотів би додати, що мої міркування не слід сприймати як бездумне перенесення парадигм, які використовуються в природничих і медичних науках. Я абсолютно свідомий того, що «наука ХХ ст. надзвичайно успішно переслідувала *scire* (знання. – *Прим. перекл.*). Когнітивно, однак, математичні формулювання самі по собі неповні. Наративні аспекти науки, концепції і значення, на які вказують обчислення, зневажалися» [9]. Але в той час, як природничі й медичні науки мають потребу в наративних практиках, що застосовуються в гуманітарних науках, своєю чергою, гуманітарні науки мають потребу запозичити деякі методи, точність, відтворюваність і об'єктивність (якою б вона не була сумнівною і недосяжною), що застосовуються в точних науках.

Широко визнається, що вивчення й соціальна значущість досліджень та викладання літератури потребують легітимізації, а також те, що для них необхідні відповідні підходи та методи. Чи такі підходи, як системно-емпірична структура, привернуть увагу пропорційно й статистично репрезентативної маси вчених, ще невідомо (я маю сумніви щодо цього) [...]. З другого боку, варто згадати, що раціональність і об'єктивність (навіть якщо й без зрозумілої методології) знову стають актуальними, свідченням чого, наприклад, якщо вибирати із загальної маси праць, що з'являються в гуманітарній сфері й не належать до масиву системно-емпіричних досліджень, можуть бути праці М. Заварзаде і Дональда Мортоні «Теорія, (пост)модерність, опозиція: “Інший” вступ до теорії літератури й

культури» (1991), Сатія П. Моханті «Теорія літератури й вимоги історії: постмодернізм, об'єктивність, політика мультикультуралізму» (1997) або Девіда Геллібертона «Доленосна бесіда про аспекти слів» (1997).

Беручи до уваги неспокійну, тривожну ситуацію в літературознавстві загалом і в компаративістиці зокрема, я переходжу тепер до своїх пропозицій щодо теоретичних структур і методологій, які, на мою думку, можуть стати відповіддю на принаймні частину критичних зауважень, викладених вище. Хоча сукупно ці підходи можна позначити як «системні», між ними існують істотні розбіжності, і це стане очевидним при подальшому розгляді. Крім цього, існує проблема дефініцій і термінології: з 1993 р. я визначив відомий до цього метод *Empirische Literaturwissenschaft* (емпіричне дослідження літератури, емпірична теорія літератури, або емпірична наука про літературу. – *Прим. автора*) як системно-емпіричний підхід до вивчення літератури й культури. Хоча ані попередні визначення, ані моє власне не набули значного поширення в англomовному світі [10], цю дефініцію почали помічати й приймати. Моє визначення системно-емпіричного літературознавчого й культурологічного підходу, а також теоретичні й методологічні розробки оригінальної структури впливають і суттєво пов'язані з *Empirische Literaturwissenschaft* Зігфріда Шмідта* та його колег. Однак водночас – передусім у тому, що стосується застосування літературних текстів і аспектів літератури, – я також дещо запозичив з інших сумісних структур на кшталт полісистемної теорії, теорії літературної інституції (*l'institution littéraire*), теорії *systeme de l'écrit* та інших, а загальний підхід був розроблений у межах компаративістики.

Моє визначення зосереджене на двох головних аспектах цих сумісних структур, а саме на «системному» й «емпіричному». Ці два теоретичні і методологічні елементи й принципи збагачені та злиті зі структурою компаративістики, яку я запропонував у своєму «Маніфесті порівняльного літературознавства». Таким чином, запропонований тип порівняльного літературознавства й переважно методологічна структура системно-емпіричного літературознавчого й культурологічного підходу утворюють поєднання, в якому спостерігаємо взаємне збагачення теорії і, як я продемонструю, практики застосування. Історично склалося так, що у вивченні літератури коріння системного підходу можна простежити від структуралізму, соціології літератури та російського формалізму. Структуралізм мав відчутний вплив через Соссюра й російських формалістів на низку дисциплін, зокрема філософію, етнологію, антропологію, психоаналіз, соціологію і т. д. (див. праці Бурдьє, Куллера, Вілперта). Специфічні

зв'язки між структуралізмом і системними підходами в цілому часто не досить очевидні. Однак структуралізм через російських формалістів і празьку школу був визнаний перехідною ланкою до полісистемної теорії (див. праці Діміча, Евен-Зохара). При розвитку подібних системних теоретичних структур, таких як *Empirische Literaturwissenschaft* (Зігфрід Шмідт; див. документальну історію підходу у Віроффа [11]), теорії *l'institution littéraire* (Жак Дюбуа*), концепції *champ littéraire* П'єра Бурдьє* (див. нову статтю енциклопедії про Бурдьє та його праці [12]), літератури як системного підходу (Ніклас Луман*; див. бібліографію впливу Лумана на літературні дослідження у Де Бєрґа [13]) або *système de l'écrit* Робера Естіваля та його колег (див. праці Естіваля та ін.), загалом вплив структуралізму набагато більш опосередкований, і як концептуальні джерела тут переважають інші дисципліни на кшталт соціології літератури й теорій дослідження комунікації і засобів масової інформації.

«Системний» не означає «систематичний», і «емпіричний» не означає «фактичний» у жодному контексті (див., наприклад, праці Шмідта [14]; а також весь корпус системно-емпіричного літературознавчого та культурологічного підходу у Тетеші [15]). Загалом, системні й інституційні теорії літератури, хоча вони й містять запозичення з низки дисциплін, наприклад математики, біології, фізики та інших теорій гуманітарних і соціальних наук, а також решти підходів до вивчення літератури, головним чином походять із соціології – особливо від Талкотта Парсонса* і Нікласа Лумана, тобто більш специфічної форми соціології літератури, а також теорій комунікації [16]. У цьому контексті необхідно зазначити, що системний підхід до літератури взагалі стосується мікроструктури, хоча його також можна усвідомити в контексті літератури як макроструктури. Прикладом останнього може бути системний підхід до «національних літератур», зокрема у працях Діоніза Дюрішина або І. Г. Неупокоевої. Загалом, системна теорія, застосована до вивчення літератури, – можливо, «найпродуктивніший шлях інтеграції художніх / нехудожніх елементів» [17].

Щоб запропонувати детальнішу таксономію поняття «література як система», можна скористатися визначеннями творця полісистемної теорії Ітамара Евен-Зохара*. Але спочатку я хотів би привернути увагу до того, що визначення Ітамара Евен-Зохара й подібні їм, очевидно, належать до апріорного тлумачення літератури, водночас будучи в цілому придатними для інтерпретації культури. Евен-Зохар пише, що «якщо ми готові визнати водночас як систему і ідею закритого спектра відносин, у якому складники набувають значення через відповідні опозиції, і ідею відкритої структури, що складається з де-

кількох паралельних мереж відносин, тоді термін “система” є придатний і досить адекватний» [18]. Це визначення згодом зводиться Евен-Зохаром до «мережі взаємовідносин, що гіпотетично формуються між низкою видів діяльності, яка називається “літературною”, а також самих цих видів діяльності, що розглядаються через таку мережу», а також «комплексу видів діяльності або будь-якої їх частини, для якої можна припустити, що системні відносини підтверджують їх сприйняття як “літературних”» [19]. Більше того, визначення системного мислення Рассела Акоффа* (хоча воно безпосередньо не стосується літератури й культури [20]) може також бути корисною ілюстрацією того, як теорія систем може застосовуватися у вивченні літератури й культури: «розходження між мисленням Віку систем і Віку машин походить не від того факту, що в одному випадку людина синтезує, а в другому аналізує, а від того, що системне мислення поєднає ці два процеси за допомогою нового методу... У системному підході передбачено три ступені: 1) виявити те ціле (систему), частиною якого є річ, яку пояснюють; 2) пояснити поведінку або властивості цілого і 3) потім пояснити поведінку або властивості речі, яку пояснюють, у сенсі її ролі(ей) або функції(ій) у межах цілого» [21].

Зігфрід Шмідт, користуючись, серед іншого, філософією конструктивізму та радикального конструктивізму [22] кінця 1970-х і початку 1980-х років (хоча думки Акоффа в 1981 р. – час публікації його вищенаведеного визначення – абсолютно «конструктивістські») та загальною теорією систем, розробив навіть ретельніший опис літературної системи, передусім у межах базових постулатів літературної комунікації і соціальної взаємодії: «Як система комунікаційної взаємодії літературна комунікація має відповідати умовам системи: вона має бути відмежованою досить стабільними границями від інших систем; вона має виявляти внутрішню структуру; і вона мусить сприйматися суспільством і виконувати соціальну функцію, яку не виконує жодна інша система. Границя розмежування встановлюється естетичною умовністю. Структура системи визначається розподілом ролей, що закріпилися в соціальному сприйнятті: виробник, посередник, отримувач і поствиробничий процесор» [23].

Через те, що в англomовному літературознавстві терміни «емпіричний» і «наука» мають негативні конотації, в англійському таксономічному визначенні структури Шмідта термін «наука» в більш звичній дефініції «емпірична наука про літературу» був спочатку замінений на «теорію» («Емпірична теорія літератури», Барш, 1991). Як я згадував раніше, спочатку моє визначення «системно-емпіричний підхід до літератури» було прийняте Шмідтом і його колегами в університеті міста Зіген, а з 1993 р. я ще більше розширив це визна-

чення та назву структури й підходу: «системно-емпіричний підхід до літератури й культури». У той час, як німецький [24] і голландський (Ван Горп) словник та енциклопедичні статті спричинили ширше визнання цієї структури, відповідні статті в англійському словнику [25] з'явилися лише недавно. В інших регіонах, приміром у материковому Китаї, цей підхід може стати впливовим, і вплив моєї праці, перекладеної китайською, що увійшла до книжки, яка називається «Wen hsüeh yen chiu ti ho fa hua» («Легітимізація літературознавства»), і що містить велику главу про конструктивізм [26], ще проявиться.

Метод *емпіричного* літературознавства спочатку приваблював прихильників переважно зі сфер рецептивних досліджень та аудиторних студій на кшталт Норберта Іребена або Петера Вордерера [27] та когнітивної психології, в межах якої він застосовувався до питань, пов'язаних з читанням (наприклад, Купчика, Грессера). У цих двох галузях дослідження та студії, засновані на структурі, постійно розвиваються (див. праці Зеґерса). У дослідженнях комунікації поняття системи чітко визначене [28]. Також варто зазначити, що багато дослідників у галузі когнітивної науки й штучного інтелекту намагалися сформулювати структури для вивчення тексту. Перш за все це стосується тих, хто цікавиться наративом і використовує методи граматики оповідань (наприклад, Мандлер) і вербалізації думок (наприклад, Трабассо). Незважаючи на вже згаданий недостатній рівень визнання структури в літературній науці взагалі, очевидне істотне зростання кількості праць, що використовують структуру, а також те, що остання почала викликати інтерес і тих учених, які працюють у культурології (див., наприклад, Чернокошеву). Інакше кажучи, з одного боку, системно-емпіричний підхід застосовується насамперед до літератури при її дослідженні, з другого боку, «сама література» сприймається як підсистема культури, що своєю чергою є підсистемою системи комунікації: «Гіпотеза щодо системи літературної комунікативної взаємодії: у нашому суспільстві існує система комунікативної взаємодії з такими характеристиками: а) комунікативна взаємодія тематично спрямована на лінгвістичні естетичні комунікативні тексти; б) дії виробників тексту й приймачів впливають з умовностей естетичності й полівалентності, а дії посередників і пост-виробничих процесорів мають бути сумісними з такими умовностями; в) система виявляє свою внутрішню структуру, вона відмежована від інших систем, вона прийнята суспільством і виконує функції, що не виконуються жодною іншою системою» [29].

У той час, як критика системного підходу до літератури характерна й особливо поширена серед літературознавців, на мою думку, біль-

шість таких дискусій виявляють необізнаність як з основними відправними пунктами системної теорії, так і з великим обсягом вторинної літератури, а також з епістемологічними основами підходу. Як я згадував раніше, у Північній Америці існує усталений і постійний спротив системній теорії вивчення літератури, ймовірно, внаслідок історичної визначеності (а тепер поширеного в літературній теорії заперечення) британським й американським прагматизмом.

Системний підхід, що розглядає «літературу як інституцію», був спочатку теоретично обґрунтований у застосуванні до літературознавства Жаком Дюбуа в 1978 р. (див. також подальші розробки 1981, 1984 рр.). Системний та інституційний підходи, проте, концептуально пов'язані, і цю аналогію можна пояснити, виходячи з основного відправного пункту: інституції (або підсистеми) є компонентами системи, якщо літературу розглядають як систему підсистем. Найбільш узагальнено цей концептуальний і таксономічний постулат представляють, приміром, такі праці, як книга Мелвіна Блейза «Інституційна розбудова: збірка матеріалів». Блейз подає таке визначення інституції: «Інституції – це змінні економічної галузі, які реагують на динаміку економічного росту... [Ця система] розглядає інституції як постачальників товарів і послуг у межах економічної системи» [30]. Це визначення застосовне до літератури. Посилаючись на французьке визначення *l'institution*, соціологи культури, як правило, використовують даний концепт, щоб охопити весь діапазон факторів, залучених до виробництва, передачі й споживання «артефактів» літератури, візуальних мистецтв, кіно, музики й іншої культурної діяльності. Ці фактори включають і інституції як у їх звуженому сенсі (тобто видавництва, ЗМІ, школи, університети тощо), так і в ширшому, «системному» (тобто система підсистем, у якій вони діють динамічно, оперативно й функціонально). Подібне визначення концепту «інституції», знову ж таки застосовне до поняття «літературна інституція», таке: «[Інституція] концентрується таким чином, щоб функціонально об'єднати вищезгадані явища, представити їх як комбінацію основних рішень систем, які регулюють суспільство емпіричним шляхом» [31].

Основними елементами сумісності теорії полісистемності, *Empirische Literaturwissenschaft*, теорії *l'institution littéraire*, *système de l'écrit*, *champ littéraire* і літератури як системи структур (згідно з моїм визначенням, тут ми це сукупно розуміємо як системно-інституційні структури й методології дослідження літератури) є відповідний діапазон явищ, що розглядаються як взаємопов'язані й тому призначені для опису й потрактування (тобто все поле «літературного життя» або «літературна соціально-інтерактивна ко-

мунікативна ситуація»), а також евристичні моделі, що походять із семіотики і соціосеміотики, соціології літератури й комунікаційних теорій, основаних на теоріях динамічних, операційних, функціональних і відкритих (самореференційних) систем, плюс надання суттєвої переваги спостереженню й перевірці над інтуїцією, припущеннями й метафоричним описом. Інакше кажучи, ця теоретична й методологічна пропозиція полягає в тому, що літературознавство має зосередитися на питанні «як» у літературі, а не «що». Серед решти точок зору цей постулат можна також сформулювати з огляду на те, «що люди роблять з літературою» [32]. Проте важливо звернути увагу на те, що згадані підходи не виключають і детальне дослідження самого тексту, що доводять багато досліджень систем, а також велика кількість подібних розвідок, які входять до моєї бібліографії [33]. Що стосується передачі досвіду та корпусу літературної теорії, примітним, на жаль, є те, що дотепер, крім мого власного теоретичного визначення «теоретичне наближення», що описує ці структури в теорії й практичному застосуванні (див. моє визначення «теоретичного наближення» у главі шостій), існує, наскільки я знаю, одне-єдине подібне дослідження: стаття Монсеррат Іглесіас Сантос 1994 р. у виданні за редакцією Даріо Віллануева «Avances en... Teoría de la Literatura. Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas». Це цікаво й важливо. Крім того, Віллануева не тільки зближує системно і прагматично орієнтовані теорії літератури, а й доводить, що системні й емпіричні підходи могли б стати в особливій нагоді для предмета літературної компаративістики [34].

Оскільки інтуїція – найважливіша категорія при вивченні літератури, а літературознавці часто стверджують, що у природознавстві це зовсім не так, варто зазначити, що системні й емпіричні структури теж не обходяться без інтуїції. Навпаки, інтуїція в природничих науках або в таких дисциплінах, як, наприклад, статистика та фізика, є також фундаментальним і необхідним компонентом досліджень [...], і визнання цього залишається невід'ємним елементом системних та емпіричних підходів до літератури. Тут має значення, скоріше, момент введення інтуїції до аналізу спостережень, переважно в контексті спостережень другого порядку.

Елементи основних концепцій системних та інституційних теорій дають змогу досліджувати літературу (передусім з компаративістської точки зору), тобто «літературу» в її найширшому значенні. Базове визначення літературної компаративістики містить – крім традиційного й історичного підходу «порівняння» літературних текстів, що написані різними мовами й належать до різних культур, – дослі-

дження літературного тексту в його відносинах із позалітературними сферами (наприклад, соціологією, історією, економікою, видавничою справою, історією книги, географією, біологією, медициною і т. ін.), іншими видами мистецтва тощо. Але найважливіше – і тут ця дисципліна традиційно відігравала ключову роль – те, що літературна компаративістика означає визнання й залучення Іншого, яким може бути й «неканонічний» текст (скажімо, популярна література), і літературні й культурні аспекти іншої раси, статі, нації і т. д., – це я сформулював вище у «Маніфесті порівняльного літературознавства». Як на мене, це історичне втілення основного принципу компаративістики є імпліцитно системним. У той час як культурологія цікавиться літературою як одним із багатьох видів культурної діяльності та культурного продукування [...], порівняльне літературознавство зберігає зосередженість на літературі, хоча й охоплює найширше визначення поняття «література». Це, на мою думку, є істотною, чи навіть вирішальною відмінністю, що підтверджує моє переконання в тому, що дослідження літератури як окрема дослідницька сфера – це виправдана й необхідна (соціально важлива, якщо відбувається згідно з моєю аргументацією) академічна робота. Однак при тому, що порівняльне літературознавство має системний підхід, що вбудований у його теорію й практику, йому бракує методології, тобто тих операційних і функціональних постулатів, які пропонує системно-емпіричний підхід. І в дослідженні літератури, що, як правило, здійснюється як дослідження «національних» літератур, відчувається брак системності, а також вищезгаданих понять визнання й залучення.

Тому не дивно, що поняття системи – хоча ще не пов'язане з емпіричним і без чіткої методології – в багатьох випадках висувається компаративістами [...]. Хоча, як було зазначено, системний/інституційний підхід загалом не зацікавив літературознавців (на відміну від компаративістів, що їм було надане визначення вище), або, якщо й зацікавив, то неявно, й шляхи його залучення є теоретично й таксономічно невизначеними й нероз'ясненими; існують такі теоретичні структури й практичні методи, які демонструють принаймні подібні підходи. Однак проблема полягає в тому, що коли системний і/або емпіричний підхід з'являється в дослідженні, частіше він використовується інтуїтивно [...]. Здається, що часто автори академічних досліджень непоінформовані або ігнорують значний корпус системних підходів як у своїй теорії, так і на практиці. Інші приклади показують більшу обізнаність у способах системного мислення, хоча, знову ж таки, такі автори утримуються від посилань або вказівок на інтелектуальну спорідненість із розробками в межах системно-емпіричного

підходу. Наприклад, структура Стівена Грінблатта і його колег, новий історизм, часом постає надзвичайно близькою концептуально, якщо не методологічно, до системно-емпіричного підходу; і це ж можна сказати про розгляд Едвардом Саїдом міркувань Дерріда й Фуко в розділі «Критика між культурою та системою» з його книги «Світ, текст і критик». Культурологія в загальному сенсі – це ще одна структура, що, застосовуючи часто розбіжні теорії й методології, виявляє системні підходи. Наприклад, постулати Дж. Гілліс Міллера* щодо питання «що таке культурологія?» демонструють системне мислення [35]; в книзі Ентоні Істхоупа* «Перехід від літературознавства до культурології» системний підхід також очевидний. Праця Істхоупа розкриває спектр культурологічних досліджень і демонструє розуміння літератури, що подібне до сприйняття Шмідтом, який пропонує поняття медійних студій [36]. Нова парадигма літературного, або, інакше кажучи, культурного аналізу, сформульована Істхоупом, складається з компонентів знакової системи, ідеології, статі, ідентифікації й позиції суб'єкта, Іншого, інституції, читача й аудиторії, а також педагогіки [37]. Ці сфери аналогічні принципам системних структур і теорій, які ми розглядаємо. Цікаво, що імпліцитне системне бачення, основане на поняттях «мережі» Ролана Барта або Жака Дерріда (тут ми виправдано допускаємо, що «мережа» є аналогом «м'якої системи»), також проявляється в новій концепції читання й літературних досліджень, яка з'являється в результаті розвитку комп'ютерних технологій [38]. Ця тенденція до системних підходів у їхньому концептуальному й/або інтуїтивному вимірі під час дослідження літератури справді сильна. Ще один приклад – праця Жилья Делеза та Фелікса Гваттарі «Mille Plateaux», де реакція критика на книгу демонструє системний контекст [39]. Крім цього, Мішель де Серто*, чий студії головним чином стосуються поняття *alterité* (франц. «відмінності». – Прим. перекл.), дедалі частіше сприймається як «системний» дослідник: «Метафорична система, яку він [Серто] так плекає – перехрестя, мережі, транзитні точки, межові маркери, – має не лише описову цінність. Вона має евристичну функцію: вона дає знанню простір і динаміку» [40]. Поняття системи також стає щораз очевиднішим в останніх працях про деконструктивізм по обидва боки Атлантики [...].

Повертаючись до взаємовідносин між літературною компаративістикою та системно-емпіричним підходом, зазначимо, що в межах літературознавства компаративістська дисципліна, здається, останніми роками перебуває під значним тиском – особливо в Північній Америці, – і цей тиск нині більший, аніж будь-коли. Загалом, цю дисципліну ніколи не вдавалося успішно інституціоналізувати

ніде, крім Сполучених Штатів, – ні в континентальній Європі, ні в Англії, ні в будь-якому іншому місці. Проте, як я вже згадував, на відміну від інтелектуального й інституційного розпаду дисципліни в Сполучених Штатах, у Південній Америці й «периферійних» європейських країнах (наприклад, у Греції, Італії, Португалії, Іспанії тощо) останні роки були позначені інтелектуальним та інституційним розвитком порівняльного літературознавства як дисципліни, а на Далекому Сході (Японія й материковий Китай) компаративістика – одна з найвпливовіших англomовних гуманітарних дисциплін [...]. Хоча Сполучені Штати все ще здатні продемонструвати чисельно та пропорційно інституційну міць літературної компаративістики, останніми роками царина культурних досліджень, перейняття (і поглинання) літературної теорії відділеннями англійської мови, а також дослідження в галузі комунікації й медіа, здається, успішно витісняють порівняльне літературознавство [...]. Проте в тому, що стосується гуманітарних досліджень, порівняльне літературознавство завжди було інноваційним і об'єднувало ті елементи академічних досліджень, які сприяли глибшому розумінню, і тут (якщо посылатися на канадський приклад, що представляє парадигматичний статус дисципліни) «компаративісти зробили значний внесок, висвітливши таке поєднання гуманітарних дисциплін, яке дослідження окремого автора, здебільшого, обходять» [41]. Тут мається на увазі, що відділення або вчений, займаючись окремою мовою чи літературою, – інакше кажучи, використовуючи підхід вивчення «національної літератури», – відчують недоліки такого способу дослідження, які порівняльне літературознавство може успішно виправити, сфокусувавшись, наприклад, на літературі з погляду її опозиції до інших тем і об'єктів досліджень у культурології.

Однак у багатьох працях з літературної компаративістики із системною орієнтованістю поняття системи концептуальне та менш операційне й функціональне за своєю структурою й методологією. Натомість обравши системно-емпіричну структуру, від поняття «системи» ми маємо перейти до операційного, тобто методологічного, питання про те, «як» твориться порівняльне літературознавство або й дослідження літератури в цілому. Можна процитувати ранній приклад – статтю Д. Фоккема* «Літературна компаративістика і нова парадигма», що містить такі формулювання: «Нова парадигма складається з: а) нової концепції об'єкта літературного дослідження, б) введення нових методів, в) нового бачення наукової цінності дослідження літератури і г) нового бачення соціального обґрунтування дослідження літератури» [42]. Тут важливо те, що такі компаративісти, як Шеврель*, Фоккема і Лефевер*, як

засвідчують їхні праці, в принципі прихильні до системно-емпіричного підходу. Таким чином, виявляється, що мій підхід щодо використання методологічно цілком розвиненої структури системно-емпіричного підходу в літературознавстві й культурології у поєднанні із запропонованими принципами літературної компаративістики дає нам нове порівняльне літературознавство, альтернативу, що може допомогти нам протистояти маргіналізації – і європоцентризму – і підтримує моє переконання, що дослідження літератури має бути соціально значущим. І тут я хотів би додати, що епістемологічне походження системно-емпіричного підходу, а саме конструктивізм [43], є головним відправним пунктом соціальної значущості дослідження літератури.

Щоб підвести ризик під цим теоретичним вступом і надати корисний інструментарій, я наводжу нижче – і подеколи вперше в англійському перекладі – **словник визначень** згаданих структур:

Теорія емпіричного дослідження літератури (*Empirische Literaturwissenschaft*)

Останні доробки в межах дослідження літератури стосувалися вивчення літератури як соціальної системи (взаємодій). Головне питання тут – що відбувається з літературою і як її пишуть, видають, розповсюджують, читають, цензурують, наслідують тощо. **Емпіричне дослідження літератури** виникло як реакція і спроба вирішити головну проблему герменевтики, як можливо продемонструвати валідацію літературної інтерпретації. Рецептна теорія вже показала, що інтерпретація прив'язана не тільки до тексту, а також, і навіть більшою мірою, до читача – і в сенсі індивіда, і з погляду соціальних умовностей. Це спричинило виникнення теорії радикального (когнітивного) конструктивізму, основаної на тезі, що суб'єкт значною мірою сам тлумачить свій емпіричний світ. Логічним наслідком усього цього, як можна дізнатися з праць Зігфріда Шмідта, стало розмежування інтерпретації і наукового дослідження літератури, що ґрунтується на радикальному конструктивізмі. Літературна система дії спостерігається ззовні – її не переживають на власному досвіді. Узагальнено можна констатувати, що вона залежить від двох посилок (гіпотез), які постійно випробовуються. Це естетична умовність (на протигагу умовності фактів у розмовній мові) і умовність полівалентності (на протигагу моновалентності в реальному емпіричному світі). Таким чином, об'єктом вивчення під час проведення емпіричного дослідження літератури є не лише текст сам по собі, а й дійові

ролі в межах літературної системи, а саме ролі виробництва, розповсюдження, рецепції й обробки текстів. Методи, що застосовують тут, були запозичені насамперед із соціальних наук, рецептивної теорії, когнітивної науки, психології тощо. В цілому, кроки, які необхідно зробити при емпіричному дослідженні, – це сформулювати гіпотезу, запровадити її у практику, випробувати й оцінити. Конкретніше, для дослідження реакції читача широко використовують велику кількість методів: від протокольних методик і вербалізації думок до проструктурованих методів на кшталт семантичної семибальної шкали (Ч. Осгуда*) й техніки класифікації (сортунання карт), а також форм аналізу змісту, дискурсивного аналізу, асоціативних методів тощо. Заперечення, які часто виникають у зв'язку з емпіричним дослідженням літератури, стосуються тривіальності багатьох результатів таких досліджень, наприклад, підтвердження того, про що вже було відомо або щодо чого існували припущення, або редукування цього (неприродність структури й організації, а також обмеження реакцією читача замість вивчення тексту). Проте, звісно, що емпіричне літературознавство завдяки своєму специфічному підходу й увазі до методології – це неординарний спосіб дослідження соціокультурних аспектів літературної системи. Він робить незамінний внесок у розвиток більш раціональних, наукових і соціально значущих досліджень літератури [...].

Теорія літературної інституції (l'institution littéraire)

Літературна інституція – це сфера, у якій реалізується весь літературний досвід. Вона містить дві невіддільні практики, які працюють разом, створюючи напруженість у літературних способах продукування. На одному полюсі організаційна практика акумулює всі матеріали технічної й організаційної інфраструктури інституції. Зокрема, до технологій відтворення й розповсюдження належать усні, друковані, електронні, а також різні інші медіа. Економіка інституції містить системи урядових субсидій, а також різні культурні індустрії, які наділяють продукти інституції обмінною вартістю. Своєю чергою, методи відтворення визначають можливі «меню» для критики, що приписує цінність літературним продуктам. Цей процес відбувається через посередництво великого розмаїття літературного «промоушену», що передбачає безпосередньо літературну критику, а також більш формалізовані ритуали мистецтва на кшталт літературних премій, книжкових фестивалів, з'їздів видавців тощо. У такий

спосіб організаційна практика літературної інституції допомагає досягти визнання критикою та надає легітимність продуктам інституції. На іншому полюсі бачимо творчі або креативні практики, які поєднують усі матеріали естетичної події, які передаються протягом тисячоліть, – усі коди, норми, жанри, теми, наративні стилі та всі ті художні форми, за допомогою яких літературний зміст отримує своє вираження. Беручи за основу те, що автор, читач і літературний критик є спільними учасниками творчого процесу, що вже «залучені» до літературної роботи, робимо висновок, що творча практика також частково впливає на можливості рецепції й критики. Теми й наративні стилі створюють горизонт очікувань, що допомагає сформувати те, яким чином читач переживатиме історію; окремий жанр може бути більш знайомий читачам певного віку, національності, соціального класу або статі; а коди й норми письма змінюються з часом. Жодну з творчих практик не можна пояснити, звівши її до організаційних практик, але водночас ці два види практики працюють спільно, іноді конфліктуючи, іноді гармонійно, але завжди в межах однієї системи посилянь [...].

Полісистемна теорія

Це теорія, що намагається інтерпретувати літературу в межах семіотичних референцій на основі загального функціонування законів у системі комунікації. Починаючи з 1970-х років, цей термін увійшов у вжиток завдяки працям таких учених, як Ітамар Евен-Зохар і П'єрон Турі з Інституту поетики ім. А. Портер Університету Тель-Авіва. Згідно з **теорією полісистеми**, література – це цілісний комплекс систем (концептів літератури як на практичному, так і на теоретичному рівнях), які взаємовпливають і які постійно перебувають у нових і плінних відносинах як функція важелів цінностей (норм) і моделей, що домінують за даних обставин. Ця теорія радикально переосмислює праці російського формаліста Юрія Тинянова, який неодноразово писав у 1920-х роках про те, що літературу треба досліджувати не з огляду на її сутність, а з перспективи відносин. Принцип домінантних норм і моделей надає відносну, історичну цінність усім теоретичним положенням, у той же час дослідження літератури набуває функції вивчення норм і моделей, згідно з якими функціонують автори, тексти і читачі. Полісистемна теорія також радикально переосмислює принцип історичної рецепції: всі літературні тексти історично зумовлені, незалежно від того, чи належать вони домінантним або провідним системам. Поняття системи – це відкритий історичний концепт, підвладний інтерпретації; він вказує на

принцип ієрархічної структури літературних концепцій у межах комплексу цілого, в якому розрізняємо системи й підсистеми; підсистеми мають ті ж усталені норми й моделі, що й більші конструкти. Полісистемна теорія таким чином спричинює появу нових можливостей опису національних літератур і відносин між національними літературними системами, завдяки яким обмеження, які ґрунтуються на політичних та лінгвістичних кордонах, стають доволі відносними: у межах окремої літератури, скажімо, популярні жанри можуть функціонувати в міжнародному контексті, у той час як висока література розвивається радше згідно з національними координатами. Таким чином, стає очевидною основна функція, яку може виконувати літературний переклад, – бути ключем до відносин (інтерференції) між більшою кількістю національних або регіональних літературних систем. Крім цього, при застосуванні цієї теорії з'являється можливість детальніше вивчити основні механізми літературної взаємодії. Оскільки полісистемна теорія намагається взяти на себе інтерпретацію літературних явищ на фундаментальному рівні, вона формулює гіпотези, які могли б працювати і для інших форм комунікації (як-от кіно, соціальної поведінки, культурних систем узагалі тощо). Теорія, що з першого погляду сприймається як літературна, розвивається, досліджуючи проблематику інтерференції, у напрямку теорії переносу й теорії загальних систем. Проте дескриптивні дослідження, які полісистемна теорія досі намагалася виробити, вже тимчасово вкорінилися в перекладознавстві й у літературознавстві загалом. Полісистемний підхід до літератури як «науковий» метод необхідно розглядати в межах послідовних теоретичних парадигм системної теорії. Поза літературознавством такі концепції працюють як саморегулятивні, трансформуючі й інтерференційні системи, наприклад у термодинаміці, біології, соціології, психології. З погляду системної перспективи, книга Людвіга фон Берталанфі* «Теорія загальних систем» (1968) постає як важлива праця, що досліджує моделі мислення в різних дисциплінах, виходячи з їхніх спільних відрізків [...].

Теорія системи письмового тексту (*système de l'écrit*)

Концепція *système de l'écrit* містить аспекти, методології та інтерпретації. Таким чином, цей підхід складається з аспектів методології й інтерпретації з посиланням на агентів виробництва (авторів, редакторів, видавців), розповсюдження (книжкові клуби, книгарні

й інші місця продажу книг тощо) і комунікації та консервації (бібліотеки, архіви тощо). Ці агенти створюють функціональний взаємозв'язок різних феноменів, що задовольняє потреби читачів у письмовій комунікації; самих агентів визначають культурні й соціально-політичні обставини та практики. Теорія *système de l'écrit* найкраще працює у разі застосування методологій, що доступні зі сфери **science de bibliologie**. По суті, теорія *système de l'écrit* – це застосування теорії загальних систем Людвіга фон Берталанфі, що вплинула й використовується багатьма дисциплінами на кшталт науки про штучний інтелект і когнітивної науки. Теорія *système de l'écrit* замінює лінійний підхід «автор – читач» і постулює дескриптивний метод: необхідність не тільки пояснити функцію наявних структур, а й діагностувати аспекти системної дисфункції і виняткових обставин і ситуацій з метою запропонувати дії, націлені на відновлення системної рівноваги. **Science de bibliologie** як дескриптивний метод може забезпечити теорію *système de l'écrit* здатністю пояснювати й описувати, а також застосовувати структури. Крім цього, ця теорія дає змогу укласти типологію підсистем створення таких рукописів, що відмінні від зареєстрованих публікацій, документів, аудіо- та відеозасобів, Інтернету й кіберпростору тощо, і працює на тлі міжнародного культурного і соціально-політичного контекстів систем. На рівні застосування ця теорія дає змогу, наприклад, проводити дослідження редакційних методологій, практик придбання матеріалів бібліотеками і т. ін. [...]

Теорія літературного поля (*champ littéraire*)

Найзагальнішим середовищем взаємодії є **літературне поле**, за умови що, як наголошував П'єр Бурдьє, ми визначаємо цей термін у його точному значенні й чітко обмежуємо концепцію, не зводячи ані термін, ані концепцію до традиційних понять «соціального контексту» або «літературного оточення». Цей термін необхідно розуміти як такий, що стосується відносно автономного соціального простору, який формується групою агентів, праць і явищ, до яких належать літературна практика, простір, чий структури визначаються системою активних у його межах сил і через конфлікти між цими силами. Бурдьє визначає літературне поле як «поле сил, що мають вплив на все те, що входить до цього простору, при чому впливають по-різному, відповідно до позиції, яку вони там займають; водночас це поле боротьби, метою якої є трансформація цього силового поля». Ця

аналітична модель має використовуватися тільки для тих періодів і ситуацій, за яких вона доречна; скажімо, стосовно Франції можна говорити про літературне поле тільки починаючи з класичного періоду. Врешті, цією концепцією можливо користуватися за умови розуміння того, що взаємодія працює не лише в одному напрямі. Поле – це не тільки те середовище, через яке проходять соціальні детермінації, що впливають на літературу, а й простір, у якому література набуває форми відповідно до логіки взаємодії, притаманної цьому простору. Будь-хто, аналізуючи літературне поле, знаходить два ряди даностей, що функціонують у тісних і постійних відносинах. З одного боку, літературний простір можна зрозуміти тільки через його аналіз щодо інших соціальних полів. Інакше кажучи, надзвичайно важливо розмістити літературне поле в різні моменти його історії в межах інтелектуального поля і серед аспектів влади, які воно поділяє як локус подрібнення символічної влади. Ефект трансформації, який стимулює літературне поле, корелює з його ступенем автономії і його місцем в ієрархії культурних цінностей. З другого боку, взаємодія також пов'язана зі структурами поля, які є «сукупним продуктом власної історії», – ієрархіями й внутрішніми правилами, його поділом (у XIX і XX ст.) на дві відмінні сфери, визнаної або запереченої гегемонії окремої школи або руху, більшим або меншим престижем, яким наділяють кожний жанр, повноваженнями і межами інституції. Аналіз літературних праць з погляду зайнятих позицій (звужене поняття соціології текстів, яке пропонують деякі критики) мусить бути пов'язаний з аналізом об'єктивних позицій, які займають агенти, що беруть участь у літературній події (автори, читачі, видавці). Явища, які традиційна літературна історія приписує індивідуальному талантові (наприклад, вічна паралель між Корнелем і Расіном), тут постають тим, чим вони є: впливами поля [...].

Теорія літератури як системи

Після своїх непевних кроків наприкінці 1980-х років системний підхід Нікласа Лумана до суспільства й комунікації тепер уже постав як одна з найвпливовіших соціологічних теорій у німецькомовному літературознавстві. Існують чіткі ознаки того, що вона також укорінюється і в англomовній теорії літератури та культури. З'явившись спочатку як критика і подальша розробка **теорії систем** Талкотта Парсонса, підхід Лумана швидко перетворився на винятково оригінальну, хоча, можливо, досить абстрактну і час від часу концептуально ускладнену, теорію суспільства. Перший період роботи Лума-

на (приблизно 1960–1980 pp.) характеризувався радикальною критикою структуралістського ухилу системного мислення і занадто соціалізованої концепції людини, а також утопічності, властивій соціальним теоріям на кшталт теорії Юргена Габермаса [44]. Зберігаючи центральні тези першого періоду, пізніші праці Лумана, проте, помітно відрізняються, концентруючись на комунікації замість соціальної дії, використанням концепції автопоєзису (запозичена у біолога Умберто Матурани) для опису автономії системи й акцентом на епістемологічних питаннях. У цих пізніших працях різні функціональні сфери суспільства на кшталт економіки, політики, науки тощо вбачаються як самореференційні («автопоетичні») соціальні системи – як комунікативні процеси, кожний із яких має власну динаміку, котру не можуть регулювати ні жодна з інших соціальних систем, ані залучені до цього люди [45]. Мистецтво, в тому числі й література, розглядається як одна з таких систем [46]. Застосування теорії систем у літературознавстві зосередилося на тому шляху, яким, згідно з Луманом, кожна соціальна система самореференційно просувається постійно в напрямку ускладнення, що невпинно зростає, роблячи у такий спосіб середовище всіх інших соціальних систем більш ускладненим, що, своєю чергою, збільшує потребу в тому, щоб системи ставали навіть ще складнішими. Таким чином, літературна еволюція може розглядатися як автономний процес, що, однак, корелює з більш загальним соціальним розвитком [47]. Отже, системне дослідження літератури перебирає естафету там, де зупинилися Юрій Тинянов та інші російські формалісти, пропонуючи два важливі нововведення. По-перше, там, де російський формалізм залишив середовище літературної системи теоретично неконцептуалізованим, Луман пропонує повноцінну теорію суспільства. По-друге, у той час як ідея Тинянова щодо прикметної якості літератури й літературних праць залишилася значною мірою на рівні інтуїції, Луман розробляє чітку теорію комунікації, орієнтовану на відмінності [48]. Вплив Лумана на різні галузі концептуалістського підходу до емпіричного дослідження літератури був обмежений, його ідеї сприймалися як занадто філософські для суто емпіричного дослідження. Проте мали місце спроби Зігфріда Шмідта та деяких його колег використати модифіковану форму теорії систем Лумана, щоб проаналізувати походження структури й організації сучасного літературного життя [49], а також як ключовий компонент емпірично орієнтованої теорії культури [50]. Перспективи, відкриті завдяки застосуванню теорії систем у літературознавчих і культурознавчих дослідженнях та проблемах, із якими вони стикаються, можна прочитати англійською мовою в спеціальних випус-

как «Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée» (24.1, 1997), «Modern Language Notes» (111.3, 1996), «New German Critique» (61, 1994) і «Theory, Culture & Society» (11.2, 1994) [...].

1. Див.: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* / Bernheimer Charles, ed. – Baltimore: John Hopkins UP, 1995.
2. Див.: *Tötösy de Zepetnek Steven*. A Bibliography of Theories, Methods, and Histories of Comparative Literature // *Comparative Literature Now: Theories and Practice / La Littérature Comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisations.* – Paris: Honoré Champion, 1998. – P. 863–921.
3. *Thompson Leonard*. Comparatively Speaking // *The New York Review of Books.* – 14 May. – 1998. – P. 48.
4. *Bassnett Susan*. *Comparative Literature: A Critical Introduction.* – Oxford: Blackwell, 1993. – P. 47.
5. Див.: *Cohen Sande*. *Academia and the Luster of Capital.* – Minneapolis: U of Minnesota, 1993.
6. *Müller-Solger Hermann*. *Literaturwissenschaft und Europa // Literaturgeschichte als Profession* / Ed. Hartmut Lauffhütte. – Tübingen: Gunter Narr, 1993. – S. 492–499.
7. *Ackoff Russell A*. *Creating the Corporate Future.* – New York: John Wiley and Sons, 1981. – P. 19.
8. *Gilman Sander L*. What Should Scholarly Publication in the Humanities Be? // *MLA Newsletter.* – 1995. – 27. 3. – P. 4.
9. *Pribram Karl*. Afterword // *The Interconnected Universe: Conceptual Foundations of Transdisciplinary Unified Theory* / Ed. by Erwin Laszlo. – Singapore: World Scientific, 1995. – P. 143.
10. Див.: *Andringa Els*. *Empirische Literaturwissenschaft // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* / Ed. K. Weimar, H. Fricke, K. Grubmüller, and J.-D. Müller. – Berlin: Mouton de Gruyter, 1997. – S. 443–446.
11. *Alternative Traditionen. Dokumente zur Entwicklung einer Empirischen Literaturwissenschaft* / Ed. Viehoff Reinhold. – Braunschweig: Vieweg, 1991.
12. *Vulpe Nicola*. Bourdieu Pierre Félix // *Makaryk.* – P. 261–263.
13. *De Berg Henk*. Select Annotated Bibliography to Luhmann's Systems Theory and Its Applications in Literary Studies // *Poetics Today.* – 1995. – 16.4. – P. 737–742.
14. *Schmidt Siegfried J*. Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur. – Frankfurt: Suhrkamp, 1994; *Schmidt Siegfried J*. What Can "Empirical" Mean in a Constructivist Context? 10 Considerations // *Empirical Approaches to Literature* / Ed. Gebhard Rusch. – Siegen: Siegen U, Institute for Empirical Literature and Media Research, 1994. – P. 109–112.
15. *Tötösy de Zepetnek Steven*. Bibliography of Works in The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture // *World Wide Web:* <http://www.ualberta.ca/ARTS/ricl.html>. – Edmonton: U of Alberta, Research Institute for Comparative Literature, 1995; *Tötösy de Zepetnek Steven*. A Selected Bibliography of Works in The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture // *Tötösy and Sywenky.* – 1997b. – P. 575–590.
16. *Communication Studies: An Introductory Reader* / Corner John, Jeremy Hawthorn, eds. – London: Edward Arnold, 1993; *Schmidt Siegfried J*. *Literaturwissenschaft als*

- interdisziplinäres Vorhaben // Vielfalt der kulturellen Systeme und Stile / Ed. Johannes Janota. – Tübingen: Max Niemeyer, 1993. – S. 3–19; *Schmidt Siegfried J.* Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur. – Frankfurt: Suhrkamp, 1994.
17. *Zubareva Vera.* A Systems Approach to Literature: Mythopoeitics of Chekhov's Four Major Plays. – Westport: Greenwood, 1997. – P. 12.
 18. *Even-Zohar Itamar.* Polysystem Studies // Poetics Today (Special Issue). – 1990. – 11.1. – P. 12.
 19. *Ibid.* – P. 28.
 20. Інноваційне застосування теорії систем у літературі – на основі, розробленій Расселлом Акоффом та іншими, як-от Ароном Каценелінбойгеном і Джамшеда Гараджедаріа (усі вони працюють у сфері організаційної теорії й економіки), і при цьому без застосування жодної з більш очевидних структур на кшталт структур Шмідта, Лумана, Парсонса, Естівалья або Евена-Зохара – в американському літературознавстві можна зустріти в книзі Віри Зубаревої «Системний підхід до літератури: міфопоетика чотирьох основних п'єс Чехова» (1997). Наскільки я знаю, публікація Зубаревої – єдина в обсязі книги в Північній Америці, де чітко й методологічно застосовується теорія систем до літературних текстів (крім моєї праці «Соціальні виміри художньої літератури», 1993).
 21. *Ibid.* – P. 16.
 22. Ось одне робоче визначення: «Метатеорія, відома як конструктивізм, що розвивалася протягом років, мала особливий вплив в останній половині ХХ ст. Конструктивістів від осіб з іншими поглядами відрізняє акцент на генерувальній, організаційній та селективній природі людського сприйняття, розуміння і пам'яті – теоретична метафора “розбудови”, що керує думкою й зацікавленнями. Конструктивісти розглядають людей як конструктивних агентів і бачать інтерес (значення або знання) як такий, що створюється, а не пасивно “приймається” людьми, чий *способи* пізнання, спостереження, розуміння й оцінки впливають на те, що відомо, помічено, зрозуміло й оцінено. Увагу привертає те, як ці *способи* приймають і проявляють. Конструктивізм має різні форми, які включають конструктивізм або конструкціонізм пізнання й розвитку, теорію персонального конструкту, радикальний конструктивізм, соціальний конструктивізм і колабораційний конструктивізм. Ці форми застосовуються в різних дослідницьких сферах: психології (соціальна психологія, когнітивна психологія, клінічна психологія і психологія розвитку), історії, методології викладання, риториці й літературознавстві, а в соціокультурних дослідженнях – в антропології й соціології» (*Spivey Nancy Nelson.* The Constructivist Metaphor: Reading, Writing, and the Making of Meaning. – San Diego: Academic, 1997. – P. 3–4). З усього великого корпусу конструктивістських праць радимо праці таких авторів, як Барш, Руш, Вігофф; Герке; Глазерсфельд; Гребен; Крамашкі; Руш і Шмідт; гіпертекстуальний веб-сайт – див. веб-сайт «Радикальний конструктивізм» Алекса Ріглера за адресою: <http://www.univie.ac.at/cognition/constructivism/>
 23. *Schmidt Siegfried J.* Foundation for the Empirical Study of Literature: The Components of a Basic Theory / Trans. R. de Beaugrande. – Hamburg: Helmut Buske, 1982. – P. 74.
 24. *Barsch Achim.* Empirische Literaturwissenschaft // Literaturlexikon / Ed. Volker Meid. – München: Bertelsmann, 1992. – B. 13. – S. 206–209; *Wilpert Gero von.* Empirische Literaturwissenschaft // Sachwörterbuch der Literatur / By Gero von Wilpert. – 7th ed. – Stuttgart: Kröner, 1989.
 25. *Andringa Els.* Literature: Empirical Studies // The Encyclopedia of Language and Linguistics / Ed. R. A. Asher. – Oxford: Pergamon, 1994. – P. 2266–2271; *Tötösy de Zepet-*

- nek Steven*. The Empirical Science of Literature / Constructivist Theory of Literature // Makaryk. – 1993. – P. 36–39.
26. *Tötösy de Zepetnek Steven*. Wen hsüeh yen chiu ti ho fa hua. Cheng t'i hua ho ching yen chu i wen hsüeh yü wen hua yen chiu fang fa (Legitimizing the Study of Literature. A New Pragmatism: The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture) / Trans. Ma Jui-ch'i. – Beijing: Peking UP, 1997.
27. Це цікавий підхід, однак при цьому вчені, які досліджують реакцію аудиторії на фільм, часто використовують теорії і методології реакції читача, а також нараторію і не розрізняють між реагуванням на літературу (письмовий текст) і фільм (візуальний аспект). Звісно, що реакція на фільм буде іншою і заснованою на інших параметрах, ніж реакція на письмовий матеріал.
28. *Communication Studies: An Introductory Reader* / Corner John, Jeremy Hawthorn, eds. – London: Edward Arnold, 1993. – P. 13.
29. *Schmidt Siegfried J*. Foundation for the Empirical Study of Literature: The Components of a Basic Theory / Trans. R. de Beaugrande. – Hamburg: Helmut Buske, 1982. – P. 103.
30. *Blase Melvin G*. Institution Building: A Source Book. – Columbia: U of Missouri, 1986. – P. 395.
31. *Lipp Wolfgang*. Institution // *Evangelisches Staatslexikon* / Ed. Hermann Kunst, Roman Herzog, and Wilhelm Schneemelcher. – Stuttgart: Kreuz, 1975. – S. 1013.
32. *Andringa Els*. Literature: Empirical Studies // *The Encyclopedia of Language and Linguistics* / Ed. R. A. Asher. – Oxford: Pergamon, 1994. – P. 2266.
33. *Tötösy de Zepetnek Steven*. Bibliography of Works in The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture // World Wide Web: <http://www.ualberta.ca/ARTS/ricl.html>. – Edmonton: U of Alberta, Research Institute for Comparative Literature, 1995; *Tötösy de Zepetnek Steven*. A Selected Bibliography of Works in The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture // *Tötösy and Sywenky*. – 1997. – P. 575–590.
34. *Avances en...* Teoría de la Literatura. Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas / Villanueva Dario, ed. – Santiago de Compostela: U of Santiago de Compostela, 1994. – P. 18.
35. *Hillis Miller J*. Illustration. – Cambridge: Harvard UP, 1992. – P. 13–19.
36. *Schmidt Siegfried J*. Empirical Studies in Literature and the Media: Perspectives for the Nineties // *Empirical Studies of Literature: Proceedings of the Second IGEL Conference, Amsterdam, 1989* / Ed. by Elrud Ibsch, Dick Schram, Gerard Steen. – Amsterdam: Rodopi, 1991. – P. 9–17; *Schmidt Siegfried J*. Literaturwissenschaft als interdisziplinäres Vorhaben // *Vielfalt der kulturellen Systeme und Stile* / Ed. Johannes Janotta. – Tübingen: Max Niemeyer, 1993. – S. 3–19; *Schmidt Siegfried J*. Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur. – Frankfurt: Suhrkamp, 1994.
37. *Easthope Antony*. Literary into Cultural Studies. – London: Routledge, 1991. – P. 129–139.
38. Див.: *Landow George P*. Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology. – Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 1992.
39. Див.: *Hofmann Doris Vera*. Kosmischer Werkzeugkasten. Philosophie als Synthetiser: Gilles Deleuze und Félix Guattari lassen tausend Rhizome blühen // *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 97. – 1993. – 27 April. – S. 10.
40. *Ahearne Jeremy*. Michel de Certeau: Interpretation and Its Other. – Stanford: Stanford UP, 1995. – P. 26.
41. *Rajan Balachandra*. Scholarship and Criticism // *Literary History of Canada: Canadian Literature in English* / Ed. W. H. New. – Toronto: U of Toronto, 1990. – P. 152.

42. *Fokkema Douwe*. Comparative Literature and the New Paradigm // Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée. – 1982. – 9.1. – P. 13–14. Приклади пізніших моделей розвитку системної теорії і літератури див.: *Fokkema Douwe*. The Concept of Convention in Literary Theory and Empirical Research // Convention and Innovation in Literature / Ed. Theo D'haen, Rainer Grübel, Helmut Lethen. – Amsterdam: John Benjamins, 1989. – P. 1–16; *Fokkema Douwe*. Changing the Canon: A Systems Theoretical Approach // Empirical Studies of Literature: Proceedings of the Second IGEL Conference, Amsterdam, 1989 / Ed. by Elrud Ibsch, Dick Schram, Gerard Steen. – Amsterdam: Rodopi, 1991. – P. 363–369; *Lefevere André*. The Dynamics of the System: Convention and Innovation in Literary History // Convention and Innovation in Literature / Ed. Theo D'haen, Rainer Grübel, Helmut Lethen. – Amsterdam: John Benjamins, 1989. – P. 37–55; *Lefevere André*. Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context. – New York: Modern Language Association of America, 1992; а також Ван Горпа, Масшелейна, Геєста і Гельдофа.
43. *Riegler Alex*. Radical Constructivism // World Wide Web: <http://www.univie.ac.at/constructivism>. – Wien: University of Vienna, 1996.
44. *Luhmann Niklas*. The Differentiation of Society / Trans. Stephen Holmes and Charles Larmore. – New York: Columbia UP, 1982.
45. *Luhmann Niklas*. Social Systems / Trans. by John Bednarz, Jr, with Dirk Baecker. – Stanford: Stanford UP, 1995; *Luhmann Niklas*. Die Gesellschaft der Gesellschaft. – Frankfurt: Suhrkamp, 1997.
46. *Luhmann Niklas*. Die Kunst der Gesellschaft. – Frankfurt: Suhrkamp, 1995.
47. *Werber Niels*. Evolution of Literary Communication instead of Social History of Literature // Empirical Approaches to Literature / Ed. Gebhard Rusch. – Siegen: Siegen U, Institute for Empirical Literature and Media Research, 1995. – P. 157–163.
48. *De Berg Henk*. A Systems Theoretical Perspective on Communication // Poetics Today. – 1995. – 16.4. – P. 709–736.
49. *Schmidt Siegfried J.* Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert. – Frankfurt: Suhrkamp, 1989; *Schmidt Siegfried J.* On the Concept of System and Its Use in Literary Studies // Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association / Ed. Roger Bauer, Douwe W. Fokkema. – München: iudicium, 1990. – Vol. 5. – P. 272–277.
50. *Schmidt Siegfried J.* What Can “Empirical” Mean in a Constructivist Context? 10 Considerations // Empirical Approaches to Literature / Ed. Gebhard Rusch. – Siegen: Siegen U, Institute for Empirical Literature and Media Research, 1994. – P. 109–112.

Переклад з англійської Ганни Стембовської

Примітки

До с. 149. Баснет Сьюзен – британська дослідниця, що працює в галузі теорії перекладу та компаративних досліджень культури.

До с. 157. Шмідт Зігфрід (нар. 1940) – один із найвпливовіших конструктивістів у Німеччині, сформулював наприкінці 1970-х років *Empirische Literaturwissenschaft* (емпіричне літературознавство) – метод, що ґрунтується на епістемології та конструктивізмі.

До с. 158. Дюбуа Жак (нар. 1933) – бельгійський дослідник соціології літератури, розробник концепції *l'institution littéraire*, що з'явилася наприкінці 1970-х років.

Бурдьє П'єр (1930–2002) – видатний французький соціолог, представник структуралістського напрямку соціальної теорії, автор теорії соціального поля.

Луман Ніклас (1927–1998) – німецький соціолог, автор досліджень з теорії соціального пізнання та системної теорії суспільства.

Парсонс Талкотт (1902–1979) – один із передових американських соціологів-теоретиків; крім розробки загальносоціологічних категорій, займався аналізом питань культури.

Евен-Зохар Ітамар (нар. 1939) – ізраїльський культуролог, що працює у сфері полісистемної теорії та теорії культурного репертуару.

До с. 159. Акофф Рассел (нар. 1919) – американський соціолог та теоретик управління, один із найяскравіших представників системного підходу.

До с. 164. Міллер Дж. Гіллс (нар. 1928) – американський літературознавець і теоретик літератури, ґрунтується на теоріях Ельської школи деконструктивізму.

Істхоуп Ентоні (1939–1999) – британський дослідник і теоретик культури, тяжів до постструктуралізму.

Серто Мішель де (1925–1986) – французький історик, соціальний філософ, виявляв зацікавлення до психоаналітичних теорій.

Фоккема Доуве (нар. 1931) – нідерландський дослідник літератури, теоретик постмодернізму.

До с. 165. Шеврель Ів (нар. 1939) – французький літературознавець, працює в галузі компаративістики, досліджень рецепції літературного твору, перекладознавства.

Лефевєр Андре (1945–1996) – бельгійський дослідник-компаративіст, теоретик художнього перекладу.

До с. 167. Осгуд Чарлз (1916–1991) – американський психолог, який розробив методологію вимірювання конотативного значення об'єктів, подій та концептів, відому під назвою «семантичний диференціал».

До с. 169. Берталанфі Людвіг фон (1901–1972) – австрійський біолог, один із засновників теорії загальних систем.

Примітки Ганни Стембовської

ГАНС РОБЕРТ ЯУСС

Ганс Роберт Яусс (Hans-Robert Jauß) (12.12.1921, Гайдельберг – 1.03.1997, Констанц) – німецький учений-літературознавець. Вісімнадцятирічним юнаком вступив до Waffen-SS, служив у французькій мотоцикловій дивізії «Charlemagne», у 1944 р. був навіть нагороджений «Золотим хрестом» за бойову доблесть. Війну закінчив у чині капітана в Померанії. Навчався в Гайдельберзькому університеті у Ганса Георга Гадамера, 1957 р. здобув там ступінь доктора. З 1967 р. обіймав кафедру теорії літератури в Констанцькому університеті (ФРН). Викладав також у Колумбійському і Йельському університетах, у Сорбонні.

Один із чільних представників так званої Констанцької школи, яка об'єднувала й розвинула рецептивну естетику. До цієї школи належали також Вольфганг Ізер, Райнер Варнінг, Карлхайнц Штірле, Петер Шонді, Гюнтер Бук та інші. Від 1964 р. Яусс був членом дослідницької групи «Поетика й герменевтика» («Poetik und Hermeneutik») та співредактором однойменного журналу (1964–1993). Інаугураційна лекція Яусса на кафедрі в Констанці 1967 р. називалася «Історія літератури як провокація для літературознавства» («Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft»), незабаром вона вийшла окремим виданням у серії «Konstanzer Universitätsreden». Головні свої тези Яусс далі розробляє у розвідці «Маленька апологія естетичного досвіду» («Kleine Apologie der Ästhetischer Erfahrung»), яка з'явилася 1972 р. Дослідження ж кінця 1970-х років зібрані в його підсумковій праці «Естетичний досвід і літературна герменевтика» (1977, 1982).

Яусс прагнув повернути літературознавчим дослідженням історичну проблематику. Він заперечував три різні підходи до історії літератури: ідеалістичну концепцію історії як телеології; позитивістський історизм XIX ст., який уникав окремих питань, щоб зберегти об'єктивність; та Geistesgeschichte – історію ідей, ґрунтовану на ірраціоналістській естетиці. Натомість альтернативою їм він вважав марксистську теорію й критику та російський формалізм, які намагалися примирити історію й естетику.

Спираючись на герменевтику Г. Г. Гадамера, Яусс докладно розробив поняття і структуру естетичного досвіду, горизонту читацьких сподівань (Erwartungshorizont). Художній твір, за його концепцією, реалізується в діалогічному контакті читача з текстом. «Горизонт читацьких сподівань» позначав сукупність соціальних, культурно-історичних, психологічних та інших уявлень, які зумовлюють, з одного боку, відносини автора і твору з читацькою аудиторією, з реципієнтом, а з другого боку – відносини читача з твором. Тобто кожен із учасників діалогу має свій горизонт сподівань, а рецепція твору здійснюється в процесі взаємодії цих горизонтів.

Первісний горизонт сподівань читача неминуче розширюється в процесі його контакту з текстом, відбувається формування нового естетичного досвіду. Саме в цій наданій мистецтвом можливості перетворити «чуже» на «своє» полягає його комунікативна функція. Історія літератури, з позицій Яусса, – це і є історія рецелцій, кожна наступна з яких повинна

враховувати досвід усіх попередніх, адже якраз у цьому досвіді реалізується сенс твору.

Яусс розрізняв три основні види естетичного досвіду: продукування (*poesis*), рецепція (*aisthesis*) та комунікація (*catharsis*). На його думку, дослідження цих трьох елементів дасть змогу історії літератури втриматися між чистою естетикою і чистою соціологією. Естетичний досвід може виконувати в суспільстві три функції: створювати норми, дотримуватися чинних норм або ж заперечувати їх.

Українські переклади праць Ганса Роберта Яусса див.: Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти) / Пер. Юрія Прохаська // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Л.: Літопис, 2002. – С. 368–403.

Ярина Цимбал

Переклад здійснено за виданням: *Jauss R. H. Esthétique de la Réception et Communication littéraire // Proceedings of the IX Congress of the International Comparative Association: Communication and Reception. – II. – Innsbruck, 1981.*

Ганс Роберт Яусс

Рецептивна естетика і літературна комунікація

I

Рецептивна естетика, відома під назвою «Констанцька школа» [1], дедалі більше, починаючи з 1966 р., перетворювалася на теорію літературної комунікації. Об'єкт наших досліджень – це історія літератури як процес, у якому завжди задіяні три актори [чинники] – автор, твір і читач. Інакше кажучи, це діалектичний процес, у якому взаємодія між твором і реципієнтом завжди відбувається за посередництвом літературної комунікації. Отже, тут поняття «рецепція» тлумачитимемо в подвійному сенсі – як прийняття (або присвоєння) і як обмін одночасно. Крім того, поняття «естетика» більше не відсилає ні до науки про прекрасне, ні до давнього питання про суть мистецтва, а радше до питання, що ним тривалий час нехтували: як вивчати мистецтво через його власний досвід, через історію естетичної практики, котра – як продукування, рецепція і комунікація – лежить в основі будь-яких мистецьких маніфестів.

Німецьке слово «Rezeptionsästhetik» породило, на жаль, фатальне непорозуміння: у французькій та англійській мовах слово «рецепція» трапляється тільки в готельному бізнесі! Однак цей неологізм усе ж таки здобув визнання в міжнародній естетичній теорії, окреслилася

сфера його застосування: рецепція як естетичне поняття охоплює разом два значення – активне й пасивне. Рецепція в її естетичному розумінні означає двосторонній акт: враження від художнього твору і водночас спосіб, у який його приймає читач (або – якщо хочете – його «відповідь»). Читач (чи краще – адресат) може реагувати зовсім по-різному: мистецький твір можуть просто споживати чи в кращому разі критикувати, можуть захоплюватися ним або заперечувати його, гратися його формою, тлумачити його зміст, приймати визнані інтерпретації або пробувати самому написати оповідання. Зрештою, адресат може зреагувати на художній твір, створивши свій, новий. Ось як виглядає комунікативний ланцюг в історії літератури: автор водночас є «реципієнтом», для якого він починає писати. Внаслідок цих різноманітних дій зміст твору завжди складається в новий – як результат поєднання двох чинників: горизонту сподівань (або первинний код), що його передбачає твір, і горизонту досвіду (або вторинний код), який виникає завдяки реципієнтові.

Методологічний постулат, що його рецептивна естетика прагнула запровадити в інтерпретацію наукового типу, полягає в розрізненні двох горизонтів – очікуваного результату та сприйняття, актуалізованого через твір мистецтва. Їх слід розрізнити, аби зрозуміти зчеплення структур, які зумовлюють враження від твору, та естетичні норми, застосовувані інтерпретаторами до історії літератури. Віднайти літературну комунікацію, приховану за тим, що називають «фактами літератури», – ось мета новітніх досліджень, які вимагають літературної теорії, здатної під час аналізу процесів рецепції враховувати взаємодію між продукуванням і сприйняттям. Саме через цю взаємодію реалізується безперервний обмін між автором, твором і читачем, між теперішнім і минулим досвідом мистецтва. На противагу традиційним історико-літературним дослідженням за схемою «життя і творчість...», рецептивна естетика відновлює право читача на активну роль у послідовній конкретизації змісту творів протягом історії. З другого боку, рецептивну естетику не слід плутати з історичною соціологією читача, котрий легко змінює свої смаки, інтереси чи ідеологію. Опираючись цим двом методам, які зводять історію літератури до одностороннього причинно-наслідкового зв'язку, рецептивна естетика спирається на діалектичну концепцію: для неї історія інтерпретацій мистецького твору – це обмін досвідами або, якщо хочете, діалог, гра запитань і відповідей.

II

У 1960-х роках були спроби трансформувати теорію літератури відповідно до моделі номологічних наук за допомогою дескриптив-

ного й формалізованого методів, які не залишають місця для інтерпретації. На противагу цій тенденції, яка панує й досі, рецептивна естетика робить своїм кредо герменевтику і закріплюється в полі наук про значення. Але її, так би мовити, повернення до інтерпретації в цьому разі аж ніяк не означає, що вона при цьому відмовляється від доробку структуральних підходів або що вона знову наvertsється до ідеалу іманентного трактування, де досить самоусунутися, аби досягти видимої об'єктивності. Згідно з рецептивною естетикою, інтерпретація радше вимагає, щоб інтерпретатор намагався контролювати свій суб'єктивний підхід, визнаючи горизонт, обмежений його історичною позицією. На цій думці ґрунтується герменевтика, яка відкриває діалог між теперішнім і минулим та вводить нову інтерпретацію в історичну серію конкретизацій змісту. З цією метою сьогодні важливо розвинути нову літературну герменевтику, яка, відповідно до моделей теології та юриспруденції, врахує три моменти, котрі разом становлять акт розуміння, а саме: розуміння, інтерпретація та застосування.

Теологія і юриспруденція, наші сусіди в царині текстуальних наук, настільки прогресували в герменевтичних розмислах, які супроводжують їхню наукову практику, що внесок традиційної літературної герменевтики в нинішню суперечку про герменевтику взагалі зводиться – як сказав Петер Шонді (Peter Szondi) ще 1970 р. – до скромної ролі бідного родича [2]. Його збентеження стало очевидним, щойно в нього запитали про придатну теорію розуміння, яка відповідала б естетичному характеру літературних текстів. В університетській традиції це питання вирішують, відсилаючи або до реторики, компетентної в питаннях наслідків літературного дискурсу, або до літературної критики, компетентної в питаннях естетичної оцінки. Це питання, зазвичай в іншій формі, було порушене на початку нашого століття – мається на увазі проблема літературності, що її зачепили російські формалісти, чи проблема критики краси, яку ввів у стилістику Лео Шпітцер* (Leo Spitzer) [3]. Проте ні Шпітцер, ні формалісти не мали на гадці перевіряти свої методи інтерпретації за допомогою герменевтичної рефлексії. Відсутність теорії розуміння і навіть перехід на антигерменевтичні позиції характеризують пізнішу новітню лінгвістичну поетику й семіотику, так само як теорії письма, текстуальної гри й інтертекстуальності. Книжка Сьюзен Зонтаґ (Susan Sontag) із показовою назвою «Проти інтерпретації» («Against Interpretation», 1966) мала успіх, бо вона засвідчила суперечності між модерною літературою і традиційною інтерпретацією. Остання, зводячи множинний сенс відкритого твору до єдиного значення – нібито об'єктивного, але

прихованого за текстом, – неодмінно випускає з уваги естетичну структуру, яка відрізняє більшість творів, написаних у наш час [4]. Відтоді дедалі більше й більше вкорінюється упередження, ніби герменевтика – це не що інше, як застаріла езотерична доктрина, підпорядкована ідеологічному інтересу закріплення впливу традиції на сучасність.

Проте Сьюзен Зонтаг не наголосила, що її гострі випадки проти спрощення позитивістської інтерпретації пішли набагато далі за герменевтичні дискусії в Німеччині. Після 1966 р. рецептивна естетика знову могла скористатися аргументами філософської герменевтики Ганса Георга Гадамера* (Hans-Georg Gadamer) [5], на якого вона нападлася за об'єктивізм у трактуванні, що панував у літературній освіті. Вона розвінчала ілюзії історизму, які, апологізуючи «повернення до джерел» і «вірність текстові», спонукали інтерпретатора ігнорувати обмеження, накладені на нього його історичним горизонтом; не визнавати те, що він сам є частиною історії рецепції тексту; не бачити облудність переконання попередників, котрі вважали, що мають, нарешті, чистий і безпосередній стосунок до тексту, в якого є один істинний сенс. Рецептивна естетика, навпаки, визначаючи зміст твору через низку його історичних конкретизацій, не стільки вишукує помилки в попередніх інтерпретаціях, скільки досліджує сумісність різних тлумачень.

Принцип герменевтики, що вимагає визнавати зацікавленість, притаманну будь-якій інтерпретації, не єдиний спадок, що дістався літературній герменевтиці від її сестри – герменевтики філософської. Герменевтика Гадамера спонукала її, крім усього, досліджувати акт розуміння через три моменти – розуміння (Verstehen), тлумачення (Auslegen) та застосування (Anwenden). У цій справі виявилася суттєве відставання літературної герменевтики від своїх сусідів по герменевтиці. Теологія і юриспруденція насправді ніколи не випускали з поля зору той факт, що «в глибинах акту розуміння тексту завжди криється порух до застосування результатів акту в теперішній ситуації інтерпретатора цього тексту» [6]. Філологія, єдина після приходу історизму, звела свою методологію до інтерпретації; вона більше не намагалася досягти естетичного розуміння і зневажала проблему застосування як дидактично наївну. Проте акт розуміння закінчується для теологів проповіддю, а для правників – вироком. Текст закону або об'явлення мало просто зрозуміти в історичному контексті: значення закону має конкретизуватися при кожному його застосуванні, релігійний текст як послання про спасіння слід розуміти по-новому в кожній конкретній ситуації. Отже, на яких підставах літературна інтерпретація зупинилася на

реконструкції минулого-яким-воно-було-насправді або на описі тексту для скромної втіхи від опису-як-такого? Якщо й літературна герменевтика хоче успішно завершити свою роботу в конкретну мить інтерпретації, треба сказати таке: за логікою естетики й історії, вона має визнати застосування як невід'ємну частину будь-якого розуміння і відновити в естетичному досвіді єдність трьох моментів герменевтичного акту.

III

Новітні теорії рецепції і літературної комунікації, що їх незалежно одна від одної розробляли групи дослідників у Констанці і Східному Берліні, звісно, не є феноменами наукової традиції, культивованої виключно в Німеччині. Якщо ці теорії, як ми на те сподіваємося, можуть приводити до «зміни парадигми» і до відвоювання публічного інтересу, який літературознавчі дослідження, очевидно, втратили після війни, якщо ці теорії мали несподівані наслідки, то це тому, що вони були частиною загального перевороту, який стався в історії наук про людину в середині 1960-х років. Рецептивна естетика виникла одночасно з переворотом, який панівній парадигмі структуралізму надав позаісторичного характеру і спричинився до формулювання у лінгвістиці, семіотиці, соціології та інших науках схожих концепцій, котрі мали на меті поєднати протилежні полюси, щоб виробити всеохопну теорію людської комунікації.

Структуралізм, розроблюваний спочатку в лінгвістиці й далі в антропології на універсальному рівні «суперечки про метод» (*discours de la méthode*) нашого часу, спричинив критику, який піддавалися головним чином такі вихідні положення структуралістів: замкнутий мовний універсум без референта, отже, без зв'язку зі світом; системи знаків, відірваних від ситуації продукування та сприймання смислів; поняття структури в онтологічному значенні, тобто як абсолютно незмінної й абстрактної соціальної функції; зведення функцій прагматичної комунікації до комбінаторної гри в дусі формальної логіки. Ці положення паралельно були взяті під сумнів у різних дисциплінах: теорія літератури почала поновлювати у правах читача, слухача, глядача (або краще сказати – реципієнта); лінгвістика почала заміняти текст фразою і розвивати прагматику «мовленнєвого акту» та комунікативних ситуацій; семіотика наблизилася до концепції кодів, або ж культурних текстів; культуральна антропологія відновила питання суб'єкта, ролей та соціальних інституцій; відроджувалася феноменологічна соціологія. Саме остання знову взялася зі своїх позицій до проблеми вибудовування

сенсу. Формальна логіка, нарешті, видавалася застарілою порівняно з логікою пропедевтичною, яка включала діалог в аргументацію. Не забуваймо, що в ті роки кібернетика чи інформатика позиціонували себе так, що їх до певної міри вважали за «*science de salut*» – науку, яка складні проблеми людської комунікації вирішує у найпростіший спосіб. Наперекір їм жевріла оманлива надія на інформаційну естетику, для якої чинник «комунікація» не втратив негативного естетичного значення [7].

З постструктуралістськими теоріями, що їх розвинула літературна критика у Франції після 1968 р., рецептивну естетику більше чи менше поєднували поняття відкритого твору («*opera aperta*», за Умберто Еко*), відмова від логоцентризму, повторне введення суб'єкта й переоцінка літературного тексту через його функцію соціальної трансформації. Але літературні теорії німецького походження відрізняються від французьких теорій письма тим, що останні, очевидно, виводять генезу змісту тільки з відображальної діяльності, яка і є для них письмом. Натомість німецькі теоретики тлумачать безперервне творення змісту як обмін (або взаємодію) між двома учасниками продукування і рецепції твору. Перший методологічний крок так само привів французький авангард від твору до тексту; чи не повинен наступний крок привести нас від суб'єкта, який пише, до суб'єкта, який читає і судить, якщо вже стоїть завдання зрозуміти літературу як процес соціальний – комунікативний і нормотворчий водночас? Літературна комунікація має бути представлена як інтерсуб'єктивне поле. Вона не могла виконувати свою соціальну функцію, доки не визнавали діалогічний зв'язок між текстом, його реципієнтами та посередниками між ними, доки інтерсуб'єктивний естетичний досвід зводили до монологічного «задоволення від тексту», яке читає – за Роланом Бартом* – віднаходив у «райському саду слів» [8].

IV

Компаративна наука здійснилася в літературних дослідженнях гуманістів, якщо вважати, що їхні твори – від італійського Ренесансу до німецького ідеалізму – були задумані відповідно до плутархівської моделі «паралелей між давнім і новим» [9]. Ці паралелі випливали з необхідності, яка виходила за межі звичайної філології. Треба було віднайти та обґрунтувати закони досконалості, які знову поєднували б красиве і добре, естетику і мораль і були основою гасла гуманістів: *lectio transit in mores*¹. Саме історизм романтичної доби розхитав таке гуманістичне застосування літературної естети-

¹ Тут: читання переходить у звички (лат.). – Прим. перекл.

ки, поклавши край історіографічному жанру «паралелей» як науці про одиничне й індивідуальне в історії. Як можна сьогодні примирити історичну свідомість і потреби літературної комунікації? Ось тут я й бачу можливість оновити студії з порівняльного літературознавства.

Покликана компенсувати ізоляцію національних літератур, ця дисципліна надто довго залежала від позитивістської методології, історії ідей чи формалізму, щоб визнати повноправність знову порушених проблем літературної комунікації. В одній із дефініцій, запропонованій Жаном-Марі Карре* (Jean-Marie Carré) (1951), ця дисципліна трактується як «вивчення міжнародних духовних зв'язків, співвіднесеності подій» [10]. У цьому означенні пережитий досвід літературної комунікації залишається прихованим за щільною завісою «літературних фактів», і не враховано те, що вона існує завжди – за об'єктивними або «духовними» зв'язками суб'єктів, котрі через рецепцію як інтерпретацію, через відбір як відтворення попередньої літератури здійснюють літературний обмін. Автори «паралелей», які вважають «донауковими», могли б навчити не одного сьогоднішнього компаративіста, що будь-яке порівняння в історії літератури вимагає «*tertium comparationis*», тобто теоретичних правил. Ці правила не впливають безпосередньо з об'єктів порівняння. Вони впливають із передрозуміння, з інтересу (часто прихованого або неусвідомленого) інтерпретатора, що він його негайно має задовольнити з допомогою герменевтичної рефлексії і який він повинен свідомо ввести в акт порівняння, якщо хоче, щоб його аналіз визначали не упередження, а осмислені питання.

Для гуманістів, як і для філософів епохи Просвітництва, порівняльна інтерпретація античної і модерної культур була не метою в собі, а способом сформулювати й описати ідеал для теперішнього або майбутнього суспільства. Шарль Перро у своїй праці «Паралелі між давнім і новим у питаннях мистецтва і наук» (1688–1697), несправедливо недооціненій французькою літературною традицією, прагнув перевірити досягнення доби Людовіка XIV нормами античної досконалості. Попри свій первісний задум, він дійшов висновку про непорівнюваність цих двох історичних світів. «Історія античного мистецтва» (1764) Вінкельмана*, задумана для протиставлення сучасному мистецтву, не тільки показала розвиток у стародавніх ідеї Краси, що єдина є гідною наслідування. У нових інтерпретаціях високого, або ж вишуканого, стилю ця ідея постала перед тогочасним читачем як естетична утопія доброчесного життя в громаді [11]. Руссо, критикуючи сучасну йому цивілізацію, вдавався до порівняння античних міст-держав із державою новочасною, щоб, нага-

давши про справжнє республіканське життя, унаочнити постулати й рамки «суспільного договору». Фрідріх Шлегель * і Фрідріх Шіллер у своїх творах 1797 р. намагалися по-новому розв'язати «спір про давніх і нових», спираючись на історичне розрізнення двох епох – античного і сучасного мистецтва. З цієї історичної філософії майбутнього мистецтва виросла естетична програма романтизму.

З огляду на все зазначене завдання і плани дисципліни, як вони бачаться компаративістам, сьогодні видаються дещо скромними. Мені завжди здавалося, що навіть великий і широко відомий проект «Порівняльної історії європейських літератур» [12] за браком мети, більшої ніж методологічне порівняння, ризикує перетворитися на ще один уявний музей світової літератури. На мою думку, щоб уникнути цього ризику, треба повернутися до питання літературної комунікації, що означає за непорушними відносинами традиційної історії літератури шукати й реконструювати відносини рецепції та обміну. Досвід мистецтва засвідчив, що вони можливі між націями – часто всупереч релігійним і політичним обмеженням, – як і між минувиною і сучасністю.

V

Завдання представити історію літератур як процес комунікації вимагає передусім реконструювати активну роль, до розуміння якої ми повертаємося, рецепції та літературного обміну в цих відносинах. Цей герменевтичний засновок наводимо давній: *Quidquid recipitur, recipitur ad modum recipientis*¹. Завдяки святому Томі Аквінському* тут знову може придатися рецептивна естетика [13]. Хто погоджується з цим засновком, той одразу розуміє, чому традиційні категорії історії літератури – джерела, впливи, моделі життя («*Nachleben*»), творчість – неспроможні і чому їх слід тлумачити діалектично, коли йдеться про те, як розуміти історію літературної комунікації. Визнати активну роль «реципієнта» означає, з другого боку, визнати, що кожний акт рецепції передбачає вибір і неабезсторонність стосовно попередньої традиції. Літературна традиція конче формується в процесі взаємодії між опозиціями: присвоєння і відмова, консервація й оновлення минулого.

Перевага методологічного переходу від однолінійної нарації до діалектичної концепції історії літератури полягає в тому, що остання дає змогу вже сьогодні визначити весь перелік комунікативних відносин, прихованих за зв'язками, які зводять до простої причино-

¹ Все, що приймається, приймається відповідно до природи того, хто приймає (лат.). – Прим. перекл.

вості. Там, де досі бачили тільки однобічну залежність від джерела чи моделі, нині можна вирізнити низку різних типів і форм рецепції. Діоніз Дюрішин (Dionyz Durišin), котрий паралельно з групами вчених у Констанці та Східному Берліні дослідив і наголосив визначальну роль «реципієнта» на всіх рівнях формування літературної традиції [14], пропонує виділяти такі форми рецепції: ремінісценція, «мотто», сугестія, запозичення, наслідування, адаптація та варіація. З другого боку, Гаролд Блум вважає, що необхідна герменевтична теорія, яка дасть змогу замінити літературний міф про «предтеч» на перелік категорій «creative misreading» («творчого прочитання»). Отож зв'язки між великими авторами пояснюються як форми «revisionary ratios» («коефіцієнта перегляду») або, як частіше кажуть, форми відповіді поетів-синів на запитання, що їхні поети-батьки залишили відкритими: виправлення або відхилення (clinamen), анти-тетичне доповнення (tessera), самознищення (kenosis), самообмеження (askesis), повернення втраченого оригінального сенсу (apophrades) або вихід на непередбачувані наслідки (demonization) [15].

Однак це не тільки форми актуалізації канонічних творів та діалог між великими авторами, які у світлі рецептивної естетики віднаходять свою історичну динаміку. Стилі, жанри, епохи й «відродження», трактовані в позитивістських дослідженнях як завершені й замкнуті об'єкти, знову постають на плинному горизонті множинності їхніх значень і потребують інтерпретацій, які враховуватимуть мінливу позицію інтерпретаторів. Скажімо, літературна доба – це не об'єктивний «факт», визначений раз і назавжди, а історичний прояв, виокремлений у безупинному процесі означування. Суть літературної доби розкривається в безперервних конкретизаціях її «signifance» («означування»), користуючись терміном Ролана Барта, які в різні моменти є результатами подій та їхніх наслідків і які, отже, можна реконструювати через їхню історію рецепції – від першої реакції до останньої інтерпретації. Для розуміння, наприклад, романтизму з історичних позицій сучасності мало вдовольнитися описом замкнутої однорідної доби, який подибуємо в наших підручниках. Якщо необхідно означити романтизм для нас і сьогодні, слід спиратися на літературні маніфести 1802–1827 рр., на творчість, приміром, Новаліса чи Віктора Гюго, так само й на критику романтизму з боку Малларме* або Валері*. Треба усвідомлювати умови нашого сучасного розуміння: воно продовжує естетичний канон, котрий дискредитує всю поезію романтичного походження (тут спадає на думку книжка Гуго Фрідріха «Структура сучасної лірики». – Hugo Friedrich, «Strukturen der modernen Lyrik»), і бачиться сьогодні як принесене хвилею неоромантизму, генезу якого ще треба з'ясувати. Нарешті, історію конкретиза-

цій романтизму в панівних літературних традиціях слід зіставити з його рецепцією в літературах слов'янських і неєвропейських. Літературна комунікація – це процес, коли «отримувач» безперестанку вибирає з багатств, які йому пропонують минуле або зарубіжна література, тому саме питання – кого приймали і кого відкидали (чому, наприклад, Жана Поля* або Е. Т. А. Гофмана одразу читали й наслідували поза Німеччиною, а інші автори, як Новаліс* чи Айхендорф, не були відомі, й успіх їхній запізнилий) – дуже точно окреслює характерні проблеми історичних конкретизацій суті літературної доби.

Наш приклад дає змогу дійти двох висновків. Рецептивна естетика підважує означення епохи, сформульоване Гегелем, – як вираз об'єктивного духу, і навіть концепцію символічної цілісності всіх одночасних проявів. Надалі стиль доби буде не більше ніж панівною естетичною нормою, яка у сфері мистецького вираження підкреслює неодноразовість того, що проявляється одночасно. Поява нового стилю, що творить епоху, може відхилити естетичну норму, яка досі домінувала в літературному минулому: її можуть забути або ж підпорядкувати її новому естетичному канону (наприклад, так званий реалістичний роман, який після Флобера використовує різноманітні стилі уже пережитого романтизму). Крім того, рецептивна естетика протиставляється концепції літературної традиції, яка з огляду на професійні обов'язки гуманітарія чи згідно з неомарксистською філософією історії буде або «тезаурусом», завжди актуальним і позачасовим («House of Beautiful»), або культурною спадщиною, яка постійно зростає і доступна всім. Ці дві концепції сходяться в цілісність, що її порівняльне літературознавство героїчно намагається поєднати в історіографічний синтез під назвою «світова література». З погляду рецептивної естетики, літературна традиція не може бути об'єктом дослідження, якщо умовою будь-якої літературної комунікації визнати неабсолютність позиції і постійний вибір. Отже, на літературну традицію теж поширюється закон, що повсюдно панує в історіографії і вимагає від історика відмовитися від неможливого прагнення пізнати цілісність історії. За словами Карела Кошика (Karel Košík), цю відмову щедро компенсує здатність людини відновити минуле через «осмислення історичних підсумків, у якому людська практика інтегрує й оживлює елементи минувшини в їхній єдності» [16].

VI

У наші дні теорія літературної комунікації має започаткувати – через критику «уявного музею» і його прихованої метафізики – платонівську естетику, яка вимагає, щоб усе велике мистецтво було нам

завжди й безпосередньо доступне. Теоретичні дискусії 1960-х років, спровоковані новітніми рецепціями Маркса і Фройда, найбільше підважили впевненість гуманітаріїв, яка досі наділяла мистецтво необмеженою владою творити комунікацію людини з людиною попри час і простір. Із наступних дебатів про ідеології й маніпуляції щонайменше випливало, що літературна традиція завжди була наділена амбівалентною здатністю переказувати про людські подвиги й страждання і рятувати їх від забуття, так само як приховувати їх і підкоряти мистецтво владним інтересам. Проте не забуваймо, що наперекір панідеологічним підозрам літературна комунікація ніколи не могла повністю підпорядковуватися ідеологіям, які домінували в державі й церкві. Історія літератури й мистецтва – це одночасно історія служіння і природної непокори естетичного досвіду: саме тут людина завдяки своїй творчій і рецептивній діяльності може випрозорити всі інші функції людського діяння й піднести їх до рівня комунікації, який дає змогу розшифрувати досвід світу навіть на часовій, просторовій чи культурній відстані.

На початку рецептивна естетика ще представлялася як естетика незалежного мистецтва і спрямовувалася на мистецькі твори, які завдяки своєму новаторському чи «негаторському» значенню перевищили горизонт сподівань своєї першої публіки і завдяки багатству змісту породили щедрі інтерпретаційну історію. Мірою того як проблема соціальних функцій мистецтва поставала знову, поле досліджень мало б відкриватися для літературних традицій до і після доби незалежного мистецтва поза гуманістичним поняттям твору й навіть для літературної комунікації в повному обсязі її функцій, не виключаючи й функцію «*delectare et prodesse*»¹, дискредитовану після ідеї «мистецтва заради мистецтва» і зневажену в наші дні під назвою літератури масового споживання. Ця остання, вже як література усна, існує тільки у формі «*plurale tantum*», у серіях і в постійному русі, яких повинна уникати традиційна естетика, зорієнтована на «*singulare tantum*» шедевра. Отже, треба було віднайти літературну комунікацію в пережитому досвіді мистецтва й замінити онтологію досліджуваного твору естетичною практикою. Тут першопрохідцями стали Джон Дьюї* (John Dewey), Ян Мукаржовський* (Jan Mukařovský) та Мікель Дюфрен* (Mikel Dufrenne) [17]. Але вони ще не виробили історію естетичної практики у її трьох базових видах діяльності, які бачаться мені і які я описав так: продукування, або *poiesis*; рецепція, або *aisthesis*; комунікація, або ж *catharsis* (див. мою останню працю: «*Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*», Мюнхен, 1977). Моя теорія естетичного досвіду узгоджується з ідеями Мукаржовсь-

¹ «Приносити користь і насолоду» (лат.).

кого, котрий визначає естетичну функцію як порожній і навіть трансцендентний принцип, який дає змогу організувати й динамізувати всі інші функції діяння в повсякденному світі. До цієї теорії естетичного знака, яка випрозорює приховані факти реального світу, я додаю, що естетична функція, на противагу функції теоретичній, залишається закоріненою в естетичній насолоді, котра – означена як самозадоволення в задоволенні іншого – відкриває комунікативну взаємодію. За Мукаржовським, естетична функція здійснюється не коштом заперечення практичної і комунікативної функцій; за теорією ж Констанцької школи, вона зберігає горизонт реальності, яку заперечує (як будь-яке заперечення відповідно до гегелівської діалектики) і повертає тим самим в естетичний досвід свою забуту комунікативну функцію. Відтоді класична дихотомія між вигадкою і реальністю втрачає свою правомірність: «замість того, щоб бути просто її протилежністю, вигадка повідомляє нам дещо про реальність» (цитую Вольфганга Ізера* [18]). Світ вигадки не є більше світом у собі, але виходить, що вигадка завжди була в естетичному й комунікативному досвіді мистецтва до того, як воно декларувало свою незалежність: горизонт, який нам відкриває сенс світу через бачення інших [19].

Якщо хтось хоче написати нову історію літератури з наміром реконструювати на основі творів, історичних зв'язків та інтерпретацій, що залишилися, прихований за ними процес літературної комунікації, треба скористатися історією і теорією естетичного досвіду. Вона видається мені незамінною в цій справі, адже пропонує «герменевтичний місток» для досягнення далеких у часі епох і чужоземних культур у європейській традиції. Для історика й антрополога це недоступне: їм дедалі частіше доводиться аналізувати розрізнені й неповні документи і свідчення, які залишаються німими, якщо не оманливими, і, на перший погляд, призначені не для того, щоб давати «задоволення від тексту» пізнішому читачеві і не для глузду іноземного спостерігача [20]. Мистецькі маніфести, або, краще сказати, свідчення віджилого світу, щойно вони набувають естетичної функції, завжди виходять за рамки прагматичної ситуації свого походження; саме завдяки цьому вони залишаються вірними собі, навіть якщо мусять служити ритуальній чи ідеологічній меті. Як тільки естетичний досвід вступає у гру, людина обирає ту ж дистанцію, що й у служінні релігійному чи політичному ритуалу, яких завжди дотримуємося в ігровій поведінці: предмет культу, осягнутий і трансформований через естетичну функцію, більше не може бути таємницею. Перетворений на естетичний об'єкт, він набуває відмінності, структура якої подвійна: з одного боку, вона роз-

криває своє іншобуття (свою «чужість»), а з другого боку – через свою форму відсилає до чужого, до свідомості, готової цей предмет зрозуміти.

Удоступнити мистецтво й літературу минулого, які стали нам чужими, і повернути їх, визнавши свою іншу самість, у наш теперішній досвід – ось завдання історичної герменевтики [21]. Коли йдеться про чужоземну культуру в традиції мистецтв європейського походження, яка не надається до жодного історичного розуміння, ми вдаємося до систематичного підходу, що полегшує нам перелік літературних і усних жанрів, пропонованих теорією літератури й компаративістикою, або перелік моделей ідентифікації, підготованих літературною психологією, чи, кінець кінцем, перелік ролей і соціальних інституцій, вироблених соціологією знання [22]. Нарешті, синтезувати ці методологічні пропозиції для використання їх у літературознавчих дослідженнях, присвячених проблемам комунікації, котрі постають як у діахронії процесу рецепції, так і в синхронії системи комунікації [23], – ось першочергова вимога, яка мені видається на часі. Можливо, наслідком цього буде новий шанс примирити герменевтичну й структуралістську методології, які могли б у такий спосіб збагнути, що, з одного боку, *de singularibus non est scientia*, а з другого – *scientia sine communicatone sermonis non facit sapientiam*¹.

1. Попередні праці зібрані в антології Райнера Варнінга: *Rezeptionästhetik. Theorie und Praxis*. – München, 1975. Останні праці Вольфганга Ізера та Ганса Роберта Яусса: *Iser W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. – München, 1976; *Jauss H. R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. – München, 1977. – Bd. 1. Праці послідовників зібрані в антології за редакцією Вебера: *Rezeptionsgeschichte oder Wirkungästhetik. Konstanzer Diskussionbeiträge zur Praxis der Literaturgeschichtsschreibung*. – Stuttgart, 1978. Нещодавно рецептивній естетиці було також присвячене спеціальне число журналу «Poétique» – «Théorie de la reception en Allemagne» (1979. – № 39).
2. Див.: *Szondi P. Einführung in die literarische Hermeneutik*. – Frankfurt, 1975. – S. 404.
3. Хоча теорія інтерпретації, імпліцитно присутня в працях Лео Шнітцера, не надається до наслідування і мало систематична, вона далеко випередила маргінальні спостереження герменевтистів. Див. похвальне слово їй Жана Старобінського у кн.: *Starobinski J. L'œil vivant. La relation critique*. – Paris, 1970. – P. 34–81.

¹ З окремого нема знань... знання без спільної бесіди не робить розумним (лат.). – Прим. перекл.

4. Sontag S. Against Interpretation and other essays. – New York, 1966. – P. 6. [Див. український переклад: Зонмар С. Проти інтерпретації та інші есе / Пер. з англ. Віктора Дмитрука. – Львів: Кальварія, 2006. – Прим. перекл.]
5. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. – Tübingen, 1960.
6. Gadamer H.-G. Ibid. – S. 291.
7. Див.: Brütting R. Ecriture und Texte. Die französische Literaturtheorie nach dem Strukturalismus. – Bonn, 1976. – S. 41.
8. Мою ґрунтовнішу критику праці Ролана Барта «Задоволення від тексту» (Париж, 1973) див. у кн.: Jauß H. R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. – München, 1977. – Bd. 1. – S. 55 sq.
9. Див.: Jauß H. R. Literaturgeschichte als Provokation. – Frankfurt, 1970. – S. 34 sqq. Передруковано у кн.: Pour une esthétique de la réception. – Paris, 1978. – P. 180 sqq.
10. Цит. за: Gsteiger M. Zur Begriff der Literatur in vergleichender Sicht // Zur Theorie der Vergleichender Literaturwissenschaft / Ed. H. Rüdiger. – Berlin, New York, 1971. – S. 76.
11. Див.: Äbli D. Winckelmann und die Entwicklungslogik der Kunst. Лекція на отримання звання професора в Констанцькому університеті (1976).
12. Див. виступ Іва Шевреля (Ives Chevreul) на VIII Конгресі Міжнародної асоціації літературної компаративістики у журналі: Revue de littérature comparée. – 1971. – P. 434.
13. За словами Анрі-Домініка Саффі (Henri Dominique Saffrey), Тома Аквінський запозичив його з «Книги про причини» [«Liber de causis» – неоплатонічної копіяції фрагментів із «Першооснов теології» Прокла*, яку тривалий час вважали твором Арістотеля. – Прим. перекл.]. Див.: Platonismus in der Philosophie des Mittelalters / Ed. W. Beierwaltes. – Darmstadt, 1969. – S. 482.
14. Durišin D. Vergleichende Literaturforschung. Переклад зі словацького рукопису, опублікованого у: Sammlung. – Berlin, 1979. – № 18.
15. Bloom H. A Map of Misreading. – New York, 1975. Особливо див. таблицю на с. 84.
16. Kořik K. Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt. – Frankfurt, 1970. – S. 148.
17. Dewey J. Art as Experience (1934); Dufrenne M. Phénoménologie de l'expérience esthétique (1967); Mukařovskij J. Kapitel aus der Ästhetik (Frankfurt, 1970).
18. Iser W. Der Akt des Lesens. – München, 1976. – S. 88.
19. Так само я розумію тезу Карлгайнца Штірле (Karlheinz Stierle): «Світ постає як горизонт вигадки, вигадка постає як горизонт світу», висловлену в його важливій праці «Як сприймаються художні тексти?» (див.: Stierle K. Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten? // Poetica. – 1975. – № 7. – S. 378; або під назвою «Рецепція і вигадка»: Stierle K. Réception et fiction // Poétique. – 1979. – № 39. – P. 299 sq.).
20. Щоб проілюструвати цю дилему, я зачитую тільки один уривок із передмови Жоржа Дюбі до його книжки «Три стани, або Феодальні уявлення»: «Історику дістаються лише рештки, малі уламки пам'яток, передусім пов'язаних із владою, простонародне й безпосереднє життя від нього приховане. Єдине, що дозволяє побачити його інструментарій, – це те, що Луазо назвав станом» (див.: Duby G. Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme. – Paris, 1978. – P. 18; [див. також російський переклад: Дюби Ж. Трехчастная модель, или Представления средневекового общества о себе самом / Пер. с фр. Ю. А. Гинзбург. – М.: Языки русской культуры, 2000. – Прим. перекл.]).
21. Див. вступ до кн.: Jauß H. R. Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. – München, 1977.

22. Див. розділи В та Е у моїй книжці «Естетичний досвід і літературна герменевтика» («Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik»). Тут я погоджуюся з Етьємблем, котрий 1963 р. у своїй критиці французької школи літературної компаративістики вже нагадав про те, що «наша дисципліна не вичерпується історією зв'язків і відносин між письменниками, школами чи літературними жанрами». Він, своєю чергою, прийняв позицію Рене Веллека: «література – це система форм, які людина надає своїй природній мові». Етьємбль закликав розробляти порівняльну поетику, реторику та естетику і заохочував свою дисципліну формувати естетичні судження (див.: *Etienneble. Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée.* – Paris, 1963. – Р. 70 sqq.).
23. Приклад реконструювання системи літературної комунікації, малих літературних жанрів або якихось простих форм див. у: *Jauß H. R. Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur.* – München, 1977. – S. 34–47. Той самий постулат нині сформульований в антропологічних дослідженнях: «Одне слово, підійшовши до літератури як до системи, а не фрагментарно, як це зазвичай роблять – вириваючи речі з контексту, нехтуючи материками, – можна закласти основи для справжнього компаративного аналізу і, можливо, сформулювати кілька справді дієвих теоретичних гіпотез» (див.: *Smith P. Des genres et des hommes // Poétique.* – 1974. – № 19. – Р. 311).

Переклад з французької *Ярини Цимбал*

Примітки

До с. 181. Шпігцер Лео (1887–1960) – австрійський філолог. Перебував під впливом школи естетичного ідеалізму К. Фосслера. Автор праць зі стилістики літератури романськими мовами, особливо французькою та іспанською.

До с. 182. Гадамер Ганс Георг (1901–2002) – німецький філософ, представник герменевтики.

До с. 184. Еко Умберто (1932) – італійський семіотик, культуролог, письменник.

Барт Ролан (1915–1980) – французький літературознавець. Еволюціонував від структуралізму до постструктуралізму. Один із творців теорії «інтертекстуальності». Запропонований ним метод «текстуального аналізу» розглядає текст як переплетіння найрізноманітніших культурних кодів.

До с. 185. Карре Жан-Марі (1887–1958) – див. примітку до статті Г. Ремака.

Вінкельман Йоганн Йоахім (1717–1768) – німецький історик античного мистецтва. Розумів давньогрецьке мистецтво як поєднання «шляхетної простоти і спокійної величі», а його піднесення й занепад пов'язував із соціальним життям.

До с. 186. Шлегель Фрідріх (1772–1829) – німецький естетик і критик. Розробив низку важливих категорій романтизму.

Тома Аквінський (1225 чи 1226–1274) – італійський теолог, видатний представник схоластичної філософії, систематизатор середньовічного католицького світогляду.

До с. 187. Малларме Стефан (1842–1898) – французький поет, один із провідних представників символізму.

Валері Поль (1871–1945) – див. примітку до статті Ф. Жоста.

Жан Поль (псевдонім, справжнє ім'я Йоганн Пауль Ріхтер, 1763–1825) – німецький письменник, творив на зламі епох Просвітництва і романтизму.

До с. 188. Новаліс (справжні ім'я та прізвище – Гарденберг Фрідріх фон; 1772–1801) – німецький поет і філософ, представник раннього романтизму. Автор ліричного циклу «Гімни до ночі» (1800), «Духовних пісень», незакінченого роману «Генріх фон Офтердінген» (1802).

До с. 189. Дьюї Джон (1859–1952) – американський філософ і педагог, один із провідних представників школи прагматизму. Вважав, що «мистецтво – це життя» і трактував естетичне як вираження гармонії, рівноваги між організмом і середовищем.

Мукаржовський Ян (1891–1975) – чеський філолог-структураліст, один із найактивніших членів Празького лінгвістичного гуртка, автор досліджень із структуральної естетики й поетики.

Дюфрен Мікель (1910–1995) – французький філософ і естетик, представник феноменології.

До с. 190. Ізер Вольфганг (1926) – німецький літературознавець, представник Констанцької школи рецептивної естетики.

До с. 192. Прокл (бл. 410–485) – античний філософ, представник афінської школи неоплатонізму. Йому належить універсальна конструктивно-діалектична розробка всієї системи неоплатонізму.

Примітки Олександра Брайка

ЮРІЙ ЛОТМАН

Постать російського вченого **Юрія Лотмана** (28 лютого 1922 р., Москва, – 28 жовтня 1993 р., Тарту) належить до найбільш культових фігур у теорії та історії культури кінця XX – початку XXI ст. Історик, філолог, новатор культурологічної думки, людина широких гуманітарних знань, засновник Тартусько-Московської семіотичної школи, професор Тартуського університету, член-кореспондент Британської академії, дійсний член Норвезької, Шведської, Естонської академій, віце-президент Всесвітньої асоціації семіотики, автор вчення про семіосферу, Ю. М. Лотман вважається одним із лідерів радянської семіотики, який зміг об'єднати у своїх дослідженнях останні досягнення свого часу. Цінним внеском у науку є застосування складних теоретичних ідей при аналізі різноманітного матеріалу світової культури. Історія і теорія культури були покладені вченим в основу *семіотики* і *структуралізму*. У рамках семіотичної школи праці Ю. М. Лотмана, присвячені російській літературі, живопису, побуту, театру, стали широко відомими за межами країни і зробили автора однією з чільних постатей світової семіотики. Своїми глибокими культурологічними дослідженнями духовного життя і побуту XIII–XIX ст., зокрема таких фігур, як Радіщев, Карамзін, декабристи, Пушкін, Лермонтов, Гоголь, учений сприяв очищенню цих імен від ідеологічного гриму, що накладався десятиліттями офіційною радянською наукою. Але основним внеском у культурологію стали його праці з російської культури у всіх її проявах під кутом зору семіотики, так само як і розробка власної *загальної теорії культури* під знаком *культурної антропології*.

Російський вчений-філолог, професор Ю. М. Лотман немовби поєднав глибинно у своїй особі *мультинаціональний підхід* до явищ філології та культури: єврей за національністю, фахівець передусім з російської літератури XVIII – початку XIX ст., він здобув освіту на філологічному факультеті Ленінградського університету, а все своє життя працював в Естонії, в університетському містечку Тарту (колишньому Дерпті). Учений неодноразово звертався до естонських тем в історії російської культури: насамперед це його монографія «Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени» (Тарту, 1958). Російський вчений, фахівець з історії та теорії культури, демонстрував приклад ввічливого, інтелігентного ставлення до національної культури країни, в якій він жив і працював. Ще зовсім молодим, перебуваючи у діючій армії під час війни на території України, майбутній вчений збирав і записував український фольклор і надсилав свої записи у листах до університетського викладача М. К. Азадовського.

Лотман у точному розумінні не був компаративістом, хоча й залишив серію компаративних праць, присвячених *російсько-західноєвропейським історико-культурним зв'язкам*. Спроби розглядати *тексти російської літератури у порівняльному загальнокультурному контексті загальноєвропейського життя* від XI до XIX ст. теж слід віднести до компара-

тивістських. Хоча Ю. Лотман сьогодні сприймається як засновник зовсім відмінних від компаративістики галузей науки, є підстави вважати його ще й одним з перших, хто запропонував застосувати до компаративних досліджень *семіотичний підхід* і пов'язав компаративістику з теорією закономірних і випадкових процесів у культурі, тобто спробував поєднати найперспективніші, на його погляд, напрями у культурології та філології. Здається, компаративістика була ще однією галуззю, де він «вгадав» наукову перспективу...

З початку 1960-х років Лотман розробляє *структурно-семіотичний підхід* до вивчення культури, стає ініціатором видання «Трудов по знаковым системам (Семиотика)», розробляє поняття *вторинних моделюючих систем*, коли текст інтерпретується як знакова система стосовно первинної знакової системи природних мов. Широкі культурологічні інтереси вченого природно привели його згодом до *семіотичних розробок* різних проблем, наприклад «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» (Таллинн, 1973). Лотман виявився одним із творців літературознавчого структуралізму. В основних своїх структуралістських книгах «Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1» (Тарту, 1964), «Структура художественного текста» (М., 1970), «Анализ поэтического текста» автор докладно розвиває свої ідеї і показує їхню продуктивність при аналізі конкретних здобутків.

Праці Лотмана доволі різноманітні і за методами, і за об'єктами досліджень: він займався не тільки літературою і суспільною думкою, а ще й історією, історією журналістики, культурологією, побутом, театром, кіно, живописом. Звільнений в останні роки від заборон і обмежень, він об'їздив майже увесь західний світ, виступаючи з доповідями на різних конференціях і читаючи лекції в університетах. В останні роки життя він, прикутий до лікарень і госпіталів, втративши зір, однак, до останніх днів працював: учні читали йому необхідні тексти і записували під його диктування нові праці. Саме в такий спосіб була створена остання книга «Культура і вибух» (М.: Гнозис, 1992), у якій розробляються питання культурної антропології і яка є своєрідним науковим заповітом автора.

Статтю «До побудови теорії взаємодії культур (Семіотичний аспект)» було написано 1983 р. І хоча вона не привертала особливої уваги дослідників спадщини Ю. М. Лотмана, в ній можна віднайти майже весь комплекс головних наукових ідей ученого, який завжди намагався використати у власних концепціях найзначніші наукові відкриття свого часу, переробивши їх відповідно до створеної ним *моделі культури*. Не обминув він і досягнення сучасного йому традиційного *порівняльного літературознавства*, принаймні у його класичному російському і слов'янському варіантах. Пропонована стаття за методологією поєднує елементи *семіотико-структурального аналізу механізму культури з історичними принципами типології культури* у лотманівському розумінні, і тому вона становить немовби перехід від епохи 60–70-х років через історико-культурну типологію до останнього захоплення теорією вибуху. До Ю. Лотмана, як здається, *предмет компаративістики* у такому річизі ще ніхто не

розглядав. **Це компаративістика очами семіотики та теорії інформації.** І в цьому унікальність пропонованої статті.

Тетяна Свербілова

Переклад здійснено за виданням: Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур (Семиотический аспект) // Избр. статьи: В 3 т.: Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин: «Александра», 1992. – С. 110–121; Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 603–613.

Юрій Лотман

До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект)

Вихід вивчення літератур за межі національного матеріалу був пов'язаний з міфологічною школою та індоевропейським мовознавством. Імпульсом стало виявлення різючих фактів збігів, що спостерігалися на найрізноманітніших рівнях між текстами, спільність між якими до цього навіть не передбачалася. Надалі всі школи, що змінювали одна одну, – «школа запозичень», культурно-історична, маррівсько-стадіальна* та інші, – присвячували свої зусилля все тому ж питанню: поясненню збігів імен, мотивів, сюжетів, образів у здобутках культурно й історично віддалених літератур, міфологій, народно-поетичних традицій. Ця ж проблема залишається в центрі сучасних досліджень. Підсумковою для більш ніж півторастолітніх пошуків може вважатися концепція, що отримала найбільш чітке вираження в працях В. М. Жирмунського й М. Й. Конрада*.

У цих працях питання про порівняльне вивчення літератури відлилося в чіткі методологічні форми: проведене розходження між генетичними і типологічними зближеннями як текстів, так і їхніх окремих елементів. Причому в основу покладена ідея стадіальної єдності, що була висунута ще Тейлором*. У ній бачиться можливість реалізації гетівського задуму «всесвітньої літератури». У стадіальній єдності вбачається принципова умова, що робить можливим і типологічні зіставлення, які робить дослідник, і історико-культурні «впливи» і «запозичення», які він вивчає. Коли М. Й. Конрад говорить про японську лицарську культуру або китайський Ренесанс, він має на увазі, що всесвітньо-історичні стадії культурного розвитку породжують у найвіддаленіших культурних ареалах типологічно подібні явища. «Однак, – зазначає В. М. Жирмунський, – при конкретному

порівняльному аналізі історично подібних явищ у літературах різних народів питання про стадіально-типологічні аналогії літературного процесу неминуче перехрещується з не менш істотним питанням про міжнародні літературні взаємодії. Нemoжливість цілком виключити це останнє вповні очевидна. Історія людського суспільства фактично не знає прикладів абсолютно ізольованого культурного (а отже, й літературного) розвитку, без безпосередньої або більш віддаленої взаємодії і взаємного впливу між окремими ділянками» [1].

Передумовою таких взаємодій є сполучення стадіальної єдності і «нерівномірності, суперечності і відставання», що характеризують, як стверджує В. М. Жирмунський, «розвиток класового суспільства» в умовах «нерівномірностей єдиного соціально-історичного процесу» [2]. Спираючись, з одного боку, на відоме положення К. Маркса про те, що «країна, промислово більш розвинута, показує менш розвинутій країні лише картину її власного майбутнього» [3], а з другого – на положення академіка О. М. Веселовського* про «зустрічні течії»*, В. М. Жирмунський формулює положення про те, що всякий зовнішній вплив представляє лише фактор-прискорювач іманентного літературного розвитку.

Викладені вище короткі положення не тільки являли собою свого часу значний крок уперед у порівняльному вивченні культур, а й понині зберігають свою цінність. Це не означає, однак, що обмежитися ними на сучасному етапі розвитку науки виявляється можливим.

Насамперед слід зазначити, що за межами уваги дослідників залишається велике коло чинників, у яких імпульсом до взаємодії виявляється не подібність або зближення (стадіальне, сюжетно-мотивне, жанрове тощо), а розходження. Можна назвати лише дві можливі спонукальні причини, що викликають інтерес до якої-небудь речі або ідеї і бажання її придбати або освоїти: 1) потрібно, тому що це зрозуміле, знайоме, вписується у відомі мені уявлення і цінності; 2) потрібно, тому що не зрозуміле, не знайоме, не вписується у відомі мені уявлення і цінності. Перше можна визначити як «пошуки свого», друге – як «пошуки чужого». Порівняльне вивчення культур дотепер несе на собі відбиток своєї індоевропейської й міфологічної «прабатьківщини», що позначається на всій техніці вишукування елементів однаковості. Звичайно, набагато ефективніше побачити подібність мотивів між іранськими і кельтськими сказаннями, ніж звернути увагу на тривіальний факт розходження між ними. Однак, коли ми робимо наступний крок до побудови не просто стадіально-рівнобіжних, але іманентно автономних історій окремих культур і ставимо перед собою задачу створення історії культури людства, такий добір матеріалу підштовхує нас до нічим не доведеного ви-

сновку про те, що саме ці сходження і скріплюють різнорідний матеріал у єдине ціле.

Звичайно, не можна сказати, щоб питання про взаємовплив різнорідних елементів не привертало уваги. Ще В. Б. Шкловський і Ю. М. Тинянов звернули увагу на зміну функції текстів у процесі засвоєння їх чужорідною культурою й у зв'язку з цим на те, що процес впливу тексту пов'язаний з його трансформацією [4]. З цього випливало, що навіть усередині однієї і тієї ж культури, для того щоб стати активним учасником у процесі літературної наступності, текст мусить зі знайомого і «свого» перетворитися, хоча б умовно, на незнайомий і «чужий».

Після того як Д. Дюрішин показав, що між взаємодією різних текстів усередині національної літератури і текстами різних літератур, з погляду механізму контакту, істотної різниці немає [5], значущість цих положень, з погляду компаративістики, зробилася очевидною.

Велика кількість конкретних порівняльних досліджень будується саме на вивченні трансформацій і структурних зрушень тих або інших текстів і літературних явищ у процесі їхнього засвоєння іншою традицією. Отож у цьому розумінні питання не нове. Однак з теоретичного погляду воно все ще далеке від з'ясування.

Сформульоване Д. Дюрішиним положення, тісно пов'язане із загальними працями з теорії тексту, має вельми важливе значення [6]. Ми спробуємо далі показати, що воно може бути значно розширеним, так, щоб у нього ввійшли всі види творчого мислення, від актів індивідуальної свідомості до текстових взаємодій глобального масштабу.

Однак, перш ніж підійти до цієї проблеми, необхідно розглянути той аспект, під яким питання хотілося б піддати вивченню. Дотепер у центрі уваги дослідників перебувало питання умов, за яких вплив тексту на текст робиться можливим. Нас цікавитиме інше: чому й за яких умов у визначених культурних ситуаціях чужий текст робиться необхідним. Це питання може бути поставлене й інакше: коли й за яких умов «чужий» текст необхідний для творчого розвитку «свого» або (що те ж саме) контакт з іншим «я» становить невід'ємну умову творчого розвитку «моєї» свідомості.

Усяка свідомість містить у собі здатність до логічних операцій, тобто до трансформації деяких вихідних висловлювань відповідно до визначених алгоритмів, і елементи творчого мислення. Це останнє пов'язане зі здатністю трансформувати вихідні висловлювання в певний однозначно не передбачуваний спосіб. Істотну роль тут відіграють аналогові механізми. Однак варто підкреслити, що ці аналогії мусять бути такого роду, що виключав би однозначну їхню алгоритмізацію. Водночас не можна сказати, що аналоговий механізм мати-

ме тут імовірнісний характер. Ціла низка значень говорить проти такого припущення. Зазначимо хоча б принципову однократність цих інтелектуальних операцій і, отже, несумісність зі статистичним моделюванням, що робить розмову про ймовірнісне моделювання безпредметною. Мова, мабуть, має йти про «умовну еквівалентність» (значення цього поняття визначимо нижче), що входить у даний апарат аналогії.

Усяка свідомість, очевидно, містить у собі елементи і того, й іншого мислення. Однак можна припустити, що наукове мислення характеризується перевагою логічних структур, художнє – творчих, а побутова свідомість розміщується десь посередині цієї осі.

Дослідження психологічних механізмів творчої свідомості лежить поза межами нашої компетенції. Для цілей, що ми перед собою ставимо, цілком достатньо обмежитися деяким загальним кібернетичним моделюванням ситуації, яка нас цікавить.

Творчою свідомістю ми іменуватимемо інтелектуальний пристрій, здатний видавати нові повідомлення. Новими ж повідомленнями ми вважатимемо такі, котрі не можуть бути виведені однозначно за допомогою якого-небудь заданого алгоритму з деякого іншого повідомлення. При цьому як таке вихідне повідомлення може виступати й текст якою-небудь мовою, і текст мовою-об'єктом, тобто дійсність, розглянута як текст.

Поряд із прагненням до уніфікації кодів і максимального полегшення взаєморозуміння між адресатом і адресантом у механізмі культури працюють і прямо протилежні тенденції. Не потребує доказів, що весь розвиток культури пов'язаний з ускладненням структури особистості, індивідуалізацією властивих їй механізмів, що кодують інформацію. Процес цей, що бурхливо протікає в епохи найбільшого розвитку й ускладнення соціокультурного життя, вимагає ще пояснення.

Соціокомунікативні труднощі, пов'язані з індивідуалізацією внутрішніх семіотичних структур окремої особистості, очевидні. Різке зниження комунікативності, що створює ситуацію, за якої взаєморозуміння між окремими особистостями ускладнюється аж до повної ізолюваності, становить, безперечно, соціальну хворобу. Численні суспільні й особисті трагедії, що походять від цього, не мають потреби в їх переліку. Все це є очевидним і добре узгоджується із вихідними положеннями класичної теорії інформації, що вважає будь-яку зміну повідомлення в процесі передачі шкідливим викривленням, результатом вторгнення шуму в каналі, наслідком не теоретичної моделі комунікації, а її технічно недосконалої реалізації.

Однак уявлення, відповідно до якого ми маємо тут справу з побічним і паразитарним ефектом, суперечить усій історії культури, що переконує нас у тому, що індивідуалізація кодів настільки ж активна і постійна тенденція, як і їхня генералізація.

Більше того, у цьому випадку ми, певно, стикаємося з більш загальною тенденцією розвитку.

Розглядаючи біологічну функцію розмноження й еволюцію її механізмів у ході біологічного розвитку, ми виявляємо паралелізми до зазначених вище процесів. На нижчих щаблях еволюційних сходів розмноження здійснюється за допомогою поділу, і, отже, вихідний спосіб має граничну простоту й приступність.

Надалі виникають статеві класи, і для запліднення потрібна наявність іншого [7], що одразу ж утруднює ту фізіологічну функцію, безумовна необхідність якої для продовження життя, здавалося б, має вимагати граничної її простоти й гарантованості. Наступний, ще докультурний, широко представлений у зоологічних спільнотах етап полягає у введенні вибіркості: придатною до продовження роду виявляється не будь-яка особина із протилежного статевого класу, а яка-небудь обмежена група або строго виділена одиниця. У результаті дедалі більшої кількості заборон ще у тваринному світі виникає складне семіотичне поняття любові, що в ході культурного розвитку піддається надзвичайному опосередкуванню. Багато томів можна було би присвятити тому, за допомогою яких механізмів культура ускладнює функцію розмноження, часто створюючи ситуацію практичної її неможливості (ідеал платонічної любові, лицарський кодекс любові, містичний еротизм низки середньовічних сект тощо). Як і у випадку з комунікацією, ми зіштовхуємося з процесом дедалі більшого ускладнення, що заходить у суперечність із вихідною функцією. З якихось причин виявляється важливим робити те, що необхідно зробити, не в найпростіший, а в найскладніший спосіб.

Якщо повернутися до комунікаційних процесів, то варто звернути увагу на ще один аспект. Не тільки ускладнення кодувальних систем ускладнює однозначність взаєморозуміння. У процесі культурного розвитку постійно ускладнюється семіотична структура переданого повідомлення, і це також призводить до ускладнення однозначного дешифрування. Якщо вибудувати в послідовності наростання складності текстової структури ланцюжок: повідомлення вуличної сигналізації – текст природною мовою – глибоке творіння поетичного таланту, то очевидно, що перше може бути тільки однозначно зрозумілим одержувачем повідомлення, друге орієнтоване на однозначне («правильне») розуміння, але припускає випадки двозначності, а третє, по суті, виключає можливість однозначності. Ми знову

стикаємося з комунікативним парадоксом. Текст, що становить найбільшу культурну цінність, передача якого має бути високогарантованою, виявляється найменш пристосованим для передачі.

Чи маємо ми у всіх цих випадках справу з «технічною недосконалістю» системи? Чи одержує система, як така, яку-небудь вигоду від труднощів у розумінні цінних текстів або культурних заборон на статеву функцію?

Питання ці, як здається, одержать задовільну відповідь, якщо ми звернемо увагу на те, що передача повідомлення – не єдина функція як комунікативного, так і культурного механізму в цілому. Поряд із цим вони здійснюють створення нових повідомлень, тобто виступають у тій же ролі, що і творча свідомість мислячого індивіда.

Уявімо собі, що текст T1 не просто підлягає трансляції від A1 і A2 за каналом зв'язку, а мусить бути підданим перекладові з мови L1 на мову L2. Якщо між цими мовами існують взаємини однозначної відповідності, то те, що вийшло в результаті перекладу T2, не можна вважати новим текстом. Його цілком можна буде охарактеризувати як трансформацію вихідного тексту відповідно до заданих правил, а T1 і T2 можуть оцінюватися як два записи того самого тексту.

Уявімо, однак, що переклад має здійснюватися з мови L1 на мову L', між якими існує відношення неперекладності. Елементом першого немає однозначних відповістей у структурі другого. Однак у порядку культурної конвенції – стихійно історично сформованої або встановленої в результаті спеціальних зусиль – між структурами цих двох мов установлюються відносини умовної еквівалентності. Подібні випадки в реальному культурному процесі становлять закономірне і регулярне явище. Усі випадки міжжанрових контактів (наприклад, добре всім знайомі екранізації оповідальних текстів) є окремими реалізаціями цієї закономірності.

Розглянемо саме цей випадок, оскільки неперекладність тут буде цілком очевидною, а наполегливі спроби, незважаючи на це, здійснювати переклади такого типу у всіх на пам'яті.

Зіставляючи мову кінооповіді з наративними словесними структурами, ми виявляємо глибоке розходження в таких корінних принципах організації, як умовність/іконічність, дискретність/континуальність, лінійність/просторовість, що цілком виключають можливість однозначного перекладу. Якщо у випадку мов з однозначною відповідністю текстові однією мовою може відповідати один і тільки один текст іншою мовою, то тут ми стикаємося з певною цариною інтерпретацій, у межах якої існує безліч відмінних один від одного текстів, з яких кожний рівною мірою є перекладом вихідного. При цьому очевидно, що якщо ми здійснимо зворотний переклад, то в

жодному випадку не одержимо вихідного тексту. У цьому випадку ми можемо говорити про виникнення нових текстів. Таким чином, механізм неадекватного, умовно-еквівалентного перекладу служитиме створенню нових текстів, тобто є механізмом творчого мислення.

Неадекватність мови, якою [мовою. – *Прим. перекл.*] A1 кодує повідомлення, і тієї, за допомогою якої A2 здійснює декодування, що є невід'ємною умовою будь-якої реальної комунікації, може бути розглянута у світлі двох ідеальних моделей. Перша матиме на меті циркуляцію в даному колективі вже наявних повідомлень. З цієї позиції ідеальною буде тотожність кодів K1 і K2, і всі розходження між ними трактуватимуться як шкідливий шум. Друга має на меті вироблення в процесі комунікації нових повідомлень. З цього погляду, відмінність між кодами буде корисним і дієвим механізмом. Однак цей механізм за своєю природою базується на структурних парадоксах.

Головний з них полягає в тому, що мінімальним пристроєм, здатним генерувати нове повідомлення, є деякий комунікативний ланцюг, що складається з A1 і A2. Для того, щоб акт генерування мав місце, необхідно, щоб кожен із них був самостійною особистістю, тобто замкнутим, структурно організованим семіотичним світом з індивідуалізованими ієрархіями кодів і структурою пам'яті. Однак, щоб комунікація між A1 і A2 взагалі була можлива, ці різні коди в певному розумінні мусять являти собою єдину семіотичну особистість. Тенденція до дедалі більшої автономії елементів, перетворення їх у самодостатні одиниці й до настільки ж збільшеної їхньої інтеграції й перетворення в частини якогось цілого і взаємовиключають, і мають на увазі одна одну, утворюючи структурний парадокс.

У результаті такої побудови створюється унікальна структура, у якій кожна частина одночасно є і ціле, а кожне ціле функціонує і як частина. Структура ця з двох боків відкрита до безперервного ускладнення – усередині себе вона має тенденцію всі свої елементи ускладнювати, перетворюючи їх на самостійні структурні вузли, а в тенденції – у семіотичні організми. Ззовні вона безупинно вступає в контакти з рівними собі організмами, утворюючи з ними ціле вищого рівня і перетворюючись сама на частину цього цілого.

Така структура складається у двох варіантах. З одного боку, ми маємо справу з реальними людськими колективами, в яких кожна окрема одиниця має тяжіння до перетворення себе на самодостатній і неповторний особистісний світ і одночасно включається в ієрархію побудов вищих рівнів, утворюючи на кожному з них групову соціо-семіотичну особистість, що, своєю чергою, входить у складніші

єдності як частина. Процеси індивідуалізації і генералізації, перетворення окремої людини на дедалі складніше ціле й на дедалі дрібнішу частину цілого відбуваються паралельно.

З другого боку, у такий же спосіб будується будь-який художній текст (у трохи менш вираженому вигляді ця закономірність чинна і для всякого нехудожнього тексту). Кожна його частина має тенденцію в процесі творчості ускладнюватися, утворюючи замкнуте ціле, й інтегруватися з іншими структурами того ж рівня, входячи як частина до складніших цілісних утворень.

Процес цей діє на двох рівнях. На рівні тексту він може бути проілюстрований, наприклад, явищем циклізації: новели зростаються в романи – у серії на зразок «Людської комедії» Бальзака або «Ругон-Маккари» Золя (можливі серії будь-яких типів, зокрема ті, що утворюються на видавничому рівні і, проте, є для читача цілком реальними цілісностями). З цього погляду, виникнення понять типу «проза “Отечественных записок” 1860-х років» або «проза “Нового мира”» є безумовною історико-літературною текстовою реальністю (хоча може і не бути такою для автора, для якого факт публікації в тому або іншому виданні може мати випадковий характер). Ще більш явний цей процес у поезії, у якій явища циклу, збірки (з такими характерними ознаками єдиного тексту, як, наприклад, композиція), перетворення всієї творчості того або іншого поета, групи поетів, поетів цілої епохи в єдиний текст – явища добре відомі.

Одночасно відбувається протилежний процес: чим ширше роман, тим структурно більш замкнутий у собі розділ, чим глобальніша циклізація в поезії, тим вагоміший вірш, слово, фонема. Мистецтво ХХ ст. з його граничною глобалізацією тексту (текстовий «контрапункт» епохи) і автоматизацією значущих одиниць тексту, що настільки ж далеко зайшла, їхньою абсолютизацією і вичерпною самодостатністю – яскравий для того приклад.

Однак цей же процес відбувається і на рівні кодів: кожен текст багаторазово кодується (дворазове кодування – мінімальна структура). Конфлікт зістоутворювання виникає вже не між окремими текстовими утвореннями, а між мовами, реалізованими в тексті. Хвилі синкретизації різних мистецтв – від синкретичних дійств у архаїчних суспільствах до сучасного звукового кіно, «образотворчої» поезії тощо, з одного боку, і граничної відокремленості й самодостатності окремих видів мистецтв, утворення таких замкнутих у своїх законах жанрів, як вестерн або детектив, з другого, – ілюструють двоспрямованість цього процесу.

Структурний паралелізм текстових і особистісних семіотичних характеристик дає нам змогу визначити текст будь-якого рівня як

семіотичну особистість, а особистість на будь-якому соціокультурному рівні розглядати як текст.

Змістоутворення не відбувається у статичній системі. Для того, щоб акт цей зробився можливим, у комунікативну систему A1, A2 мусить бути введене деяке повідомлення. Рівною мірою, для того, щоб деякий біструктурний текст почав генерувати нові змісти, він має бути включений у комунікативну ситуацію, у якій виник би процес внутрішнього перекладу, семіотичного обміну між його підструктурами. З цього випливає, що акт творчої свідомості – завжди акт комунікації, тобто обміну. Творчу свідомість можна, у цьому світлі, визначити як такий акт інформаційного обміну, у ході якого вихідне повідомлення трансформується в нове. Творча свідомість неможлива в умовах цілком ізольованої, одноструктурної (позбавленої резерву внутрішнього обміну) і статичної системи.

З цього положення випливає низка висновків, істотних для порівняльного вивчення культур і культурних контактів.

Іманентний розвиток культури не може здійснюватися без постійного припливу текстів іззовні. До того ж це «ззовні» саме по собі має складну організацію: це і «ззовні» цього жанру або визначеної традиції всередині цієї культури, і «ззовні» кола, окресленого певною метамовною рисою, що поділяє всі повідомлення всередині даної культури на культурно суцї («високі», «цінні», «культурні», «споконвічні» тощо) і культурно відсутні, апокрифічні («низькі», «нецінні», «чужорідні» тощо). Нарешті, це чужі тексти, що прийшли з іншої національної, культурної, ареальної традиції. Розвиток культури, як і акт творчої свідомості, є актом обміну й постійно має на увазі «іншого» – партнера у здійсненні цього акту.

Це викликає до життя два зустрічних процеси. З одного боку, потребуючи партнера, культура постійно створює власними зусиллями цього «чужого», носія іншої свідомості, що по-іншому кодує світ і тексти. Цей створюваний у надрах культури – передусім за контрастом із її власними домінантними кодами – образ екстеріоризується нею зовні й проектується на культурні світи, що лежать поза нею. За характерний приклад можуть правити етнографічні описи європейцями «екзотичних» культур (куди в окремі моменти історії потрапляє й російська) або опис Тацитом побуту германців. З другого боку, введення зовнішніх культурних структур у внутрішній світ даної культури має на увазі встановлення з нею спільної мови, а це, своєю чергою, вимагає їхньої інтеріоризації. Для того, щоб спілкуватися із зовнішньою культурою, культура мусить інтеріоризувати її образ у середину свого світу. Процес цей неминуче діалектично суперечливий: внутрішній образ зовнішньої культури має мову спілкування

з культурним світом, у який він інкорпорований. Однак ця комунікативна легкість пов'язана з втратами деяких, і часто найцінніших як стимулятори, якостей зовнішнього об'єкта, що підлягає копіюванню. Наведемо приклад. Поетичне об'явлення Пушкіна було сприйняте літературою і читачем початку 1820-х років як щось небувале і новаторське. Освоєння цього явища зажадало створення в читацькій свідомості «образу Пушкіна». Образ цей став надалі самостійним фактом літератури. Перебуваючи між Пушкіним як реальним і динамічним літературним явищем і читацькою свідомістю, він відігравав подвійну роль: витлумачував і «перекладав» світ Пушкіна, тобто сприяв розумінню, і спрощував, знімаючи все нове, динамічне, те, що в нього не вкладається, тобто породжував нерозуміння. Цей «двійник» Пушкіна не був статичний: реальна творчість і життєва поведінка поета його постійно, хоча він цьому й опирався, трансформували. Але й він впливав на поведінку і творчість реального Пушкіна, змушуючи його часто поводитися «як Пушкін». Після смерті поета цей образ виявив здатність до росту і видатну культурну активність.

Двоїста роль інтеріоризованого образу, від якого потребують, щоб він міг перекладатися на внутрішню мову культури (тобто не був би «чужим») і був водночас «чужим» (тобто не міг бути перекладеним на внутрішню мову культури), породжує колізії великої складності, а часом і позначені печаттю трагізму. Наприклад, проблема контрверзи Росія – Захід породила тип російського західника. Ця фігура у внутрішній культурній колізії виконувала роль «представника» Заходу. Про неї судили відповідно до свого розуміння Заходу, і про Захід судили, дивлячись на західників. Але російський західник був дуже мало схожий на реальну людину Заходу своєї епохи і, як правило, дуже погано знав Захід: він конструював його за контрастом зі спостережуваною ним російською дійсністю. Це був ідеальний, а не реальний Захід. Не випадково слов'янофіли й інші традиціоналісти і прихильники національної самобутності часто були людьми, які здобули освіту в німецьких університетах, моряками-англоманами, як Шишков, Шихматов-Ширинський, дипломатами, що все життя прожили за кордоном, як Тютчев або Костянтин Леонтьєв, а деякі російські прихильники західного просвітництва ніколи не були в Європі, як Пушкін, або, потрапивши до неї, виявлялися їй зовсім далекими, як Белінський. Зіткнення російського західника із реальним Заходом, як правило, супроводжувалося настільки ж трагічним розчаруванням, як і зіткнення їхніх супротивників із реальною російською дійсністю. І проте культурне переживання Росією позамежного культурного контексту неможливе без таких явищ у її внутрішній структурі.

Істотний бік культурного контакту має найменування партнера, що рівнозначно включенню його в «мій» культурний світ, кодування «моїм» кодом і визначення його місця в «моїй» картині світу. За аналогією можуть розглядатися ідентифікація окремих жанрів чужої літератури зі звичними жанровими уявленнями, дешифрування чужої культурної поведінки в системі звичних кодів або умовне ототожнення різних літературних форм (наприклад, установлення відносної адекватності російського і французького олександрійського вірша при взаємних перекладах поетичних текстів).

Однак можливе й протилежне: перейменування себе відповідно до найменування, що мені дає зовнішній партнер з комунікації. Подібні явища характерні для полеміки: прізвисько, що полемічно дається супротивником, узурпується і включається у «свою» мову, відповідно втрачаючи зневажливу і здобуваючи позитивну оцінку. Усяка полеміка вимагає спільної мови між супротивниками – у даному випадку такою мовою стає мова супротивника, але водночас вона піддається культурній анексії, що спричиняє семіотичне обеззброювання іншої сторони. Наприклад, самоназва школи Белінського «натуральна школа» була винайдена «Северной пчелой» Булгаріна і використовувалася спочатку як принизливе прізвисько [8]. У ході полеміки супротивники обмінялися зброєю, і прізвисько зробилося гаслом (пор.: «Так, скіфи – ми! Так, азіати – ми...» О. Блока). Явище це добре відоме в історії етнонімів.

І історія культурного самовизначення, номінації й окреслення кордонів суб'єкта комунікації, і процес конструювання його контрагента – «іншого» – є однією з основних проблем семіотики культури. Однак необхідно увиразнити найголовніше: динамізм свідомості на будь-яких культурних її рівнях вимагає наявності іншої свідомості, що, самозаперечуючись, перестає бути «іншим» – такою ж мірою, якою культурний суб'єкт, створюючи нові тексти в процесі зіткнення з «іншим», перестає бути собою. Розділити взаємодію й іманентний розвиток особистостей або культур можна тільки умовно. У дійсності це діалектично зв'язані й взаємоперехідні боки єдиного процесу.

Уявлення про те, що той або інший текст засвоюється із зовнішнього контексту тому, що він виявився винятково своєчасним з погляду іманентного розвитку даної літератури, доволі поширене. Воно живиться міркуваннями двоїстого порядку. З одного боку, історичний процес, розглянутий із провіденціоналістської або фіналістичної позиції, мислиться як спрямований до певного визначеного, відомого дослідникові, пункту. Саме припущення, що він міг мати в собі якісь корінні можливості іншого типу, що залишилися нереалі-

зованими, не допускається. З цього погляду можна вважати, що, наприклад, російська література ще при своєму зародженні мала єдину можливість: прийти в ХІХ ст. до Толстого і Достоевського. Тоді ми можемо сказати, що Байрону або Шиллеру, Руссо або Вольтеру було історично визначено відіграти роль каталізаторів у цьому процесі. Мало хто зважився б на подібне твердження, хоча дуже багато хто міркує так, немовби вони виходять із такої передумови. З другого боку, робиться набагато природніше припущення: дослідник розглядає те, що реально відбулося, як єдино можливе, закономірність виводиться з факту (варто нагадати, що історик культури майже завжди оперує фактами унікальними, що не піддаються ймовірісно-статистичній обробці, або ж настільки нечисленними, що така обробка виявляється досить ненадійною). У результаті, виділивши який-небудь факт культурного контакту (наприклад, вплив творчості Байрона на російських романтиків), дослідник під цим кутом зору розглядає попередній історичний матеріал, що природно вибудовується при цьому таким чином, що вплив Байрона виявляється неминучою ланкою, до якої сходяться всі нитки. Вплив дослідницької метамови на матеріал сприймається як розкриття іманентної закономірності культурного процесу.

При цьому не звертається увага на одне загальне положення: якщо зміст кожного культурного контакту в тім, щоб заповнити відсутню ланку й прискорити еволюцію культури у визначеному напрямку, то в процесі історичного розвитку надмірність культурної структури повинна щоразу більше зростати (що мовчазно і передбачається в концепції «молодих», багатих на внутрішні можливості, і «старих», які вже вичерпали свій потенціал, культур – концепції, що має лише поетичну, але аж ніяк не наукову цінність). І кожний факт культурного контакту має збільшувати цю надмірність, у результаті чого передбачуваність культурного процесу в ході історичного його розвитку мусить неухильно зростати. Це суперечить як реальним фактам, так і загальному розумінню цінності культури як інформаційного механізму.

Насправді спостерігається прямо протилежний процес: кожний новий крок культурного розвитку збільшує, а не вичерпує інформаційну цінність культури і, отже, збільшує, а не зменшує її внутрішню невизначеність, набір можливостей, що в ході її реалізації залишаються нездійсненими. У цьому процесі роль обміну культурними цінностями виглядає приблизно так: у систему з великою внутрішньою невизначеністю вноситься ззовні текст, який саме тому, що він текст, а не якийсь голий «зміст» (у значенні Жолковського* – Щеглова), сам має внутрішню невизначеність, становлячи не упереджену

реалізацію певної мови, а поліглотичне утворення, що піддається низці інтерпретацій з позиції різних мов, внутрішньо конфліктне і здатне в новому контексті розкриватися зовсім новими змістами.

Таке вторгнення різко підвищує внутрішню невизначеність усієї системи, додаючи стрибкоподібну несподіванку її наступному етапові. Однак, оскільки культура – система, що самоорганізується, на метаструктурному рівні вона постійно описує сама себе (пером критиків, теоретиків, законодавців смаку і взагалі – законодавців) як щось однозначно передбачуване і жорстко організоване. Ці метаописи, з одного боку, впроваджуються в живий історичний процес, подібно до того, як граматики впроваджуються в історію мови, роблячи зворотний вплив на його розвиток. З другого боку, вони робляться надбанням істориків культури, що схильні ототожнювати такий метаопис, культурна функція якого і складається у твердій перевпорядкованості того, що в глибинній товщі одержало зайву невизначеність, з реальною тканиною культури як такої. Критик пише про те, як літературний процес мав би йти. Буало встановлює норми саме тому, що процес іде інакше, а норми порушуються (інакше ці писання втрачали б усякий зміст), а історик припускає, що перед ним – опис реального процесу або принаймні його панівного вигляду. Жоден історик юридичного побуту з факту повторних заборон хабарів урядом Росії XVII ст. не зробить висновку про те, що хабарі зникли, а, навпаки, припустить, що в реальному житті вони були досить поширені... Однак історик літератури вважає, що має право припускати, що розпорядження теоретиків виконувалися письменниками суворіше, ніж карні закони – чиновниками. Метаописи культурою самої себе для неї самої не скелет, основотворчий кістяк, а один зі структурних полюсів, для історика ж – не готове рішення, а матеріал для вивчення, один із механізмів культури, що перебуває в постійному борінні з іншими її механізмами.

-
1. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Запад и Восток. – Л., 1979. – С. 20.
 2. Там же.
 3. Маркс К., Энгельс Ф. Твори. – 2-ге вид. – Т. 23. – С. 8.
 4. Див.: Тынников Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 257.
 5. Див.: Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979. – С. 65 та ін.
 6. Навіть короткий перелік загальних праць із теорії тексту тут неможливий через їхню численність. Для Д. Дюришина і його концепції найближче значення мають

праці Я. Мукаржовського і М. Бакоша, а також праці словацьких дослідників групи Ф. Мікко.

7. Ми даємо лише грубо наближену картину. Насправді формулі «іншого з іншого статевого класу» передує просто вимога Іншого: статевий клас ще один, але для розмноження потрібне попереднє злиття з іншою особою, хоча статеві відмінності між ними ще відсутні.
8. *Мордовченко Н. И.* Белинский и русская литература его времени. – М.; Л., 1950. – С. 225.

Переклад з російської *Тетяни Сverbілової*

Примітки

До с. 197. Марр Микола Якович (1865–1934) – російський філолог та археолог, академік з 1909 р. З 1900 р. – професор Петербурзького університету. Автор т. зв. яфетичної теорії походження мов, яка доводила спорідненість кавказьких мов із семітськими.

Конрад Микола Йосипович (1891–1970) – засновник і глава радянської школи японістики, сінолог. Автор ідеї «світового Ренесансу», який нібито зародився в середньовічних літературах Сходу і завершився європейською добою Відродження.

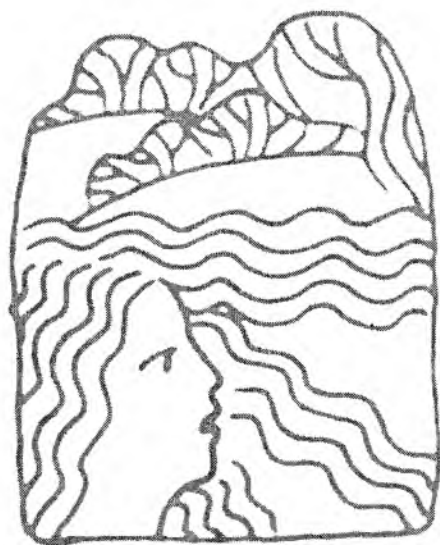
Тейлор (правильно: Тайлор (Tylor) Едвард Бернетт, 1832–1917) – етнолог-еволюціоніст. Книга Тайлора «Первісна культура» (1871) давала визначення культури, що стало класичним на багато десятиліть уперед, і містила ключові елементи дескриптивної концепції культури. У працях Тайлора культура є однією з наукових дисциплін, зміст яких підлягає аналізу, розкладанню на складові елементи і класифікації цих елементів за тим чи іншим принципом. Вивчення культури припускає порівняння подібних елементів різних культур: вірувань, звичаїв, ідей і цінностей, об'єктів, елементів матеріальної культури, знарядь праці тощо. Повний перелік явищ, що становлять життя того чи іншого народу, Тайлор називає культурою.

До с. 198. Веселовський Олександр Миколайович – див. примітку до статті Е. Касперського.

Тема «Лотман і марксизм» висвітлюється в таких працях: *Гаспаров М. А.* Ю. М. Лотман: наука и идеология // Избранные труды. – М., 1997. – Т. 2. – С. 485–493; *Еко У.* Предисловие к английскому изданию // *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. – М., 1996. – С. 405.

До с. 208. Жолковський Олександр Костянтинович (1937) – російський та американський лінгвіст, літературознавець, семіотик, письменник.

Примітки *Тетяни Сverbілової*



ПОРІВНЯЛЬНЕ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
І ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

АННА БАЛАКЯН

Анна Балакян (Anna Balakian, 1915–1997) – американська дослідниця вірменського походження – професор французької літератури й компаративістики у Нью-Йоркському університеті, директор Центру франко-американських студій у Парижі. Темою її докторської роботи був французький сюрреалізм, у тому ж напрямі тривали і її подальші дослідження. Авторка багатьох літературознавчих праць, зокрема: «Літературне коріння сюрреалізму» («Literary origins of surrealism»), «Сюрреалізм. Шлях до абсолюту» («Surrealism. Road to the absolute», 1959), «Символістський рух: оцінка» («The symbolist movement: an appraisal»), «Андре Бретон: маг сюрреалізму» («Andre Breton: magus of surrealism», 1971).

Другим предметом дослідницьких зацікавлень А. Балакян є символізм, що матеріалізувався в її двох ґрунтовних виданнях: авторській монографії «Символістський рух: критична оцінка» («The Symbolist Movement: A Critical Appraisal», 1967) і колективній праці під егідою МАЛК «Символістський рух в літературі європейськими мовами» («The Symbolist Movement in the Literature of European Languages», 1982), яка викликала значний резонанс у наукових колах. Це видання належить до компаративістики, яка також є сферою активної наукової діяльності А. Балакян. Вона є одним із провідних учених-компаративістів США, в 1977–1980 рр. була президентом Американського товариства літературної компаративістики, в 1979–1985 рр. – віце-президентом Міжнародної асоціації літературної компаративістики. Виступила організатором X конгресу цієї асоціації в Нью-Йорку, редактором збірника праць цього конгресу.

Пропонований текст – доповідь на XI Міжнародному конгресі компаративістів (Париж, 20–24 серпня 1985 р.). Друкується за «Вибраними матеріалами з'їзду».

Тамара Денисова

Переклад здійснено за виданням: *Balakian A. Literary Theory and Comparative Literature // Toward a Theory of Comparative Literature. Selected papers presented in the Division of Theory of Literature at the XXth International Comparative Literature Congress. – NY – Bern – F. am Main – Paris, 1985.*

Анна Балакян

Літературна теорія та компаративна література

Дотеперішня дихотомія історії та теорії літератури з часом стає дедалі помітнішою. Клаудіо Гільєн зацентрував на цьому явищі у своїй праці з компаративістики «Вступ до одиничного та різноманітного»

(«Entre lo Uno y lo Diverso»), задекларувавши, що історія та теорія літератури альтернативні. Утім, подібна думка утвердилась і стала аж надто обмежувальною й академічно суворою стосовно нашої дисципліни, передумови якої справді ґрунтуються на поєднанні цих двох підходів до літератури. Поль Валері у статті про необхідність уведення курсу «Поетики» (La Poétique) – цю назву він ужив для позначення теоретичних рефлексій – у Колеж де Франс, зазначав, що це не мусить бути субституцією чи опозицією до вивчення історії літератури, проте теоретична діяльність мала б надавати спрямування, смисл і мету історії літератури. У минулому, в межах предмета компаративного літературознавства, теоретичні розмисли були наслідком послідовного відсорткування непоступливого матеріалу. Огляньмо побіжно деякі з універсально прийнятих методів компаративного вивчення літератури.

Останнім часом через якийсь іронічний викрут розвинені компаративістами найяскравіші й найдинамічніші підходи до вивчення літератури стали підґрунтям теоретичного критицизму, щоправда, зазнавши значної мутації й отримавши інші назви.

Перший із цих компаративних методів, що був одним із мотивувальних факторів ранніх компаративістських праць, стосується проблеми *впливу*. Компаративісти дійшли теоретичного висновку, що, оскільки в межах однієї літератури існує природний, послідовний вплив однієї генерації на іншу й навіть негативний вплив у формі реакції – те, що Гаролд Блум* трансформував у «страх впливу» (anxiety of influence), то міжкультурні впливи однієї національної літератури на іншу більш плідні, інформативніші у плані розходжень, каталізування трансформацій, сигналізування ширших перспектив, передчуття відмінностей у заведне помітних подібностях на транснаціональному рівні. Завдяки притаманним цьому підходу оприявнювальним функціям не існує кращого шляху вивчення взаємодії між двома чи більше культурами, двома чи більше традиціями.

Але через неправильний ужиток або просто недбалість у використанні такої методології останнім часом слово «вплив» стало зіпсутим, бо його плутали з «імітацією» й навіть розглядали як загрозу етноцентризмові. Теоретики замінили його поняттям «інтертекстуальності», вибраним навмання, ідіосинкретичним, що сьогодні зумовило вільну гру інтерреференційності, скоріше демонструючи віртуозність критика-маніпулятора, ніж плоди наукового дослідження як результату глибокого занурення в літературні твори. Сучасні теоретичні варіанти студій «впливів» стали визначальною рисою так званої довільної критики (aleatory criticism).

Із «впливом» пов'язана категорія «літературної спадщини» (literary fortune), або, згідно із висловом одного з ранніх компаративістів,

«доксології» (doxology). Мета інвентаризації літературної спадщини зарубіжного письменника полягала, з одного боку, в прагненні глибокого знання про притягальні сили між літературними творами, суцільними понад географічними бар'єрами і всупереч ним, що імплікує універсальність, а з другого – в бажанні виміряти різницю в ментальності культур, тобто в підсумку оцінити здатність до поширення чи непоширення ідей, смаків і спроможностей окремого письменника до рецептивності попри перепони часу і простору. Це були чудові вправи у визначенні релятивізму таких концептів, як «великий» та «другорядний», в означенні оригінального в межах літературного напрямку, в маркуванні взаємодії між соціальними та літературними впливами.

Сьогодні маємо теорії рецепції, що переважно прив'язуються до емпіричних маневрів, головна мета яких полягає в освоєнні процесу популяризації, і вони систематизуються з перспективи кількісного критерію вподобань, що веде до руйнації бар'єрів літературності. Оскільки вивчення механізму рецепції спрямоване на розуміння твору як такого чи змінюваних стандартів перцепції властивостей твору, остільки сьогодні поцінування рецепції стає претекстом для формулювання теорій *актів* власне оцінювання, ґрунтованих головним чином на соціологічних факторах і зацікавлених більше в суб'єкті рецепції, ніж у тому, як сприймається авторський *твір*.

Інший важливий критерій, що виводить літератури на компаративний рівень, – це класифікація, сьогодні краще znana як *таксономія* (taxonomy). З погляду компаративіста, періодизація допомагає кодифікувати універсалії митця, а також, наприклад, розвиток і спрямування жанрів. Вона сприяє перцепції вдосконалень у полі лінгвістичних і зональних класифікацій, епох, течій та літературних рухів. Усі ці міркування мотивуються намаганням сформулювати цілості всупереч і поза національною відокремленістю й навіть усупереч іншій номенклатурі, вживаній істориками національних літератур, що, на думку історика-компаративіста, означають одне й те саме. Але в сучасній практиці багато теоретиків ставляться до таксономії зневажливо, і вона задіюється перш за все при спробах вилучення творів з їхніх природних цілостей і перенесення на позаісторичні та позародові орбіти, що трансформує організацію асоціативного прочитання в самодеструктивний прийом.

Один із найплідніших видів компаративної діяльності – вивчення літературних конвенцій у контексті стандартної траєкторії зародження, апогею та занепаду літературних рухів. Ці конвенції охоплюють теми, стилістичні засоби, фігури та парадигми, виразні, як фізіономія, зрозумілі, як азбука Морзе, що не потребує вербального перекладу з однієї літератури на іншу. Версією сучасних теоретиків стала

тропология (tropology). Збирання тропів без їх історичного групування часто відбувається довільно в часі та просторі й може редукуватися до знайомих міфічних стереотипів; настільки наслідувальним виступає цей тип досліджень першовитоків у Нортропа Фрая чи Клода Леві-Строса, що руйнується власне літературна сутність тропа. Оскільки в самому процесі через поверховість зневажаються девіації, що відрізняють справжнього митця від умовного, то, як наслідок, маємо втрату інтересу до індивідуальності – втрату, що не компенсується відкриттям якихось зневажених компонентів кластера тропів. Так само відсутня спроба визначити частотності та їхній смисл чи то на рівні якості творів, що виростають із цього міфу, образу, типу, чи то на рівні розвитку теми. Расінова «Федра» могла би спокійно посісти своє місце серед усіх інших «Федр», а «Вечірка з коктейлями» Т. С. Еліота мала б сенс лише згідно з тим, чи відповідає вона «правилу трьох» або «двох». Мета цих сучасних студій із тропології, тематології чи типології полягає або в конструюванні моделі, що придатна в необмеженій кількості випадків, і не тільки літературних творів, без урахування їх належності до літературних рухів, або у встановленні обмеженого кола інтерференцій.

Найдраматичніша з-поміж усіх, певно, мутація, що оприявилась у вивченні *Zeitgeist*¹. Окреслення «забарвлень часу», відтворених у літературі чи створених літературою в окремий проміжок часу, стало одним із головних занять компаративістів. Вивчення *Zeitgeist* трансформоване поширенням сьогодні розумінням літератури як джерела інформації про суспільство, що має виразні претензії на «правду». Оскільки саме поєднання *Zeit* (час) із *Geist* (дух) має на увазі трансцендентність літературного духу щодо кількісного набору соціологічних даних, формування даних у літературі може бути корисним для дослідника історії чи соціології або навіть психології, але воно мало що додає до уніфікувального, необмеженого в часі складника порівняно зі складниками іншої доби. Компаративний ужиток концепції *Zeitgeist* полягає в конструюванні та з'єднанні, до того ж поза- і наднаціональними історичними й політичними подіями, впливів ідей та звичаїв на літературу, тобто акцентується *креативна* інтерпретація домінантних філософських настроїв доби, а не визначення зон обмеження. І справді, часом поокремі *Zeitgeisten* існують синхронно, як-от сцієнтизм наприкінці XIX ст. співіснував із духовним декадентством *fin de siècle*², кожен базуючись на відмінних факторах чи явищах спільного універсуму. Розуміння цих суперечливих тенденцій не надає підтвердження відокремленості чи роздвоєності

¹ Дух часу (нім.).

² Кінця століття (франц.).

людини, як і не виступає причиною для заперечення історії або виправдання трансісторичної рецепції літератури, що живиться або живить паралельні *Zeitgeisten*.

Теорія деконструкції й відчуження смислу, зі свого боку, девальвує найпотужнішу з конструктивних діяльностей компаративістів, хоча позірно вона залучена до того ж типу студій. Уявлення, що «твір мистецтва» слід розглядати радше з погляду «правди нашого часу», ніж «правди його часу» через так зване звільнення слів від їхнього статичного смислу, може бути відображенням нашого власного *Zeitgeist* або, скажімо, постапокаліптичних візій окремих сучасних теоретиків, але, за цією самою ознакою, воно знецінює вивчення літератури в її власному контексті. Діючи так, цей теоретичний напрям девальвує дорогі компаративістам поняття про існування уніфікувальних тенденцій, що об'єднують літературу в єдине ціле, що допомагають установити норми оцінювання індивідуальних творів у контексті історичних цілостей, а це надає базу для порівняння та інтерпретації не тільки з ласки індивідуальних шанувальників та маніпуляторів. Поняття досконалості подібне до піраміди, цього повільно будованого монумента; одне із запроєктованих досягнень учених-компаративістів полягає у створенні рівня узгодженості відносних художніх достоїнств безвідносно до примх політиків, національних або інтернаціональних. Вилучення деяких письменників та/або їх творів з певного *Zeitgeist* чи естетичної атмосфери й залучення їх до так званих герменевтичних процесів може мати терапевтичний смисл для критиків, що шукають спорідненості духу, але якщо за це беруться надто серйозно, то особистий фактор релевантності обертається на перебільшену детермінанту прихильності чи цінності.

Вправи в деконструкції, що переносять смисл твору з надійного на хисткий ґрунт, можуть обдарувати читача-теоретика відчуттям сили, а можуть і загрожувати цілісності твору, трансформованого в текст шляхом відокремлення від його загального значення. Ю. Лотман, стурбований цим, у праці «Структура художнього тексту» говорить про «теорію проголошення, що конструюється як іманентно присутня в мові, поза історичною та соціальною реальністю». Такі вправи можуть бути небезпечними, бо позбавляють художній твір притаманної йому складності й спроможні перетворити його на засіб функціонально корисний, але не в літературному сенсі.

І нарешті, сьогодні ми стоїмо перед дихотомією аналізу й синтезу, тоді як раніше вважалося, що аналіз веде до синтезу. Сучасна концепція текстуального аналізу, як видається, веде до фрагментації та аномалії. Ізолювання твору від його доби чи місця виникнення й утвердження відокремленості породжують самовпевненість іронізу-

вання та парадоксів. Та й справді, неочікувана поява визнаних творів у обладунках «іронії» стала знаковою. Але йдеться про те, що особистісний нахил до іронічності в багатьох теоретично зорієнтованих науковців сьогодні переноситься на досліджувані твори і через зміну порядку, що вів від аналізу до синтезу, апіорні теорії підтверджуються аналітичними показниками.

У своїй виправленій праці «Що таке компаративна література?» («Qu'est-ce que la littérature comparée?») Брюнель, Пішуа та Руссо доречно розрізняють помічену ними запитальну настанову компаративістів щодо тексту, тоді як теоретики запитують про текст самих себе. Вольфганг Ізер* підтверджує подібний стан теоретиків в «Акті читання» («The Act of Reading»): «Значення твору тоді не зводиться до смислу, захованого всередині тексту, але полягає у факті, що смисл оприявнює те, що заховане всередині нас». Практика аналізу без синтезу, здається, процвітає у вузько спрямованих студіях, але при цьому стає на заваді розвитку всебічних та цілісних наукових праць.

На ці декодувальні прийоми справжній компаративіст відповідає кодувальними системами. Синтез, практикований компаративістами, може стати ужинком попередніх декодувань. Відкрита, неупереджена думка, використовуючи індуктивний метод, не виявляє на початку те, що вона знайде, і далі переходить до вибіркового зважування прикладів на доказ своєї позиції, але вільно досліджує твір та обґрунтовано співвіднесені з ним твори, уважно вивчаючи літературні здобутки з погляду того, що вони додають до загальноновизнаного корпусу естетичних цінностей, і лише насамкінець, на основі апостеріорного зведення компонентів, формулює теорію як разючу винагороду за зусилля у відстежуванні не парадоксів і роздвоєності, а зчеплення і з'єднання. Нам варто пригадати, що теоретична праця Малларме з'явилась *після* того, як він написав свої головні поезії. Це апостеріорне «мистецтво поетичне» протистоїть багатьом апіорним маніфестам, що ними позначена історія літератури.

Конфронтація теорії та практики висвітлює дуальність нашої професії, йдеться про вивчення та навчання. Функція наукової діяльності полягає у процесі вивчення, який містить у собі навчання. Сучасне покоління провідних теоретиків «французької школи» було досконало навченим; можна тільки дивуватися, чим житимуться їхні учні, яким не пощастило з подібним суворим вишколом. Розкриття плюралістичності смислів підвладне лише досвідченому читачеві. Іншими словами, мудрість завинила у відкритті так званої первісної чистоти мови, такої дорогої Роланові Барту. Розчистити підлісок конотацій, повернутися до денотату – це захоплива гра, що стала можливою для науковців, колись змушених керуватись інс-

струкціями культурних кодів, лінгвістичних структур та естетичних принципів. Визнання первісної чистоти стало однією із сумнівних наслідків як наслідку культурної зрілості.

У цьому сенсі методологія постає контрапунктом теорії. Слідуючи за методологією, ти приймаєш правила замість того, щоб випрацювати їх у процесі руху. Методологія для навчання виступає тим, чим теорія для вивчення. У функції навчання дослідник і, зосібна, компаративіст устанавлює однобічні, непроблемні обмеження стосовно надміру складностей літератури, що мають бути представлені в запропонованих і запланованих одиницях. Хоч би які смисли були віднайдені, вони централізовано координуються, а взаємовідносини між авторами, думками чи поведінками презентуються в контексті письменницької орієнтації, перш ніж зазнають контрінтерпретації. Поняття множинності неможливе без припущення одиничності. Неосвіченість нездатна поцінувати поняття первісної чистоти. Вчений, убраний в одяг учителя, має працювати в умовах неосвіченості. Складність функціонування компаративіста зумовлюється тим фактом, що множинність його навчального матеріалу встановлює типології, наявні в кількох культурах. Він має визначити певний вид єдності читачької оптики, перш ніж розділить зі своїми учнями-читачами втіху від процесу писання, в якому, здається, для сучасних теоретиків і міститься насолода від тексту.

Мої прикінцеві зауваги адресовані компаративістам-практикам та їхнім пріоритетам. Захопленість теоретичними розмислами не звільняє від більш присутніх вимог професії. Спрямування наших спеціалізованих ресурсів на написання компаративної історії літератури – одна з них. Інша – наш безупинний пошук спільної мови критики. Ми продовжуємо позичати термінологію в риторів XVII ст., філософів XIX ст., антропологів та психологів XX ст. Існуючі ярлики літературної критики на кшталт реалізму, модернізму та постмодернізму – суперечливі, неоднозначні, пустопорожні, спотворені позаісторичним ужитком.

Ми не спромоглися воскресити забутих письменників зі знаних літератур, так само як інкорпорувати до наших взаємозв'язків важливих митців із незнайомих літератур. Натомість ми беремо участь у примхливому перетасовуванні письменників, які, вичавлені досуха й позбавлені смислу, стали просто нудними. Ми перетлумачуємо стандартні міфопсихіатричні парадигми в герменевтичних прочитаннях із шокуючою зневагою до множини аналогічних моделей та образів, що крізь століття зв'язують велику кількість літератур герметичним кодом, відкритим для верифікації. Ми так багато говоримо про важливість мови для створення літератури, а досі не зроби-

ли жодного поступу в дослідженні природи мовних груп, щоби спрогнозувати їх здатність чи неспроможність до втілення окремих типів літератури.

Я розумію теорію як грандіозну й ерудовану науку, що має бути шанована за координування, яке вона встановлює між різними галузями знання. Її функція стосовно нашої дисципліни має бути довідковою. Я свідомо поверховості теоретичної діяльності як засобу легкої втечі декого з компаративістів від важкої і змагальної роботи, що постає їхнім головним заняттям. Мені здається, що ті, хто радше висвітлює, ніж інтегрує, радше зіставляє, ніж співвідносить, хто використовує текст поза контекстом як претекст до теорії, – досить сумнівні мандрівці у просторі літературної компаративістики, допоки вони не навчаться використовувати теорію як засіб, а не кінцевий результат вивчення літературних взаємовідносин, як таку, що бачить літературу цілісною сутністю.

Переклад з англійської *Тетяни Михед*

Примітки

До с. 213. *Блум Гаролд* (1930) – американський літературознавець, один із найавторитетніших сучасних дослідників літератури, один з авторів т. зв. деконструктивістського маніфесту (зб. ст. «Деконструкція і критика», 1979). Автор досліджень про поезію романтизму, суперечливих версій про поетичні впливи (широко відома тетралогія «Страх впливів», 1973; «Карта помилкового прочитання», 1975; «Каббала і критика», 1975; «Поезія і репресії», 1976; «Ісус і Яхве», 2005). Найвпливовіша праця – «Західний канон» (1994), у якій дослідник структурує естетичний канон західної літератури.

До с. 217. *Ізер Вольфганг* (1926) – німецький літературознавець, викладав у Гайдельберзькому, Кельнському, Констанцькому університетах. Член Центру гуманітарних досліджень в США, де працював у різних університетах. Один з основоположників рецептивної естетики («Акт читання» – «Der Akt des Lesens: Theorie Ästhetischer Wirkung», 1976).

Примітки *Тамари Денисової*

АДРІАН МАРИНО

Адріан Маріно (5 вересня 1921 – 19 березня 2005) – румунський критик, історик і теоретик літератури, лауреат премії ім. Гердера (1985). 1944 р. здобув ступінь ліценціата. У 1944–1947 рр. був асистентом кафедри історії румунської літератури. Цим періодом датоване редагування двох томів «Житій Александра Македонського». Дебютував 1939 р. в «Журналу Літерар» («Jurnalul Literar»). Ступінь доктора здобув 1946 р. за дисертацію «Життя Александра Македонського» вже після встановлення в Румунії комуністичного режиму.

Арештований 1949 р. за нібито протизаконну політичну діяльність, був реабілітований 1969 р. У 1973–1980 рр. редагував журнал «Румунські зошити з літературознавчих студій» («Cahiers roumains d'etudes litteraires»), який набув значного міжнародного розголосу. На початку 1980-х років був змушений переїхати до Франції.

Основні праці: «Модерн, модернізм, модерність» («Modern, modernism, modernitate»), «Етьємбль, або войовничий компаративізм» («Etiemble ou le comparatisme militant», 1982), «Компаративізм і теорія літератури» («Comparatisme et théorie de la littérature», 1988), «Біографія літературних ідей» («Biografia ideii de literatură», 7 томів, 1992–2003), перший том румунського «Словника літературних ідей» («Dicționar de idei literare», 1973).

Олександр Брайко

Переклад здійснено за виданням: *Marino A. Comparatisme et théorie de la littérature.* – Paris, 1988.

Адріан Маріно

Компаративістська «поетика»

Фундаментальне оновлення компаративістики вимагає не тільки нової визначеної переорієнтації, а й радикальної перебудови в царині теорії та «поетики». Ця операція передбачає рішуче реформування теоретичного та методологічного апарату сучасної компаративістики, подібного до оголошених критикою стислих формул свого «омолодження». Таке починання стикається з великою кількістю перешкод, одна з яких, можливо, найголовніша – це дух догматизму, який не терпить будь-яких заперечень і вже визначив усі остаточні формули для вживання. Коли кажуть: «Порівняльне літературознавство є» чи «не є», порівняльне літературознавство (незважаючи на обставини) «залишається» чи «повинно залишитися» таким, яким його було

визначено; воно «мусить бути» саме таким, існують тільки одна й «істинна компаративістська перспектива» і «відхилення від загально-прийнятих норм» тощо [1], – отож маємо право запитати: який доктринальний авторитет підтверджує ці запевнення? Яка теоретична легітимність подібного догматичного компаративізму? І так далі. Посилаються також на вживання, на традицію, на прагматизм [2]. Такий фактичний стан, що відповідає традиції (а також інертності, звичці або просто інтелектуальним лінощам), досить суперечливий. Адже хто вирішив раз і назавжди, що порівняльне літературознавство «є таким»? Чи існує «застигле», *не варіативне*, визначення порівняльного літературознавства? У протилежному випадку само собою зрозуміло, що можна спростувати *всі* догматичні визначення, туманні чи безпідставні, як такі, що не відповідають сутності компаративістики. Хто, врешті-решт, «зафіксував» об'єкт та методику порівняльного літературознавства? І якщо це поняття – як і всі поняття, якими користується літературознавство, – не що інше, як термінологічна конвенція, засіб, прийнята та історично датована формула, що змінюється разом з історією, чи не можемо її ревізувати, запропонувати інше рішення? Таким є постулат усіх компаративістів, одностайних із Рене Веллеком*, Етьємблем* та іншими, чії голоси звучать дедалі переконливіше. Такий перегляд питання водночас легітимний і своєчасний. Наша праця також вписується в цю «реформістську» перспективу.

I

Інша річ: вроджена «криза» порівняльного літературознавства, котра впливає передусім із успадкованого догматизму, який не дозволяє звести кінці з кінцями. Згадуються позиції Рене Веллека: «Немає ні визначеного об'єкта, ні спеціальної методології» (1958) [3] чи Етьємбля: «...існує щось таке, що кульгає в нашій дисципліні» (1963). «Несміливе у своєму методі, не впевнене у своїх цілях» [4], коротко кажучи, порівняльне літературознавство перебуває у стані постійної поразки. Якщо університетська компаративістика має деяку (проте дуже формальну) впевненість, то критичні статті не втрачають нагоди періодично нагадувати про «плинність і двозначність свого предмета», про «розгубленого дослідника», який завжди «на перехресті», тощо [5]. Інші відкрито, і не без підстав, оспорюють право порівняльного літературознавства на «автономію» через брак у нього специфічного методу дослідження [6]. Додамо до всього ще й «строкату природу маніфестацій міжнародного компаративізму, головним чином конгреси МАЛК» [7], що було зауважено оглядачами.

Самі терміни «компаративістика» та/або «порівняльне літературознавство» перебувають у стані «кризи» вже тому, що «порівняльне літературознавство не є літературним порівнянням» [8], що цілком відповідає дійсності. Якщо порівняння – універсальний, давно визнаний, спільний метод для всіх наук (до цього ми ще повернемося), то, справді, навіщо визначати та називати «нову дисципліну» таким давнім, таким уживаним і мало специфічним терміном? Чи не слід унаслідок цього відмовитися від нього, видалити із «компаративізму»? Це велика проблема. Слово має прикладатися до речі чи навпаки? І яким чином? «Двозначна, без сумніву, не дуже вдала назва», отож ця дисципліна «погано названа», що треба визнати [9]. Припустимо, етикетка не ідеальна. Безперечно. Але навіщо її змінювати? Та й «уже запізно її змінювати» – констатація сумна, проте зрозуміла [10]. Уже недостатньо іронічно питати (хоча іронія тут цілком виправдана), яка участь «порівняння» в порівняльному літературознавстві. Необхідно або знайти новий термін, який був би кращим, або надати йому нового змісту – повністю переробленого, більш визначеного й точного, на відміну від того, що шкодить йому, проте освячено звичаєм. Семантична операція, яка значною мірою визначатиме нашу позицію.

Чи маємо ми дивуватися з того, що сама дефініція «компаративізм» завжди залишається неточною, що веде до відкриттів, які збивають із пантелику [11], до безбережного еkleктизму, до вагань у спірних питаннях, що обривають усі зв'язки, до скептицизму, який вважає себе наймудрішим у цій ситуації? Таким чином, термін лишається «без предмета». Але й не існує «чистої дисципліни». Зрештою, після еластичного визначення, яке може задовольнити всіх, застерігаємо в цьому ж дусі: «Кожен відкидає в цьому визначенні те, що здається йому [...] надлишком, щоб прийти зрештою до свого розуміння» [12]. Це не іронія, як може здатися на перший погляд, тому що й інші компаративісти констатують, що, незважаючи на всі відкидання й виправлення, порівняльне літературознавство залишається «красивою туманністю питань та проблем» [13]. «Це загадка, оповита таємницею», за каламбуром В. Черчілля. Проте за грою слів та розуму залишається суттєве запитання: якщо «слово» перебуває у «кризовому стані» й жодне визначення не підходить [14], то хто заважає нам переформулювати і слово, і предмет, тобто компаративістську проблематику в цілому? Якщо термін конвенціональний, то чому б не надати йому іншої конвенціональності, але адекватнішої і модернізованої. Необхідно, нарешті, вийти із замкнутого кола.

II

Для цього маємо здолати принаймні чотири перешкоди.

А. Предмет компаративістики визначається як «вивчення літератури з міжнаціонального погляду», і ця концепція дуже поширена, проте її не слід закладати в основу проблеми, бо її принцип сумнівний. Спірним, на наш погляд, є не обмеження цих студій славнозвісними «впливами», «обмінами», «контактами», «відносинами» та «зв'язками» тощо, реальність яких ніхто не заперечує, а виключно й однозначно історичний підхід у цьому типі досліджень. Фактично він зводить компаративістику до «історії міжнародних літературних відносин» [15]. Підхід цілком легітимний, але він перетворює порівняльне літературознавство на звичайну й залежну гілку «історії літератури». Німецьке визначення «*Vergleichende Literaturgeschichte*»¹ (та йому подібні) можна тоді вважати точнішими. Крім того, не варто говорити, що такий застарілий редуccionізм властивий виключно тому, що називають «французькою школою», бо він дуже поширений і його можна знайти майже всюди. Історична традиція вивчення літератури переважає всі інші. Порівняльне літературознавство від початку мислилося як історична дисципліна, і ця концепція донині залишається живою в багатьох секторах сучасного компаративізму. Можна також додати, що постійно домінує традиційний компаративізм, оскільки він увібрав у себе «увесь історичний розум» (all historically minded individuals) [16]. Історія літератури, за всієї широти її предмета, залишається все-таки історією літератури (за предметом, механізмом, методом). Мають цілковиту рацію вчені, котрі, як, приміром, Г. Р. Яусс*, розглядають традиційну компаративістику як ілюстрацію до історичної «парадигми» (Historismus) [17]. Як «дисципліна» чи «наука історичного характеру» «порівняльне літературознавство» й досі визначається на конференціях, конгресах МАЛК тощо. Ми в жодному разі не хочемо піддавати сумніву чи знецінювати історію літератури. Але щоб не дублювати її безкінечно, не залишатися завжди в позиції «додатка», «підсобника» тощо, компаративістика має спробувати змінити свою «парадигму». Необхідно, щоб компаративістика знайшла інший шлях, який дасть їй змогу піднятися над традиційною історією. Якщо розрізняють «літературну історію» (генетика, фактографія тощо) й «історію літератури» (літературність, письмо [*l'écriture*], форми, жанри, твори «без імені» автора тощо), то чому б не оперувати так само й із внутрішнім поділом історизованої компаративістики й «іманентної». З другого боку,

¹ «Порівняльна історія літератури» (нім.).

пов'язання літературної компаративістики з «історією ментальностей» теж не вирішує проблему: з розділу літературної історії компаративістика перетворюється на розділ зовсім вузької історії (культури, ідей тощо). Автономія знову стає ліквідацією.

Б. Позитивістські засади, дуже спірні, цього типу літературної історіографії, який довго превалював, ставлять під сумнів самий статус традиційної компаративістики. Чи повинні ми обмежувати себе і займатися лише вивченням фактів і зв'язків між ними? Від «факту» чекають документальності; від «зв'язку» – задекларованих генетичних та каузальних відносин, точно документованих. Ця вузька концепція ще має авторитет. Ми переконані, що предмет порівняльного літературознавства – це головним чином дослідження творів різних літератур «у їхніх зв'язках один з одним» [18]. Ідеться про контакти, інтерференції, циркуляції, що приєднуються до феномену «впливу», «інтертекстуальності», «міражу» (із нової галузі – «імагології»), відносини, нібито завжди каузальні між двома чи більше національними літературами. Ось слабке ключове слово: порівняльна література – «це дослідження духовних міжнаціональних зносин, фактичних зв'язків, що існують між Байроном і Пушкіним, Гете і Карлейлем* тощо» [19]. Визначення безапеляційне й незаперечне, яке ще має численних прибічників. Тобто слід вивчати історичні зв'язки, і нічого крім них! Інші приходять до того, що вивчення «контактів» (contactological) проголошують «методологічно підозрілим» [20]. Таким чином, засуджуючи авансом.

Одразу ж виникає багато суттєвих запитань. Чи можливе в порівняльному літературознавстві обмежене поняття «факт» у суто позитивістському сенсі терміна? Якщо так, то чи означатиметься ним лише «контакт» між текстами, «посередник» між авторами як «особистостями», котрі мандрують, обмінюються листами, перекладають, зазнають «впливу» тощо? Але хіба феномен інваріанта чи паралелізму, сказати б, оновлення або підняття на рівень певної типології не стає також «фактом» за умови, що він буде гарантований як такий найвимогливішими філологічними методами? Хіба два тексти, збігаючись один з одним без входження у прямий контакт, не конституують *факт*, і до того ж у найортодоксальнішому позитивістському сенсі? Усе, що підпадає під об'єктивний розгляд, підноситься до «наукового». Якщо існують – а це самоочевидно – зв'язки *de facto* в плані впливів, циркуляції творів, тем і т. д., то існують також *фактичні* зв'язки в плані гомології структури текстів, у їхній цінності тощо. За яким правом це виключається з компаративістики? Не треба бути великим компаративістом, аби зрозуміти, що дослідження «фактичних зв'язків» (каузального чи документального типу) тільки розши-

рить емпіричні обсервації, долаючи відстані. Немає нічого загального, багатозначного, виключно «літературного», нічого, крім нагромодження інформації, нерідко добре перевіреної, добре класифікованої, яка завжди чекає на її інтерпретацію та оцінку і, в кінцевому підсумку, на включення в «теорію». За відсутності цього вона залишається назавжди замкненою в безплідній ерудиції, резервом для феноменології, морфології й аксіології літератури, заблокованим назавжди.

Унаслідок полеміки навколо «кризи» порівняльного літературознавства певна відмова від позитивізму ставала іноді майже обов'язковою, але без продовження рішучими антипозитивістськими демаршами. Однак такий поворот має бути віднесений до активу нових компаративістських орієнтацій. Сигнал, який подав Рене Веллек (антифактографічність, сцієнтизм тощо), уже приніс свої плоди, і ось почали вихвалити заміну «фактичних відносин» на «відносини ціннісні» та «розглядати внутрішні відносини частіше, ніж відносини зовнішні». Позитивізм був проголошений 1972 р. «анахронізмом». Обмеження компаративістики «зв'язками між авторами» та «прямими зв'язками між літературними феноменами» стали вважатися «найгіршим проявом позитивізму» [21]. Така ж реакція виникає в Румунії, де застереження проти позитивізму з'являються в 1960-ті роки (Тудор Віану), в Угорщині та інших країнах Сходу. Але чи була все-таки виграна партія? Сказати важко, позаяк дитячу хворобу компаративістики – «міф філіації» – почали знову й жорстко захищати від тих, хто (як, наприклад, Ролан Барт*) хоче його зруйнувати...

В. Звідки взявся цей жорсткий опір? Пояснення дуже просте: історична компаративістика й позитивізм – прямі й дуже специфічні породження університетської традиції Заходу. Компаративістика тут народилася в таких установах, як «кафедра», тобто як дисципліна суто академічна, і в такому вигляді продовжує своє існування за інерцією. «Програми», «підручники», «цикли навчання» – усе несе на собі відбиток сакрально-святої, дидактичної університетської діяльності й нічого більше. Побачити *інший* тип компаративістики, іншу орієнтацію важко (якщо не неможливо) компаративістам, які є тільки професорами. Зміна всієї «парадигми», ґрунтовне зрушення вимагають прийняття іншої позиції: компаративістика – це інша річ, вона не є звичайною університетською дисципліною, не є властиво навчальною діяльністю, «університетською» спеціальністю серед інших. Отож, доки ментальна та культурна інерція не буде подолана, зміна оптики й методу залишиться практично неможливою. Компаративістика є також, і на цьому слід наголосити, активною «ідеологією» і «теорією», «системою» ідей, аж ніяк не тільки «педантичною

наукою». Нею можуть також займатися критики, письменники, публіцисти, вільні уми, нарешті, й усі, хто не є професором і не має схильності ним стати. То чи варто забороняти їм доступ до компаративістики?

Визначення проблеми в цих словах може здатися абсурдним. Проте факти тут незаперечні: занепокоєність статусом та організацією компаративістики як «предмета дослідження», як «академічної та навчальної (scholarly) дисципліни, що відбито в типових підручниках», залишається не тільки на порядку денному, а й у центрі активності компаративістики. Кажуть, що йдеться про сенс існування компаративістики, про її життєвий центр. Бо чим іще можна пояснити такі численні захисні промови на честь академічної компаративістики, яка набуває при цьому ваги єдиного віровчення? [22]. Або те значне місце, що відводиться питанням навчання на всіх конгресах та зборах МААК? Або організаційні турботи про адміністративний та управлінський порядок «інституціональної компаративістики»? Щоб не згадувати всіх тих, хто непохитно вірить, що порівняльне літературознавство може розвиватися тільки за допомогою «інститутів» і що його розвиток забезпечується тільки статусом «академічної дисципліни», який ревно оберігається...

Г. Їхні антиподи – не тільки противники літературної історії й сукупності її мотивацій, а й усі, хто заперечує саму можливість серійного чи категоріального обрамлення й, отже, всякої «генералізації» літературного твору, котрий розуміється як реальність індивідуальна, неповторна, невизначальна, «оригінальна». Естетизм та імпресіонізм перекроюють у цьому пункті сучасний new criticism, «нову критику»*. Якщо твір чи літературний текст не підлягає змінам, якщо він унікальний, то це означає, що він не підлягає також порівнянню та генералізації. Літературні теорії теж не пропонують нічого вагомого. Проте добре відомо: хто має відчуття «оригінальності» і хто обрав за свій девіз «увагу до унікального», той не має інтересу ані до історичного компаративізму, ані до теорії літератури.

III

Усе це свідчить найпереконливішим чином, що порівняльне літературознавство від зародження перебуває в постійному стані розколу, внутрішнього конфлікту, роздвоєння. Ця «криза» в реальності ще глибша. Вона проходить разом через усю літературну історію та її дослідження, їхню структуру й періодизацію. Йдеться, насправді, про фундаментальну контроверзію позитивізму-історизму, котра протистоїть – як уже знаємо – вивченню «зв'язків факту» як виключ-

ної галузі компаративізму при наближенні літературної й оцінювальної критики, котре [вивчення] допускає порівняння без історичних зв'язків, так само як і без генералізації та ціннісних суджень. Отже, з одного боку, примат «факту», з другого – «тексту» чи літературного «твору», з усіма наслідками, які з цього випливають. Це те, що «зумовило» фундаментальне розходження й гострий конфлікт методів: історичного, з одного боку, теоретичного і формального, з другого. Критичний та історичний підхід до літературних творів передбачає й посилено схиляє до визначення ідеї «літератури» або «літературності». Коротко кажучи, вона тяжіє до теорії літератури. Хто кому підпорядковується? Історичний аналіз практикує «в собі» чи готує матеріали для узагальнень та «суджень»?

Саме в цьому полягає сутність «кризи» порівняльного літературознавства, якому доводиться щоразу самовизначатися: є воно *історичною дисципліною* чи *естетико-теоретичною*, «відцентровою» чи «доцентровою»? Академічною, історичною, позитивістською чи «формальною» й «поетикальною»? Екстенсивною чи інтенсивною? «Динамічні» чи «статичні» порівняння вона практикує? Це дуже прикметно, що самий вибір дуже швидко опредметився у формі конфронтації між «французькою школою» та «американською» – «історико-позитивістський» підхід та/чи «органічна інтерпретативна критика»; він мав, до речі, виникнути, майже обов'язково, на конгресах МААК. «Майбутнє» компаративістики, здається, залежить від відповіді на це вирішальне запитання. Його розуміння шириться подалу скрізь, і особливо наполегливо останнім часом у Західній Німеччині, у США, Швейцарії (*Werkimmanenz Historiographie*), на Сході, що є свідченням його актуальності.

Ці дебати, які постійно поновлюються, можуть знайти принципове розв'язання тільки на шляху двох суттєвих конверсій:

а) критична акція має розглядатися як синтез історичної, теоретичної та оціночної дій. Якщо її предметом є «персональність» твору (структура, значення, вислів), це може здійснюватися тільки через референції водночас історичного порядку – темпоральні зближення й відповідності (=історії літератури) – і теоретичні, через функціонування таких літературних концептів, як стиль, течія, ідея (=теорія літератури); ними водночас установлюються і спрямовуються ціннісні судження (=критичне судження). Примат історизму залишається в усьому. Історія літератури з давнини і до сьогодні дає все те, що може дати. Потрібно дослідити інші погляди й інші рішення;

б) своєю чергою, компаративізм ідентифікується критичною акцією. Усе, що стосується зближень, фактичних зв'язків, належним чином документованих, піднімає їх до історії літератури (інтернаціо-

нальної). Концептуальний апарат, який скеровує сукупність «компаративістських операцій», бере свій початок (або ж продовження) у теорії літератури. Нарешті, ціннісні судження, вироблені на базі компаративістики, у своїх засадах не відрізняються ні в чому від літературної валоризації.

Що ж до цього радикального рішення, то компаративістика тією чи тією мірою прилучається зазвичай до трьох позицій. Перша, специфічно традиційна, – це суто негативна відмова від «асиміляції» компаративістики з критикою та історією літератури [23]. Друга проголошує компромісне рішення, досить легке: у порівняльному літературознавстві хочуть бачити «середню» дисципліну, інакше подвійну – «допоміжну» для історії літератури та літературної критики [24], чи «супердисципліну» (атрофія чи гіпертрофія?), яка контролює дві «піддисципліни»: естетичну та культурно-історичну [25]. Позитивізм тут відчутно відіграє свою роль «документаліста» (бібліографія, матеріали до теорії літератури тощо), почесну, певна річ, але, без сумніву, несуттєву, підпорядковану. Третя позиція, справді, використовує престижну філософську та критичну традицію. Вона йде від братів Шлегелів* та Колріджа*, які вже усвідомлювали, що історія літератури була б неможлива без звернень до «іноземних порівнянь», неможлива тією ж мірою, що й існування літературної критики без «теорії» і без «принципів» [26]. Поняття «компаративістська критика» з'явилося вже 1790 р. Сент-Бев* говорив про «порівняльну історію літератури» з 1868 р., в цей же час для Ренана* вся критика стає неможливою без порівняння [27]. Коли з'явився «*Journal of Comparative Literature*» (1903), Б. Кроче* рішуче відкидає фундаментальну ідентифікацію компаративістики з історичними та критичними судженнями на тій підставі, що конституювальний елемент наближається до критики, яка стає тотальною. Ця глибинна єдність розглядається як похідна від дослідження твору «у всіх його зв'язках» [28]. Нагадаємо нарешті, «що у нас – ідеться про російських формалістів – теорія та історія створюють єдність».

Визнані компаративісти сприймають цю орієнтацію повільно, прискіпливо, головним чином випадково. Ця орієнтація спричинює, нарешті, принципові заяви, які ще залишаються незреалізованими, проте вже є досягненнями. Більшість дослідників не робить нічого, щоб продовжити діяльність декількох великих попередників, серед яких не можемо не згадати Г. Сентсбері ще з початку століття. У США, з поваги до хронології, цитують у першу чергу Рене Веллека. Він не розуміє «компаративістики... без критики та естетики». Для нього «критика є невід'ємною частиною всього літературного дискурсу», де поєднується «критика, історія та теорія

літератури» [29]. У Франції чудовою й самотньою постаттю виступає Етьємбл. Він закликає «створити порівняльне літературознавство, яке поєднає історичний метод та критичний розум[...], обережність соціології та відвагу теорії естетики і перетворить, на решті, нашу дисципліну на предмет, її гідний, і надасть їй належні методи» [30]. Деяких німців 1950-х років уже забули: історія літератури є неминуче «компаративістською», вона невіддільна від літературної критики [31]. *Vergleichende Literaturwissenschaft* становить спільний корпус із *Literaturwissenschaft* чи *Allgemeine Literaturwissenschaft*¹, хоча поєднання цих трьох понять стримувалося «тавтологією».

Ці відкриття, щоправда, ще досить несміливі, фрагментарні, маргінальні. Схвалюють такий підхід ще не на повний голос, і те, що беруть однією рукою, випускають другою: дисципліна, «яка займається аспектами критики, теорії та історії літератури...», виявляється також «однією зі складових частин літературної критики» [32] тощо. І все-таки теза єдності бази (компаративно-критично-історичної) дослідження літератури свідчить про наявність поступального руху (запам'ятаймо формулу Франсуа Жоста: «Компаративістика як *povum organum* літературної критики») як на Сході, так і на Заході. Програмні статті в останніх випусках журналів з порівняльного літературознавства: «Neohelicon» (1973), «Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de littérature comparée» (1974), «Mainzer Komparatistische Hefte» (1978) дають їй схвалення, котре подеколи є тільки імплікаціями. Нарешті, новий текст статуту МАЛК (прийнятий на IX конгресі в Інсбруку 20–24 серпня 1979 р.) знову визначив порівняльне літературознавство як «дослідження історії літератури, теорії літератури та інтерпретації текстів, здійснюване під кутом зору міжнаціональних порівнянь». І знову тавтологія у формулюванні. Але визнаймо, що це жест доброї волі з боку більшої частини найвищої інстанції міжнародної компаративістики, яка, на решті, вийшла на пошуки втраченого часу...

IV

Таким чином, подолання «кризи» компаративістики, навіть на рівні більш-менш традиційної концепції, (теоретично) можливе. Навіть ті, хто не бажає визнати, що «криза» істотна, все-таки погоджуються за необхідністю фундаментального оновлення. Позаяк наша проблема також стосується компаративістики в радикальному тео-

¹ Порівняльне літературознавство... літературознавством... загальним літературознавством (нім.).

ретичному сенсі, а саме вироблення статусу, прийнятного для «поетики компаративістики», а також обговорення умов, за яких це стане можливим. Навіть вийшовши сама зі своєї «кризи», компаративістика залишається в пошуку свого предмета, продовжує розчинятися або у власне критичному акті як обов'язковому складнику літературної історії, теорії та критики, або в естетиці та теорії літератури, як це практикується й нині. Компаративістика, автономна повною мірою, яка є нашим об'єктом, мусить зруйнувати це підпорядкування, проголосити свою діяльність незалежною й запропонувати свої специфічні рішення. Якщо ідеологічна активність є реальною можливістю (що можна вважати доведеним), то «теоретична» й «поетична» конверсія є чимось іншим, що потрібно ще довести. Йдеться про зміну моделі: порівняйте фактичні відношення (часткове) зі структурними відношеннями (загальне), «одиничне» з «родовим» і переведіть сукупність цих даних у теоретичний і методологічний когерентний синтез.

Спробувати запропонувати компаративістську теорію літератури, навіть у вигляді нотаток, елементів «поетики компаративістики», – це нелегка справа. Велика і мала традиції «поетики», її метри та епігони не функціонують жодним чином у компаративістському сенсі. Знайти опору, підказку, доріжку на цьому шляху стає дедалі складніше. З другого боку, сучасні теоретики ігнорують суверенність компаративістики або стверджують, що вона «мертва». Нещодавно ми переглянули добру дюжину німецьких вступів до *Literaturwissenschaft* і не зустріли там жодного посилання на порівняльне літературознавство. Подібна ситуація в сучасних поетиках, де компаративний критерій повністю відсутній. В усякому разі, немає жодного відчутного зв'язку між сучасною методологією «поетики» чи «наукою про літературу» (німецькою, будь-якою) і компаративістикою; вона навіть не згадується як «метод» поміж інших. Проте далеко не всі можливості вичерпано. Історики поетики також зберігають мовчання. Відсутність такої уваги безумовно шкодить престижу. Зазначимо також численні труднощі, які мають постати перед теорією літератури, якщо вона захоче скористатися багатою інформацією ще дуже корисної «класичної» компаративістики. Ця теорія пропонує «використовувати» та перетлумачувати її в теоретичному, узагальнювальному та універсалістському сенсі за допомогою спеціальної методики, яку залишилося лише завершити. Нарешті, слід розрізняти, і дуже чітко, теоретичні засади порівняльного літературознавства і технічні та практичні можливості їх розробки, відмінності між цією «теорією» та її відбиттям у відповідній «практиці». Однак для того, щоб це зробити, необхідно

спершу підготувати теоретичний інструментарій, а це повертає нас до вихідної точки. Словом, необхідно для всіх можливих труднощів знайти рішення.

Попереджаємо також про непорозуміння, що може виникнути. Не може й бути мови про те, щоб теоретик-компаративіст підміняв теоретика поетики: розчленовував, змінював, а тим більше анулював наявні теорії та методи в поетиці. Його завдання водночас і скромніші, й амбітніші: йдеться про те, що новий компаративіст має лише пропонувати нові альтернативи, робочі гіпотези, тобто теорія та метод розташовуються в перспективі, яка не дозволяє змінюватися, тим паче дублювати якийсь більш або менш відомий метод (структуралістський, семіотичний тощо). Його віртуальна роль полягає лише в зіставленні й доповненні, взаємній верифікації тощо. Необхідно увійти в теорію літератури *по-іншому*, з іншою точкою відліку, іншими пропозиціями й іншою компаративістською традицією відкривати й визначати. Така буде «своєрідність» цього демаршу.

Проте все-таки існує традиція компаративістської «поетики», яку не слід перебільшувати, але й применшувати також. Ідеться про фрагментарні прозріння, пошуки, відкриття без продовження, які можуть стати дороговказом. Термін «порівняльна поетика» (*vergleichende Poetik*) з'являється, за всіма даними, у Німеччині десь у середині минулого століття (Моріц Гаупт). Естетики повідомляють про створення теорії поезії на компаративістських засадах, шляхом індукції, паралелізму та порівняння (Моріс Кар'єр). Деякі піонери компаративістики (Луї-Поль Бетц) відновили і слово, і річ, дали їм мимохідь стислу типологічну та «формалістичну» орієнтацію (метричні форми, образи тощо). Спекулятивна естетика і традиційна риторика домінували у Франції на стадії становлення концепту в зоні академізму й заумної темної ерудиції («наші дослідження про порівняльну поетику», «правила естетики... формують істотний елемент порівняльного літературознавства») [33]. Знаковим попередником тут був росіянин О. М. Веселовський * зі своєю «історичною поетикою» («Історична та порівняльна поетика», 1894, 1899, та «Поетика сюжетів», 1897–1906). Він розглядає міжнаціональний літературний процес у його єдності й прагне за допомогою історичних паралелей, установлених у більшості відомих літератур, представити його в «найповнішому узагальненому вигляді» [34]. Його кінцева мета – «роз'яснення сутності поезії її історією», що сприйнято деякими сучасними компаративістами, які ще хочуть поновити, принаймні таким чином, історію літератури [35]. Такі пропозиції могли би бути від «порівняльної естетики», однак вони не принесуть плодів, позаяк література серед інших видів мистецтва отримала право власного

погляду на «сутність загального». Цей метод, як бачимо, відновлюється, але він іде хибним шляхом у всіх сучасних складниках компаративістики («порівняння мистецтв»).

Прийняття «поетикального» погляду сучасною компаративістикою є повільним, випадковим, невпорядкованим та позбавленим методологічного відповідного зусилля. Маємо головним чином декларації намірів, що проголошуються під тиском нових літературних методів, за очевидної неспроможності позитивізму й перенасичення історизмом. Тому треба визнати, що деклараціям не бракує певної «теоретичної» аспірації, але відсутні в них послідовність і доктринальна когеренція. Щодо трактувань, то вони не перевищують рівень епохи, будь то теорія «креації» чи «жанрологія», «стилістика» тощо. Усе це промовисто представлено в доповіді Жана Ханкіса на II конгресі МААК (1958), зміст якої цілком відповідає назві: «Теорія літератури та порівняльне літературознавство».

Французька компаративістика не змінювалася до 1960-х років. Це також сприятливий наслідок «кризи». Майже не помітно звертань до «дослідження порівняльної естетики». Вони проводилися головним чином під керівництвом Марселя Батайона *, який був у Франції університетським діячем, чи не найвідкритішим до компаративістики. Він підносить «історичну поетику» Веселовського до рівня «поетики», яку можна застосувати також до прозових літературних творів. Стисло кажучи, він хотів орієнтуватися «на загальну науку про літературу чи загальну поетику». Ще з ваганням, але півкроку було зроблено: «...компаративістика не може залишатися на задньому плані теоретичних роздумів про літературу загалом: *якщо навіть вона не пропонує літературної доктрини* (а чому б і ні? – додамо ми), *то вона її передбачає більшою чи меншою мірою* (це ми підкреслюємо)» [36]. Етьємбль підхоплює та розвиває цю тезу з особливою силою: відповідно, він надає перевагу терміну «порівняльна поетика» перед терміном «теорія літератури», бо він краще відповідає новим завданням компаративістики: «порівняльному дослідженню літературних форм», історії жанрів, «порівняльній історії літератури», але також і особливо «компаративній естетиці» [37]. У своїх курсах, наприклад у «Вавилоні», він трактує «питання порівняльної естетики», оскільки «вона є пролегоменами до всієї поетики майбутнього» [38]. До цієї тези приєднується Г. Р. Яусс, котрий схвалює «розробку порівняльної поетики, риторики та естетики» [39], що є прикметним: компаративістика може спиратися на рецептивну естетику й комунікаційні студії. З другого боку, німецька традиційна компаративістика ставить, як і досі, проблему взаємозалежності «теорії порівняння» й «теорії літератури». Проблема справді може бути вирішена лише

шляхом синтезу. Проте до цього висновку дійшли лише недавно: «Завдання порівняльного літературознавства й теорії літератури у принципі ідентичні» [40].

Що стосується компаративістики Сходу (яку ми ніколи не випускали з поля зору), то вона не відмовилася від «теоретичності». У Румунії з 1937 р. формулюється ідея «естетики порівняльного літературознавства», хоча й в досить заплутаному вигляді. «Порівняльна поетика» визначає свій предмет у трактуванні теорії жанрів, стилістики, метрики, порівняльного перекладу на конференції з літературної компаративістики в Будапешті (26–29 жовтня 1962 р.). Ще більш розроблені теорії (у Чехословаччині) пропонують перехід від вивчення міждисциплінарних (=контактів між національними літературами) до вивчення внутрішньолітературних відносин (=походження й типологія феномену літератури). Цей останній шлях, який передбачає генералізацію, прагне «відкрити внутрішні закони, котрими характеризується феномен літератури», дати «аналіз генетичних і типологічних рис цього феномену». «Існування іманентних законів», в усякому разі, розглядається тут як постулат. Польща також має своїх adeptів «порівняльної поетики». Однак труднощі фахівців залишаються досить значними (труднощі тут евфемізм). Питання, яке й досі не порушене, вкрай просте: з чого починати? Яку теорію застосовувати? Що, власне, розуміти під «порівняльною поетикою»? Довгий час відповідь на запитання була невпевненою і традиційною: наприкінці ХІХ ст. називають «порівняльне віршознавство»; шукають «перехід стилістики в науку про літературу», якусь «теорію поетичного стилю й поетики», метричні форми; *vergleichende Poetik*¹ тощо. У цьому відношенні небагато змінилося й у наш час: знову називають, із посиланням на авторитет Фосслера *, Шпітцера *, Гатцфельда *, «стилістику»; культивують потроху «порівняльну стилістику». «Історичну стилістику» так само розглядають як «історичну та порівняльну критику літератури». Метрика і просодія не застаріли сьогодні, є фактом, що вони кооптуються компаративістикою й залучаються до оновлення цієї дисципліни. Поєднання з риторикою, здається, тепер досягнуто, і це посилює орієнтацію на означену компаративістичну програму. У Німеччині потужні стилістичні традиції діють у тому ж напрямі, тоді як у США «компаративна стилістика» не виглядає вже бідним родичем: вона віднині вписалася в число компаративістичних «університетських дисциплін».

Традиційне вивчення жанрів – даремно охрещене «порівняльною поетикою» [41] – також викликає надії. Найрадикальніша програма,

¹ Порівняльну поетику (нім.).

здається, представлена Етьємблем, який наполягає на «естетиці жанрів», реалізований порівняльним дослідженням літературних жанрів у якомога більшій кількості цивілізацій, незалежно від того, «мали чи не мали ці жанри, ці цивілізації фактичні зв'язки» [42]. Анексія компаративістикою теорії літературних жанрів, і особливо епічних, констатована ще в XIX ст., нині порушує кілька нових проблем. Ці ж вимагають вирішення інших, висунутих традиційною риторикою, зокрема щодо генези, еволюції та універсальності жанрів, «інваріантів» кожного жанру, термінологічної і/чи об'єктивної дефініції жанру, а також появи нових жанрів, таких як аудіовізуальні та їхні модифікації (що було предметом колоквиуму в Азай-ле-Фероні 23 червня 1979 р.) тощо. Ще досі існує сильна тенденція розглядати «теорію жанрів (навіть компаративну)» як цілком окрему, без виходів до (загальної) теорії літератури, що, звісно, не дає відповіді на це суттєве питання. Утім, це із тих розмірковувань стосовно тем і типів літератури, де вони розглядаються як автономні сфери дослідження. І все-таки їх «теоретична» артикуляція можлива. Антропологія, архетипологія та міфологія також відіграють тут свою роль. Слід також відзначити відкриття компаративістикою антропологічних студій уявного (*l'imaginaire*), деякі спроби в цьому напрямку [43].

Усе це, до речі, стосується й підходу компаративістики до поетичних форм, терміна, яким одна з перших компаративістичних програм означила вивчення сукупності формальних модальностей вислову [44]. Їхній характер, унікальний і одноманітний, індивідуальний і категоріальний, призвів до нової проблеми – з погляду аналізу тексту – базової проблеми для «класичної» компаративістики: де закінчується те, що не порівнюється? Де починається те, що порівнюється? Як ідентифікувати поетичні форми поза національними й мовними кордонами? Чи можливо звести «порівнюване» до кількох великих категорій, при тому, що їх так важко транспонувати на інші мови, як, наприклад: *Form, Gestalt, Fügung, Haltung?* [45].

Не можна сказати, що французька компаративістика, навіть найбільш традиційна, повністю ігнорувала такий підхід: «Порівнювання тих самих засобів вираження в різних країнах [...] має повністю належати до компетенції літературної компаративістики». Або: «Хоче вона того чи ні, літературна компаративістика подвоюється порівняльною стилістикою, дивовижно багатозначною та плодovитою». «Це проллє нове світло на відносини між творами і на інтимність їх рецепцій» [46]. Проте великою незручністю залишається відсутність «узагальнювальної конвергенції» цих досліджень: вони проводяться в розсіяному вигляді і «самі по собі». Цікава реакція Етьємбля,

котрий постулює, якщо не доводить необхідність поєднання «дослідження поетики жанрів, стилів, структур» (у тому числі метрики, образності, майстерності перекладу) і «синтетичного дослідження літератури в цілому» [47]. Головне й очевидне в тому, що порівняльне вивчення літературних відносин (сучасних) і формальний аналіз літературних текстів не підуть далі, поки гіпотеза «порівняльної поетики» не буде уніфікована в органон усесілісності формальних досліджень... Нарешті, новий простір студій, дуже далекий від вичерпності своїх можливостей, – це зіставлення теорій, ідей, літературних концептів, стисло кажучи, «поетик». Це та сфера, яку компаративістика раніше згадувала, а потім забула. Коли її знову відкрили, то зайнялися фактично вивченням відносин між літературними теоріями. Домінує історичний підхід. Порівняльна літературна критика та критика ідей літератури [48] вносять важливе теоретичне та методологічне доповнення, підкреслюючи необхідність «системних» орієнтацій. Компаративісти-фахівці, входячи в суть справи, розглядають два шляхи вирішення: 1) допускається інтернаціональна точка зору (фактична чи ні), але порівняння літературних теорій не виходить обов'язково на «уніфіковану теорію»; зіставлення в першу чергу передбачає верифікацію «релевантності» порівнюваних теорій за епохами та зонами [49]; 2) більш рішучі, що на істинному шляху, звертаються до виявлення конвергентності й дивергентності літературних теорій у функціонуванні певного числа чинників (традиція, новизна, форма, сигніфікація тощо) [50]. Це може дати схему, еквівалентну можливому визначенню літератури, у функціонуванні деяких об'єктивних параметрів, чітко визначених і методично вивірених. Не еклектизм, не амальгама, а справжній критичний синтез, який підкоряється власному закону.

Характерною рисою всіх заходів та спроб або, скоріше, фрагментів «порівняльної поетики» є їхня дуже вузька база, європейський етноцентризм. Якщо поетика звертається до універсального, то необхідно, щоб універсальне інституціонувалося, наповнилося відповідним справжнім змістом. Звідси необхідність діалогу та зіставлення з повсюдною літературною рефлексією, екстраєвропейською, екстрасхідною, словом, започаткування справді універсальної «поетики». Тут слід згадати відому полеміку з європоцентризмом, у якій Етьємбля виступив як великий попередник [51].

Науковці почали усвідомлювати ту очевидність, що літературні теорії не можуть більше створюватися тільки на західній основі й потрібна літературна теорія, яка вийде за межі «наших культурних традицій» і візьме до уваги «парадигми» й теоретичні вартості, які належать іншим культурам та літературам [52]. Істина очевидна або

майже. Що не кажи, доводиться за всяку ціну встановлювати між фактами лінії механічної і поверхневої спільності й не рахуватися зі значними відмінностями, що існують між західною і східною літературною естетикою. Наприклад, мімесис, якому належить вирішальна роль у європейській рефлексії, повністю відсутній у класичній японській критиці. Вихваляються (лімітовано) в порівняльній поезії тільки подібності між поезією аристотелівською і санскритською. А тим часом існує широко відкрите поле для пошуку подібностей і збігів типу *раса / смак* чи *поетика китайська / поезика символізму* тощо. У цьому напрямі, що розуміється як шлях синтезу, маємо шукати можливість «евентуальної універсальної теорії літератури», «критичні концепти якої універсальні», визначати «порівняльну поезику (*cross-cultural poetics*)» «короткого ліричного жанру», «типи реалізму» тощо [53].

Ми розуміємо, що це дуже складно, оскільки порівняльна східно-західна поезика ще дуже молода. Але що не викликає сумнівів і в чому головні труднощі, то це відсутність теоретичного апетиту в більшій частини дипломованих компаративістів. Як історична дисципліна, що нею займаються емпірично, сучасний компаративізм традиційного гатунку взагалі позбавлений теоретичних зацікавлень і допитливості. Скажімо, німецький журнал, який тримає добрий рівень («*Аркадія*»), запропонував програму абсолютно атеоретичну; запитують з другого боку Рейну (з показним скепсисом): якщо «порівняльне літературознавство має свою власну теорію», тоді термін *Allgemein* (= загальний, універсальний) чи не є «порожньою назвою» [54]. У Франції стверджують, що компаративістика «остаточно повернулася спиною» до «синтетичних спроб» [55], однак задача позицій важко сприймається. Непевний, якщо не «катастрофічний» («пуантилістичний», «*ad hoc*»¹, «імпровізований», «приблизний») стан сучасної теорії порівняльного літературознавства певною мірою викликає виключно негативну реакцію [56]. Вона, на жаль, виправдана. Компаративістика не може обійтися без *теорії*, своєї *власної теорії* літератури; її залишається створити.

-
1. Carré Jean-Marie. Preface // Guyard Marius-François. La Littérature comparée. – Paris, 1965. – 4 éd. – P. 5; Pichois Claude, Rousseau André M. La Littérature comparée. – Paris, 1967. – P. 77; Weisstein Ulric. Comparative Literature and Literary Theory. – Blomington; London, 1973. – P. 29.
 2. Dima Al. Principii de literatură comparată. – București, 1969. – P. 95.

¹ Для цього випадку (*лат.*).

3. *Wellek René*. The Crisis of Comparative Literature // Concepts of Criticism. – New Haven; London, 1965. – P. 282, 290; такі ж заперечення у: *Fletcher John*. The Criticism of Comparison // Contemporary Criticism. – London, 1970. – P. 107; *Jost François*. La Littérature comparée, une philosophie de lettres // Essais de littérature comparée. – Fribourg, 1968. – II. – P. 314 etc.
4. *Etiemble R.* Rimbaud dans le monde slave et communiste. – Paris, 1964. – I. – P. 4; Comparaison n'est pas raison. – Paris, nouv. éd., 1977; Pour des maisons tolérants // Le Nouvel Observateur. – Mai-juin, 1971. – P. 19.
5. *Alridge Alfred Owen*. The Comparative Literature Syndrome // The Modern Language Journal. – LIII, 2/1969. – P. 110; востаннє: *Balakian Anna*. The Presidential Address: Comparative Literature at the Crossroads // Bulletin de la SFLGC. – 1/2 1980. – P. 29.
6. *Đurišin D.* Vergleichende Literaturforschung. – Berlin, 1976. – S. 31–32.
7. *Gsteiger Manfred*. Littérature comparée et esthétique de la réception // Actes du VIII Congrès de l'AILC. – Stuttgart, 1980. – II. – P. 538.
8. *Carré Jean-Marie*. Op. cit. – P. 5.
9. *Benedetto Luigi Foscolo*. La "Letteratura Mondiale" // Il Ponte. – II, 1946. – P. 127; *Escarpit Robert*. La Littérature comparée // Le Monde. – 22 juin. – 1952.
10. *Brown Calvin S.* Comparative Literature // The Georgia Review. – 13, 1959. – P. 168.
11. «Програма» американського журналу, втім чудово утримуваного, «Comparative Literature», визначає свій об'єкт у маленькій видавничій нотатці «у найширший можливий спосіб».
12. *Pichois Claude, Rousseau André M.* Op. cit. – P. 174.
13. *Pageaux Daniel-Henri, c. r., Schmeling Manfred* (Hrsg.). Vergleichende Literaturwissenschaft // Komparatistische Hefte. – 4, 1981. – S. 117.
14. *Rüdiger Horst*. Grenzen und Aufgaben der vergleichenden Literaturwissenschaft // Zum Theorie der vergleichenden Literaturwissenschaft. – Berlin; New York, 1971. – S. 8.
15. *Guyard Marius-François*. Op. cit. – P. 7.
16. *Weisstein Ulrich*. Influences and Parallels. The Place and Function of Analogy Studies in Comparative Literature // Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger. – Berlin, 1975. – P. 606.
17. *Jauss Hans-Robert*. Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft // Methoden der deutschen Literaturwissenschaft / Hrsg. Victor Žmegač. – Frankfurt am Mein, 1972. – S. 279–280.
18. *Van Tieghem Paul*. La Littérature comparée. – Paris, 1951. – 4 éd. revue. – P. 57.
19. *Carré Jean-Marie*. Op. cit. – P. 5.
20. *Weisstein Ulrich*. Verbal Paintings, Fugal Poems, Literary Collages and the Metamorphic Comparatist // YCGL. – 27, 1978. – P. 1; Comparative Literature and Literary Theory. – P. 4–6, 157–158.
21. *Jost François*. Introduction to Comparative Literature. – Indianapolis; New York, 1974. – P. 37.
22. *Koppen Erwin*. Die vergleichende literaturwissenschaft als akademisch Fach // Mainzer komparatistische Hefte. – 2, 1978. – S. 26–38; *Clements J. Robert*. Comparative Literature as Academic Discipline. – New York, 1978.
23. Відгомін у: *Gsteiger Manfred*. Werkimmanenz und Historiografie // Arcadia. – 8, 1975. – P. 169, але можливі референції – дуже численні.
24. *Wellek René*. Discriminations. – New Haven; London, 1970. – P. 17; *Núñez Eduardo*. Literatura comparada en Hispanoamérica // Comparative Literature Studies. – I. – 1964. – P. 43.
25. *Dyserinck Hugo*. Komparatistik. Eine Einführung. – Bonn, 1978. – S. 9, 11; Über Möglichkeiten und Grenzen der Komparatistik // Mainzer komparatistische Hefte. – 2, 1978. – S. 15.

26. *Schlegel Friedrich*. Charakteristiken und Kritiken, II / Hrsg. Hans Eichner. – München, 1975. – S. 271–273; *Schlegel A. W.* Kritische Schriften und Briefe / Hrsg. Edgar Lohner. – Stuttgart, 1965. – II. – S. 36; *Coleridge S. T.* Biografia Literaria / Ed. John Shawcross. – Oxford, 1907. – II. – P. 85; I. – P. 14.
27. *Sainte-Beuve*. Portraits contemporains. – Paris, 1889. – III. – P. 367; *Renan Ernest*. L'Avenir de la science. – Paris, 1890. – P. 296.
28. *Croce Benedetto*. La letteratura comparata // Problemi di estetica. – Bari, 1966. – Sesta ed. – P. 71, 73, 75–76; продовження до актуальної доби: *Porta Antonio*. La letteratura comparata nella storia e nella critica. – Milano, 1951. – P. 30, 35–39.
29. *W.(ellek) R.(ene)* // Comparative Literature. – IV. – 1952. – P. 279; Concepts of Criticism. – P. 1–20, 292; Discrimination. – P. 296–297; The Attack on Literature and others Essays. – Chapel Hill, 1982. – P. 138–140 та ін.
30. *Etiemble*. Comparaison n'est pas raison. – P. 77.
31. *Milch Werner*. Europäische Literaturgeschichte, ein Arbeitsprogramm // Schriftenreihe der Europäische Akademie. – Heft 4, 1949. – S. 12; *Wais Kurt*. Vergleichende Literaturbetrachtung // Forschungsprobleme der vergleichende Literaturgeschichte. – Tübingen, 1951. – I. – S. 9.
32. Comparatists at Work. Studies in Comparative Literature / Ed. by Stephen G. Nichols, Jr., Richard B. Vowels. – Waltham; London, 1978. – P. V; *Remak Henry H. H.* The Future of Comparative Literature // Actes du VIII^e Congrès de l'AILC. – Stuttgart, 1980. – II. – P. 436.
33. *Grasserie Raoul de la*. Essai de rythmique comparée // Le Museon. – X. – 1891. – P. 300; *Müller H. C.* L'étude scientifique de la littérature comparée // Revue internationale de l'enseignement. – XXXV. – 1898. – P. 296–297.
34. *Veselovsky Alexander Nicolaevich*. On the Methods and Aims of Literary History as Science / Tr. // YCGL. – 16, 1967. – P. 48.
35. *Đurišin Dionýz*. Sources and Systematics of Comparative Literature. – Bratislava, 1974. – P. 26, 33, 42; *Rincón Carlos*. El cambio actual la notion de literatura. – Caracas, 1978. – P. 65–66.
36. *Bataillon Marcel*. Nouvelle jeunesse de la philologie à Chapel Hill // RLC. – 35, 1961. – P. 295; Nouvelle étape // RLC. – 43, 1969. – P. 6; Pour une bibliographie internationale de littérature comparée // RLC. – 30, 1967. – P. 140.
37. *Etiemble*. Savoir et goût. – Paris, 1958. – P. 168; L'Orient philosophique au XVIII^e siècle. – Paris, 1957. – I. – P. 20; Histoire des genres et littérature comparée // Acta Litteraria. – V. – 1962. – P. 207.
38. Le Babelien. – Paris, 1961. – II. – P. 34.
39. *Jauss Hans Robert*. Esthétique de la réception et communication littéraire // Critique. – 418, 1981. – P. 1130 (із прямим посиланням на Етьембля).
40. *Fokkema D. W.* Comparative Literature and the New Paradigm // Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de littérature comparée. – 1, 1982. – P. 3, 5.
41. *Cadot Michel, Voisine Jacques*. La Littérature comparée en Europe orientale // RLC. – 38, 1964. – P. 595.
42. *Etiemble*. Histoire de genres et littérature comparée. – P. 205.
43. *Roddiier Henri*. De l'emploi de la méthode génétique en littérature comparée // Comparative Literature. – I. – P. 113–124; Principes d'une histoire comparée des littératures // RLC. – 39, 1965. – P. 178–225.
44. *G. E. W. (oodberry)*. Editorial // Journal of Comparative Literature. – I. – 1903. – P. 5–6.
45. *Höllerer Walter*. Methoden und Probleme vergleichende Literaturwissenschaft // Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge. – II. – 1951/1952. – S. 128.
46. *(F. B.)*. La Littérature comparée et ses rapports avec la "rythmique", la "métrique", la "stylistique" etc. // RLC. – 10, 1930. – P. 527–529; *Roddiier Henri*. De l'emploi de la méthode génétique en littérature comparée. – P. 118; *Munteano B.* // RLC. – 26,

1952. – P. 278; *Constantes dialectique en littérature et en histoire*. – Paris, 1967. – P. 77–78.
47. *Etiemble*. Comparaison n'est pas raison. – P. 89–100; *L'Orient philosophique...* – P. 18; *Le Babelien*. – III. – P. 77; *Littérature comparée // Enciclopaedia Universalis*. – Paris, 1971. – 10. – P. 11.
48. *Strelka Joseph*. *Vergleichende Literaturkritik*. – Bern; München, 1970. – S. 5; *Marino Adrian*. *La critique des idées littéraires / Tr.* – Bruxelles, 1977.
49. *Scholz Bernard F*. Comparing the Theories of Literature? Some Remarks on the New Task Description of the ICLA // *YCGL*. – 28, 1979. – P. 26–30.
50. *Fokkema D. W.* The Problem of Generalization and the Procedure of the Literary Evaluation // *Neophilologus*. – 58, 1974. – P. 268.
51. *Marino Adrian*. *Etiemble ou le comparatisme militant*. – Paris, 1982. – P. 51–62.
52. *Liu James J. Y.* *Chinese Theories of Literatures*. – Chicago, 1975. – P. 3; *Fokkema D. W.* The Linguistic classification of Texts and the Study of Value Systems as Complimentary Aspects of Comparative Literature // *Actes du VII Congrès de l'AILC*. – Stuttgart, 1979. – II. – P. 313.
53. *Liu James J. Y.* *Op. cit.* – P. 2, 5; *Asia and the Humanities / Ed. by Horst Frenz*. – Bloomington, 1959. – P. 15; *Yu Pauline R.* *Chinese and Symbolist Poetic Theories // Comparative Literature*. – XXX. – 1978. – P. 291, 312.
54. *Koppen Erwin*. Hat die vergleichende Literaturwissenschaft eine eigene Theorie? // *Zur Theorie der vergleichende Literaturwissenschaft*. – S. 41–64.
55. *Pageaux Daniel-Henri, c. r., Schmeling Manfred* (Hrsg.). *Vergleichende Literaturwissenschaft // Komparatistische Hefte*. – 4, 1981. – S. 119.
56. *Fokkema D. W.* *Comparative Literature and the New Paradigm*. – P. 8, 18; *Lambert José*. Plaidoyer pour un programme des études comparatistes, littérature comparée et théorie du polysystème, communication à la SFLGC, Congrès 1980, Montpellier. – P. 1 (copie xerox).

Переклад з французької Ольги Романової

Примітки

До с. 221. Веллек Рене – див. вступну довідку до його статті.

Етьембля Рене – див. примітку до статті Ф. Жоста.

До с. 223. Яусс Ганс Роберт (1921–1997) – див. вступну довідку до його статті.

До с. 224. Карлейль Томас – див. примітку до статті П. Брюнеля.

До с. 225. Барт Ролан (1915–1980) – французький літературознавець. Еволюціонував від структуралізму до постструктуралізму. Один із творців теорії «інтертекстуальності». Запропонований ним метод «текстуального аналізу» розглядає текст як переплетіння найрізноманітніших культурних кодів – слідів колишнього читацького і життєвого досвіду.

До с. 226. «Нова критика» – течія в англійському та американському літературознавстві 30–40-х років ХХ ст. Її прибічники обстоювали принципи самодостатності художньої дійсності.

До с. 228. Шлегелі (брати) – німецькі письменники, критики, теоретики романтизму. Август Вільгельм (1767–1845) – історик літератури, поет, перекладач. Дав систематичний виклад ідей романтизму, створив наукову теорію перекладу. Фрідріх (1772–1829) – естетик і критик, відіграв велику роль у формуванні теоретичних засад романтизму. Разом зі старшим братом започаткував літературознавство як наукову галузь.

Колрідж Семюел Тейлор (1772–1834) – англійський поет, критик, філософ. Теоретик англійського романтизму.

Сент-Бев Шарль Огюстен (1804–1869) – французький критик, письменник. Обґрунтовував літературне новаторство романтиків. Зачинатель біографічного методу в критиці й літературознавстві.

Ренан Жозеф Ернест (1823–1892) – французький письменник і філолог-орієнталіст. Автор філософських драм, «Історії походження християнства». У методології історичного пізнання поєднував універсальний скепсис із інтуїтивним домислом.

Кроче Бенедетто (1866–1952) – італійський філософ-неогегельянець, естетик і літературознавець.

До с. 231. Веселовський Олександр Миколайович – див. примітку до статті Ю. Лотмана.

До с. 232. Батайон Марсель (1895–1977) – французький іспаніст, автор досліджень про крутійський роман.

До с. 233. Фосслер Карл, Шпітцер Лео – див. примітки до статті Р. Веллека.

Гатцфельд Адольф (1824–1900) – французький лінгвіст і лексикограф.

Примітки Олександра Брайка



ПОРІВНЯЛЬНА
І СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА.
КОНТЕКСТ
НАЦІОНАЛЬНИХ
ЛІТЕРАТУР

НОРТРОП ФРАЙ

Нортроп Герман Фрай (Frye Northrop Herman, 14 липня 1912, Шербрук, Квебек – 23 січня 1991, Торонто) – канадський вчений. Навчався філософії та англійської мови у коледжі Вікторія при Торонтському університеті (1929–1933), потім – теології у коледжі Емануеля, 1936 р. був посвячений у духовний сан у лоні United Church у Канаді. Незважаючи на це, 1936 р. продовжив навчання у Мертонському коледжі (Оксфорд), де захистив магістерську роботу. З 1939 р. викладав англійську літературу в Торонтському університеті, з 1947 р. – професор Victoria College, у 1957 р. очолив англійський департамент коледжу Вікторія, у 1959 р. став його ректором, з 1967-го – професор Торонтського університету, з 1978 р. і до кінця життя був його ректором; почесний доктор кількох університетів Канади, Великобританії, США. У 1948–1952 рр. редагував журнал «Canadian Forum».

Нортроп Фрай написав понад 500 наукових праць, але найвідомішою і найбільш цитованою є «Анатомія критицизму» («Anatomy of Criticism», 1957). У чотирьох великих нарисах, які вміщені у книзі («Historical Criticism: Theory of Modes», «Ethical Criticism: Theory of Symbols», «Archetypal Criticism: Theory of Myths», «Rhetorical Criticism: Theory of Genres»), автор вибудовує власну систему літературного критицизму, прийнявши за «одиницю виміру» міф як структурну модель літературного твору. У передмові до «Анатомії критицизму» автор констатував два можливих підходи до витлумачення художнього твору: позитивістський і компаративний. Далі він намагається довести природність компаративного підходу до естетичного явища, яким є художня література, що просто неможлива поза метафоричним – тобто заснованим на порівнянні – методом. Необхідно підкреслити радикальну відмінність у трактуванні компаративістики Фраєм і його колегами-сучасниками та «класичними» компаративістами-попередниками, прихильниками методу порівняльного аналізу. В новітньому трактуванні йдеться не про зіставлення двох або кількох творів різних національних літератур – немає значення, генеалогічному чи типологічному, – а про природу літератури, що основана на метафориці, яка є сутністю компаративу.

Таким чином структурується система літератури (дослідники порівнюють її з лінійською), що ґрунтується на міфі й на принципі компаративності. У цю систему вписується кожний твір. До міфу й органічно пов'язаної з ним системи літератури Фрай знову і знову повертається впродовж усієї наукової діяльності. Він уточнює взаємини міфу з мисленням у праці «Сучасна доба» («The Modern Century», 1967).

Інші вагомі розвідки Нортропа Фрая з теоретичних питань: «Притчі часу: студії поетичної міфології» («Fables of Time: Studies in Poetic Mythology», 1963); «Студії з англійського романтизму» («A Study of English Romanticism», 1968); «New Direction from Old» (див. у: *Myth and Motifs in Literature* / Ed. by Burrows and Lapides, 1973); «Світовий дух: нариси з літератури, міф і суспільство» («Spiritus Mundi: Essays in Literature, Myth and Society», 1976); «Великий код» («The Great Code», 1983); «Міф і метафора: вибрані

написи» («Myth and Metaphor: Selected Essays», 1974–1988, 1990); «Владні слова: другі студії Біблії та літератури» («Words with Power: Being a Second Study of the Bible and Literature», 1990); «Подвійне бачення» («The Double Vision. Language and Meaning in Religion», 1995 – посмертне видання). Слід тут вказати також на видані Девідом Кейлі розмови та інтерв'ю з Фраєм: «Всередині міфології: Нортроп Фрай розмовляє з Девідом Кейлі» («Inside Mythology: Northrop Frye talks with David Cayley», 1991); «Критицизм і суспільство. Інтерв'ю з Жаком Дерріда, Нортропом Фраєм, Гаролдом Блумом, Джефрі Гартманом, Френком Кермоудом, Едвардом Саїдом, Барбарою Джонсон, Френком Літріція і Гіллісом Міллером» («Criticism in Society: Interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia, and Hillis J. Miller», 1987).

Неважко помітити, що вся ця подальша «продукція» так чи інакше пов'язана з розробкою запропонованої у засадничій книжці системи. Повнішому розумінню Фрая великою мірою сприяє знайомство дослідників з його ще не опублікованим спадком: записники, щоденники, чернетки, нотатки... Матеріалів так багато, що канадійці планують видати 15 томів – «монументальне вибране». Серед невідомого читачеві – план багатотомного роману, задуманого за взірцем Біблії, ранні коментарі до прочитаного Шпенглера та інших авторів, чернетки майбутніх книжок і розвідок, які прояснюють великий універсалізуючий план автора, що прагнув зрозуміти екзистенційну сутність буття-світу в масштабах вічності/миттєвості.

Нортроп Фрай – вчений з активною громадянською й гуманістичною позицією, уважний до світу і часу, в якому живе. Бувши редактором журналу «Канадський форум» (1948–1952), він коментує соціальні і політичні події, проявляє названу позицію в багатьох статтях. Зокрема, ще в 1940 р. у статті «Війна на культурному фронті» доводив, що в умовах диктатури мистецтво неминуче занепадає.

Канадієць Нортроп Фрай постійно приділяв значну увагу рідній літературі. Він не тільки написав її літературну історію (*Frye N. Conclusions. Literary History of Canada*, 1965), а й розробив модель її ментальності, заклавши в основу феномен «гарнізонної свідомості».

Нортропа Фрая можна вважати класичним гуманістом. У ранній період своєї дослідницької діяльності він робить ставку на освіту, історію, взаємини індивіда та суспільства; дуже полюбляє лекції, усне спілкування зі слухачами, ставиться до університету як до центру відкритого суспільства; у повоєнний період всіляко підкреслює значення культури, зокрема літератури, в освітньому процесі, переконаний у тому, що лише гуманітаристика здатна протистояти будь-якому тоталітаризму.

У подальших розробках Фрай зосереджується на взаєминах літератури та ідеології, визнаючи закономірність обох систем. Більше того, Фрай визнає й класові параметри ідеології. Однак він вбачає у міфі і побудованій на ньому літературі саме ту систему, яка ґрунтується на загальнолюдських цінностях, на первинних поняттях, а відтак – має також здатність протистояти ідеологічній системі.

Власна теорія Фрая, звісно ж, не була ідеальною, і сам дослідник час від часу критикував свої постулати, переглядав власну позицію (але не в головному). Сьогодні дослідників приваблює в його працях не тільки наполегливий авторський пошук сутності літератури, її визначальних чинників, не тільки спроби вибудувати систему літератури-культури як такої, що об'єднує людство, а й сам характер його дослідницького пошуку. За поширеною думкою, теорія Фрая водночас і ліберальна, й радикальна, але спирається на засади взаєморозуміння, що дає змогу здійснювати комунікацію крізь століття й ідеології, що змінюють одна одну (Comparative Literature. – 1995. – V. 47. – № 2. – P. 172).

Тамара Денисова

Переклад здійснено за виданням: *Frye N. H. Literature as Context: Milton's Lysidas // The Pastoral Mode: A Casebook* edited by Bryan Loughrey. – Macmillan Publishers Ltd., 1984. – P. 205–215.

Нортроп Фрай

Література як контекст: «Лісідас» Мільтона

Хочу почати з короткого огляду знайомого всім вірша – «Лісідас» Мільтона – з надією, що деякі висновки цього аналізу будуть дотичні до теми нашої конференції¹. Отже, «Лісідас» – елегія, написана в пасторальній манері для вшанування юнака на ім'я Едвард Кінг, який утопився в морі. Пастораль частково бере свої витoki із класичної античності, згодом традиція продовжується у Теокрита та Вергілія, частково простежується в Біблії, зокрема в образах двадцять третього псалма, де Христос зображений як пастир добра, у церковних метафорах пастиря та пастви. Головною зв'язкою між традиціями за часів Мільтона була Четверта месіанська еклога Вергілія. Відтак, наявність пасторальних образів, які перегукуються з кількома традиціями одразу, цілком зрозуміла, і те, що «Лісідас» є християнською поезією і водночас гуманістичною, не викликає здивування.

Суб'єкт античної пасторальної елегії не трактується як індивід, натомість він уособлює вмирущий дух природи. Пасторальна елегія, здається, має стосунок до ритуалу адонісійських жалобних пісень, і мертвий поет Біон у вірші Мосха маркується образами, дуже подібними до тих, які сам Біон використовував у жалобних піснях за Адонісом. Вислів «вмирущий бог» як художній засіб у пізніших пасторалях не є анахронізмом: Вергілій каже про Дафніса, наприклад,

¹ Доповідь виголошено на II Міжнародному конгресі літературної компаративістики, що відбувся у вересні 1958 р. в Університеті Північної Кароліни.

у П'ятій еклозі: «*deus, deus ille, Menalca*». Окрім цього, Мільтон і його освічені сучасники, такі як, до прикладу, Селден * чи Генрі Рейнолдс *, знали про символічне значення «вмирующего бога» принаймні стільки ж, скільки будь-який сучасний студент може дізнатися із «Золотої гілки» *, яка ґрунтується головним чином на тих самих античних джерелах, що були доступні тоді. Уявлення про те, що поети ХХ ст. відрізняються від попередників у тому, як вони розуміють чи використовують міф, не надто переконливе. Наприклад, Кінг отримав пасторальне ім'я Лісіда, яке тотожне Адонісу й асоціюється з циклічними ритмами природи. З них три мають важливе значення: щоденне коло, яке проходить по небу сонце, щорічна зміна пір року та цикл води, що витікає з джерел та родовищ і прямує річками до моря. Захід сонця, зима та море є знаками смерті Лісідаса; схід сонця та весна – його воскресіння. Вірш починається ранком, «під напіврозплющеними повіками ранку», і закінчується зануренням сонця в західний океан з тим, щоб виринути знову; така ж дорога й Лісідаса. Образність перших рядків – «порозкидай своє листя перед тим, як рік дозріє» – вказує на осінні морози, які нищать квіти, і в той час, коли цикл життя квітів добігає кінця, ми пам'ятаємо, що більшість із них зацвітають ранньої пори, як весняний первоцвіт, і весна повертається. Знову ж таки, інвокація «сестер священних джерел» і образи води проходять через різноманітні грецькі, італійські та англійські річки на шляху до моря, в якому лежить мертве тіло Лісідаса.

Отож, Лісідас виявляється «архетипом» Едварда Кінга. Під архетипом я розумію літературний символ чи блок символів, які повсякчас використовуються в літературі й у такий спосіб стають загальноприйнятими. Поетичне використання квітки не є обов'язково архетипом. Але у вірші про смерть юнака досить звично асоціювати його з червоною чи фіолетовою квіткою, часто весняною, такою як, наприклад, гіацинт. Історична основа такої асоціації може бути захована в ритуалі, але вона постійно приховано-присутня не тільки в літературі, а й у житті: згадаймо, наприклад, символіку червоних маків у виставах часів Першої світової війни. Отже, у «Лісідасі» архетипом виступає «криваво-червона квітка, потьмарена горем», – символ, що часто з'являється в багатьох віршах такого типу. Аналогічно, сам Лісідас – це не лише літературний образ Едварда Кінга, а й конвенційне означення образу, який самовідновлюється, подібно до Адоніса Шеллі, Дафніса Теокріта та Вергілія і Мільтонового Сатани. Кінг також був священиком і, у трактуванні Мільтона, поетом. Тому, обравши умовний архетип Кінга як потонулого юнака, Мільтон відтворив також архетипи Кінга як поета та Кінга як священика. Ними є, відповідно, Орфей і Петро.

Обидва, Орфей і Петро, мають атрибути, які пов'язують їх в один образний ряд з Лісідасом. Орфей також був «зачарованим сином» духу природи; він помер молодим, у майже такий спосіб, як Адоніс, і був кинутий у воду. Петро також втопився б, якби йому не допоміг Христос; відтак Петро не називається прямо, а тільки як «Лоцман Галілейського озера», подібно до того, як Христос не згадується прямо, а в тексті присутня вказівка на «того, хто ходив по хвилях». Коли менади розірвали Орфея на шматки, його голова попливла «вниз швидким Гебром до узбережжя Лесбоса». Тема порятунку з води пов'язана з образом дельфіна, умовного знака Христа, і зазвичай дельфінів викликають «доносити подих невдачливій молоді» безпосередньо перед початком заключної промови.

Римування вірша оформлене як *абава*, а головний мотив повторюється двічі у двох взаємопов'язаних епізодах, як у музичному рондо. Головний мотив – це смерть Лісідаса в розквіті життя; два епізоди, які надбудовуються над ним завдяки фігурам Орфея та Петра, стосуються теми передчасної смерті і її відношення до поезії та до священнослужіння відповідно. В обох випадках у тексті з'являються однакові образи: механічний інструмент езекуції, який призводить до раптової смерті, представлений як «ненависницькі ножиці» в розмислах про славу, та «похмурий дворукий двигун» у медитації про корупцію церкви. Найскладнішою частиною структури є вміщення переходів між епізодами у такий спосіб, щоб вони були дотичними до головної теми. Поет досягає цього, уводячи аллюзії до своїх великих попередників у пасторальному жанрі, Теокріта Сицилійського, Вергілія з Мантуї і легендарних аркадійців, які перевершили обох:

О джерело Аретузо і твій величний приливе,
Мінцію плинний, прикрашений шумливим очеретом...

І пізніше:

Повернись, Алфею, страшний голос – уже минуле,
Що потонуло у твоїх потоках: повертайся, Сицилійська музо.

Аллюзія виконує функцію нагадування читачеві, що цей вірш – врешті-решт, пастораль. Але Мільтон також звертається до міфу про Аретузу та Алфея, аркадійських духів води, які занурені в підземеллі та раз у раз виринають у Сицилії, і цей міф не тільки накреслює лінію історії в пасторальному тоні, а й об'єднує образи води з мотивом зникнення і відродження.

У пасторальній елегії поет, що оплакує смерть, часто настільки близько асоціюється з мерцем, що перетворює його, у певному сенсі, на свого двійника чи власну тінь. Подібно й Мільтон представляє

себе як безпосередньо причетного до смерті Лісіда. Мотив передчасної смерті в перших рядках вправно наштовхує на асоціації з традиційною апологією «суворого та невідшліфованого» вірша; поет сподівається, що й по його смерті напишуть таку ж елегію, і наприкінці він приймає відповідальність відродження й повернення «завтра до ясних лісів та нових пасовиськ», приводячи елегію до повної багатой tierce de Picardie¹ чи мажорного акорду. З'являючись і на початку, і в кінці вірша, Мільтон представляє поезію певною мірою як таку, що містить власне «Я» поета.

Окрім історичної конвенційності пасторалі, у творі присутнє, однак, конвенційне обрамлення з ідей чи припущень, які формують його тло. Я звертаюся до вислову «обрамлення ідей», і це досить доречно, хоча стосовно поезії більш прийнятним є обрамлення образів. Воно складається з чотирьох рівнів буття. Перший – це устрій, показаний християнством, лад Божої милості, спасіння та вічного життя. Другий – уклад людської природи, представлений Едемським садом у Біблії і «золотим віком» в античному міфі, якого людина, що вчинила гріхопадіння, може, до певного рівня, досягти шляхом навчання та шанування закону і завдяки звичці доброчинності. Третій – лад фізичної природи, світу тварин і рослин, який морально нейтральний, але теологічно «пропаций». Четвертий – це безлад неприродного, гріх, смерть та зіпсутість, які прийшли у світ із гріхопадінням.

Лісіда пов'язаний із усіма чотирма світовими устроями. Пердусім у поезію включені всі образи смерті та воскресіння, які ідентифікуються з тілом Христа. Христос – це сонце праведності, дерево життя, життєдайна вода, вмирущий бог, що піднімається знову, спаситель з моря. На цьому рівні Лісіда входить у християнські небеса, його вітають «святі нагорі», «урочистий сонм і солодкі спільноти», де мова відлунює текстами з Книги Об'явлення. Але водночас Лісіда досягає іншого апофеозу як Дух узбережжя, відповідаючи образу ангела-охоронця (ефіра) у Comus, який живе, як кажуть, у світі, що над нашим і належить не до християнських небес, а до Спенсерових^{*} садів Адоніса. Третій рівень фізичної природи – це світ звичного досвіду, де смерть є просто втратою, і ті, хто оплакує смерть, мусять повернутися знову до виконання своїх обов'язків. На цьому рівні Лісіда просто відсутній, «від наших вологих клятв відречений», представлений лише порожньою труною з квітами. І на цьому рівні також вірш міститься у сфері свідомості поета, який виживає, подібно до того, як на християнському рівні поезія зосереджена на втіленні Христа. Загалом, світ смерті та занепаду тримає потонуле тіло

¹ Пікардійської терції. – Прим. перекл.

Лісідаса, яке невдовзі вирине на поверхню й «покотиться за суховієм». Останнє повідомлення створює неприємний і болючий образ, і Мільтон торкається його досить обережно, а пізніше знову повертається до нього в більш доречному контексті:

Але спухлі від вітру та зігріклої роси, що виступила з них,
Зогнили внутрішньо...

У тексті «Лісідаса» закладено чотири особливо важливі творчі принципи. Кажучи чотири, ми, звісно, не маємо на увазі те, що їх можна відокремити один від одного. Перший – це конвенційність, обробка поетичного матеріалу, який стосується даної тематики. Другий – це жанр, вибір відповідної форми. Третім є архетип, а саме використання відповідних, а тому й повторно вживаних, образів та символів. І четвертий, для якого немає назви, – це те, що літературні форми автономні, тобто вони не існують поза літературою. Мільтон не пише некролог: він не починає з імені Едварда Кінга чи опису його життя і часу, а використовує засоби й архетипи, яких вимагає поезія для зображення такої теми.

Один із принципів літературного критицизму, застосований для ілюстрації цього аналізу, не викличе здивування у присутніх. «Лісідас» завдячує єврейській, грецькій, латинській та італійській традиціям не менше, ніж англійській. Навіть манера вираження думки, про яку я не маю змоги тут сказати, демонструє потужний італійський вплив. Мільтон, безперечно, був освіченим поетом, але немає поета, у якого літературні впливи, що їх він зазнавав, обмежуються виключно його рідною мовою. Тому будь-яке питання зі сфери літературної критики є питанням із галузі компаративістики, чи, простіше, власне літератури.

Наступним принципом є те, що гіпотезою, яку ми застосовуватимемо до вивчення будь-якого твору, буде його єдність. Якщо після ретельної та неодноразової перевірки ми змушені будемо визнати, що твір не становить єдність, тоді ми облишимо висловлену гіпотезу й шукатимемо причини, чому це не так. Значна частина негативної критики «Лісідаса» – наслідок того, що дослідники не зробили достатньо зусиль задля зрозуміння цілісності цього твору. Розмови про «відхилення» в «Лісідасі» – типовий наслідок помилкового критичного підходу. Якщо, замість того, щоб почати з поеми, ми почнемо з добірки другорядних фактів про неї, а саме зі спорадичних знань Мільтона про Кінга, його поетичні амбіції, його незгоду із єпископальною системою, тоді, звісно, поема розіб'ється на шматки, що точно відповідатимуть цим фрагментам знання. «Лісідас» ілюструє на нижчому рівні те, що сталося на значно вищому рівні, наприклад,

у питаннях критики Гомера. Критики, дещо обізнані із фрагментарною природою героїчних пісень та балад, підходили до «Іліади» та «Одіссеї», маючи на озброєнні ці спорадичні знання, і поеми було покірно розділено на частини, котрі дослідники хотіли відокремити. Інші ж критики трактували поеми як уявні єдності, і сьогодні всім відомо, що їх критика була переконливішою.

Те ж саме трапляється, коли наші підходи до «джерел» стають фрагментарними та частковими. «Лісіда» є щільною тканиною, зітканою з відгомонів давньої літератури, передусім пасторальної. Читаючи «Буколіки» Вергілія з думкою про «Лісиду», ми побачимо, що Мільтон не лише перечитав чи вивчив ці поеми: він опанував їх, вони були частиною матеріалу, який він обробляв. Уривок про голодну вівцю нагадує нам принаймні три інші уривки: епізод із «Раю» Данте, частину з Книги Єзекіїля та уривок на початку Гесіодової «Тегонії». Також тут присутні відгомони Вергілія із Мантуї та Спенсера, Євангелія від Іоанна і досить імовірна присутність навіть більш розючих паралелей із поезією, яку Мільтон навіть не читав. У таких випадках узагалі не можна говорити про якесь джерело, ніхто не вкаже, що уривок «походить від» або ж, як ми говоримо з такою приголомшливою самовпевненістю, що це «поет мав на думці». Існують лише архетипи або повторювані теми, виражені в літературі, які «Лісіда» відтворив і переозвучив іще раз.

Наступний принцип – у тому, що важливі проблеми літературної критики містяться у вивченні самої літератури. Помічаємо, що закон спадання результативності спрацьовує, щойно ми відходимо від самого твору. Якщо запитати: хто такий Лісіда? Відповідь буде: він член тієї ж родини, що й Дафніс Теоокріта, Адоніс Біона, старозавітний Авель і т. д. Відповідь прямує до побудови ширшого розуміння літератури і глибшого знання її структурних принципів та повторюваних тем. Але коли спитаємо: ким був Едвард Кінг? Яким чином він стосується Мільтона? Наскільки хорошим поетом він був? Ми опинимось на темному шляху, що веде до цілковитої беззмістовності.

Це правило справджується і щодо менш значущих питань. Якщо замислимось, чому образ дворукого двигуна присутній у «Лісиді», то ми зможемо дати пояснення згідно з рядками, наведеними вище, які ілюструють, наскільки майстерно було сконструйовано вірш. Якщо спитати, що таке дворукий двигун, то знайдемо низку відповідей, жодна з яких не буде достатньо вичерпною; причому те, що відповіді не вичерпні, навряд чи видасться важливим.

Іншою формою такого ж типу помилки є переплутання особистої щирості і літературної щирості. Якщо почнемо з тих фактів, що «Лісі-

дас» – це досить умовний твір і що Мільтон не дуже-то й знав Кінга, то ми побачимо «штучну» поезію, позбавлену «справжніх почуттів». Такий відволікальний маневр, хоча й досить часто вживаний третьо-рядними романтиками, був провідним у дослідженні «Лісідаса», зробленому Самуелем Джонсоном. Джонсон знав краще, але його відчуття цієї поезії було викривленим, і тому він ненавмисне порушив фальшиві питання. Він би, наприклад, не піддавав сумніву традиційне використання Горация в сатирі Поупа чи Ювенала у власній. Особистій ширості немає місця в літературі, оскільки власне особисту ширість годі висловити. Хтось може розплакатися на звістку про смерть друга, але ніхто не зможе спонтанно народити пісню, хіба скорботний зойк. «Лісідас» – це пристрасно щира поезія, бо Мільтон був глибоко зацікавлений структурою та символізмом похоронних елегій і з юності практикував творення скорботних текстів про всякого померлого, починаючи від університетського сторожа і закінчуючи немовлям, яке померло від кашлю.

Якщо запитаємо, що надихає поета, то завжди знайдемо дві відповіді: якийсь випадок, досвід, подія можуть стати імпульсом до писання. Але імпульс письма може виникнути лише завдяки попереднім контактам із літературою, і формальна інспірація, поетична структура, яка кристалізується навколо нової події, може черпатися виключно з інших поезій. Звідси кожна нова поезія є водночас і новим унікальним творінням, і переосмисленням знайомих літературних конвенцій, в іншому ж випадку вона взагалі не буде визнаватися літературою. Література часто створює ілюзію переходу від книги до життя, від вторинного до прямого досвіду і таким чином відкриває нові літературні принципи в зовнішньому світі. Але це не зовсім відповідає дійсності. Не важливо, наскільки близько приймає Вордсворт сухі приписи мистецтва і якою мірою дозволяє природі бути його вчителем: створені ним літературні форми виявляються однаково звичними, хоча й можуть відлунювати нетиповим набором конвенцій, таких як балада чи послання. Умовність особистої ширості, по суті, є літературною конвенцією, і Вордсворт наводить багато простих тверджень, які презентують невисловлюваність особистої ширості в літературі:

Вона застигла без жодного поруху, без сил:
Вона не чує, ані бачить.

Але як тільки смерть стає поетичним образом, він асимілюється з іншими образами смерті у природі, відтак Люсі * неодмінно перетворюється на поетичну фігуру Прозерпіни, подібно до того, як Кінг стає Адонісом:

Захоплена в щоденний цикл землі
Зі скелями, камінням й деревами.

У Вітмена знаходимо навіть більш промовистий приклад особистого висловлювання й уникання вже відомих конвенцій, ніж у Вордсворта. Тому корисно подивитися, що відбувається в поезії «Коли бузок востаннє цвів в саду»*. Небіжчика тут не названо пасторальним іменем, але його й не ідентифіковано справжнім ім'ям. Він у труні, яку проносять землею; мерця названо «яскравою західною падучою зіркою»; він улюблений товариш поета, який кидає пурпурову квітку бузку на труну; птах співом оплакує його смерть, так само, як це роблять ліси й печери в «Лісідасі». Узвичаєність, жанр, архетип та автономність форм – усе ясно проілюстровано у Вітмена, як і в Мільтона.

«Лісідас» – вірш, неумисно створений як відгук на особливу подію. Тому він виявляється таким, що відчутно звернений до зовнішнього світу. Критики, які не можуть підійти до вірша інакше, ніж потрактовуючи його як персональне висловлювання поета, вважатимуть, що коли поезія не надає достатньо відомостей про Кінга, то вона мусить багато сказати про самого Мільтона. Такі дослідники аналізують «Лісідаса» як текст автобіографічний, пов'язаний з особистими переживаннями Мільтона, включно з його страхом смерті. І цього не можна було б заперечити, якби мільтонівське конвенційне включення себе в текст вірша не було неправильно інтерпретовано як персональна присутність автора в ньому. Тому що за стандартами XVII ст. Мільтон був надто професійний та імперсональний поет. З усіх віршів Мільтона очевидно невдачею є поезія під назвою «Пристрасть», і коли розглянемо її образність, ми зрозуміємо чому. Це єдиний вірш поета, у якому він перейнятий собою в процесі написання. «Моя муза», «моя пісня», «моя арфа», «мій блудний вірш», «мое сонце» – і так упродовж восьми строф, аж поки Мільтон з огидою не облишає вірша. Не випадково, що єдина поезія Мільтона, вщерть наповнена ним самим, стала тією, котра так і не побачила світ. У «Лісідасі» подібного нема: «Я» вірша – це професійний поет у звичній масці пастиря, і сприймати його як особисте «Я» – означає опускати «Лісідаса» до рівня «Пристрасті», перетворюючи його на вірш, котрий можна вивчати виключно як біографічний документ, а не як самодостатнє явище. Такий підхід пасує тим, хто не любить Мільтона й хоче бачити його роль применшеною.

Ще один принцип критицизму, заради якого я виголошую цю промову, здається, логічно випливає з попередніх. Кожну поезію потрібно розглядати як цілісність, але нема поезії, що була б виокремленою цілісністю. Кожна поезія внутрішньо пов'язана з іншими поезіями такого ж типу – або експліцитно, як «Лісідас» із Теокрітом

і Вергілієм, або імпліцитно, як Вітмен із такою ж традицією, або через заперечення, як «Лісідас» із пізнішими пасторальними елегіями. І, звісно, літературні жанри також є нероздільними, як роди в передарвіністській біології.

Кожен, хто серйозно вивчав літературу, знає, що дослідник не просто переходить від одного вірша до іншого чи від одного естетичного досвіду до другого: він занурюється в узгоджену та поступальну дисципліну. Література не складається з нагромадження книг, поезії та п'єс – вона становить упорядкованість слів. І наш загальний літературний досвід у будь-який заданий час не є окремою низкою спогадів та вражень від прочитаного, а є уявним гармонійним корпусом досвіду.

І література саме як упорядкованість слів формує первинний контекст для будь-якого літературного художнього твору мистецтва. Усі інші контексти – місце «Лісідаса» у творчому розвитку Мільтона, його місце в історії англійської поезії, в історичній думці XVII ст. – є другорядними і похідними контекстами. У межах загальної впорядкованості літератури окремі структурні та жанрові принципи, окремі форми наративу та образності, схеми, прийоми та топоси трапляються знову і знову. У кожній новій літературній праці деякі з цих принципів переформовуються.

«Лісідас», як бачимо, є рухомих подібним повторюваним структурним принципом. Коротка, проста і точна назва для цього принципу – це міф. Міф про Адоніса робить «Лісідаса» й оригінальним, і традиційним. Звісно, якщо трактувати міф як самодостатню Платонову ідею, ми не зможемо його плідно використати як концепцію і прийом критики. Але ж лише некомпетентність намагається звести чи асимілювати вірш із міфом. Міф про Адоніса в «Лісідасі» виявляється як структура вірша. У «Лісідасі» він виконує ту ж роль, яку має форма сонати в першій частині симфонії Моцарта. Це зв'язка, що надає цілісності «Лісідасові», робить його поезією і водночас єднає з іншими формами поетичного досвіду. Якщо зупинитися лише на унікальності «Лісідаса» і проаналізувати двозначність та майстерність висловлювань, такий метод, яким би він не був плідним, ризикує відірвати нас від вірша. Якщо ми залучимо лише конвенційний метод, то перетворимо поезію на низку вирізаних-і-вставлених цитат та алюзій. Перший метод нівелює вірш до недоладно наведених відголосів його самого, другий зводить вірш до відлуння інших поетів. Якщо ж матимемо консолідований принцип, який поєднає ці два підходи від самого початку, ніщо не буде випущено з уваги.

Справді, міфи – предмет вивчення багатьох дисциплін: антропології, психології, порівняльного релігієзнавства. Та все ж таки основ-

на справа критика – робота з міфом як формотворчим принципом літературного твору. Тому для нього міф стає майже тим самим, що й Арістотелів *mythos*, розповідь чи сюжет, а саме – рушійною формальною силою, яку Арістотель називав «душею» твору, яка вміщує всі деталі, необхідні для перетворення тексту на цілісність.

У найпростішому англійському значенні міф – це історія про Бога, і Лісідає є, поетично висловлюючись, Богом чи духом природи, який врешті стає святим на небесах, а це найближче до божественного з усього, чого тільки може досягти християнин. Міфічне потрактування Лісидаса певною мірою можливе через умовність, але умовність не довільну чи випадкову. Воно ґрунтується на метафоричній природі поетичного мовлення. Нам не сказано, що Лісідає просто покинув ліси та печери, а говориться, що ліси, печери та їхні відголоси оплакують його втрату. То є мова тієї дивної ідентифікації суб'єкта та об'єкта, особистості і речі, якою поет володіє так само, як закоханий чи божевільний. Це мова метафори, визнана Арістотелем як мова, гідна поезії. І, як бачимо з фраз типу «бог-сонце» і «бог-дерево», мова метафори взаємозалежна з мовою міфу.

Я зазначав, що всі проблеми критицизму – це проблеми компаративістики. Але там, де має місце порівняння, мусить бути й відповідний стандарт, за яким можна розрізнити, що справді є порівнюваним, а що просто аналогічним. Уже давно вчені відкрили, що для вмотивованих порівнянь треба чітко визначити певні категорії. Під час вивчення навколишнього світу, до прикладу, безвідносно до того, наскільки ви захопились чимось, що має вісім ніг, ви не можете просто розглядати нарівні восьминога, павука і струнний квартет. У природничих науках науковість від псевдонауковості зазвичай відрізняється дуже легко. Цікаво, чи має літературна критика якісь подібні стандарти. Мені здається, що критик практично мусить брати до уваги те, що граф з Оксфорда писав про п'єси Шекспіра доти, поки не стало чітко видно, що він висловлює псевдокритичні твердження. Мені доводилося читати кількох критиків Мільтона, які, здавалося, плутали його з власними фалічними батьками, якщо можна так сказати. Я б назвав їх псевдокритиками; дехто ж називає їх неокласиками. Як це визначити? Існує так багато різних типів критиків. Є критики, які можуть знайти предмет дослідження навіть у відділі реєстрації громадян, і є критики, хто, як і я сам, не зможуть відшукати і самого відділу реєстрації. Не всі принципи та методи критицизму мають однакову цінність.

Першим кроком, на мою думку, є визнання залежності правильності суджень від ерудиції. Ерудиція, чи знання літератури, постійно розширюється і збільшується; достовірні судження висловлюються

на основі того, що ми вже знаємо. Так, ерудиція є і пріоритетом на висунення тверджень, і силою, яка може їх спростувати. Коли Томас Раймер * назвав «Отелло» кривавим фарсом, він не висловлював хибного судження, він говорив правильні речі, виходячи з контексту своєї занадто вузької ерудиції. Більшість із помилкових критичних концепцій – такого ж стибу. Другим кроком є визнання залежності ерудиції від систематизованості в погляді на літературу. Велика частина критичної таксономії лежить ще попереду. Нам потрібно знати набагато більше, ніж ми знаємо тепер, про структурні принципи літератури, про міф та метафору, конвенції і жанри, перед тим, як з упевненістю зможемо відрізнити реальні впливи від примарних, пояснювальні аналогії від хибних, первинні джерела поета від його кінцевого продукту. Основою засадничої діяльності критика, яка спрямовує ерудицію, є простий факт, що кожний вірш належить до виду текстів, які називають поезією. Деякі вірші, включно з «Лісідасом», проголошують, що вони є конвенційними, іншими словами, що їхнім первинним контекстом є власне література. Інші вірші полишають цей висновок критикові зі зворушливою, хоча часто й недоречною впевненістю.

Переклад з англійської *Юлії Ткачук*

Примітки

До с. 245. Селден Джон (Selden John, 1584–1654) – юрист і вчений, автор книжок про значення закону і персональної свободи. Друг Бена Джонсона і предмет захоплення Д. Мільтона.

Рейнолдс Генрі (Reynolds, Sir Joshua, 1723–1792) – портретист, перший президент Королівської Академії у 1768 р., читав лекції (1769–1790), основані на теоріях Арістотеля і Платона, що були опубліковані як «Дискурс мистецтв» («Discourses on Art») і високо поціновані сучасниками (Блейком, Джонсоном та ін.).

«Золота гілка» – праця Дж. Фрейзера, присвячена міфології різних народів. Містить багатий фольклорно-етнографічний матеріал.

До с. 247. Спенсерових садів – мається на увазі Едмунд Спенсер (1552–1599), видатний поет англійського Відродження.

До с. 250. Люсі – образ із однойменного поетичного циклу В. Вордсворта.

До с. 251. «Коли бузок востаннє цвів в саду...» – назва вірша В. Вітмена, написаного на смерть президента А. Лінкольна.

До с. 254. Раймер Томас (1641–1713) – як драматург не досяг успіху, зате його критичні виступи в дусі неокласицизму високо поціновані сучасниками. Був королівським історіографом.

Примітки *Тамари Денисової*

КЛАУДІО ГІЛЬЄН

Клаудіо Гільєн (Claudio Guillén, 1924–2007) – іспанський літературознавець і письменник, син поета Хорхе Гільєна. Тривалий час мешкав у США, куди емігрував разом із родиною 1939 р. з політичних мотивів.

К. Гільєн – автор багатьох компаративних студій. Очолював кафедри порівняльного літературознавства в університетах Сан-Дієго (1965–1976) і Гарварда (1978–1987) (США). Почесний професор Гарвардського університету; після повернення до Іспанії (1982) – почесний професор Автономного університету Барселони, університету Помпеу-і-Фабра (Барселона). Праці К. Гільєна в галузі порівняльного літературознавства відзначені в Іспанії Національною премією з есеїстики (Premio Nacional de Ensayo) 1999 р. та Міжнародною премією з есеїстики «Кабальєро Бональд» (Premio Internacional de Ensayo Caballero Bonald) 2005 р. 1999 р. на пошану К. Гільєна було видано збірку наукових праць «Без кордонів. Праці з порівняльного літературознавства на пошану Клаудіо Гільєна» (Sin Fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en Homenaje a Claudio Guillén). 2003 р. К. Гільєна обрано академіком іспанської Королівської Академії.

Серед наукових зацікавлень К. Гільєна чільне місце посідають проблеми теорії та історії літератури, які він розглядає з позицій компаративістики. К. Гільєн аналізує матеріали як іспанської, так і загальноєвропейської літератур у синхронічному і діахронічному аспектах. Його цікавлять також проблеми практичного застосування певних положень літературної теорії і теоретичні аспекти творення історії літератури як такої. Перу К. Гільєна належать різнопланові компаративні дослідження: «Анатомія негідників (порівняльне дослідження витоків і сутності шахрайського роману)» (1967); «Література як система: нариси теоретичних аспектів історії літератури» («Literature As System», 1971); «Між єдиним і різноманітним: вступ до порівняльного літературознавства» («Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada», 1985); «Перша Золота доба: дослідження жанрів і моделей» («El primer Siglo de Oro», 1988); «Теорії історії літератури» («Teorías de la historia literaria», 1989); «Повне вираження: нотатки про літературу і непристойність» («La expresión total: notas sobre la literatura y obscenidad», 1993); «Різні оселі. Начерк з порівняльного літературознавства» («Múltiples moradas: Ensayo de la literatura comparada», 1998), а також збірки літературно-філософських праць: «Сонце вигнанців. Література і вигнання» («El Sol de los desterrados. Literatura y Exilio», 1995); «Європа: наука і несвідомість» («Europa: ciencia e inconciencia», 1997).

Роки і титули не заважали К. Гільєну залишатися допитливим і творчо активним. На початку ХХІ ст. вийшли друком ще кілька його досліджень: «Між знанням і пізнанням» («Entre el saber y el conocer», 2001); «З жаху» («Desde el asombro», 2004) і доповнене видання «Між єдиним і різноманітним: вступ до порівняльного літературознавства (Вчора й сьогодні)» («Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)», 2005), яке називають «найважливішим трактатом з літературної компара-

тивістики в іспаномовному світі». Останньою побачила світ книга К. Гільєна «Про легенди і лекції: століття XIX, XX, XXI» («De leyendas y lecciones: siglos XIX, XX, XXI», 2006). Незавершеними лишилися, на жаль, дослідження про Гете, що над ним науковець працював останнім часом, та збір-ка листів його батька, поета Х. Гільєна, яку К. Гільєн готував до друку.

Науковий стиль компаративних досліджень К. Гільєна відзначається прозорістю формулювань і чіткістю висновків, умінням зацікавити навіть не досить підготованого читача (студента) предметом своєї розвідки, збудити інтерес до аналізованого матеріалу і надихнути на подальші пошуки в тій чи іншій галузі. За власним висловом К. Гільєна, викладання порівняльного літературознавства в університетах сприяє кращому оз-найомленню з іншими культурами й усвідомленню позиції рідної культу-ри щодо них.

Тетяна Рязанцева

Переклад здійснено за виданням: *Guillén C. The Challenge of Comparative Literature.* – Harvard University Press, 1993.

Клаудіо Гільєн

Світова література і теорія літератури

Хоча сьогодні це може видатися застарілим, варто пригадати дав-ню суперечку, з котрої постала ідея світової літератури (*littérature générale*), і не лише тому, що вона час від часу зринає на поверхню. Це питання цікаве з двох причин. По-перше, особливе напруження між літературною компаративістикою і світовою літературою допомагає нам дізнатися про внутрішню структуру інтелектуальної дисциплі-ни – її полярні точки, опір та лінії сили. Які рівні теоретичної абс-тракції може дозволити та чи інша дисципліна? Розквіт теорії літе-ратури викликає у сьогоднішніх компаративістів відчуття, дуже подібне до незручності. По-друге, ми незабаром визнаємо необхідність відрізнати наднаціональні категорії, які передбачають інтернаці-ональність, від тих, що виходять або намагаються вийти поза межі міжнаціональних відносин. Історія проблеми часто допомагає ви-значити її місце й чіткіше сфокусувати подальші питання.

Старе розмежування, характерне для міжвоєнного періоду (*l'entre-deux-guerres*), П. Ван Тігем сформулював у такий спосіб: «лі-тературна компаративістика» означатиме дослідження відносин між двома і більше літературами; бінарні контакти – між працею і працею, працею і автором, автором і автором – гарантують ці зв'язки. Втім, серії книжок про Шиллера у Франції, Руссо в Німеч-

чині і Байрона в Росії не творять історії руху романтизму. Отже, стає можливим поняття «світова література» (*littérature générale*), що прагне вийти на вищий рівень синтезу, охоплюючи «*des faits communs à plusieurs littératures*», речі, спільні для кількох літератур. Жанри, школи, стилі, періоди та рухи – всі базуються на подібних речах. «У царині світової літератури, – робить висновок Ван Тієм, – існують речі, літературні за природою, які належать кільком літературам водночас» [1]. Для прикладу Ван Тієм запропонував три окремі контексти, необхідні для розуміння «Нової Елоїзи» («*La nouvelle Héloïse*»): перший – контекст національної літератури, тобто місце «Нової Елоїзи» серед французьких романів XVIII ст.; другий – літературної компаративістики, або вплив Річардсона на Руссо; і третій – світової літератури, або вплив Річардсона й Руссо на сентиментальний роман у Європі [2].

Цей жорсткий тричленний розподіл не витримує аналізу і виявляється недовідним. Три класи дослідження взаємопов'язані і взаємозалежні. Жоден клас не можна справді виокремити й розглянути незалежно. З другого боку, розмови про неможливість вилучення або окремого існування чогось не примушують його зникнути. Я не маю тут на увазі, що не існує жодної різниці між вивченням впливів чи джерел і вивченням літературних жанрів, таких як еклога *, *entremés* (театральна інтерлюдія * або короткий фарс *) чи сентиментальний роман. Досвід критиків та читачів є різноманітним, послідовним і містить різні моменти: приміром, момент, коли я захоплююсь, можливо, впливом Скотта на певний роман Бальзака; або ж чим саме Сервантес завдячує іронії Еразма, ренесансним діалогам, поезії Тассо. Кожну окрему річ – як моментальний досвід – можна відділити від інших. Тоді, якщо нашою метою не є критика, фрагментована безкінечним подрібненням, але така, що входить до комплексів, котрі творять власне історію літератури, кожен окремий компонент має стати частиною чітко окресленого поля досліджень. І ми ще раз усвідомлюємо, що саме по собі минуле, історія літератури в русі, *in illo tempore* ¹, завжди складалася з усталених чергувань між національних стосунків (Бальзак читав Скотта, Сервантес читав Еразма) з комплексами і класами загального виміру: ренесансна іронія і діалог, неоарістотелівська поетика і т. д. Повертаючись до прикладу Ван Тієма, нам треба прочитати лише «Сповідь» Руссо, аби пересвідчитися, що цей великий дух жив і був обізнаний із найрізноманітнішими текстами та моделями. Аби спроектувати вузьке поняття французької національної літератури на складну й широку культуру, якою він дихав, слід провести абсурдну хірургічну операцію. Неможливо

¹ У ті часи, ще тоді, давно (*лат.*).

проаналізувати стосунок Річардсона до Руссо без урахування ранішої та пізнішої траєкторії роману або характеру таких піджанрів, як епістолярний роман чи сентиментальний роман. Веллек дуже майстерно розв'язав це непорозуміння в «Теорії літератури» й у «Кризі літературної компаративістики». Прикладом, наведеним в обох випадках, був вплив, що його сер Вальтер Скотт справив поза межами Англії; вплив, який годі відділити від шляху розвитку історичного роману в цілому: «Неможливо чітко розмежувати вплив Вальтера Скотта за кордоном і міжнародну моду на історичний роман. “Компаративістика” і “світова література” невідворотно зливаються» [3].

Деякі компаративісти не одразу визнали невідворотність такого злиття. Наприклад, читач відомого підручника Клода Пішуа і Андре-Марі Руссо (1967) спотикається на історії світової літератури (*histoire littéraire générale*), відокремленої від міжнаціонального літературного обміну (*échanges littéraires internationaux*), і то не набагато ширшої у своїй концепції за ідею, висунуту Ван Тіремом. Але, попри свою амбітну етикетку, наступна ідея всесвітньої літератури (*littérature universelle*) звужена до найменш цікавого аспекту світової літератури (*Weltliteratur*), що йде від Гете – тобто до каталогу успіхів, до «хто є хто» найславеніших авторів. На відміну від цього, Герхард Кайзер у «Вступі до порівняльного літературознавства» (*Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, 1980) наголошує нероздільність компаративістики і світової літератури: той факт, що Жан-Поля і Е. Т. А. Гофмана прирівняли до французького романтизму, не можна зрозуміти без необхідного звернення до стилів, тем і жанрів, які в той час розроблялися французькою та німецькою літературами [4]. Нині, назагал, термін «літературна компаративістика» є умовною позначкою, яка об'єднує *littérature comparée* із *littérature générale*. Позначка ця, без сумніву, недосконала і застаріла, але саме через свою традиційність вона має перевагу, надалі передбачаючи діалектику єдності та різноманіття більше, ніж сам термін «література» або ж інші, розкішніші терміни, на кшталт «всесвітньої літератури». Без цієї діалектики важко було б збагнути, ба навіть уявити собі творення поезії чи її історії, неможливо було б навіть розвинути справжню ідею літератури.

Я вже сказав, що наукова дисципліна може багато чого навчитися від структур власної історії. Ми могли б запитати себе тепер: якою свого часу була функція протиставлення *littérature comparée* і *littérature générale*? Коли Ван Тірем видав свій підручник, чому він чітко окреслив *littérature générale*? Я припускаю дві причини. Перша: дати нам зрозуміти, що обраний ним термін, прикметник *générale*, рішуче тримає іменник *littérature* у кільватері, визначаючи рух у на-

прямку наднаціонального та універсального. Як ми бачили раніше, компаративні студії протягом XIX ст. капітулювали перед панівною концепцією національної культури й національної літератури. Це аж ніяк не було компромісом. Національні феномени отримали дуже чіткий пріоритет. Але траплялося й обливання цінностей багном, і відбулося піддесливе, прохолодне, невиразне засвоєння романтичних ідеалів синтезу і космополітизму. Ван Тігем відчував цю слабкість і намагався виправити її, запропонувавши *littérature générale*. А позаяк він уважав, що обидві царини були справді нерівні (і пам'ятав, що не-національний чи ультранаціональний нахил є автентичною *differentia*¹ компаративіста), його заклик, нехай зворушливий і прозорий, передбачав власне діалектичне самозаперечення, приголомшуючи *littérature comparée* власною рушійною силою. І він зізнавався: «Хотілося б беззастережно прийняти міжнаціональну точку зору. Чимало праць літературної компаративістики запрошують нас туди, але це й усе: вони показують нам землю обіцяну, але не ведуть нас до неї, і навіть не показують дороги. Аби потрапити туди, треба зосередитися на інших цілях, удатися до інших методів, а точка зору літературної компаративістики мусить залишитися позаду» [5].

По-друге, роль *littérature générale* була подібною до ролі нинішньої теорії літератури; тобто вона імпліцитно несла в собі значний рівень «теоретичності». Шлях, яким належало прямувати, аби пройти від дослідження впливу Річардсона до сентиментального роману або від впливу сера Вальтера Скотта до визначення проблеми історичного роману, передбачав значні концептуалізаційні зусилля. Цікаво, що тодішні компаративісти (*comparatistes*) цього не помічали. Пам'ятаймо, що значення «теорії» або «теоретичного» змінюється з часом, а надто – залежно від епістемологічних засад, покладених у його основу.

Концепція знання в компаративістів була формою емпіризму, базованою на спокійній упевненості в тому, що визнані літературні критики є об'єктивними. Літературна компаративістика, зароджена в такий спосіб, збирала й організовувала «факти». Вплив Річардсона на «*La nouvelle Héloïse*» («Нову Елоїзу») був лише «фактом». Національна література була не тільки вибірковою структурою знання, керованою попередніми інтересами, а й також фактом (за висловом Сімона Жена: «*littérature générale* не існує тоді, коли йдеться про різні національні літератури» [6]). Згідно з цим образом компаративіста як збирача й упорядника колекцій, котрий точно сприймає і відображає речі як вони є, більші виміри, що їх охоплює *littérature générale*, лише кількісно відмінні від різних категорій фактів, які компаративіст має у своєму розпорядженні.

¹ Видова відзнака, характерна особливість, різниця (лат.).

За У. В. Квайном*, існують різні ступені теоретичності, що відповідають різним відстаням між спостерігачем і фактами, які він спостерігає; відповідно, різні ступені уможливають індивідуацію та інші рівні інтерпретації [7]. Я не вірю, що існує нульовий ступінь теоретичності (абсолютно простодушне сприйняття інтерпретації) для того, хто читає витвір словесного мистецтва. Але коли б він насправді існував, величезна відстань пролягла б між цим сприйняттям і такими загальними побудовами, як жанри, теми, періоди чи стилі. Саме це Нортроп Фрай пояснив для цілої генерації американських студентів у своїй «Анатомії критицизму» (1957): «На мій погляд, літературна критика перебуває нині в такому стані наївної індукції, який ми зустрічаємо у примітивній науці. Її матеріали, шедеври літератури, ще не вважаються феноменами, які слід пояснювати в термінах концептуальної структури, притаманних лише самій критиці. Вони все ще вважаються також складовими основи або структури критики. На мою думку, настав час для критики перейти на нове підґрунтя, яке допоможе їй з'ясувати, у чому полягають організувальні та змістові форми її концептуальної структури» [8].

Ці слова нині не потребують жодного уточнення. Жанри, періоди та інші терміни *littérature générale* становлять саме те, що Фрай називав «концептуальною основою» читацького чи критичного сприйняття базових спостережуваних фактів. Кілька сторінок з Лопе де Рueda*, Луїса Кінйонеса де Бенавенте* можна прочитати з погляду поняття *entremés*¹ або фігури *jeune premier*², або стилю бароко щоразу, коли ці дослідницькі засоби видаються адекватними чи достатніми; бо справжнє дослідження притягне їх до відповідальності або замінить на інші, тобто – вступить у конфронтацію із концептуальною основою свідомо й конструктивно.

Сьогодні ми дуже чітко розуміємо, що визначення літературного жанру, такого як роман-пікареска, впливає не з індуктивного підходу до певного корпусу оповідей, позаяк кількість оповідей, які вважають пікаресками, залежить від ранішої дефініції. Воно походить радше від вибору відповідних загальних якостей, котрий може спричинити окремі результати, або ж – від окреслення певних гіпотетичних моделей опису, які можна й надалі застосовувати до всіх емпіричних ситуацій або цікавих фактів, які ми спостерігаємо. Що ж до складових історії літератури, таких як періоди чи рухи, то бароко, романтизм, експресіонізм і т. д. не є чітко завершеними або готовими конструкціями. Літературна компаративістика покращує усві-

¹ Інтермедія – короткий твір комічного характеру з музичними номерами, виконуваний між актами п'єси (ісп.).

² Театральне амплуа «перший коханець», «герой-коханець» (франц.).

домлення нами високого ступеня теоретизації, якого вимагає історія літератури.

Протягом майже тридцяти років теорія літератури вочевидь переживала подиву гідний бум: для багатьох він був незручний і завдавав їм клопоту. Тут не місце обговорювати цей феномен. Я лише побіжно скажу, що важливо не змішувати сутність терміна «теорія» з випадками, коли можна застосувати прикметник «теоретичний». Прикметник для нас сьогодні значно потрібніший від іменника. Тобто огром читаних нами теоретичних праць (праць, що несуть значний теоретичний заряд, як чимало електрифікованих предметів) зворотно пропорційний досить малому насправді числу теорій: і тих, які тільки розробляються, і вже розроблених. Вражає величезна кількість есе, статей і книжок, головним чином теоретичного характеру, що виходять нині й не пропонують жодних завершених і узгоджених теорій і не роблять нічого, аби з'ясувати корпус базових принципів та фундаментальних критеріїв, без котрого власне поетики бути не може. Вони є теоретичними саме тому, що не пропонують до ладу взагалі жодної теорії. Ми маємо справу із реактивною діяльністю. Нинішній теоретичний неспокій іде від загальної невдоволеності. Багато хто вірить, що концептуальні основи, котрими користуються історія та літературна критика, виявляються ненадійними, неповними, банальними – потребують якнайенергійнішого оновлення. Зі своєю звичайною проникливістю Джонатан Куллер відобразив стосунки між теорією літератури і літературною компаративістикою, зазначивши, що нові теоретичні праці перетворили такі поняття, як вплив, на базові поняття компаративістики, приписавши їм спосіб діяльності, який можна застосувати до будь-якої галузі літературних студій: «*Rezeptions-aesthetik*¹ та інтертекстуальність є варіантами вибору у вивченні будь-якої національної літератури, а позаяк підрозділи національної літератури стали менш залежними від хронологічних досліджень літератури окремого народу – значною мірою, у відповідь на нові події в теорії літератури, – вони часто пішли далі у своїх теоретичних розвідках, ніж літературна компаративістика» [9].

Не варто сумніватися, що компаративісти багато чого навчилися від не-компаративістів. Певно, досить мало компаративістів залишилося на консервативних позиціях, і найновіші теоретичні ідеї зазвичай надходять з інших галузей. Але, консерватор ти чи конформіст, усе ж було б необачно засвоювати й негайно відображати наявний статус-кво, хоч який би інноваційний він не був. На додаток, таке поспішне засвоєння призводить нас до непослідовності, до хаосу перспектив, до хиткого маргінального становища. За кількома важ-

¹ Рецептивна естетика (нім.).

ливими винятками, на кшталт Ганса Роберта Яусса, інноваційні розвідки не дають нічого, крім підходів до окремого тексту. Куллер робить спробу класифікувати і примирити між собою теоретичні відповіді сьогодення. Але ж відповіді на які питання? На яку систему може спертися сучасний схоластик, нинішній історик критики? У найменшому мінімумі першою й головною умовою такої системи була б тяглість існування деяких загальних проблем. Компаративістика принаймні знає, які проблеми стоять перед нею. Стикаючись із ними, сучасним компаративістам необхідно визнати, що теорія літератури для них є складним завданням, принаймні настільки ж фундаментальним і необхідним, наскільки світова література була для їхніх попередників. Отже, у підсумку, внутрішня структура нашої дисципліни – це напруга або полярність, що існує між рівнями теоретичності.

-
1. *Van Tieghem P.* La littérature comparée. – 4 ed. – Paris: Colin, 1951. – P. 174, 175.
 2. *Ibid.* – P. 175.
 3. *Wellek R. and Warren A.* Theory of Literature. – 3 ed. – N Y: Harcourt, Brace, 1956. – P. 46.
 4. Див.: *Kaiser G. R.* Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. – S. 157.
 5. *Van Tieghem P.* La littérature comparée. – 4 ed. – Paris: Colin, 1951. – P. 170.
 6. *Jeune S.* Littérature générale et littérature comparée. – Paris: Minard, 1968. – P. 11.
 7. Див.: *Quine W. V.* Grades of Theoreticity // Experience and Theory / Foster L. and Swanson J. W. (eds.). – Amherst: Univ. of Massachusetts Press, 1970. – P. 1–17.
 8. *Frye N.* The Anatomy of Criticism. – Princeton: Princeton Univ. Press, 1957. – P. 15. Сьогодні ніхто вже не заперечує невідворотності цієї теорії. Як писав Ф. Мерегаллі: «відмовитися від теорії неможливо тому, що сама відмова – це вже теорія», див.: *Meregalli F.* Summary // Proceedings of the IX Congress of the ICLA: in 4 vols. – Vol. II. – Canadian Review of Comparative Literature. – Edmonton, 1983. – P. 86–91.
 9. *Culler J.* Comparative Literature and Literature Theory // Michigan Germanic Studies. – 1979. – 5. – P. 177. Див. також: *Nyirő L.* Problèmes de littérature comparée et théorie de la littérature // Littérature hongroise, littérature européenne / Sôtér L., Süpek O. (eds.). – Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964. – P. 505–524. Див. також розділ 8 у: *Machado A. M., Pageaux D.-H.* Literatura portuguesa, literatura comparada, teoria da literatura. – Lisbon, 1981. – P. 116. Там підкреслюється включеність теорії літератури, а водночас і власне літератури у процес соціальної комунікації, «de simbolização do mundo». Впадають в око ідеологічні обмеження наших теоретиків, як це чудово показують автори на португальських прикладах: Теофіло Брага, Антоніо Сержо, Антоніо Сардінья, а також, у різні періоди, Антоніо Жозе Сараїва. Попри прагнення до абстракції, що стоїть над нашими зацікавленнями, інстинктами та пристрастями вище за теорію? Див. також: *Moogi J. J. A.* The Nature and Function of Literary Theories // Poetics Today. – Tel Aviv, 1979. – 1. – № 1–2. – P. 111–135; *Fokkema D. W.* Comparative Literature and the New Paradigm // Canadian Review of Comparative Literature. – Edmonton, 1982. – 9. – № 1. – P. 2–4. Здається, у самій критиці існують діахронічні структури: подібність деяких теоретичних

підходів сьогодення та кінця XIX ст. (Жуль Леметр, Оскар Вайлд) є надзвичайно цікавою. З цього приводу див.: *Caramaschi E. Essai sur la critique française de la fin-de-siècle.* – Paris: Nizet, 1974; *Caramaschi E. Poetik und Hermeneutik (A Propos d'Appolinaire).* – Lecce: Adriatica, 1984. – Р. 31, де охарактеризовано критику кінця століття: «Тенденція змішувати, в ім'я самодостатнього есеїзму, кордони між творчістю та критикою... глузування або й анархічна відмова схилитися перед авторитетом автора тексту... Це, здається, найбільш разучі риси європейської літератури кінця століття».

Переклад з англійської *Тетяни Рязанцевої*

Примітки

До с. 257. Еклога – поетичний твір у формі діалогу. Виникла в античній літературі. Форму еклоги ренесансні автори (Петрарка, Бокаччо) часто використовували для висловлення певних морально-філософських поглядів.

Інтерлюдія – короткий твір (музичний або драматичний), який виконується у проміжку між двома іншими творами.

Фарс – вид драматичної вистави, легка комедія. Виник як вставка до містерії, п'єси релігійного змісту.

До с. 260. Квайн У. Ван Орман (1908–2000) – американський філософ. Автор праць з математичної логіки та проблем прагматичної теорії знання.

Лопе де Руета (1505?–1565), Луїс Кінйонес де Бенавенте (1581?–1651?) – іспанські драматурги-комедіографи, автори популярних свого часу інтермедій та музичних п'єс.

Примітки *Тетяни Рязанцевої*

Три моделі наднаціонального

Наскільки я розумію, студентів, що вивчають літературну компаративістику, знайомлять із трьома моделями наднаціонального. Тут я подам їх лише в короткому загальному викладі.

А. Найсучасніша модель – це дослідження феноменів і наднаціональних об'єднань, котрі передбачають інтернаціональність, тобто генетичні контакти чи інші відносини між авторами і процесами, що належать до окремих національних сфер, або ж такими, що мають спільні культурні засади. До феноменів, які передбачають генетичну спорідненість, належать роман-пікареска й тема Дон Жуана. Ален Рене Лесаж перекладає Матео Алемана, Тобіас Смоллетт перекладає Лесажа, Діккенс читає Смоллетта, Кафка (маю на увазі «Америку») читає Діккенса й т. д.* Приклади феномену спільного підґрунтя –

минулого однієї цивілізації – містять неоцицероніанський стиль деяких прозових творів XVI–XVII ст. (Луїс Велес де Гевара, Джон Лілі) та епічну поему доби Відродження. Концептуальна основа, з якої беруться корисні для вивчення цих типів терміни, мусить бути історично відповідною, позаяк основа апелює до тодішнього лексикону європейської поетики, до схеми її самоаналізу: в такому випадку ми можемо говорити про трагедію чи елегію, або про мелодраму, або про вільний вірш, чи то про *doloras* (Кампоамор)*, про *greguerías* (Гомес де ла Серна)*. Або, ймовірно, приймаються нові терміни, придатні передовсім для визначення історичних феноменів, такі, як розроблене Нортропом Фраєм поняття анатомії, котре можна застосувати до Адісона і Стіла, до іспанського *costumbrismo** XVII ст. тощо. Де я кажу «європейський» (європейський/американський), читайте «китайський» або застосовуйте будь-який інший відповідний прикметник, який вам подобається, за умови, що ми завжди перебуватимемо в межах однієї конкретної цивілізації.

Б. Коли для вивчення збираються й об'єднуються генетично незалежні або належні до різних цивілізацій феномени чи процеси, таке дослідження можна виправдати і провести, якщо йдеться про наявність спільних соціоісторичних умов. Легко збагнути, що розвідки типу А не виключали інтересу до можливої взаємодії між соціальною історією (або економічною чи політичною історією) та історією літератури, але не обов'язково поставали саме з такого інтересу, а визначалися виключно літературними категоріями. Інакше – у другій моделі, котра вважає своїм підґрунтям наявність таких процесів і спільних соціоекономічних побудов, які дають змогу пов'язувати й порівнювати політичні події, що стосуються різних народів і цивілізацій. Поміркуйте, наприклад, про розвиток роману в Європі XVIII ст. і в Японії XVII ст. (оповіді Осака Сайкаку Іхара), аналізуючи його з погляду зв'язків із новим середнім класом або «буржуазією»; або – про усний епос різних примітивних чи «феодальних» суспільств (до цієї теми я незабаром повернуся). Концептуальна основа і тут має переважно історичний характер, хоча припускається певна теоретична поінформованість щодо зв'язку між змінами соціальними та літературними.

В. Деякі генетично незалежні феномени утворюють наднаціональні єдності згідно з принципами й завданнями, що впливають із теорії літератури. Ця модель має найвищий теоретичний ступінь, позаяк концептуальна основа, замість бути прагматичною чи просто адекватною до спостережуваних фактів, зазвичай подає вихідну точку для дослідження або для вирішення проблеми. Теоретична основа підказує формулювання проблеми. Але відповідно до розвитку ос-

нови може початися протилежний рух, і нове знання чи якісь неопубліковані факти можуть кинути виклик будь-якій теоретичній ідеї. Поки концептуальною основою залишається теорія історії літератури або якийсь внесок до неї, жодним чином не виключається вивчення діакронічних процесів і побудов, таких як, приміром, ті, що були викликані періодологічними студіями, появою сучасних жанрів або новими стилями (зокрема, «нульовим рівнем» стилю). Очевидно, сьогоднішні Східні/Західні студії пропонують особливо цінні й привабливі можливості для досліджень третьої моделі (але цей напрям також охоплює праці, які узгоджуються із моделями А і Б). Отже, модель В уможливає діалог між єдністю і різноманіттям, яке стимулює компаративістику зосереджуватися на відкритій конфронтації між критикою / історією і теорією; або ж, коли це вам більше до вподоби, між нашим знанням поезії – наднаціональної поезії – і поетикою.

Природно, існує ще кілька інших корисних моделей, які ми розглянемо згодом. Але перш за все варто запропонувати приклад. Існують дуже цікаві жанри, «універсальність» яких може стати предметом суперечок і дослідження. Це літературний диспут або поема-дебат* (середньовічний *débat*, *Streitgedicht*, провансальська *tensó*, персидська *munázarat*), але було б доречніше розглянути їх згодом у розділі, присвяченому генології. Замість цього розглянемо категорію формального типу. Повторюю, що в моделі В компаративна історія випробовує специфічні теоретичні формулювання не для того, щоб погодитися або не погодитися з ними, але для гармонізації і збагачення таких формулювань.

Теза Романа Jakobsona щодо паралелізму добре відома. На його думку, паралелізм – це «фундаментальна проблема поезії» [1], найважливіший вимір, який характеризує поетичний феномен. Звідки випливає ця формальна характеристика? З мовного коду? З культурних цінностей та умовностей, притаманних літературній системі якоїсь віддаленої історичної епохи? Jakobson у праці «Поезія граматики і граматики поезії» наголошує природну важливість синтаксичних форм асоціацій. Компоненти одного уривка семантичного матеріалу можуть поєднуватися в різний спосіб: «таке темне небо» або навпаки: «небо таке темне». Саме це Джерард Менлі Гопкінс називав фігурою граматики. Гаразд, якщо така фігура є паралелістичною, одразу ж виникає можливість поезії, або ж, сказати точніше, виникає можливість «поетичної функції». Цим містком проходить рима, морфологічні та семантичні повтори, просодичні симетрії, які всі разом складаються в одну-єдину поезію. У «Лінгвістиці і поетиці» та в інших працях Jakobson наводить чимало прикладів цього явища, взя-

тих із російського народного епосу (билин), із *parallelismus membrorum*¹ Біблії, з фольклорної поезії угро-фінських народів (зокрема, марійців, чию поезію досліджував Томас Себоєк), турків, монголів, з ведичних літаній і т. д. Без сумніву, найкращі приклади постають із фольклору. «Фольклор пропонує найчіткіші і стереотипні форми поезії, котрі якнайкраще надаються до структурного аналізу» [2]. Ось початкова строфа однієї з билин:

А и все на пиру да напивались,
А и все на пиру да порасхвастались.
Умный хвастает золотой казной,
Глупый хвастает молодой женой...

Зрозуміло, що синтаксичний повтор прив'язано до серії паралелістичних ефектів на семантичному і звуковому рівні (наголошені голосні, попередні асонанси та інші форми омофонії або, радше, рима в найширшому її розумінні) [3], так само як і на рівні морфології (золотой/молодой).

Романсеро (*Romancero*) іспанською мовою пропонує багато подібних прикладів [4], як, приміром, «Романс про донью Альду»:

Todas visten un vestido,	Всі однаково убрані,
todas calzan un calzar,	Всі однаково узуті,
todas comen a una mesa,	Всі їдять з одного столу,
todas comían de un pan,	Всі той самий хліб вживали,
sino era doña Alda.	Крім одної доньї Альди.
Las ciento hilaban oro,	Сто золоту нитку пряли,
las ciento tejen cendal,	Сто тонкії тчуть полотна,
las ciento tañen instrumentos	Сто музику ніжну грають
para a doña Alda holgar...	Звеселити донью Альду.

Семантичні та морфологічні повтори (*todas calzan un calzar*) зорганізовані як набір скриньок, кожна всередині іншої, трохи більшої, у даному випадку – всередині однієї синтаксичної фігури. І зауважте, що донья Альда лишається поза межами одностайності, що її оточує, тож новина про смерть Роланда наприкінці балади ламає гармонію першої частини поеми: «що її Роланд загинув / у тій битві в Ронсевалі» (*que su Roldán era muerto / en la caza de Roncevalles*). [...]

Щось подібне трапляється в кількох провансальських поезіях, як-от у знаменитому творі Бернара де Вентадура, сумного коханця, самотнього й невтішного, котрий бачить, як «жайворонки радісно змахує крильцями проти сонця і в забутті дозволяє собі впасти через ніжність, що сповнює його серце...»:

¹ Паралелізму складових частин (*лат.*).

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra. I rai,
que s'oblid'e.s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai...[5].

Паралелізм у таких випадках є просто отвором і підґрунтям для розвитку значної напруги між задумом поеми та її окремими компонентами. Тут маємо не *système clos* (складний стиль) [6]*, а дуже складне розмаїття взаємодій, що ведуть до взаємопідсилення різних рівнів повідомлення: синтаксичного, просодичного, семантичного, звукового, морфологічного.

Таке розширування у поезії є фундаментальним. Еміліо Аларкос Льорач справедливо підкреслює два рівні, які він називає синтаксичною послідовністю і ритмічною послідовністю; вони можуть збігатися або не збігатися. «Вони узгоджуються, коли синтаксичні та метричні паузи збігаються в одному місці, внаслідок чого метрична єдність (рядок) і синтаксична єдність (фраза або частина фрази) – збігаються». Звісно, знову і знову трапляється так, що синтаксичний ритм («фігура граматики» Гопкінса) і метричний або просодичний ритм – відрізняються. Часовий характер поезії має складну структуру. Аларкос пише: «Таким чином, у будь-якій поезії ми можемо відкрити чотири більш-менш узгоджених між собою типи ритму, з котрих складається природно поетичний ритм: а) послідовність звуків або фонетичного матеріалу; б) послідовність граматичних функцій, супроводжувана інтонацією; в) метрична послідовність наголошених і ненаголошених складів, організованих згідно з визначеною схемою; г) послідовність психічних елементів (почуттів, образів і т. д.)» [7].

Ось чому читати поезію вголос є таким делікатним завданням. Ми мусимо тримати в пам'яті більше одного ритму водночас. Якщо ми зробимо паузу наприкінці рядка задовою, то надамо переваги метричному ритмові. Якщо ми зробимо її закороткою, то надамо переваги синтаксичному ритмові. Між цими протилежними силами слід зберігати точну рівновагу.

Наші найкращі критики поезії висвітлили у своїх коментарях цей складний механізм зв'язків, опозицій та нашарувань: Осип Брік – щодо напруги між ритмічними «серіями» і силабічними «серіями» російського вірша; Дамасо Алонсо – щодо «фантастичного комплексу відносин всередині поезії» [8]; Федеріко Гарсія Лорка – щодо перетину ритмів і акцентуацій, синтактичних діапазонів із повтореннями, безкінечне відтворення яких діє навіть «у найвіддаленіших сферах сприйняття» [9].

Поетичний ефект тримається на напрузі, взаємодії або контрасті між паралелістичними та анти-, або, якщо бажаєте, апаралелістични-

ми імпульсами. (Це твердження впливає з погляду на проблему, котрий належить Якобсонові; я не маю наміру давати тут визначення монолітної літературної системи.) Згодом, під час обговорення морфології (розділ 13), я спробую привернути увагу до всього того в поетичному творі, що є процесом, динамікою, власне перехідністю поезії. Усім відомо, що абсолютний порядок у мистецтві, як і в політиці, витримати неможливо. Паралелізм і апаралелізм зливаються, і кожен рівною мірою потребує іншого. І всередині самого поетичного твору можна знайти діалектику одного-багатьох.

Паралелізм, який ми сприймаємо на одному рівні поезії, не обов'язково можна віднайти на іншому. Досі ще ніхто не продемонстрував, що синтаксичний лад дає будь-яку перевагу чи пріоритет. З кожного погляду, абсолютно dokonane emboîtement¹ несумісне зі стилістичним ефектом, що залежить від феноменів розрізнення та переміни, як показав Ріффатер [10]. У своїй книзі, присвяченій біблійному паралелізмові, Джеймс Кугель подав надзвичайно чіткий аналіз меж цього порівняно сучасного поняття (див.: *Роберт Лоут. De sacra poesis hebraeorum*, 1753)². У Біблії частіше за все трапляється фраза, складена з двох речень із меншою паузою між ними і більшою паузою наприкінці вірша:

_____ / _____ //

А Б

Перехід від А до Б – це не просто відображення чи повторення, і не варіація, але щось на кшталт інтенсифікації, яка зовсім по-іншому підтверджує та посилює сказане перед цим. «Короткість короткої паузи виражає прив'язаність Б до А; тривалість довгої паузи виражає відносну роз'єднаність між Б і наступним рядком. Це означає просто те, що Б, будиши прив'язаним до А, продовжуючи його, будиши його відлунням, визначаючи його, переформулюючи його, контрастуючи з ним, не важливо, що саме, – має емоційний, повторювальний характер, і саме це, більше за будь-яку естетику, симетрію чи паралель, лежить в основі біблійного паралелізму» [11].

Кілька дуже корисних особливостей визначає Вольфганг Стейніц у своїй фундаментальній презентації паралелізмів фінської народної поезії. Він підкреслює, що там існують формальні й тематичні паралелізми, де останні містять ще й такі, котрі можна, своєю чергою, розподілити на суперечності, перелік і варіацію за синонімією

¹ Поеднання, з'єднання, вкладання (розміщення одного об'єкта всередині іншого) (франц.).

² «Про священну поезію юдеїв» (лат.).

чи за аналогією. У такий спосіб він привертає увагу до обмежень методу, хоча його описовий термін («непаралельні вірші») є трохи незграбним [12].

З огляду на цю проблему, безперечно, винятково цінним є свідчення багатовікової поетичної традиції Китаю. Згадаймо взаємодію рефрену і варіацій у баладах давньої «Ші Чінг» (Shih Ching) або «Класичних пісень»:

Суше листя, суше листя,
Вітер тебе жбурляє.
Браття, о браття,
Якщо ви співаєте, я мушу підспівувати.
Суше листя, суше листя,
Вітер тебе жене.
Браття, о браття,
Якщо ви співаєте, я також мушу [13].

Ця ж схема часто застосовується в поезії Іберійського півострова – від португальських «пісень про коханого» (*cantigas de amigo*), де ритмічною одиницею є не строфа, а пара строф [14], а самі строфи зазвичай розподілені на дві групи по дві строфи в кожній, до пізніших переробок цих традиційних структур Гілем Вісенте, Лопе де Веґою та Федеріко Гарсія Лоркою.

Згодом у Китаї і жанр «сао» (*sao*), і його наступник «фу» (*fu*) користувалися стриманими бінарними структурами та паралельними фразами [15]. Така практика стала настільки звичайною, що завдяки їй стерлися кордони між поезією та прозою. «Урівноважена проза» (*p'ien-wen*) особливо характерна для часів династій Чі та Ліанг (479–556 н. е.), коли, за Джеймсом Гайтауером, у китайській прозі розвинулася тенденція до тетрасилабічного ритму. Але Гайтауер додає: «Коли ці пари свідомо зводяться до звичайних граматичних взірців, результат наближається до паралельної прози. У китайській мові, що базується на послідовності тонів, фонематичному елементі мовлення, можливий іще витонченіший тип ритму. Граматичний паралелізм, посилений суворою силабічною відповідністю, можна покращувати й надалі за допомогою подібної чи контрастної системи тонів у паралельних фразах» [16].

Очевидно, що фонематична функція тонів у китайській мові уможливає дуже складний формальний контрапункт, котрий не обмежується паралелістичною основою; він також уживається в так званих регулярних віршах (*lǔ shī*) великих поетів династії Тан [17]. Відтак, є сенс розрізняти окремі жанри, стилі та історичні періоди, якщо ми не прагнемо підпорядкувати різноманітність поезії однакості єдиної, надто розширеної, поетики.

З такого погляду відсутність різниці між традиційною, усною та культурною, розвиненою поезією є також предметом суперечки. У цьому зв'язку в найстародавнішій поезії Євразії та Америки вражає саме використання допоміжного – мнемонічного? риторично-переконливого? – засобу, що його Анхель Марія Гарібай називає дифразисом і який полягає у повторенні тих самих речей двічі [18]. Найдавніші міфи та гімни Шумеру містять чимало прикладів. Ось міф про творення світу в англійському перекладі Самуеля Н. Крамера:

In primeval days, in distant primeval days,	У перші дні, у віддалені перші дні,
In primeval nights, in far-off primeval nights,	У перші ночі, у далекі перші ночі,
In primeval years, in distant primeval years...	У перші роки, у віддалені перші роки...
When bread had been tasted in the shrines of the land,	Коли хліб куштували у святинях землі,
When bread had been baked in the ovens of the land,	Коли хліб пекли на вогнищах землі,
When heaven had been moved away from the earth,	Коли небо відокремлено було від землі,
When earth had been separated from heaven... [19]	Коли земля відділена була від неба...

Багато поезій у тому ж дусі у перекладах Гарібая в його великій історії літератури мовою науатль (ацтецькою), де рядки – ніби зв'язки повторень і поєднаних варіацій:

Nada cierto decimos de la tierra:	Нічого певного не кажемо про землю.
oh dador de la vida, cual en su sueño dormitamos	О, подателько життя, наче у сні твоєму дримаємо.
cual si durmiéramos hablamos,	Говоримо, наче уві сні.
nada cierto decimos sobre la tierra.	Нічого певного не кажемо про землю.
Aunque esmeraldas se nos dieran,	Хоч би давали нам ізмарагди,
aunque perfumes tuviéramos,	Хоч би мали ми пахощі,
con sartaes de flores	Ми би просили тебе із гірляндами квітів,
te rogáramos,	Нічого певного не кажемо для нього.
nada cierto decimos para él [20].	

У поезії мовою науатль – ацтецькою – (як у фінській Калевалі) [21] важко простежити лінію, що відділяє дифразис від паралелізму, тож Гарібай пропонує наразі кілька дуже корисних відтінків змісту. Ацтецький (науатль) дифразис мав би постати «з парування двох метафор, які разом дають символічний засіб для вираження однієї думки». Паралелізм мав би полягати у «гармонізації виразу однієї думки у двох

фраз, які або повторюють ту саму ідею різними словами (синонімія), або протиставляють дві думки (антитеза), або ж доповнюють думку, додаючи варіативний вираз, котрий не є повтором у чистому вигляді (синтеза)» [22]. Попри, здавалося б, неподоланну відстань, що відділяє стародавню Мексику від Фінляндії, три типи аналогії Гарібая відповідають трьом формам, котрі аналізував Стейніц.

Зважаючи на ці відмінності, які передбачають історичні зміни, й разом – крок від усної до писаної поезії, чи не залишаємо ми поза увагою діахронічне відображення? Саме це пропонує В. М. Жирмунський у своїй короткій, проте майстерній розвідці (писаній на пошану Стейніца) про паралелізм у давніх епічних піснях азіатських народів тюркської мовної сім'ї (киргизьких, узбецьких, казахських, каракалпакських). Шкода, що немає місця, аби детально навести тут його приклади й аргументацію. Я змушений обмежитися лише його висновками, котрі не тільки важливі, а й наводять на роздуми.

Жирмунський досліджує історичний розвиток різноманітних поем від раннього середньовіччя до XVI ст. Найдавніша форма віршованої ритмічної структури – простий повтор одного рядка, за котрим іде вільніший синтактичний паралелізм. Пізніше з'являється рима, спочатку внутрішня чи початкова, а згодом і кінцева (остання часто базується на синтаксичних аналогіях) та, іноді, – алітерація. Зрештою, перемагають дві речі: підрахунок складів та кінцева рима, різноманітніша чи, радше, морфологічно розмаїта. Тоді ж паралелізм утрачає підґрунтя, ніби вибір зроблено між «паралелізмом та римованою силабічною формою». Жирмунський доходить висновку: «Запровадження кінцевої рими як автономного й обов'язкового засобу метричного зв'язку водночас веде, очевидно, до відмови від паралелізму та алітерації» [23].

Ця конфронтація між двома видатними росіянами – Якобсоном та Жирмунським – пропонує те, що ми могли б назвати діахронічною структурою [24]. (Не розглядаємо тут історичну поетику, як того вимагав третій росіянин, О. М. Веселовський, оскільки зазвичай неможливо застосувати просто історико-індуктивний метод.) Спекулятивна гіпотеза Якобсона була потрібна для виникнення пояснень Жирмунського (всі вони, взагалі-то, базувалися на Стейніці, так само як і праця Якобсона, і, звісно ж, моя). Діахронічна структура постає з тимчасовості, але вказує на фундаментальний варіант: набір або лексикон форм, визначений взаємозв'язками. Таким чином, спитаймо себе: якщо ми вважаємо римований силабізм та паралелізм двома структурними протилежностями, чи можна зробити висновок про те, що використання вільного вірша й занепад рими та кількісного

підрахунку взагалі в сучасній поезії від Волта Вітмена до Володимира Маяковського пов'язані зі зміцненням паралелізму?

Згадаймо повторювані словесні хвилі з «Вигнання» Сен-Жона Перса (1942):

Toujours il y eut cette clameur,
 toujours il y eut cette grandeur,
 Cette chose errante par le monde,
 cette haute transe par le monde, et
 sur toutes grèves de ce monde, du
 même souffle proférée, la même
 vague proférant
 Une seule et longue phrase sans césure
 à jamais inintelligible...
 Toujours il y eut cette clameur,
 toujours il y eut cette fureur,
 Et ce très haut ressac au comble de
 l'accès, toujours au faite de désir, la
 même mouette sur son aile, la même
 mouette sur son aile, à tire-d-aile
 ralliant les stances de l'exil, et sur toutes
 grèves de ce monde, du
 même souffle proférée, la même
 plainte sans mesure
 A la poursuite, sur les sables, de mon
 âme numide...

...Одвічність розпачу і віковична
 велич.
 Щось мандрівне по всій землі,
 оцей високий транс по світу, й
 по узбережжях цього світу з тим
 самим подихом гряде та сама
 перебіжна хвиля,
 Єдина довга фраза без цезури, і їй
 пояснення нема й не буде...
 Одвічність розпачу і віковичний
 клич,
 І височенний цей бурун, завжди
 на гребені навали, та сама чайка у
 височині, завжди на гребені жадань,
 та сама чайка на просторі потужним
 вимахом крила поєднує вигнанчі
 станси, й по узбережжях цього світу
 з тим самим подихом гряде та сама
 незмірenna скарга, –
 За нумідійською моєю душею
 рветься у піски...¹

[...] У Волта Вітмена відновлення примітивного паралелізму дещо приголомшує. Досить згадати «Пісню про себе» («Листя трави»). Від анафори та дуалізмів на початку:

I celebrate myself and I sing myself,
 And what I assume you shall assume,
 For every atom belonging to me as
 good belongs to you.
 I loaf and invite my soul,
 I lean and loaf at my ease observing a
 spear of summer grass.

Себе я оспівую, себе я славлю,
 І що прийнятне для мене, приймете
 й ви,
 Бо кожний атом, що належить мені,
 і вам належить.
 Я блукаю й кличу душу свою,
 Нахилиючись, блукаючи навмання,
 розглядаю літню травинку².

¹ Пер. М. Москаленка (Див.: *Сен-Жон Перс. Вигнання* // Поетичні твори. – К.: Юні-верс, 2000. – С. 103–104).

² Пер. Л. Герасимчука (Див.: *Уїтмен Уолт. Поезії* / Пер. з англ., передм. Л. Герасимчука. – К.: Дніпро, 1984. – С. 17).

Ми зустрічаємо тут щось вельми подібне до «ефекту відлуння», відкритого в Біблії Дж. Кугелем: процес, що наголошує, посилює, покращує.

There was never any more inception than there is now, Nor any more youth or age than there is now, And will never be any more perfection than there is now, Nor any more heaven or hell than there is now.	Ніколи не було більше зачатъ, ніж є нині, Ані юності чи старості – більш, ніж нині, Ані досконалості ніколи не буде більше, ніж є нині, Ані раю чи пекла не буде більше, ніж нині ¹ .
---	---

Позаяк риму і суворий підрахунок складів відкинуто, видається, ніби словесні й тематичні повтори мали б замінити відсутні форми та взаємовідносини:

Twenty-eight young men bathe at my shore, Twenty-eight young men and all so friendly, Twenty-eight years of womanly life and all so lonesome.	Двадцять вісім молодиків купається біля берега, Двадцять вісім молодиків, і всі такі дружні, Двадцять вісім років жіночого життя і всі – самотні такі ² .
--	---

На думку спадають коментовані Стейнцем переліки фінської поезії разом із усіма іспанськими романсеро; тобто ми помічаємо повернення не лише до давнього паралелізму, а також і до усної поезії, включно навіть із синтетичними повторами або варіаціями, типовими для билин, цитованих Якобсоном. Іще раз, із «Пісні про себе»:

The city sleeps and the country sleeps, The living sleep for their time, the dead sleep for their time, The old husband sleeps by his wife and the young husband sleeps by his wife...	Місто спить, і спить село, Поснули живі, і поснули мертві, Старий чоловік спить зі своєю дружиною, і спить молодий зі своєю... ³
--	---

Кілька цих прикладів надаються лише для короткого експерименту. Ми завершимо двома підтвердженнями. Передовсім, Бенджамін Грушовський відзначає повернення паралелізму як характерну рису певного типу сучасної єврейської поезії мовою іврит, поезії, яка виникла після Аврахама бен Іцхака і зазнала впливу Олександра Блока та Анни Ахматової; він вважає ці форми наближеними до вільного

¹ Там само. – С. 19.

² Там само. – С. 27.

³ Там само. – С. 32–33.

вірша, форми якого, каже він, «надто різноманітні, аби їх тут обговорювати... В основному вони залежать від синтаксичних взірців, посиленних паралелізмом і звуковим оркеструванням» [25].

Ба більше, написавши ці сторінки, я отримав задоволення від того, що Фернандо Ласаро Карртер дійшов подібних висновків, що їх він точно та ясно розвиває в есе під назвою «Поетична функція та вільний вірш» («Función poética y verso libre»). Коментуючи деякі положення Амадо Алонсо щодо повторів у Пабло Неруди (методика, котру Алонсо приписує виключно чілійському поетові), Ласаро наголошує, що без поетичної функції, – яку він скрізь визначає як структурувальну функцію, – вільний вірш, позбавлений ритмічних інструментів з арсеналу традиційної метрики, не був би життєздатним; і що, зрештою, «повтор закладено в самій основі вільного вірша, він є фундаментальним принципом його побудови» [26]. Багато хто подумає, що треба витлумачити різноманітні функції паралелізму у відмінних соціоісторичних контекстах. Критикуючи базові ідеї Якобсона, Джонатан Куллер вважає незадовільним відокремлення формального читання від тематичної релевантності: «Не здалося б непоміrkованим припустити, що відкриті моделі мають сенс лише тоді, коли їх можна співвіднести із певним досвідом, котрий вони пояснюють» [27]. Це потрібно також і з погляду компаративістики. Магічна, літургійна, емоційна, риторична функції паралелістичних методик, поза сумнівом, варті роздумів. Я розглянув тут лише їхнє існування й визначення відповідно до основних тверджень компаративістики.

Звісно, існують ще інші, цікаві для компаративіста, моделі наднаціонального. Я підкреслив тип А, тому що саме він найкраще репрезентує левову частку поточної роботи; тип Б, тому що серії досліджень, які провадяться в Радянському Союзі та Східній Європі, наближаються до нього (маю на увазі історико-типологічні аналогії В. М. Жирмунського і Діоніза Дюрішина). Тип В є важливим не лише через відповідне і дуже обнадійливе зростання Східних/Західних студій, а й також тому, що його наголос на теоретичних засадах виводить наперед роль літературної теорії як генератора моделей дослідження. Зрозуміло, що елементи літературної теорії, старанно культивовані нині багатьма вченими, і пошуки літературної компаративістики потрібні одні одним, допомагають одні одним і містять одні одних; імовірно, завтра вони переплетуться ще щільніше. Славіст Діоніз Дюрішин в одній із найкращих презентацій нашої дисципліни слушно вважає ці подвійні стосунки спільною долею, «процесом взаємної співпраці» і нагадує історичну поетику, котрої вимагав О. М. Веселовський наприкінці минулого століття*. Але Ве-

селовський прагнув поетики, котра була би лише індуктивною, «поясненням сутності поезії шляхом дослідження її історії» [28], але не взаємозапитань та доказів, які, на мою думку, дають життя моделі В.

Я, звісно, свідомий того, що у визначенні наднаціональності в цілому можуть панувати інші концептуальні засади, які можуть стати тут центром тяжіння. Відтак, ми зустрічаємо моделі, які можна означити Г, І, Д і т. д., що з них кожна відповідатиме тій самій концептуальній основі, а їхня кількість визначатиметься, зокрема, теорією релігії, теорією культури, міфологією, культурною або соціальною антропологією, теоріями особистості: наприклад, психоаналітичними теоріями особистості, соціологічними схемами і, зрештою, лінгвістичними теоріями.

На мою думку, найзначніша для компаративістики відмінність між типами наднаціонального А і В полягає не так у рівні теоретичності, котрий з кожного погляду зростає, як у рівні універсальності. Або: чи можуть обидва терміни злитися у компаративістиці? Чи не правда, що феномени, з яких складається модель В, вже пропонують концепцію універсального? Не всеохопну, проте відносну концепцію, себто таку, яка вже напевно вийшла поза межі просторових та часових розмежувань? Отже, ми повертаємося до зіткнення одного-багатьох. Перехід від А до В виявляє наполегливий пошук ультралокальних сутностей, які означатимуть не універсальність чи максимальні простори, а сполучення та єдність. У той же час у гру вступає протилежний імпульс притягування одиничного, неповторного, реальних подій. І відтак, саме унітарна схема має пройти випробування на різноманітність, розкиданість, просторові та часові роз'єднання: від країни до країни, від періоду до періоду. Жодна схема не випробується більше за розроблену теоретиком літератури, чие завдання не можна звести до суто споглядальних вправ чи до *cognito ex principiis*¹. Неперевірена єдність не становить інтересу, так само як неоплатонічна форма, винахідливий есенціалізм, установлення категорій, які є насамперед інтелектуальними. Це можна звести більш-менш до того, що раніше звалося теорією літератури про місяць: півдняжини оповідок та поем двома-трьома мовами, де обстоювалися вічні поняття, неокласичні абсолюти. З часів Ренесансу напруга, що існувала між поетикою та поезією в Європі, є добре відомим фактом. Було б, відтак, наївно ігнорувати її, не зважати на еволюцію, якої вона зазнала із плином часу. Поетику сьогодення, як і поетику попередніх років, слід позбавити її претензій на суттєвість, вона має стати гнучкою і змінювати свою форму відповідно до того, що ж насправді відбулося в історії та в людських суспільствах. Це формування, ця складна рів-

¹ Зрозуміло, відомо від початку (лат.).

новага між спільним та розбіжним у людській природі, між гіпотезою і свідченням, теорією і творенням є неунікним нагальним завданням нинішніх досліджень літератури.

Рідко буває легко дати визначення компаративному дослідженню, чітко окреслити його межі. Поміркуйте, наприклад, над дослідженням «теми». Який рівень узагальнення дозволимо ми собі, аби визначити таку розвідку? До якої міри ми зацікавлені в тому, щоб ухопити історичні деталі, не втрачаючи водночас смаку до розбіжностей? Розгляд теми Дон Жуана з позиції літературної компаративістики зазвичай зводиться більш-менш до моделі А: вона зосереджується головним чином на певних театральних, оперних або поетичних текстах, що з'являлися в Європі від XVII до XX ст. Її атрибути (Командор, Кам'яний гість і т. ін.) та літературні джерела (Тірсо де Моліна, італійський театр, Мольєр) – помітні, до того ж досить виразно. З моменту публікації «Легенди про Дон Жуана» Ж. Жандарма де Бевота («La Légende de Don Juan», 1911) фольклорні джерела теми також були досліджені, але вже з метою окреслити передісторію автентичного театального мистецтва XVII ст. Очевидна послідовність розвідки триває, поки ми просуваємося від автора до автора, від однієї версії постаті Дон Жуана до іншої, такої, що у багатьох випадках підтверджує наявність і навіть знання про раніші версії. Ідеться не про нововідкритий термін чи критичну абстракцію, а про довгий шлях, котрий поступово сам себе усвідомлює. Хвиляста еволюція теми та її міжнародний характер перебувають у бездоганній обопільній гармонії. На цьому шляху трапляються події та моменти, котрі можна визначити абсолютно точно. Наприклад, француз Анрі Блаз де Бюрі, германіст, обдарований письменник, перекладач Гете, став першим, хто наважився сфабрикувати щасливий кінець, тобто повернути героя на шлях істинний. Завдяки «вічній жіночності», *das ewige Weibliche*, Дон Жуан, як і Фауст, знаходить порятунк [29]. Важко було б уявити собі тему, чия історична наднаціональність глибше закорінена в часі й просторі або ж окреслена чіткіше.

Притаманна Дон Жуанові енергія має парадоксальні наслідки. Поміркуйте над коментарями К'єркегора, Камю, Ортеги, Отто Ранка, Мішлен Саваж, Монтерлана, Грегоріо Мараньона, Хосе Бергаміна та багатьох інших [30]. Фактом найбільшої ваги тут є не серія трансмутацій, часто історичних та національних, або, скоріше, не відчуття зміни, а фундаментальна фігура, яка пропонує різнотипні тлумачення: феноменологічне, екзистенціалістське, міфічне, філософське, психоаналітичне чи сексологічне. Звісно, такі глобальні інтерпретації годі було б собі уявити без найменшої обізнаності з авторами цієї

теми, згідно з моделлю А. Але домінантним фактором тут є однаковість, котрої вимагає концептуальна основа, скажімо, за типом Г або Г, якщо повернутися до нашої схеми. Втім, не важливо, наскільки широкою буде інтерпретація; її відправним пунктом стане не універсальна фігура, але Дон Жуан – європеець, іспанець і навіть мешканець Севільї. Можливу універсальність доведеться починати з моделі В, з архетипу, з чоловіка – запеклого переслідувача жінок, невтомного й невинного коханця, котрого можна зустріти в найрізноманітніших культурах та літературах: в Африці, Індії, Китаї, Японії. Ми опинимося віч-на-віч зі Спокусником, а Дон Жуан є всього лише його європейським різновидом. Отже, ми не повинні дивуватися, коли з'ясуємо, що цей первісний Спокусник, раз відокремлений від своєї поетичної чи драматичної ситуації, надається й до різноманітних психолого-філософських роз'яснень; а відтак ми натрапляємо на Нерішучого, Підлітка, Непевного, Жертву материнської любові, Шукача пригод, Спраглого Абсолюту. Двозначності та помилки можна передбачити, отже, існуватиме невелика відмінність між первісним Спокусником та Севільським бешкетником, який не пропускав жодної спідниці. Але відкриття таких пропорцій могло або, у кращому випадку, мало би вести до подальших розвідок та роздумів.

В інших контекстах різниця вимальовується чітко, і моделі не змішуються. Я маю перед собою кілька досліджень текстів з індійської Америки, доіспанських або неіспанських. Зрозуміло ж, що компаративістика цікавиться не лише великими, багатими літературами Азії, такими як китайська, індійська чи японська, а також поетичною спадщиною так само давніх культур Мексики, Гватемали чи Перу. Наприклад, Хосе Марія Аргедас та інші вчені зробили іспанський переклад чудової елегії, створеної мовою кечуа, «*Apu Inca Atahualpaman*», що оплакує смерть і прагне відродження Інкаррі – міфічного злиття двох останніх інків, Атауальпи та Тупака Амару, страчених іспанцями [31]. У Перу та Мексиці нас зазвичай вражає не сталість літературних жанрів (приміром, елегії), а багатство міфологічної уяви: міфи творення чи космогонії, міфи катаклізмів, героїчні міфи, ритуальні міфи і т. ін. Це приводить Мерседес Лопес-Баральт до того, що вона базує свої коментарі до міфу про Інкаррі та елегії «*Apu Inca Atahualpaman*», зокрема, на працях Мірча Еліаде (циклічність священного часу), Нормана Куна (психічне коріння міленаризму) та Віктора Тернера (мінімальний момент або момент переходу в *rites de passage* – ритуалах переходу). Звісно, що в цьому випадку дослідниця покликається на моделі Г чи Г, концептуальна основа яких – теорія чи антропологія релігії. Не буде помилкою сказати, що разом із тим

береться до уваги й історичне порівняння, або модель Б, позаяк Лопес-Баральт зазначає, що міф тисячоліттями функціонував як відповідь чи то захист від асиміляції, накидуваної іспанцями в окремих регіонах у певні періоди [32].

Що ж до моделі В, то знадобилося багато часу, аби розчистити шлях поєднаним студіям генетично незалежних явищ. Тридцять чи сорок років тому цей тип досліджень не вважався прийнятним. Компаративістика тоді займалася міжнародними зв'язками, тим, що Жан-Марі Карре незабутньо називав *rapports de fait*¹ [33]. І навіть тепер чимало дослідників приймають негенетичні студії з великою відразою чи то з обмеженим ентузіазмом. Гуго Дізерінк схиляється до цільності культурної єдності (*Kultureinheit*) [34]. Ульріх Вайсштайн у «Літературній компаративістиці і теорії літератури» (1973) пояснює, що «ми, тим не менше, вагаємося, чи поширювати дослідження паралелей на явища, котрі належать до двох різних цивілізацій», і додає: «Оскільки мені здається, що лише всередині однієї цивілізації можна знайти ті спільні елементи свідомо чи не-свідомо підтримуваної традиції думки, почуття й уяви, котрі можуть, у випадках суворо одночасного їх виникнення, вважатися значущими загальними напрямками» [35]. А Клод Пішуа і Андре-Марі Руссо у своєму підручнику вагаються й виявляють стриманість у ситуації, коли конче потрібно надати місце явищам, подібність яких не можна виправдати бінарними впливами: «У різних літературах існують аналогічні розквіти, котрі не можливо досконало пояснити грою впливів». Наприклад, за цими авторами, італійське, французьке, німецьке, слов'янське бароко не є взаємопородженням одне одного, згідно з ритмом хронологічної послідовності: «Щоб їх зрозуміти, необхідно повернутися назад, до спільного предка, петраркізму, почуття та думки якого були знову сприйняті наприкінці XVI ст. разом із його структурами та формами, шляхом включення їх у праці, дуже відмінні за духом. Цей дух є не лише славетним і занадто невловимим *Zeitgeist*, духом часу; це відображення, або, за марксистами, продукт соціоекономічного детермінізму, надбудова інфраструктури, що постулює й віддзеркалює її, або ж – продукт протилежних релігійних тенденцій часів Реформації та Контрреформації» [36].

З цього ніхто не може вивести нічого дуже зрозумілого, крім того, що Марк Блок називав «ідолом походження» (*l'idole des origines*), як ми бачили раніше.

Мішенню таких заперечень є Рене Етьємбль і його книга 1963 р. «Порівняння не доказ» (*«Comparaison n'est pas raison»*), яка свого

¹ Фактичними стосунками, фактичними зв'язками (*франц.*).

часу була подією і нею залишається понині, що доведено повільним сприйняттям її положень. Написана з блиском і яскравим полемічним талантом, ця книга захищає знання і дослідження найвіддаленіших літератур, найрізноманітніших поетичних свідчень людського стану. Етьємбль гаряче нападає на європейський та європоцентричний шовінізм (шовінізм також невинуватий, тому що зводить Європу до чотирьох-п'яти літератур). Але це лише початок. Для Етьємбля не досить, якщо ми зацікавимися китайською, японською або індійською поезією – мовами гінді, урду чи тамільською, – арабською або перською поезією. Немає сенсу й надалі ігнорувати угро-фінські мови, які дали нам Калевалу, Міхая Верешмарті та Ендре Аді. Замисліться про видатного Віктора Жирмунського, який вивчив кілька мов Центральної Азії, аби мати змогу продовжувати свої студії в галузі народного героїчного епосу; про Альберта Б. Лорда, унікального знавця балканських мов, про що свідчить його книга «Співець оповідей» (1960). «Більш за те, коли ти – француз, як можна хвалитися досягненнями в літературній компаративістиці, незважаючи водночас на питання двомовності мадагаскарських, арабських, в'єтнамських письменників, на аналогії між *hain-tenys* народу Мадагаскару та поезією Елюара, вплив французької поетики на сучасну в'єтнамську поезію, впливи колоніальних літератур або літератур колонізованих країн на метрополію та її літературу і т. д.» [37]. І навіть більше: «Інститут, про який я мрію, включав би, природно, елліністів та латиністів, але також шумерологів та єгиптологів, а ще – славістів, фахівців з гінді й бенгалі, сінологів, германістів і романістів, разом із семітологами; тих, хто займається фіно-угорськими, тюрко-монгольськими і дравідськими літературами, я не забуваю й про японську! Все існує в історії літератур, і ніколи не можна буде зрозуміти (справді зрозуміти) якоїсь однієї без того, щоби бодай кілька разів не зазірнути в сутність досить великої кількості інших» [38].

Мрія? Утопія? Погоджуючись із Етьємблем, я додав би лише один факт. У сфері східних або інших, менш відомих нам літератур, ми тепер потроху отримуємо доступ до того, що давно вже було доступне в царині давньогрецької та латиномовної літератур: переклади, історії, критичні студії та інші інструменти посередництва. Наприклад, я зазначив можливу цінність компаративного дослідження вигаданого листування або поетичного послання у світовому масштабі. 1925 р. Адольф Ерман видав колекцію з десяти літературних листів, що були шкільними вправами з його редакції «папіруса Лансінга». Це були єгипетські папіруси часів двадцятої династії, XII ст. до н. е., знайдені в одній гробниці у Фівах. А щодо згадуваних Етьємблем шумерологів, Адам Фалькенштайн проаналізував шумерський лист до

Нонни, богині Місяця, датований перед 1500 р. до н. е.; а О. Р. Герні зробив аналіз знайденого у Султантепе послання, удаваним адресатом якого був герой Гільгамеш [39]. Існує також чимало ще давніших та віддаленіших прикладів. Хай там як, але мені зараз не йдеться про практику, навіть про працю самого Етьємбля «Есе про літературу (справді світову)» («*Essais de littérature (vraiment générale)*», 1974). Ми мусимо дякувати Етьємблеві передовсім за його енергійне ствердження настрою, за деякі пропозиції і за його рішучий гуманізм.

Імовірно, найперспективнішою тенденцією літературної компаративістики є та, котра «бере до уваги, що навіть тоді, коли дві літератури не мали історичних контактів, можна усе ж порівнювати літературні жанри, вироблені кожною з них окремо». І ця тенденція – більш, ніж мрія – є знаком соціальної та політичної стурбованості, зацікавленості реальним світом, світом, що включає і Третій світ – нашого часу. «Під виглядом зовні технічного диспуту, мені здається, що на кін ставлено майбутнє гуманізму. Чи будемо ми й надалі з гордістю розкладатися провінційно, всередині вузької культури, дуже французької й дуже історичної, а чи, навпаки, зметемо упередженість, рутину і приймемо відкриття наших літературних факультетів світові, естетиці, так, щоб наші студенти увійшли нарешті в реальний світ – світ, де чорна Африка, жовтий Китай чи то Індія, Японія або Латинська Америка, Бразилія й арабська культура мали би сказати нам більше одного слова?» [40].

[...] Різні моделі наднаціонального можна впізнати у працях східноєвропейських компаративістів, і було б незручно спрощувати їх. Декотрі надзвичайно цінні моделі збігаються із тим, що я назвав моделлю А, а також моделлю В. Але треба зазначити, що більше, ніж у кількох випадках, приймається також і модель Б. Перш за все розгляньмо зрілі праці В. М. Жирмунського, особливо одну його книжку і легкодоступний короткий її виклад – статтю 1967 р. «Про порівняльне вивчення літератур».

Почасти Жирмунський шанобливо наслідує приклад О. М. Веселовського (1838–1906) та його «палеонтологію сюжетів» [41]. Жирмунський не заперечує існування впливів у процесі розвитку літератур – Веселовський називав їх «протитечіями», що протистоять течіям, притаманним виключно національній історії, – котрі схрещуються з аналогічними наднаціональними лініями розвитку. Проте завдання компаративіста полягає у відкритті цих аналогічних і паралельних процесів, котрі постають із соціальних передумов і законів, що керують історією літератури, – «загальних законів літературного розвитку» [42]. Події та літературні рухи, що вважаються інтернаціо-

нальними феноменами, стимулюються аналогічними історичними процесами в соціальному житті народів, так само як і взаємними контактами в царині культури та літератури. Ідея загальної еволюції людських спільнот – унікальної й основаної на власних правилах та законах – є беззаперечним відправним пунктом таких спостережень. «Компаративне дослідження літератур у такому випадку вважає своїм базовим принципом поняття цілісності та безперервності соціальної еволюції людства взагалі. Подібності в царині ідей серед народів, що стоять на подібному рівні історичного розвитку, базуються на паралелях їхньої соціальної організації – паралелях, які можна простежити між західноєвропейськими та центральноазійськими народами доби феодалізму. Типологічні аналогії або подібності такого ж ґатунку між літературами віддалених народів, які не мають прямих контактів між собою, трапляються значно частіше, ніж це зазвичай припускається» [43].

Жирмунський, який володів не лише основними європейськими мовами, а й знав також літератури Ірану, арабських країн, Туреччини й Центральної Азії (калмицьку, узбецьку та інші) і разом з тим – літературу Монголії, наводить приклади того, що він називає «типологічними аналогіями». У нього, здається, були три улюблені жанри: західний куртуазний роман XII–XIII ст. у відношенні до перської літератури, як, приміром, подібність «Трістана та Ізольди» до перської поеми Фахроддіна Ассад Гургані «Віс і Рамін» («*Vis-u-Râmin*») (XI ст.), або творів Крет'єна де Труа – до творів Абу Мохаммада Еліяса Нізамі, традиційної епічної поеми. Характерні риси, що еднають мистецтво трубадурів і міннезингерів із арабською любовною поезією, як, наприклад, «Намисто голубки» Ібн Хазма, – це річ, що стала предметом багатьох суперечок і котрої російський історик не може пояснити генетично, але для неї він насправді знаходить аналогічне обґрунтування: «вказівка не на літературний вплив, а на типологічну аналогію – навіть припускаючи культурний взаємообмін між арабською Іспанією та Півднем Франції» [44].

Подібності, що їх Жирмунський знаходить між різними і то численними формами «героїчного епосу», особливо цікаві. Ці елементи, підсумовані в його книзі 1961 р. «*Vergleichende Epensforschung*»*, відомі досить добре: приміром, чудесне народження протагоніста, якот сербського героя Марка Кралевича, або та ж сама подія, що трапляється у скандинавських сагах та багатьох інших епічних творах. Героїчні подвиги, здійснені в дитинстві – *enfances* Карла Великого, Вів'єна, – що ним Жирмунський приписує трохи пізніший час в еволюції жанру, коли йдеться про російські билини, калмицьку «Пісню про трьох дітей» або про діяння узбецьких Нуралі та Равшана. Ма-

гічна невразливість героя: Ахіллеса, Зіфріда, Ісфендіяра (з «Шах-наме» Фірдоусі), тюркських та монгольських воїнів («Алпамиш») та ін. Презентація у Жирмунського зазвичай діяхронічна (як може бути у всіх трьох описаних тут моделях) і веде його до наголошення закону розвитку (*Entwicklungsgesetz*) внутрішнього характеру у випадку епіки. Жирмунський заходить у суперечку з генетичними поясненнями таких аналогій (теза Ніколи Банашевича про франко-італійські джерела югославських народних пісень або М. Халанського щодо германського походження російського епосу) з метою спростувати та відхилити їх у чітко визначених термінах. Саме типологічні взаємозв'язки наголошуються вченим: «Узгоджені між собою типові риси героїчних епосів різних народів майже завжди мають типологічний характер» [45].

Такі аналогії подано в повному обсязі завдяки винятковій ерудиції Жирмунського. Жоден компаративіст нині не наважився б пояснити їх грою міжнародних впливів. Багато аналогій перебувають у сфері «усної літератури» або фольклору – в галузі, якою сучасні наратологи займаються від часів Володимира Проппа, а от узгоджуваність її з історичними розбіжностями стала проблемою, котру виявили лише структуралістські дискусії [46]. На мою думку, цінним у позиції Жирмунського та його послідовників, коли йдеться про писану літературу, є намагання знайти наднаціональні типології у шляхах розвитку та еволюції історії літератури як такої. До сьогодні ці положення, здається, не відрізняються від тих, які ми визначили для нашої моделі В.

Але що ж із моделлю Б? Чи є ідеологія в такому випадку чимось більшим за декорацію? Практично, наскільки я знаю, соціоісторичні та соціоекономічні міркування Жирмунського є поспішними та схематичними; вони залишають враження невідповідності. Наприклад: «Героїчна поезія глибинно наративного типу (епічні пісні та поезія) виникла незалежно в різних народів на ранній стадії соціального розвитку (так звана героїчна доба)». Або стосовно історичного роману: «Типовим для доби романтизму є, приміром, історичний жанр (історичний роман і драма): міжнародна мода на них виникла завдяки піднесенню історичної та національної свідомості під час національних та міжнародних конфліктів Французької революції, котрі асоціювалися зі зростанням інтересу до науки й мистецтва та національного минулого» [47].

Такі пояснення з вуст людини, яка написала чудову книжку про Гердера*, дивують. У цьому контексті, фактично, соціальні передумови є більше вихідним положенням чи аксіомою, ніж предметом потрібного нам дослідження – точного, повного, детального. Я кажу,

що знання такого роду не завадило б, оскільки аналогії, котрі ми з першого погляду знаходимо в подібних літературних феноменах, таких як іспанський крутійський роман та оповіді Сайкаку Іхара (про Осаку XVII ст.), зрозуміліші та переконливіші за ті, котрі можна було б провести між суспільствами Іспанії та Японії XVII ст. Вражає подібність японської та китайської поезії кохання до провансальської та португальської. Необхідно перевірити або принаймні докладно проаналізувати існування спільних соціальних передумов. Ці передумови є, щонайменше, настільки ж непевними, як аналогії чи подібність поезії. Тим не менше, замість подати їх для розгляду, Жирмунський подає їх як зрозумілі та доведені, відтак гадані причини – основа цілісності теми, яка розглядається, – залишаються зведеними до невисловленого підтексту або замінюються дискурсом, відмінним від того, який проголошує історія літератури.

Я не кажу й не думаю, що треба відкинути модель Б. Помітні випадки соціальних подібностей, котрі можна довести, звісно ж, існували і відігравали свою роль. Соціокритика нині має багато чого нам сказати, передовсім тоді, коли це – мікрокритика, уважна до чітких і конкретних ситуацій, таких як ув'язнення чи заслання, монастир чи рабство [48]. Я не відхиляю, але радше вважаю нерозвиненим у нашій галузі всебічний аналіз економічної історії, котра асоціюється із траєкторією історії літератури. Типології, зібрані Жирмунським, дають багатющий матеріал для роздумів. Для того, щоб їх дослідити, не варто схилатися перед філософією історії, яка є унікальною та визначальною. Не було б нічого більш неточного чи віддаленішого від життєвого досвіду чоловіків та жінок XX ст. Історичним романом, який лице в лице стикається з цим досвідом, є, звісно, вже не твір Толстого – такий серйозний та самовдоволеный, але натомість «Війна кінця світу» (1984) Маріо Варгаса Льоси з його тривожним, ще й дискусійним розумінням моральної невизначеності, насильства та теоретичної необґрунтованості нашого часу.

Можливо, у цьому контексті було б доцільним обговорити так звані Східно-Західні студії, котрі цікавлять нині велику кількість людей, але я повернуся до них у розділі 12 [49]. Я не вірю, що комбіновані дослідження, скажімо китайських та європейських текстів, можуть порушити різні теоретичні питання. У цьому розділі я займався лише одним прикладом – важким, перспективним, із надлишком можливостей – поняттям наднаціонального, до якого ми можемо прикласти окреслені мною загальні моделі й концептуальні основи.

Кожна концептуальна основа є тимчасовою й потребує перевірки на науковість: як наполягав Карл Поппер, вона має бути «спростованою». Основним завданням літературної компаративістики є порів-

няльний аналіз поезики із нашим знанням про поезію, тобто – теорія літератури, завжди в русі, із застосуванням широкого, щоразу дедалі більшого розгортання знання та запитань, котрі стають можливими завдяки компаративним підходам.

1. Див.: *Jakobson R. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry // Language and Literature*. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1987. – P. 121–144. Якобсон повторює цю тезу в інших місцях, див., зокрема: *Jakobson R. Grammatical Parallelism and its Russian Aspects // Language and Literature*. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1987. – P. 145–179; *Jakobson R. Linguistics and Poetics // Language and Literature*. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1987. – P. 62–94; *Vuxó J. P. Introducción a la poética de Román Jakobson*. – Mexico City: UNAM, 1978.
2. *Jakobson R. Linguistics and Poetics // Language and Literature*. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1987. – P. 83. Наступний приклад міститься у: *Jakobson R. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry // Language and Literature*. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1987. – P. 125. Див.: *Seboek T. Structure and Texture: Selected Essays in Cheremis Verbal Art*. – The Hague: Mouton, 1974.
3. Ось який сенс обирає В. Жирмунський у своїй «Римі» (передрук: Мюнхен, 1970. – С. V): «кожне повторення звуку, котрого вимагає функціональне навантаження метричної композиції поетичного твору».
4. Дієго Каталан наводить приклади певного класу крайнього паралелізму, який він називає подвійними формулами, або дублями. Див.: *Catalán D. Catálogo general del romancero (pan-hispanico)*. – Vol. I. Teoría general y metodología. – Madrid: Gredos, 1984. – P. 193. Наступний приклад, «Romance de doña Alda» («Романс про донью Альду»), подано за: *Menéndez Pidal R. Flor nueva de romances viejos*. – 18 ed. – Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1969. – P. 79. [...].
5. *Bernard de Ventadour. Can vei la lauzeta mover*. Див.: *Riquer M. de. Los trovadores: historia literaria y textos*. – Vol. I. – P. 384 (рядки 1–4). Англ. пер. див.: *Blackburn P. Proensa: An Anthology of Troubadour Poetry*. – Berkeley: Univ. of California Press, 1978. – P. 76.
6. *Système clos* та *système ouvert* у Бодлера переплітаються, на думку Якобсона та Леви-Строса: *Jakobson R., Lévi-Strauss C. "Les chats" de Charles Baudelaire // L'homme*. – 2. – № 1. – P. 18–19.
7. *Alarcos Llorach E. Ensayos y estudios literarios*. – Madrid: Júcar, 1976. – P. 237, 238.
8. Див.: *Brik O. Rhythmus und Syntax // Striedter Y. Texte der russischen Formalisten*. – Bd. I. – München: Fink, 1969. – S. 163–222; Idem: *Contributions to the Study of Verse Language // Matejka L., Pomorska K. Readings in Russian Poetics*. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971. – P. 117–125. Також: *Alonso D. Poesía española*. – Madrid: Gredos, 1950. – P. 50 і далі.
9. *García Lorca F. De Garcilaso a Lorca / Ed. Guillén C.* – Madrid: Istmo, 1984. – P. 55–56.
10. *Riffaterre M. Essais de stylistique structurale*. – Paris: Flammarion, 1971 (розділ 2).
11. *Kugel J. L. The Idea of Biblical Poetry: Parallelism and its History*. – New Haven: Yale Univ. Press, 1981. – P. 51.
12. Див.: *Steinitz W. Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung*. – Helsinki, 1934. Його терміни такі: *formal* або *inhaltlich*; *synonymparallel* або *analogparallel*; *gegensätzlich*, *aufzählend* та *variierend*.
13. *Watson B. Early Chinese Literature*. – New York: Columbia Univ. Press, 1962. – P. 215.

14. Див.: *Saraiva A. J., Lopez O.* Historia da literatura portuguesa. – 2nd ed. – Oporto: Empresa literaria fluminense, б/дати. – P. 47–49.
15. Див.: *Watson B.* Early Chinese Literature. – New York: Columbia Univ. Press, 1962. – P. 206.
16. *Hightower J. R.* Topics in Chinese Literature. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1966. – P. 38.
17. Див.: *Guillén C.* Some Observations on Parallel Forms // *Tamkang Review*. – Taipei, 1971–1972. – № 2–3. – P. 395–415.
18. *Garibay A. M.* Historia de la literatura náhuatl. – 2 vols. – Mexico City: Porrúa, 1953–1954.
19. *Kramer S. N.* From the Poetry of Sumer. – Berkeley: Univ. of California Press, 1979. – P. 23.
20. *Garibay A. M.* Historia de la literatura náhuatl. – Vol. I. – Mexico City: Porrúa, 1953–1954. – P. 194 [Пер. з англ. К. Мауреп].
21. Див.: *Magoun Jr. F. P.* Introduction to “The Kalevala”. – Cambridge, Mass., 1963. – P. XIX.
22. *Garibay A. M.* Historia de la literatura náhuatl. – Vol. I. – Mexico City: Porrúa, 1953–1954. – P. 19, 65.
23. *Zhirmunsky V. M.* Syntaktischer Parallelismus und rhythmische Bindung im alt-türkischen epischen Vers // *Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung*, Wolfgang Steinitz zum 60. Geburtstag. – Berlin: Akademie-Verlag, 1965. – S. 390.
24. Адріан Маріно аналізує літературні «ідеї», які є водночас синхронічними та діахронічними: «історія поступається схемі, дозволяє закликати себе до порядку; схема поступається історії». Див.: *Marino A.* Critica ideilor literare. – Cluj: Dacia, 1974. – P. 207. Про діахронічні структури див. розділ 16.
25. *Hrushovski B.* Prosody, Hebrew // *Encyclopaedia Judaica*. – XIII. – 1.234a.
26. *Lázaro Carreter F.* Estudios de poética. – Madrid: Taurus, 1979. – P. 60; щодо структуруючої функції див. с. 63–73.
27. *Culler J.* Structuralist Poetics. – London: Routledge and Kegan Paul, 1975. – P. 67.
28. *Đurišić D.* Problemy literárnej Komparatistiki. – Bratislava: Slovenská Acad. vied, 1967. – S. 37, 44.
29. Див.: *Blaze de Bury H.* Le souper chez le commandeur. – Paris, 1835 (репринт: *Poésies complètes e Henri Blaze*. – Paris, 1842), де автор говорить («Пролог». – P. VI), що він дістав чимало нарікань за завершення Дон Жуана. (Цей твір вперше з'явився у: *Revue de deux mondes*. – 1834. – P. 497–558 під псевдонімом Ганс Вернер.) Про твір Блаза де Бюрі див.: *Faust de Goethe*. – Paris, 1840; *Ecrivains et poètes de l'Allemagne*. – Paris, 1846, і дуже цікаві – *Mes souvenirs de la Revue de deux mondes // Revue internationale*. – Roma, 1888. – № 17, 18 (по частинах). Див.: *Voisine J.* Voyageur ou plagiaire? *Blaze de Bury au pays de Jean-Paul // Connaissance de l'étranger: Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*. – Paris, 1964. – P. 515–524.
30. *Kierkegaard S.* Either / Or (in 2 vol.). – Princeton: Princeton Univ. Press, 1944; *Saïd Arnesto V.* La leyenda de Don Juan. – Madrid: Sucesores de Hernando, 1908; *Ortega y Gasset J.* El tema de nuestro tiempo // *Obras completas*. – Vol. III. – Madrid, 1947. – P. 174–179; *Rank O.* Die Don Juan-Gestalt. – Vienna, 1924; *Cansino Assens R.* El mito de don Juan // *Evolución de los temas literarios*. – Santiago de Chile, 1936; *Marañón G.* Don Juan. – Buenos Aires y México City, 1942; *Camus A.* Le don-juanisme // *Le mythe de Sisyphe*. – Paris, 1942. – P. 97–105; *Montherlant H. de.* Don Juan. – Paris, 1958. Щодо праць, ближчих до історії літератури та критики, див.: *Gendarme de Bévotte G.* La légende de Don Juan. (in 2 vol.). – Paris: Hachette, 1906–1929; *Weinstein L.* The Metamorphoses of Don Juan. – New York: AMS Press, 1967; *Singer A. E.* The Don Juan Theme. Versions and Criticism: A Bibliography. – Morgantown: West Virginia

- Univ. Press, 1965; *Poyán Díaz D.* Burla y convite de Don Juan: Constitución y destitución de un mito // Actes du IV Congrès d l'AILC / Proceedings of the IVth Congress of the ICLA (in 2 vol.) / Ed. F. Jost. – The Hague: Mouton, 1966. – P. 488–494; *Márquez Villanueva F.* Nueva visión de la leyenda de Don Juan // Aureum Saeculum Hispanum... Festschrift für Hans Flasche. – Wiesbaden: Steiner, 1983. – P. 203–216, що містить цінну бібліографію щодо походження цієї легенди.
31. Див.: *Apu Inqa Atahualpaman: Elegía quechua de autor cuzqueño desconocido* / Ed. T. L. Meneses. – Lima, 1957. На думку Х. Лара, це «wanka», себто «жанр, дивовижно близький до європейської елегії», див.: *Lara J.* La poesía quechua. – Cochabamba, Bolivia: Universidad Mayor de San Simón, 1947. – P. 91.
 32. Див.: *López-Baralt M.* Millenarism as Luminality: An interpretation of the Andean Myth of Inkarrí // Punto de contacto. – 1979. – № 6. – P. 65–82; *López-Baralt M.* The Quechuan Elegy of the All-Powerful Inka Atawallpa // Latin American Indian Literatures. – 1980. – № 4. – P. 79–86.
 33. *Carré J.-M.* Foreword // *Guyard M.-F.* La littérature comparée. – Paris: Presses universitaires de France, 1951. – P. 5.
 34. *Dyserinck H.* Komparatistik: Eine Einführung. – Bonn: Bouvier, 1977. – S. 149.
 35. *Weisstein U.* Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction. – Bloomington: Indiana Univ. Press, 1973. – P. 7–8 – цінне як приклад визначеної позиції. Вайсштайн згодом зацікавився типологічними аналогіями, див.: *Weisstein U.* Influences and Parallels: The Place and Function of Analogy Studies in Comparative Literature // Teilnahme und Spiegelung: Festschrift für Horst Rüdiger. – Berlin: De Gruyter, 1975. – S. 593–609; *Weisstein U.* Vergleichende Literaturwissenschaft: Erster Bericht: 1968–1977 // Jarbuch für Internationale Germanistik. – Bern, 1981. – S. 2, 130–135.
 36. *Pichois C., Rousseau A.-M.* La littérature comparée. – Paris: A. Colin, 1967. – P. 43, 94.
 37. *Etiemble R.* Comparaison n'est pas raison. – Paris: Gallimard, 1963. – P. 37. Див.: *Marino A.* Etiemble ou le comparatisme militant. – Paris: Gallimard, 1982; *Block H. M.* Nouvelles tendances en littérature comparée. – Paris: Nizet, 1970. – P. 25.
 38. *Etiemble R.* Comparaison n'est pas raison. – Paris: Gallimard, 1963. – P. 19.
 39. Див.: *Erman A.* Die ägyptischen Schulerhandschriften. – Berlin: Verlag der Akademie der Wissenschaften, 1925; *Erman A.* Papyrus Lansing. – Copenhagen: A. F. Høst and Sons, 1925; *Gurney O. R.* The Sultantepe Tablets: VI: A Letter of Gilgamesh // Anatolian Studies. – 1957. – № 7. – P. 127–136; *Falkenstein A.* Ein Schumerischer Brief an den Mondgott // Analecta Biblica. – 1959. – № 12. – S. 69–77; *Kraus F. R.* Der Brief des Gilgamesh // Anatolian Studies. – 1980. – № 30. – S. 109–121. А також: *Michaelowski P.* Königsbriefe // Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie / Ed. D. U. Edzard. – Berlin & New York, 1981. – S. 51–59.
 40. *Etiemble R.* Comparaison n'est pas raison. – Paris: Gallimard, 1963. – P. 65 та зворотний бік обкладинки.
 41. *Zhirmunsky V. M.* On the Study of Comparative Literature // Oxford Slavonic Papers. – 1967. – № 13. – P. 4. Про Веселовського див.: *Erlich Alexander Veselovsky* // YCGL. – 1959. – № 8. – P. 33–36.
 42. *Zhirmunsky V. M.* On the Study of Comparative Literature // Oxford Slavonic Papers. – 1967. – № 13. – P. 2.
 43. Ibid. – P. 1.
 44. Ibid. – P. 5. Існує німецька версія цієї статті у: *Vergleichende Literaturforschung in der sozialistischen Ländern: 1963–1979* / Kaiser G. R., ed. – Stuttgart: Metzler, 1980. – S. 77–89. По суті, ті самі ідеї висловлені у: *Zhirmunsky V. M.* Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux // Proceedings of the Vth Congress of International Comparative Literature Association / Ed. N. Banašević. – Amsterdam: Swets

- & Zeitlinger, 1969. – P. 3–21. Німецький переклад див.: Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung / Ziegenggeist G., ed. – Berlin: Akademie-Verlag, 1968. – S. 1–16. Щодо концепції типологічної аналогії, дуже цінними є коментарі Д. Дюрішина, див.: *Đurišin D.* Vergleichende Literaturforschung. – Berlin: Akademie-Verlag, 1972. – S. 47–50. Див. також: *Seidler H.* Was ist vergleichende Literaturwissenschaft? // Sitzungsberichte der Oesterr. Akad. der Wissenschaften. Philosophische-Historische Klasse. – Vienna, 1973. – 284. – № 4. – S. 3–18; *Weisstein U.* Vergleichende Literaturwissenschaft: Erster Bericht: 1968–1977 // Jarbuch für Internationale Germanistik. – Bern, 1981. – S. 130–135, що містить бібліографію щодо ідеї аналогії. Про Схід див. також: *Markiewicz H.* Forschungsbereich und Systematik der vergleichenden Literaturwissenschaft // Vergleichende Literaturforschung in der sozialistischen Ländern: 1963–1979 / Kaiser G. R., ed. – Stuttgart: Metzler, 1980. – S. 113–122; *Jrapchenko M. B.* Typologische Literaturforschung und ihre principien // Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung / Ziegenggeist G., ed. – Berlin: Akademie-Verlag, 1968. – S. 17–46.
45. *Zhirmunsky V. M.* Vergleichende Epenforschung. – Berlin: Akademie-Verlag, 1961. – S. 117; *Zhirmunsky V. M.* Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux // Proceedings of the Vth Congress of International Comparative Literature Association / Ed. N. Banašćević. – Amsterdam: Swets & Zeitlinger, 1969. – P. 3–21.
46. Див.: *Guillén C.* De la forma a la estructura: Fusiones y confusiones // 1616. – 1978. – P. 23–40.
47. *Zhirmunsky V. M.* On the Study of Comparative Literature // Oxford Slavonic Papers. – 1967. – № 13. – P. 2, 6.
48. *Lowenthal L.* The Sociology of Literature // Communications in Modern Society / Schramm W. (ed.). – Urbana: Univ. of Illinois Press, 1948. – P. 82–100; *Hauser A.* The Social History of Art. – 2 vols. – New York: Alfred A. Knopf, 1951; *Rosengren K. E.* Sociological Aspect of the Literary System. – Stockholm: Natur och Kultur, 1968; *Orecchioni P.* Pour une histoire sociologique de la littérature // Le littéraire et le social / Escarpit R. (ed.). – Paris: Flammarion, 1970. – P. 45–53; *Schober R.* Von der wirklichen Welt in der Dichtung. – Berlin: Aufbau Verlag, 1970; *Weimann R.* Literaturgeschichte und Mythologie. – Berlin: Aufbau Verlag, 1971; *Williams R.* The Country and the City. – London: Chatto and Windus, 1971; *Williams R.* Marxism and Literature. – Oxford: Oxford Univ. Press, 1977, бібліографію див.: P. 213–217; *Cros E.* Propositions pour une sociocritique // Les langues modernes. – 1976. – № 6. – P. 458–479; *Cros E.* Théorie et pratique sociocritiques. – Paris: Editions sociales, 1983; Sociocritique (Colloquium at Vincennes, 1977) / Duchet C. (ed.). – Paris: Nathan, 1979; *Naumann M.* Remarques sur la reception en tant qu'évenement historique et social // Proceedings of the IXth Congress of International Comparative Literature Association. – Vol. II / Ed. Z. Konstantinović et al. – Innsbruck: Verlag des Instituts for Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1980. – P. 27–33. Див. також: *Leenhardt J.* Lecture politique du roman: la Jalousie d'Alain Robbe-Grillet. – Paris: Minuit, 1973; Literary Criticism and Sociology / Strelka J. P. (ed.). – University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1973; *Cornea P.* Tendances et orientations actuelles dans la sociologie de la littérature // Synthesis. – Bucharest. – 1976. – № 3. – P. 205–214.
49. Я вже подав деякі бібліографічні рекомендації. Корисно проглянути матеріали конгресів та колоквиумів, присвячених Східно-Західним студіям, передовсім тих, що проводилися в університеті штату Індіана: Indiana University Conference on Oriental-Western Relations / Frenz H., Anderson G. L. (eds.). – Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1955; Asia and the Humanities: 2nd Conference on Oriental-Western Relations / Frenz H. (ed.). – Bloomington: Indiana Univ. Press, 1959. Також: Yearbook of Comparative and General Literature (YCGL). – 1962. – № 11. – P. 119–236; YCGL. – 1966. – № 15. – P. 159–224; YCGL. – 1971. – № 20. – P. 57–88; YCGL. –

1975. – № 22. – Р. 57–103. Див. також матеріали колоквиумів, що проходили у Тайпеї, о. Формоза (Тайвань), опубліковані у: *Tamkang Review* (TR). – October, 1971. – № 2; TR. – April, 1972. – № 3; TR. – October, 1975. – № 6; TR. – April, 1976. – № 7. Крім того, першого колоквиуму, що відбувся у Гонконгу: *New Asia Academic Bulletin*. – Hong Kong. – 1978. – № 1; *Deeny J. J. Chinese-Western Comparative Literature*. – Hong Kong: Chinese Univ. Press, 1980. Матеріали колоквиумів у Тайпеї і другого колоквиуму в Гонконгу містять дуже корисні підсумки та коментарі О. Олдріджа. Див. бібліографічні статті у: *Deeny J. J. Comparative Studies in Taiwan* // TR. – 1970. – № 1. – Р. 119–145; *Deeny J. J. Comparative Literature and China: A Bibliographical Review of Materials in English* // *New Asia Academic Bulletin*. – Hong Kong, 1978. – № 1. – Р. 278–301. Щодо теоретичного та методологічного поглядів, див.: *Witke C. Comparative Literature and the Classics: East and West* // TR. – 1971–1972. – № 2–3. – Р. 11–16; *Yu A. Problems and Prospects in Chinese-Western Literary Relations* // *YCGL*. – 1974. – № 23. – Р. 47–53; *Liu J. J. The Study of Chinese Literature in the West: Recent Developments, Current Trends, Future Prospects* // *Journal of Asian Studies*. – 1975. – № 35. – Р. 21–30; *Yip Wai-lim. The Use of "Models" in East-West Comparative Literature* // TR. – 1975–1976. – № 6–7. – Р. 109–126; *Yuan Hsiang. East-West Comparative Literature: An Inquiry into Possibilities* // *Deeny J. J. Chinese-Western Comparative Literature*. – Hong Kong: Chinese Univ. Press, 1980. – Р. 1–24.

Переклад з англійської *Тетяни Рязанцевої*

Примітки

До с. 263. Автор перелічує європейських письменників, що стояли біля витоків роману-пікарески або розвивали різні аспекти цього жанру у своїй творчості.

До с. 264. Кампоамор-і-Кампоосоріо Р. де (1817–1901) – іспанський поет і філософ. Створив жанр «doloras» (прибл. від ісп. «скарги») – короткі філософські поезії з елементом гумору.

Гомес де ла Серна А. (1888–1963) – іспанський письменник. 1912 р. створив жанр «greguerías» (вірогідно, від ісп. «крик», «зойк») – різновид есе, висловлення власного незвичного погляду на певний аспект буття.

Costumbrismo (від ісп. «costumbre» – звичай, побут) – змалювання побуту і звичаїв певного прошарку суспільства. Течія в іспанській літературі XIX ст.

До с. 265. Поема-дебат – поема, написана у формі діалогу-суперечки між персонажами, кожен із яких захищає полярно протилежний погляд на певну проблему.

До с. 267. *Sistema clós* (trovar clós) – «складний, закритий стиль», ускладнена система поетичного вислову, характерна для творчості деяких провансальських трубадурів XII ст.

До с. 274. Мається на увазі позаминулого (XIX ст.).

До с. 281. Ідеться, мабуть, про видання: *Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса*. – М.: АН СССР, 1958.

До с. 282. Ідеться, мабуть, про ґрунтовну передмову до вибраних праць Гердера. Див.: *Гердер И. Г. Избранные сочинения*. – М.; Л., 1959.

Примітки *Тетяни Рязанцевої*

Систематизації

Цікавою особливістю компаративістики, на щастя чи на жаль, є проблематичне усвідомлення нею власної ідентичності, а звідси – нахил покладатися на власну історію. Як декотрі народи і релігії, компаративістика визначає й визнає себе не догматично, а історично.

У минулому компаративісти організовували та класифікували свої матеріали й фундаментальні цілі шляхом систематизацій, ієрархій та запровадження інших підрозділів у царини своїх досліджень. Найвірогідніше, що з плином років картярська гра лишається незмінною, проте змінюється колода; відтак будь-яка карта може виграти залежно від правил гри у кожен конкретний момент.

У статті 1943 р. Ренато Поджіолі дійшов висновку, що наприкінці XIX ст. в літературній компаративістиці існувало чотири головні напрями досліджень: перший – тематичний, вивчення фольклорних тем, походження і трансміграції легенд і середньовічних оповідей (малася на увазі французька школа Гастона Парі й передовсім німецьке *Stoffgeschichte*¹); другий напрям – морфологічний, або дослідження жанрів і форм, котре тоді означало перш за все дарвінівську *теорію l'évolution des genres*², позицію, яку обстоював Фердинан Брюнетьер; третій – визначення джерел, або *crenología*, від грецького «*krene*» (джерело); і четвертий – вивчення письменницької *fortune* (фортуни, щастя, талану), що, своєю чергою, означало увагу до посередників цієї *fortune*, тобто журналів, перекладів і т. ін. [1].

З теперішнього погляду в цій класифікації бракує відображення історії літератури (куди сам Поджіолі зробив чималий практичний внесок), не вистачає там також і цілісних форм історії літератури: періодів, рухів, течій. Крім того, ті самі питання й нині залишаються з нами, але тепер вони сформульовані інакше й мають досить відмінні наслідки. Тема або жанр визначаються, фокусуються або інтерпретуються по-іншому (позаяк теорія Брюнетьера дуже швидко зазнала поразки). Але відправним пунктом усе ще може бути народження героя чи то епічної поеми взагалі. Щодо джерел й авторської долі, величезна заслуга Поджіолі полягає в тому, що він відзначив широке наукове визнання кожної з цих категорій наприкінці минулого століття: причини й наслідки, сказати б, індивідуальної літературної праці. Нині ми вважаємо їх однією категорією, категорією міжнародних літературних зв'язків, але ми також мали б виокремити історію та теорію перекладу, так само як і феномен сприйняття.

¹ *Stoffgeschichte* (нім.) – історія сюжетів, не оформлених в літературі, наявних як матеріал.

² *L'évolution des genres* (франц.) – походження видів.

Що ж до «французької доби» компаративістики, слід узяти до уваги підручник Поля Ван Тігема «Літературна компаративістика» («La littérature comparée», 1931), де він особливо наголошує джерела, впливи, репутації та міжнаціональні зв'язки. Ван Тігем презентує шість категорій літературної компаративістики (*la littérature comparée*): «жанри та стилі», «теми, типи та легенди», «ідеї та почуття», «успіх та глобальні впливи», «джерела» і, зрештою, «посередники». Як і можна було очікувати, останні три категорії деталізують феномен впливу. Дві перші тримають почесне місце для двох головних орієнтацій, відзначених Поджіолі: тематичної та морфологічної. Прикметно, що Ван Тігем також приписує провідну роль історії ідей чи то «почуттів» або ж, радше, релігійним, моральним і навіть філософськими ідеям – словом, баченню світобудови, чи *Weltanschauungen*¹. Жоден інший із рекомендованих Ван Тігемом методів, навіть пошук джерел, не застарів швидше. Нині історія ідей – у формі, яку застосовував Лавджой в Америці або культивував Хосе Луїс Абелльян в Іспанії, – наближається або вже включена у вивчення філософії чи мислення. Літературні критики вже не вважають за потрібне брати до уваги ідеї чи неприкрашений образ світу – поза формою, відірваний від стилю, відкрайний від теми, періоду, руху, тобто від класифікацій, притаманних компаративним студіям. Я не стану тут детально спинятися на інших працях, де живе дух Ван Тігема, таких як праці М. Ф. Гюйєра (1951) та Сімона Жена (1968) [2], або на книзі Александру Чіоранеску (1964) в Іспанії, яка вирізняє «відносини контакту» (наявність індивідуального літературного зв'язку), «відносини втручання» (різноманітні інтерпретації ідей та течій) та «відносини циркуляції» (вічні теми). Поза межами цих відносин, на думку Чіоранеску, нічого важливого не існує.

Добре відомий «Вступ до порівняльного літературознавства» Ульріха Вайсштайна («Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft», 1968; англ. переклад, 1973) служить переходом чи містком між Америкою та Європою й підтверджує широкий ужиток чотирьох категорій Поджіолі, хоч вони й зазнали осучаснення: «впливи та імітації», «сприйняття та виживання», «жанр» і «тематологія». Вайсштайн слушно додає ще й п'яту категорію: «епоха, період, генерація і рух». Проте його найоригінальнішим внеском є важлива роль, яку він приписує категорії «взаємовисвітлення мистецтв». Або ж тому, що Поль Морі 1934 р. називав «мистецько-літературною компаративістикою» (*arts et littérature comparées*), що її далі розвивав у Франції Жан Сезнек, приводячи на думку «взаємовисвітлення мистецтв» (*Wechselseitige Erhellung der Künste*), котрого в Німеччині ще 1917 р. вимагав Оскар Вальцель, надихаючись ідеями великого Генріха Вельфліна [3].

¹ *Weltanschauungen* (нім.) – світобачення, світогляд.

Визначення літературної компаративістики, що належить Генрі Ремаку, є ще більш суперечливим. У вступі до книги Н. П. Столкнехта і Горста Френца «Літературна компаративістика: метод і перспектива» (1961) Ремак писав: «Літературна компаративістика – дослідження літератури поза межами однієї країни, а також вивчення взаємовідносин між літературою, з одного боку, й іншими сферами знань і вірувань, такими як мистецтво (наприклад, малярство, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, соціальні науки... релігія, – з другого. Стисліше кажучи, йдеться про порівняння однієї літератури з іншою чи іншими, а також про порівняння літератури з іншими сферами людської експресії» [4].

Я не маю заперечень до перших слів цього визначення (аж до «межами однієї країни» включно), але я заперечую всю решту з трьох причин. Ремак обирає саме порівняння як основоположний фактор, хоча воно не є виключною чи навіть особливою характеристикою літературної компаративістики, як ми це вже зазначали [5]. Внаслідок цього ми змушені підкреслювати не наднаціональне, але національні літератури («порівняння *однієї літератури* з іншою»); і понад усе нас зобов'язують значно розширювати поле досліджень, надаючи в такий спосіб великого значення кожному елементові, кожному виду культурної діяльності, котрий можна було би включити до компаративних студій. Я визнаю, що міждисциплінарна уява є і завжди була дуже плідною, без такої уяви годі було б збагнути, наприклад, історію природничих наук. Але ми тут переймаємося понад усе ідентичністю та існуванням дисципліни, яка, для початку, не може бути визначена як *mens ab alio*¹ [6].

Інші дефініції, запропоновані Вайшштайном, А.-М. Руссо та іншими фахівцями, прагнуть включити *arts et littérature comparées*² до компаративістики – питання, що наводить на роздуми, комплексне, часом запутане, котре намагався з'ясувати не один теоретик. У цьому стосунку дуже корисними є спостереження Веллека та Воррена з розділу 11 їхньої «Теорії літератури». Тут, однак, я лише підсумую цю юридичну суперечку, перш ніж завершити огляд систематизацій.

Виникають два запитання, на котрі я спробую відповісти одразу. Перше: чи ведуть міжмистецькі студії також до критики та історії літератури? Іншими словами: чи веде і чи входить дослідження відносин між літературою та іншими мистецтвами до компаративістики як такої – предмета цієї книжки? У деяких випадках, я думаю, так воно і є. Але ми мусимо мати на увазі, що може змінитися сфера

¹ Від протилежного (*лат.*).

² Мистецько-літературну компаративістику (*франц.*).

уповноважень, а така зміна може спричинити й зміну справжнього чи теоретичного простору, в якому підтримується міжмистецька рівновага. Центром тяжіння залишається література. А тоді не бракує й додаткових класифікацій або «екскурсів». Маю на увазі будь-які підгрунття або витoki натхнення чи ж походження, графічні або музичні за природою, з яких постає суто літературний твір; ідеться також про дослідження джерел, що ним так сумлінно займаються в цій галузі, дослідження тем і навіть форм.

Зі скульптурного образу, малярського мотиву, музичної форми постали сторінки Пруста, Томаса Манна чи Алехо Карпентьєра. Наслідком стала унікальна літературна єдність, яку породило щось інше. *Tutto fa brodo*¹; і художні знаки є частиною світу – світів, – котрим відповідає слово автора. Дзвіниця Мартенвіля – це мистецтво? – церковні вікна в Комбре, вулична бруківка, чашка чаю, якісь квіти (чи існує щось більш культурно «марковане» за квітку?), соната Вентейля – усе це з рівною силою вражає почуття Пруста без жодних посередників. Пригадайте розділ про чарівного дерев'яного коня Клавіленьо (Цурпаляка) з другої частини «Дон Кіхота» (XLI): Дон Кіхот порівнює дерев'яного скакуна з троянським конем («Якщо я вірно пам'ятаю, щось таке я читав у Вергілія...»); а оповідач порівнює Дон Кіхота з мальованим образом: «він геть чисто скидався на фігуру з якогось римського тріумфу, намальовану чи виткану на фламандському гобелені». Але насправді не існує жодного роману, де б художня вигадка та скромні й буденні речі повсякчасного вжитку щоразу зіштовхувалися чи перепліталися б тісніше, ніж у «Дон Кіхоті». Ось ще один, ближчий до дому, приклад. Бути «вдома» у світі й у житті стало відправною точкою «Гімну» («Cántico», 1950) Хорхе Гільєна. Потім він видав «Вигук» («Clamor», 1963) – книгу, дія якої відбувається (так зазначено в підзаголовку) в «історичному часі» («tiempo de historia»). «Пошана» («Homenaje»), присвячена здебільшого культурним враженням і спогадам, вийшла пізніше. Але музика й малярство з'являються вже у «Гімні», у поезіях: «Музика, лише музика» («Música, solo música»), «Концерт» («El concierto»), «Кінна статуя» («Estatua ecuestre»), «Дружживопис» («Amiga pintura»). Птах і статуя, концерт і дружба, повітря та живопис включені в той самий життєвий процес, без жодного онтологічного розриву, без радикальної диференціації реалій. Можна говорити те саме про чудові поезії Рафаеля Альберті «До малярства» («A la pintura») (1942—1952) або про Пабло Пікасо. Ми бачимо не так перетворення знаків – ніби поета геть не існує, або він обмежується лише завданням перевести витвір мистец-

¹ Все годиться, з усього є користь (італ.).

тва з однієї форми в іншу, – а спостерігаємо радше висловлення життєвого досвіду, судження або виявлення смаку, котрі в такому сенсі означають відмінність, критичний настрій або стан персональної свідомості.

Цей стан чи настрої дуже виразні, коли стосуються, зокрема, художньої критики; коли йдеться, наприклад, про праці Дідро або Стендаля, Бодлера або Еухенію Д'Орса: про розмисли, щоденники, думки, глоси, есе, плановані як описи [7]. Приміром, деякі з присвячених Гойї сторінок – це лише моменти в історії сприйняття його творів, але інші сторінки – у творах Андре Мальро – це ще й література. Опис того, що можна побачити, дає змогу сприйняти скульптуру, картину, амфору або грецьку урну – витвір людських рук, він має назву *ekphrasis* і походить від гомерівського опису щита Ахілла й низки погрудь, котрі намагається характеризувати Христордор у «Грецькій Антології» X ст., а в наш час до того ж методу вдається Мирослав Крлежа [8]. Звісно, декупаж (*découpage*)¹ світу, здійснений митцями минулого, або престиж окремих легендарних образів може скерувати увагу або пробудити уяву письменника. За винятком руїн і садків, живописний пейзаж старший від поетичного. Одним із найвиразніших пейзажистів нашого часу є видатний каталонський прозаїк Жозеп Пла, який захоплювався багатьма художниками (Сантьяго Русіньоєм, Маноло), але перш за все дивився, бачив і писав із пристрасстю, із невичерпною здатністю бути уважним до життя. Перечитайте дивовижний підлітковий щоденник «Сірий записник» («*Quadern gris*»), який воскрешає й відтворює момент, коли молодий хлопець із провінції відкриває для себе й вивчає Барселону 1918–1919 рр.: її вулиці, архітекторів, поетів, педантів; її зібрання, заклади, картинні галереї. Велика європейська столиця є перехрестям епох, художніх стилів, способів життя, з котрих усі вможливають чи надихають на створення нових здобутків мистецтва. Велике місто демонструє рясноту знаків, котрі, накладаючись один на одного, перебувають у постійному русі.

До цього моменту ми коротко визначили тип компаративістики, сконцентрованої на літературі, але відкритої для всієї палітри мистецтв. Ця полігенічність – це надлишкове розмаїття витоків з різних рівнів реальності – характерна для літературного феномену. Наше завдання тут не вивчати натхнення, що приходить із протилежного напрямку, натхнення, що йде від слова, подібно до іконографії у середньовічному релігійному мистецтві, яке з блиском досліджував Еміль Маль. Мова стає образом. Біблійні тексти й легендарні оповіді стали капітелями монастирів, романськими портиками, готичними тимпанами. Рита Ле-

¹ Кінематографічний термін (*франц.*): розрізання на окремі кадри з метою подальшого монтажу.

жен та Жак Стіннон присвятили два томи побутуванню *легенди про Роланда* (*légende de Roland*) у середньовічному мистецтві [9]. Біблійні, міфологічні або історичні постаті домінують в істотній частині малярства аж до часів Давіда й Делакруа. Імпресіонізм остаточно позбавив малярство його літературного змісту. Але цікаво, що в той самий час – коли Ван Гог малював свої черевики – композитори наблизилися до словесного й пластичного мистецтва. З'явилася «програмна музика», Мусоргський та його «Картинки з виставки», Дебюссі зі своїм «Пополудневим відпочинком фавна» [10], істотний вплив Вагнера. Як добре відомо, наприкінці XIX і на початку XX ст. синестезія, взаємини мистецтв і музикалізація оповідного мистецтва були в моді, так само як і зосередженість на питанні часу (Пруст, Манн, Піранделло, Мачадо, Перес де Айала). Отже, напевно, ці перетворення можуть стати кращими предметами для суворого аналізу, ніж літературна полігенічність.

Діоніз Дюрішин у цікавій статті звертається до моделі з царини комунікації: у міру того, як ми переходимо від праці А до праці Б, кожна з яких належить до різних видів мистецтва, уся інформація, що надходить зі світу, з реальності, з екстраартистичної сфери, служить лише умовою для створення праці Б; але, за Дюрішиним, цей випадок не стосується інформації, яка надходить з художнього контексту (ХК): «В інформації художнього контексту (ХК) у процесі міжмистецької комунікації відбувається принципова зміна у відносинах між *власне* художніми (*вх*) та позалітературними (*ил*) одиницями інформації, і те, безперечно, на користь останніх. Взаємовідносини між цими двома типами інформації в художньому контексті не можна залишати поза увагою» [11].

Я погоджуюся з останнім реченням, і, коли я правильно його розумію, важливість полягає саме у протиставленні (*вх*) та (*ил*), аби довести, що художня інформація (*вх*) у створенні праці Б виконує не тривіальну, не часткову, але підсумкову функцію. Таке, здається, відбувається, коли ми аналізуємо картину Пуссена, твір Дебюссі або «Фугу смерті» П. Целана. Але, повертаючись до літератури, те саме інколи відбувається у протилежному напрямку. Пригадайте розділ «Повнота гармонії» («Fülle des Wohllauts») з «Магічної гори» Томаса Манна, де головний герой Ганс Касторп прослуховує серію записів (Верді, Дебюссі, Бізе, Гуно). Ці записи (відносно літературні опери та «Пополудневий відпочинок фавна») лише підсумовують раніші фази Касторпової освіти, ось і все. Це не «прозріння», не формальний блиск, а лише тематичне використання окремих музичних претекстів. У цьому випадку немає примату (*вх*) над (*ил*).

Тепер щодо мого другого питання: чи становить порівняння мистецтв або витворів мистецтва окрему галузь досліджень? Так,

безперечно, але, щоб уникнути непорозумінь, не треба називати їх *arts et littérature comparées*, ніби запроваджуючи тим «міждисциплінарні» чи «міжмистецькі» студії, аналогічні або подібні до міжлітературних студій, котрі по праву належать до літературної компаративістики. Різниця тут не тільки кількісна, позаяк клас дослідження мистецтв за допомогою одне одного вільно рухається в теоретичному напрямку. І це зазвичай зветься естетикою або семіологією, теорією комунікацій, історією критики або поетики чи чогось іще. П'єр Дюфур цілком слушно наголошує, що «естетичний погляд в трансдисциплінарному порівняльному аналізі обов'язково встановлюється як провідний» і просить «диференціального естетичного аналізу» [12]. Досить часто бачимо у пресі й навіть у розмові опис витвору мистецтва, здійснений за допомогою понять і словника, що належать до іншого виду мистецтва. Люди говорять чи пишуть про перспективи в Сервантеса, про ліризм Вермеєра або про світлотінь Золя і т. ін. Уже за античних часів говорили про *colores rhetorici*¹, а з часів Горация – про *ut pictura poesis*². Такі міжмистецькі метафори не повинні нас дивувати. Але все поступово ускладнюється, коли вживаємо такі слова, як: «варіація», «контрапункт», «поліфонія», «крещендо», «модуляція», «текстура», «тканина», «основа», «побудова» чи то «арабеск», коли йдеться про поезії та романи. У «Контрапункті» Олдоса Гакслі «музикалізацію письменства» доведено до крайньої межі [13]. А що можна сказати про такі засадничі поняття, як повторення чи контраст? На відповідному рівні абстракції ми можемо уявити собі морфологію, здатну охопити кілька мистецтв водночас (або тематологію, як побачимо згодом). Але щоб такі ідеї були цікавими чи плідними, потрібно спершу з'ясувати наші думки щодо структури кожної цікавої для нас форми мистецтва окремо: її стратифікації, обмежень тощо. Тобто ми мусимо вступити на терени естетики.

Ось висновок Андре-Марі Руссо, поданий наприкінці його недавнього огляду цього питання: «Замість триматися традиційної ідеї про множинність автономних систем творення і комунікації, сенсорних та лінгвістичних, напівзакритих одна для одної, таких, що спілкуються між собою лише маргінально, ми воліємо постулювати глобальний всесвіт знаків, звернених одночасно до емоцій та значення, виражених різними засобами, що частково перекривають одне одного за допомогою форми, змісту та дизайну» [14].

Праці Луї Марена або Жана-Франсуа Ліотара треба насправді відносити до царини семіології чи естетики [15]. Як теорія літератури,

¹ «Кольори риторики» (лат.), стилістичні прикраси.

² Поезію як живопис (лат.).

починаючи з Арістотеля, розпочалася як теорія жанрів, так естетика нині вже не питає: чим є мистецтво, але: чим є мистецтва? Яка між ними відмінність? Які в них спільні виміри, різноманітні рівні, структурні несумісності? Вже в Готхольда Ефраїма Лессінга ми бачимо, що споглядання окремого витвору мистецтва, грецької скульптури, яка зображає Лаокоона, передбачає важливість розрізнення мистецтв часових і просторових. У результаті історик літератури Г. П. Г. Тізінг (Н. Р. Н. Teesing) доклав чимало зусиль, аби прикласти до інших мистецтв ідеї Романа Інгардена щодо стратифікації літературних творів [16]. Коли Луї Марен прочитує одночасно біблійну історію та картину Пуссена «Ізраїльтяни збирають манну в пустелі» («Les Israélites ramassant la manne dans le désert»), він прагне не відшукати джерела (як зробив би Жан Сезнек), ані виявити тематичні ефекти. Він має на меті загалом піддати сумніву структурні трансформації, котрі проходять перевірку, коли словесно-нарративна система репрезентації поступається місцем іншій системі, обов'язково зображально-оповідній, унаслідок застосування площин, порожніх просторів і груп фігур. І, звісно, Марен добре обізнаний із листами Пуссена, з естетичними ідеями XVII ст. і суперечками щодо лінії та кольору, котрі згодом викликали теоретичні праці Роже де Піля й абата Дюбо [17]. Саме в контексті таких міркувань звичайні алюзії на *ut pictura poesis* та інші міжмистецькі порівняння сягають свого найцікавішого рівня, наприклад у естетичних роздумах Делакура, Золя, Гофманстала або Валері [18]. Те, що залишається, як я вже казав трохи раніше, продовжує бути літературою.

Між цими двома полюсами, літературним і естетичним, можна знайти чимало окремих зустрічей, перехресть, взаємних коментарів, які не створюють наднаціональних єдностей чи то історичних послідовностей, а зводяться до величезного обсягу ерудиції, часто чудової, навіть витонченої, але – лише до ерудиції і край, із нахилом до анекдоту, просторікування й маргіальності.

Звісно, анекдот – цікава біографічна дрібниця. Різьбач був секретарем Родена. Флобер писав: «Я закоханий у “Діву” Мурільо з галереї Корсіні» («Je suis amoureux de la Vierge de Murillo de la galerie Corsini») [19]. Але зазвичай мета анекдоту – пояснити походження праці чи психологічний підхід до творення літератури, котрий головним чином веде до вивчення джерел та впливів, як ми бачили раніше [20]. Досліджуючи походження пишної «Спокуси Св. Антонія» («Tentation de Saint Antoine»), Сезнек не міг віднайти істотних відмінностей між книжковими й образотворчими джерелами (Брейгель) і спогадами дитинства [21]. Але ми справді можемо краще зрозуміти Флобера-людину, котра силою власної пристрасі надиhaє

своїх біографів. Більш персональний та унікальний характер мають студії, де йдеться про багатопланових митців, які займалися кількома видами мистецтва – митців подвійного таланту (*Künstlerische Doppelbegabungen*), «подвійного поклику», згідно із заголовком книги Герберта Гюнтера. У дослідженні Гюнтера йдеться лише про німецьких митців: Клеменса Брентано, Е. Т. А. Гофмана, Аннетт фон Дросте-Гюльсгофф, Ернста Барлаха [22]. Більшість людей знає найвідоміших митців подвійного або багатопланового обдарування: Мікельанджело, Вільяма Блейка, Ежена Фроментена; з сучасних: Ганса Арпа, Альмада Негрейроса, Анрі Мішо, Маріо Чезаріні та багатьох художників-авангардистів. В Іспанії бачимо Густаво Адольфо Бекера, Сантьяго Русіньоля, Хосе Морено Вілью, Рафаеля Альберті, Сальвадора Далі та Федеріко Гарсія Лорку. Справді, деякі середовища, здається, сприяють таким збігам: Флоренція доби Відродження, Париж часів авангарду. І Китай періоду династії Тан: Ван Вей. Але, принаймні на Заході, перевага віддається самій унікальності багатопланового обдарування митця, яку вважають цікавішою за плоди творчості. Федеріко Лорку як поета і понад усе як драматурга неможливо зрозуміти як слід, не врахувавши його любові до музики та малювання. І немає нікого більш різнопланового, ніж Пабло Пікассо. Чому Пікассо, котрий загалом опирався сюрреалізму в своєму малярстві, вдався до нього у своїх іспанських поезіях (таких як «Шмат шкіри» – «Trozo de piel», 1959) [23]? Якою б не була відповідь, жодна річ, пов'язана з цим геніальним, блискучим митцем, не повинна нас дивувати.

Пізніше я відведу кілька сторінок історіології та проблемі періодизації. Слід пояснити, що плюралістична модель і поняття діалектики періоду (які нині подобаються багатьом) перебувають у конфлікті з гомогенним і міжмистецьким поняттям культурної епохи. Але ми не кажемо: у конфлікті з ідеєю «одночасного руху» або синхронії мистецтв (*Gleichlauf der Künste*), уживаючи термін Курта Вайса [24]. Кожне мистецтво має власний ритм, шлях і розвиток. Автоматичне застосування до історії літератури категорій Вельфліна, призначених для візуального мистецтва (категорій, які утворюють розмаїте скупчення концептуальних *моделей*), призвело до непевності та надмірного спрощення. Знов-таки я погоджуюся з Веллеком, коли той пише: «Різноманітні мистецтва – скульптура, література і музика – мають кожне власну еволюцію, відмінну за темпом, із різною внутрішньою структурою складників... Йдеться не лише про визначення «духу часу» та проникнення всередину кожного з видів мистецтва. Ми мусимо уявляти всю суму культурної діяльності людства як цілісну систему послідовностей, які розгортаються самі собою, що з них

кожна має власний набір норм, і то не обов'язково ідентичних до норм сусідніх послідовностей» [25].

Деякі художні приклади або комунікаційні канали «комплексного характеру», такі, приміром, як опера, кіно й балет, варті окремої згадки. Ці класи мистецтва не є ані чистою музикою, ані лише літературою, ані лише рухом чи то пласким фотообразом. Але їх також неможливо вважати змішуванням чи безпосереднім зведенням традиційних каналів художнього вислову. Припустимо, що тут відбувається формування нового мистецтва, *sui generis*¹, і це не лише наслідок співпраці чи спільних зусиль або якогось іншого доданого фактора. У такому випадку, коли не зважати на генетичну точку зору, навіщо говорити про літературну компаративістику, про, за добре відомою формулою, «література + X»? Пісня, балада, романс, емблематична поезія (*emblemata*) або емблеми XVI ст. [26], маски XVII ст., королівські свята, аутос сакраменталес (*autos sacramentales*) Педро Кальдерона де ла Барки, ілюстрована книга, кантата, мотет, опера, ораторія, оперета, музична п'єса (*Lied*), опера з діалогами (*Singspiel*), балет, сарсуела, каліграма (*calligramme*), кіно, колаж (*collage*) [27], конкретна поезія [28], концептуальне мистецтво, змішані засоби масової інформації, телевізійні серіали... Першочерговим завданням у кожному випадку є відрізнити просте зведення від оригінального комплексного злиття різнокласових знаків з метою створення *інших* семіотичних систем або полісистем; іншими словами, створення більш-менш «об'єднаного витвору мистецтва» (*Gesamtkunstwerk*). А коли досліджується такий об'єднаний витвір мистецтва, можна встановити, що роль, котру відіграє література, не така й важлива, як ми собі уявляли.

Одним із потужних митців, хто в нашому столітті підійшов якнайближче до досконалості, був Джордж Баланчин, який вилучив із російського балету літературний складник. Тізінг цілком слушно твердить, що як критика не визнає відокремлення форми від змісту в поезії, так само й лібрето неможливо відривати від опери задля того, щоб затаврувати його як дещо саме по собі посереднє. *Лейтмотив* у Вагнера успішний лише тоді, коли він тематичний і мелодичний водночас [29]. Безглуздо нападати на лібрето, що є не текстом, але претекстом (приводом) [30], що є не літературою, а лише засобом для побудови *Gesamtkunstwerk*. Чому так багато добрих письменників уважали себе невдахами у Голівуді? Такі речі не трапляються в інших місцях, з режисерами, які самі пишуть сценарії, або такими режисерами, як Карлос Саура. У творі на кшталт «Еліза, життя моє» («*Elisa, vida mía*», 1976) Саура разюче та переконливо зводить до купи

¹ Своєрідний (*лат.*).

дію, діалог, оповідний коментар, образ, пейзаж і навіть ритм чудової фортепіанної п'єси Еріка Саті.

Я загалом погоджуюся з переконанням Тізінга, що не варто визнавати за ілюстрованою книгою привілейоване становище та рівень, котрі їй приписував А.-М. Бассі. В амбітній статті Бассі твердить, що книга могла би бути «ідеальним місцем для спостереження варіацій зв'язку між написаним та побаченим, змін інтерпретацій і змін читачького ставлення, а також – для вправ у психосоціології мистецтв» [31]. Насправді ж, від початку друкарства й до наших днів ілюстрована книга (до вдосконалення якої долучилися кращі митці – Брак, Шагал, Пікассо, Едуардо Чілліда, Антоніо Тап'єс, Ксав'єр Герреро), – це зазвичай інтерпретація, яка з'являється після виходу оригінального твору. Це більше схоже на коментар або вираження відповідної персональної поваги. Ілюстрована книга містить текст, метатекст і вдале поєднання, яке стає можливим, вірогідно, завдяки першокласній якості матеріалів і складників, з котрих створюється розкішне видання (папір, фарба, гарнітура шрифту, обкладинка тощо), – речей, притаманних іншій, найбільш витонченій формі мистецтва. Сезнек провів вишукане дослідження історії французьких ілюстрацій до «Дон Кіхота», котрі зазвичай виявляють здатність до співчуття, відображаючи критичні підходи кожної епохи: фарсові тенденції XVII ст., трагічні – за часів романтизму, пишні – в ілюстраціях Гюстава Доре і т. ін. [32]. Результат – історія рецепції Сервантеса у Франції [33].

Повертаючись до систематизацій, пригадаймо, що невдовзі після Другої світової війни стали помітні певні зміни акцентів. Оглядаючи компаративні студії в Америці, Анрі Пейр 1952 р. зазначав, що ігнорована французькою школою тематологія відновлюється внаслідок нової зацікавленості міфами і символами в антропології та психоаналізі. Та сама тенденція була також очевидною в галузі літературних жанрів і перекладів, функцію якої в історії культури не слід недооцінювати [34]. Невдовзі по тому Гаррі Левін дійшов подібних висновків, особливо наголошуючи дослідження перекладів, традицій і рухів, трансформацію жанрів протягом історії, розробку «репертуару тем» [35], згідно з ідеями Гастона Башляра та Стіта Томсона. Справді, як побачимо далі, Гаррі Левін продемонстрував стійку відданість тематичним студіям.

Отже, в межах певного репертуару можливостей спостерігаємо поневірення кількох тих самих питань, *«понять, сутність яких дискутується»*, за терміном Веллека [36]. Гравці змінюються частіше за гру, а вподобання – частіше, ніж проміжки часу, відведені для вибору. Я тут об'єднав і назагал погоджуюся з класифікаціями, які вико-

ристав А. Оуен Олдрідж у низці статей «Літературна компаративістика: предмет і метод» (1969), опублікованих ним у журналі «Comparative Literature Studies». Олдрідж покладається не на роздуми, а на практичний досвід багатьох компаративістів. Він налічує п'ять основних сфер дослідження: 1) літературна критика й теорія; 2) літературні рухи; 3) літературні теми; 4) літературні форми; 5) літературні відносини. Як можна було очікувати, тут присутні два базові класи досліджень, за Поджіолі: тематичний (в Олдріджа – 3) та морфологічний (в Олдріджа – 4). Джерела та впливи, менш цікаві сьогоднішнім науковцям, скодентовано й поєднано у групу «літературних відносин». Визнається відновлення історії літератури, її компонентів та цілісних структур (2). Ці чотири категорії ідентичні тим, котрі презентував Франсуа Жост у дуже корисній праці «Вступ до літературної компаративістики» (1974): 1) відносини: аналогії та впливи; 2) рухи і течії; 3) жанри та форми; 4) мотиви, типи, теми.

На наступних сторінках буде запропоновано дещо іншу послідовність, відповідну до моєї мети у цій книзі. Від самого початку я твердив, що літературна компаративістика була й залишається інтелектуальною дисципліною, яка характеризується постановкою декотрих проблем, узятися за вирішення яких спроможна лише вона. Зіткнення з цими проблемами, з цими питаннями, що з них деякі ми поки що й не відкрили, є саме тим, що визначає специфічну природу літературної компаративістики і доводить її історичну тяглість. Ця книга *не* є вступом до вивчення літератури в цілому, не належить вона також і до теорії літератури. Я не прошу тут Сфінкса розтлумачити унікальний чи ізольований текст, хоча такі тексти інтригували мене в минулому і продовжують це робити, але лише доти, доки я питаю себе, як саме ідея індивідуального, наприклад стилю, пов'язується з колективним поняттям стилю. Я не презентуватиму різні «підходи» до вивчення текстів або жанрів чи форм – їх чимало, і всі вони ґрунтуються головним чином на серіях взаємостосунків: із суспільством на соціоекономічному рівні, з особистістю письменника, аналізованою з погляду психоаналізу [37], тощо. Натомість, як і мої попередники, я віддаю перевагу насамперед вивченню того, як презентуються та організуються тексти, форми або жанри, маючи на увазі постійні коливання між єдністю, якої прагне наш дискурс чи то наша людська свідомість, та незліченними історико-просторовими диференціаціями – настільки реальними і відчутними на дотик у царині літератури, такими спокусливими і захопливими. На цьому етапі вистачить самої лише згадки про необхідність запитань. До чого ми підходимо, говорячи про літературу, в результаті історичного декупажу компаративіста?

Оуен Олдрідж додає до чотирьох уже згаданих нами базових категорій п'яту: «критика й теорія літератури». Мабуть, «Історія нової літературної теорії: 1750–1950» (1955–1965) Рене Веллека залишається одним із найбільших на сьогодні пам'ятників компаративістики [38]. Критичний розгляд не відбувається, якщо дедалі більш свідомо не передбачає теоретичного знання. Сам Веллек завжди наполягав на нерозривності критики, історії й теорії. Свідомість теорії – як я сподіваюся показати – є невід'ємною частиною кожної з категорій компаративістики. Наприклад, дослідження літературного жанру буде надто оригінальним, коли воно не зможе у певний момент запитати: що таке жанри? які функції вони виконують? Ми це побачимо дуже скоро.

Справді, це питання видається мені досить істотним, позаяк я беруся визначити відмінність між власне жанрами та діями, передовсім формального характеру, включно з тими, котрі я називатиму «каналами презентації». Оскільки ми тут використовуємо традиційний неарістотелівський лексикон, базований на протиставленні і взаємозалежності сутності та форми, я вважаю виправданим розрізнити процес критики (або момент читання), котрий ідентифікує чи виокремлює формальний аспект тексту (наприклад, римовану октаву), провідну тематичну характеристику (таку як подорож або відкриття) і те, що викликає питання про жанр (тобто епічна парадигма «Лузіадів»). Пояснення жанру не має відводити надто далеко ані від теми, ані від форми. Найпривабливіша складність перебуває саме посередині. Я не залишаю поза увагою той факт, що форму або тему навряд чи можна собі уявити в чистому вигляді. Ми маємо справу з ментальними моделями, які пізніше стали методами аналізу, надто релятивізованими на практиці. [...]

-
1. Poggioli R. Comparative Literature // Dictionary of World Literature / T. J. Shipley (ed.) – New York, 1943. – P. 114–116.
 2. Дізерінк наближається до Ван Тірема в окремих положеннях, наприклад щодо загальної літератури, але не завжди. Див.: Dyserinck H. Komparatistik: Eine Einführung. – Bonn: Bouvier, 1977. – S. 150–155.
 3. Див.: Maury P. Arts et littératures comparées. – Paris: Les belles lettres, 1934; Seznec J. Nouvelles études sur la «Tentation de Saint Antoine». – London: Warburg Institute, 1949; чотиритомне видання «Salons» Дідро, здійснене Ж. Сезнеком та Дж. Адемаром (Оксфорд, 1957–1967); Seznec J. La survivance des dieux antiques. – 2nd ed. – Paris: Flammarion, 1980; Walzel O. Wechselseitige Erhellung der Künste. – Berlin: Reuther und Reichard, 1917.
 4. Remak H. H. Comparative Literature, Its Definition and Function // Stallknecht N. P., Frenz H. Comparative Literature: Method and Perspective. – Carbondale: South Illinois Univ. Press, 1961. – P. 3.

5. *Croce B.* Problemi di estetica. – 2nd ed. – Bari: Laterza, 1923. – P. 71. В. М. Жирмунський іде далі: «мені здається, що у дослідженні літератури, так само як і в інших соціальних студіях, порівняння завжди було – і має завжди залишатися – *головним принципом* історичної інтерпретації», див.: *Zhirmunsky V. M.* On the Study of Comparative Literature // Oxford Slavonic Papers. – 1967. – № 43. – P. 1. З другого боку, Жирмунський додає, що порівняння – це метод, а не методологія, тобто воно не збігається з поєднанням теоретичних принципів, що випливають із концепції світу, див.: *Zhirmunsky V. M.* Vergleichende Epenforschung. – Berlin: Akademie-Verlag, 1961. – S. 7. З цього приводу див. коментарі Д. Дюришина: *Durišin D.* Vergleichende Literaturforschung. – Berlin: Akademie-Verlag, 1972. – S. 30–36. Також див.: *Sôtér I.* On the Comparatist Method // Neohelicon. – Budapest, 1974. – № 2. – P. 10.
6. Див. критичні зауваги, сформульовані у: *Wellek R.* Discriminations. – New Haven: Yale Univ. Press, 1970. – P. 18.
7. *Fosca F.* De Diderot à Valéry: le écrivains et les art visuels. – Paris: Michel, 1960; *Cas-tex P.-G.* Baudelaire critique d'art. – Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969.
8. *Hagstrum J. H.* The Sister Arts. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1953; *Bergmann E. L.* Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1979; *Dubois P.* History, Rhetorical Description and the Epic. – Cambridge: D. S. Brewer, 1982. Про екфразис у Кітса див.: *Spitzer L.* The «Ode on a Grecian Urn» or Content vs. Metagrammar // Comparative Literature (Oregon). – 1955. – № 7. – P. 203–225. Про інший, у Рільке, див.: *Clüver C.* Painting the Poetry // YCGL. – 1978. – № 27. – P. 9–34. Про ці та інші моменти, розглянуті у даному розділі, див.: *Amorós A.* Introducción a la literatura. – Madrid: Castalia, 1979. – P. 78–89. Щодо Христоводора (кін. V – поч. VI ст.), див.: *Anthologie grecque / Waltz R.* (ed.). – Paris, 1928. – Vol. I: Anthologie Palatine. – V. 2. – P. 55–65. Герої «Банкету у Блитві» («Banket u Blitvi», 1939) М. Крележі часто наводять описи різних скульптур, див.: *Banquet in Blithuanie / Tr. M. Sullerot-Begić.* – Paris, 1964. – P. 100–105, 114, 127, 129, 133, 184, 204, 244, 246. Щодо Іспанії, див.: *Orozco-Díaz E.* Temas del bar-roco, de poesia y pintura. – Granada: Unversidad, 1947.
9. *Lejeune R., Stiennon J.* La légende de Roland dans l'art du Moyen Age. – 2 vols. – Brus-sels: Arcade, 1965. Також: *Mâle E.* L'art religieux du XII siècle en France. – 5 ed. – Pa-ris, 1947.
10. *Scher S. P.* Literature and Music // Interrelations of Literature / *Barricelli J.-P., Gibaldi J.* (eds.). – New York, 1982. – P. 225–250 (бібліографія: P. 242–250). Щодо зв'язків музики й літератури, фундаментальним є внесок Кальвіна Брауна, зокрема, див.: *Brown C.* Music and Literature. – Athens: Univ. of Georgia Press, 1948; *Brown C.* Mu-sico-Literature Research in the Last Two Decades // YCGL. – 1970. – № 19. – P. 5–27; *Brown C.* The Relations between Music and Literature as a Field of Study // Compara-tive Literature (Oregon). – 1970. – № 22. – P. 97–107; *Brown C.* Theme and Variations as a Literary Form // YCGL. – 1978. – № 27. – P. 35–43. Також див. спеціальне число: Comparative Literature (Oregon). – 1970. – № 22; *Weisstein U.* Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: ein Arbeitsgebiet der Komparatistik // Neohelicon. – Budapest, 1977. – № 5. – S. 93–123; *Barricelli J.-P.* Critical Limitations in Musico-Li-terature Study // Science / Technology and the Humanities. – 1978. – № 1. – P. 127–132; *Rodríguez Adrados F.* Música y literatura en la Grecia antigua // 1616. – 1980. – № 3. – P. 130–137; Littérature et musique / *Célis R.* (ed.). – Brussels: Publs. Faculté uni-versitaires Saint Louis, 1982; *Scher S. P.* Literatur und Musik. – Berlin: Eich Schmidt, 1984.
11. *Durišin D.* Comparative Investigation in Literature and Art // Neohelicon. – Budapest, 1977. – № 5. – P. 127.

12. *Dufour P.* La relation peinture / littérature: Notes pour un comparatisme interdisciplinaire // *Neohelicon*. – Budapest, 1977. – № 5; 1. – P. 164, 156.
13. *Scher S. P.* Literature and Music // *Interrelations of Literature / Barricelli J.-P., Gibaldi J.* (eds.). – New York, 1982. – P. 231.
14. *Rousseau A.-M.* Arts et Littérature: Un état présent et quelques réflexions // *Synthesis*. – Bucharest, 1977. – № 4. – P. 50.
15. Див.: *Marin L.* Études semiologiques. – Paris: Klincksieck, 1972; *Lyotard J.-F.* Discours, figure. – Paris: Klincksieck, 1971; *Dijkstra B.* Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams. – Princeton: Princeton Univ. Press, 1969.
16. *Teasing H. P. H.* Literature and the Other Arts // *YCGL*. – 1963. – № 2. – P. 27–35.
17. *Marin L.* La Lecture de tableau d'après Poussin // *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. – 1972. – № 24. – P. 251–266.
18. Про *ut pictura poesis* див.: *Lee R.* Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting // *Art Bulletin*. – 1940. – № 22. – P. 197–268; *Schweizer N. R.* Ut Pictura Poesis Controversy in Eighteen-Century England and Germany. – Frankfurt am Main: Lang, 1972; *Trimpi W.* The Meaning of Horace's *Ut Pictura Poesis* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. – 1973. – № 36. – P. 1–34.
19. Цит. у: *Seznner J.* Nouvelles études sur la «Tentation de Saint Antoine». – London: Warburg Institute, 1949. – P. 92.
20. Там само. – P. 78, 309.
21. Пор.: Там само. – P. 2: «Я доклав абсолютно усіх зусиль... аби відкрити точки контакту та збігу між документами та його життям».
22. Див.: *Guenther H.* Künstlerische Doppelbegabungen. – 2nd ed. – München: Heimeran, 1960.
23. Див.: *King E. L.* Gustavo Adolfo Béquier: From Painter to Poet. – Mexico City: Porrua, 1953. Поезію Пікассо, таку сильну, можна також охарактеризувати як абстрактну, а не фігуративну, тобто як спробу позбавити слова їхньої «здатності значення», див.: *Torre G. de.* La aventura estética de nuestra edad. – Barcelona: Seix Barral, 1962. – P. 98–106. Я не знаю: слова «Trozo de piel» («Шмат шкіри»), що натякають на форму Іспанії, яка скидається на шмат бичачої шкіри, і перекладені англійською як «Шматок шкіри», (1968), без сумніву, викликають спогади про дитинство, проведене у Малазі. Він намагається позбутися радше «літературної мови», а відтак і власне літератури. Див.: *Jiménez Millán A.* Los poemas de Picasso. – Málaga: Impr. Dardo, 1983. Більше про літературу і мистецтва в Іспанії див.: *Estudios sobre literatura y arte: Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz / Gallego Morell A., Soria A., Marin N.* (eds.). – 3 vols. – Granada: Universidad, 1971; про літературу і музику: *Sopeña Ibañez F.* Música y literatura. – Madrid: Rialp, 1974.
24. Див.: *Wais K.* Symbiose der Künste. – Stuttgart: W. Kohlhammer, 1936.
25. *Wellek R. and Warren A.* Theory of Literature. – 3rd ed. – New York: Harcourt, Brace, 1956. – P. 134.
26. Це детально досліджував Карл Селіг. Підсумки див.: *Selig K.-L.* Emblem Literature: Directions in Recent Scholarship // *YCGL*. – 1963. – № 12. – P. 36–41, також: *Henkel A., Schoene A.* Emblemata. – Stuttgart: Metzler, 1967.
27. Див.: *Weisstein U.* Verbal Painting, Fugal Poems, Literary Collages and the Metamorphic Comparatist // *YCGL*. – 1978. – № 28. – P. 7–16.
28. Див.: *Solt M. E.* Concrete Poetry. – Bloomington: Indiana Univ. Press, 1970.
29. Див. *Teasing H. P. H.* Literature and the Other Arts // *YCGL*. – 1963. – № 12. – P. 29.
30. Дуже переконливо показано у: *Voisine J.* Racine et Shakespeare, ou la naissance de l'opéra anglais (Dido et Aeneas) // *Revue de littérature comparée*. – Paris, 1976. – № 50. – P. 49–68. Див.: *Smith P. J.* The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto. – New York: Alfred A. Knopf, 1970.

31. Bassy A.-M. Iconographie et littérature: Essai de réflexion critique et méthodologique // *Revue française d'histoire du livre*. – 1973. – № 5. – P. 3–33.
32. Див.: *Seznec J.* Don Quixote and His French Illustrators // *Gazette des beaux arts*. – Paris, 1948. – P. 173–229.
33. Про літературу та мистецтва на додаток до попередніх приміток (7–32) див. спеціальні випуски: *Comparative Literature Studies* (Illinois): 1967. – № 4; *Comparative Literature* (Oregon). – 1970. – 22. – № 2; *Cahiers de L'Association internationale des études françaises*. – 1972. – № 4, присвячений XVIII ст.; *Neohelicon*. – Budapest, 1977. – 5. – № 1; *YCGL*. – 1978. – № 27. Див. також: *Kerman J.* Opera as Drama. – New York: Alfred A. Knopf, 1956 (про оперу); *Bluestone G.* Novels into Films. – Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1957 (про кіно); *Gaither M.* Literature and the Arts // *Stallknecht N. P., Frenz H.* Comparative Literature: Method and Perspective. – Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1961. – P. 153–170; *Praz M.* Mne-mosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts. – Princeton: Princeton Univ. Press, 1970; *Encounters: Essays on Literature and the Visual Arts* / Hunt J. D. (ed.). – New York: W. W. Norton, 1971; *Seznec J.* Art and Literature: A Plea for Humi-lity // *New Literary History* (Virginia). – 1972. – № 3. – P. 563–574; *Stiennon J.* Réflexions sur l'étude comparée des arts plastiques et littéraires // *Approches de l'art: Mé-langes d'esthétique et de sciences de l'art offerts à Arsène Soreil*. – Brussels: Renaissance du livre, 1973. – P. 115–124; також бібліографію у: *Weisstein U.* Bibliography of Literature and the Visual Arts // *Comparative Criticism*. – 1982. – № 4. – P. 324–334. Американська асоціація сучасних мов (The Modern Language Association of Ame-rica) 1982 р. видала том, підготований Ж.-П. Баррічеллі і Дж. Джібальді: *Interrela-tions of Literature* / Barricelli J.-P., Gibaldi J. (eds.). – New York: Modern Language Association, 1982, а також опублікувала: *Relations of Literary Study: Essays on Inter-disciplinary Contributions* / Thorpe J. (ed.). – New York: Modern Language Associa-tion, 1967, куди увійшло дослідження Б. Б. Бронсона про музично-літературні зв'язки: *Bronson B. B.* Literature and Music // *Relations of Literary Study: Essays on Interdisciplinary Contributions*. – New York: Modern Language Association, 1967. – P. 127–148. Сучасний французький погляд на проблему див.: *Pageax D. H.* La re-cherche en littérature générale et comparée en France. – Paris, 1983. – P. 111–119. Третій том *Proceedings of the IXth Congress of International Comparative Literature Association* / Ed. Konstantinovic Z. et al. – Innsbruck: Verlag des Instituts for Sprach-wissenschaft der Universität Innsbruck, 1980, присвячено «літературі та іншим мистецтвам»: «Literature and the Other Arts».
34. Див.: *Peyre H. A.* Glance at Comparative Literature in America // *YCGL*. – 1952. – № 1. – P. 1–8.
35. Див.: *Levin H.* La littérature comparée: Point de vue d'outre-Atlantique // *Revue de littérature comparée*. – Paris, 1953. – № 27. – P. 17–26. Про ідею «tradición» див. також: *Levin H.* Contexts of Criticism. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1958. – P. 55–66. Інший дуже цінний висновок щодо компаративістики цієї ери подає Ремак, див.: *Remak H. H.* Comparative Literature at the Crossroads: Diagnos-is, Therapy and Prognosis // *YCGL*. – 1960. – № 9. – P. 1–28, і через двадцять ро-ків, див.: *Remak H. H.* The Future of Comparative Literature // *Proceedings of the VIIth Congress of International Comparative Literature Association* / Ed. Köpeczy B., Vajda G. M. – Stuttgart: Kunst und Wissen, 1980. – Vol. II. – S. 429–439.
36. *Wellek R.* The Fall of Literary History // *Ereignis und Erzählung* / Koselleck R., Stem-pel W. D. (eds.). – München: Fink, 1973. – S. 439.
37. Щодо літератури та психології або літератури та психоаналізу див.: *Ruitenbeek* Psychoanalysis and Literature. – New York: Dutton, 1964; *Yllera A.* Estilística poética y semiótica literaria. – Madrid: Alianza, 1974. – P. 172; *Serpiéri A.* Analisi e psiconalisi litteraria // *Litteratura: Percorsi possibili* / Mariani F. (ed.). – Ravenna: Longo, 1983. –

- Р. 53–68, і дуже цінна бібліографія, укладена М. М. Schwartz та D. Willbern // *Interrelations of Literature* / Barricelli J.-P., Gibaldi J. (eds.). – New York: Modern Language Association, 1982. – Р. 218–224. Див. вище розділ 10, примітка 56, а також бібліографію у: *Sammons J. L.* *Literary Sociology and Practical Criticism*. – Bloomington: Indiana Univ. Press, 1977. – Р. 106–230.
38. Твердження про видатну «Історію» Веллека придатне і до інших цінних праць з питань історії критики/теорії, таких як: *Folkierski W.* *Entre le classicisme et le romantisme: Étude sur l'esthétique et les esthésciens du XVIII siècle*. – Cracow: Académie polonaise des sciences et lettres, 1925; *Bate W. J.* *From Classic to Romantic*. – Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1946; *Russo L.* *La critica letteraria contemporanea*. – Bari, 1946; *Abrams M. H.* *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. – New York: Oxford Univ. Press, 1953; *Weinberg B. A.* *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. – 2 vols. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961. Новішими працями особливої ваги є: *Culler J.* *Structuralist Poetics*. – London: Routledge and Kegan Paul, 1975; *Fokkema D. W., Kunne-Ibsch E.* *Theories of Literature in the Twentieth Century*. – London: C. Hurst, 1977.

Переклад з англійської *Тетяни Рязанцевої*

ДІОНІЗ ДЮРІШИН

Діоніз Дюрішин (1929–1997) народився 16 жовтня у Вишній Єдловій в родині греко-католицького священика. Початкову школу відвідував у Цицаві, 1948 р. закінчив державну російську гімназію у Прешові. Потім вивчав словацьку і російську мову та літературу на філософському факультеті університету ім. Я. А. Коменського в Братиславі. Після завершення навчання у 1952 р. сім років викладав у Вищій педагогічній школі в Братиславі. У 1959–1960 рр. працював в Управлінні сільського господарства, а у 1960–1964 рр. був науковим співробітником Чехословацького інституту Словацької академії наук (САН), звідки перейшов до Інституту світової літератури і мов САН. 1973 р. став науковим співробітником Літературознавчого інституту САН, згодом знову перейшов до Інституту світової літератури, де працював до кінця життя. До 1974 р. роботу в науково-дослідних інститутах суміщав з викладанням на педагогічному факультеті в Трнаві, а в 1965–1970 рр. був редактором наукового часопису «*Slavica Slovaca*». Помер 26 січня 1997 р. у Братиславі.

Початки його наукової праці поєднуються з викладацькою діяльністю. Дюрішину належить двотомова хрестоматія «Вибрані розділи з російської літератури» («*Vybrane kapitoly z ruskej literatury*», 1954, 1955). Як науковий співробітник САН розпочав з компаративних досліджень словацької та російської літератур, а згодом і з літературами інших народів. Першим результатом його праці стала монографія «Словацьке реалістичне оповідання і М. В. Гоголь» («*Slovenská realistická poviedka a N. V. Gogol*», 1966), у якій проаналізовано рецепцію літературної творчості російського письменника у творчості словацьких авторів від доби штурівців до розвалу Австро-Угорщини. У наступній монографії «Проблеми літературної компаративістики» («*Problémy literárnej komparatistiky*», 1967) вчений розробив власну теоретичну систему компаративістики, вивіторив її термінологію та інтерпретував її як стабільну складову літературознавства. У праці «З історії та теорії літературної компаративістики» («*Z dejin a teorie literárnej komparatistiky*», 1971) Дюрішин розвинув попередні результати наукового пошуку, передусім у галузі методології. Методологічні аспекти порівняльного вивчення літератури з погляду жанрового, стильового, а також у царині художнього перекладу він розвинув у працях «Теорія літературної компаративістики» («*Teória literárnej komparatistiky*», 1975) і «Про літературні зв'язки» («*O literárnych vzťahoch. Sloh, druh, preklad*», 1976). Монографія «Історія словацької літературної компаративістики» («*Dejiny slovenskej literárnej komparatistiky*», 1979) – це синтез тенденцій розвитку зазначеного методу літературознавчого дослідження в Словаччині. Її доповнює видання «Бібліографія словацької компаративістики» («*Bibliografia slovenskej komparatistiky*», 1980). Після завершення цього теоретичного дослідження і створення систематики порівняльного вивчення літератури Дюрішин розширив свої досліді завдяки програмному міжлітературному аспекту в монографіях «Теорія міжлітературного процесу» («*Teória medziliterárneho procesu*», 1987), «Діалоги і рефлексії про міжлітературність» («*Dialogy a*

reflexie o medziliterarnosti», 1988), а також у двомовному колективному проєкті «Особливі літературні угруповання» («Osobitné literárne spoločenstva», 1987–1993), організатором і натхненником авторського колективу якого він був. Дослідження стало завершенням теоретичного опрацювання і викладу засад міжлітературного процесу і міжлітературності як особливого принципу при вивченні історії літератури. Зокрема, у шостому томі «Особливі літературні угруповання. Поняття і принципи» («Osobitné medziliterárne spoločenstva. Pojmy a princípy», 1993) сформульовано засадничі принципи такого відгалуження літературознавства, котре досі не було систематично проаналізовано. Поняття «світова література» він спробував визначити з позиції попередніх порівняльних вислідів у монографії «Що таке світова література?» («Co je svetová literatura?», 1992).

На базі цієї книжки заснована публікація «Світова література пером і долотом» («Svetová literatura perom a dlatom», 1993). Її автором є не лише Д. Дюрішин, а й академічний скульптор Людвік Коркош. Праця є першою спробою віднайти спільний знаменник для формулювання відповіді на запитання «Що таке світова література?» і її візуальне втілення у скульптурних формах Коркоша, який передчасно помер у 1992 р. Його зібрання скульптур і гравюр, ілюстрації яких вміщено у книжці, є намаганням охопити в цілому проблематику, що розкриває взаємозв'язок окремих галузей мистецтва.

Результатом кількарічного зусилля автора з'ясувати закономірності літературознавчої теорії, історії і частково літературної критики є монографія «Теорія міжлітературного процесу» («Teória medziliterárneho procesu», 1995). У ній автор констатує, що теорія міжлітературного процесу чи міжлітературності означає збагачення літературознавства, зокрема історії літератури, новою перспективою, і означає простір від національної літератури аж до найвищої категорії – світової літератури. Назва книжки містить римську цифру I. За нею мали йти наступні томи. На жаль, раптова смерть Д. Дюрішина завадила цьому. Перший том цієї праці, однак, намалював перспективу подальшого вивчення у цьому напрямку в розділі «Міжлітературні центризми – нова категорія міжлітературності». З цього міжнародного проєкту Дюрішин разом зі своїми колегами встиг підготувати до друку публікацію «Міжлітературний центрзм центральноевропейських літератур» («Medziliterárny centrizmus stredoeurópskych literatúr», 1998). У співпраці з колективом італійських дослідників книжка підготовлена в італійській та французькій версіях.

Наукова діяльність Дюрішина здобула широкий розголос серед закордонних літературознавців. Його праці вийшли окремими виданнями або у часописних варіантах у багатьох закордонних видавництвах німецькою, англійською, угорською, російською, македонською, сербською. Перекладені і чекають на видання його праці японською та китайською. Дюрішин співпрацював з десятками науковців в цілому світі. В його архіві міститься робоче листування із вченими понад 37 країн: крім Європи, це Канада, США, Куба, Венесуела, Бразилія, Японія, Китай, Індія, Мексика тощо.

Галина Сиваченко

Світова література пером і долотом: вихідні методологічні поняття й принципи

Альфою й омегою розмислів про світову літературу є не лише формулювання первинних понять і категорій, як, наприклад, літературний твір і його компоненти, тобто понять, які передають своєрідність словесного мистецтва, а й цільових феноменів і форм літературного розвитку. Визначальне місце серед них посідає саме світова література, тому що вона – пікова величина, яка специфічним чином об'єднує майже всі категорії літератури й літературознавства. Саме ця властивість світової літератури зумовлює її загальну притягальну силу не лише для фахової літературознавчої аудиторії, а й у своєрідний спосіб і для широких кіл читачів. Відтак окремі підручники чи компендіуми зі світової літератури завжди привертали увагу широкої літературної громадськості, однак і певним чином детермінували розвиток літературознавчої науки.

Якщо взяти будь-який підручник з історії світової літератури, то цілком спонтанно перед нами постає ціла низка запитань: чим є світова література та її історія, які концепції історії світової літератури існують взагалі, яким є зв'язок між національною та світовою літературою тощо.

Питань, пов'язаних із цією проблематикою, значно більше. Їх характер та кількість залежать від того, про якого саме читача йдеться. Літературознавця, наприклад, цікавитиме модель історичного дослідження літератури й міра аплікованого історизму. Не позбавленим користі буде для нього матеріал, який був основою для узагальнень, і ціла низка інших проблем.

Пересічного читача художньої літератури цікавитиме питання, якою мірою національна література бере участь у формулюванні концепції світової літератури, і, наприклад, те, які національні літератури і які конкретно письменники належать до світової літератури, а які не належать тощо.

Можна стверджувати, що світова література є «вчителькою життя» для художньої літератури й словесного мистецтва. Вона в прямому сенсі – невичерпний арсенал ідейних, тематичних, стилістичних та інших творчих засобів і процесів. Вона є теоретико-літературним, історичним і цілком практичним узагальненням надзвичайно складного й розмаїтого багатства, яке людство створило та нагромадило і постійно створює, прагнучи по-мистецьки стилізовано передати

сутність світу й людського буття. Також вона є наслідком здатності людини бачити дійсність у всій її багатоманітності, здатності творчо й неповторно оволодівати цією дійсністю. Світова література – це насичене авантюрами пізнання могутньої сили й внутрішньої спроможності виразити концентровану сутність предмета й життя в найширшому сенсі слова.

Світова література як кінцева історико-літературна складова в практичному житті модифікує і прямо визначає не лише базові історико-літературні елементи, а й елементи історичного ряду й міжлітературного процесу.

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ЕЛЕМЕНТИ МІЖЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Базові елементи літературного процесу, такі як компонент літературного твору, літературний твір, автор, група, школа тощо, були і є предметом історико-літературного й теоретичного аналізу. При дослідженні їх міжлітературної функціональності необхідно формулювати цю функціональність з позиції новіших критеріїв вищезгаданого міжлітературного процесу, який сприяє створенню їх нових стосунків. Вони впливають із їх включення у вищу й ширшу систему, яку слід формулювати й дефініціювати точніше. Тим самим у багатьох аспектах розширюється дотеперішнє тлумачення не лише зазначених категорій, а й також проливається нове світло на історико-літературні елементи міжлітературного процесу, такі як, наприклад, розуміння національної літератури, міжлітературних спільнот, міжлітературних централізмів та ін. Однак у цьому сенсі потрібно і навіть необхідно визначити й висвітлити окремі поняття й категорії міжлітературного процесу в їх системному контексті.

1. ЛІТЕРАТУРА І СЛОВЕСНІСТЬ РОДОВОГО СУСПІЛЬНОГО ЛАДУ

Ймовірно, це найменша класифікаційна історична система, яку ми дозволили собі сформулювати в складі історико-літературних елементів.

Усі означені класифікаційні системи викликають чимало запитань, на які потрібно дати відповідь. Таким запитанням є, наприклад, характеристика літературної системи родового суспільного ладу, де виразно йдеться про певну міру взаємопроникнення літератури як писемного мистецького явища, з одного боку, й усної словесності,

з другого. До цього часу навіть не сформувалася окрема галузь історії світової літератури, яку зазначена класифікаційна система могла б серйозно репрезентувати. З цього погляду точніше й конкретніше не узагальнені навіть всесвітній рух та його історія.

2. ЛІТЕРАТУРА МІСТ-ДЕРЖАВ, ПОЛІСІВ

Щодо наступного елементу літературної системи, літератури міст-держав, полісів, то ідентифікація тут дещо точніша. Але навіть у цьому випадку ми не маємо узагальненого тлумачення літературної творчості цих формацій. Мається на увазі історико-літературне тлумачення красного письменства міст-держав як органічної складової грецької чи римської народної літератури. Міста-держави, не лише Спарта, Афіни, Коринф, Рим, а й багато інших, утворювали доволі специфічну спільноту з характерними потенційними ознаками міжлітературного контексту. Всі вищезазначені проблеми, як і багато інших, можуть бути предметом майбутнього історико-літературного дослідження, яке сприятиме поступовому доформовуванню уявлень про міжлітературний процес та його конкретизацію.

Дещо предметнішою виглядає ситуація з вивченням і характеристикою таких літературно-історичних одиниць, як, наприклад, середньовічна народна література, література народностей (нацменшин) нової доби, багатонаціональна література і насамперед такий історико-літературний елемент, яким є національна література.

3. НАЦІОНАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА

У дотеперішній історико-літературній практиці перед нами в ієрархічному порядку постає така конвенційна категорія, як національна література. Національна література як окрема література у своєму відношенні до світової літератури була, швидше за все, домінантною в період свого виникнення й формування, особливо на початку XIX ст. Однак абсолютизація цієї історичної категорії означала й означає переоцінку її тогочасної функціональності, внаслідок чого часто деформувалися актуальні теоретичні постулати. З цим явищем ми зустрічаємось, наприклад, в окремих видах синтезу світової або європейської, чи іншої подібної літератури, коли не бралися до уваги, особливо коли йшлося про давні періоди, інші подібні категорії, такі як, наприклад, література міст-держав, полісів, середньовічна народна література і т. д.

У теорії традиційної компаративістики, зокрема в її історико-літературній практиці, абсолютизація функціональності національної

літератури мала своїм наслідком збереження застарілих теоретичних постулатів, які поступово перетворювалися на анахронічні, а разом із ними анахронічними стають і методи дослідження, що їм відповідають.

Загалом ми розуміємо національну літературу як історичну категорію, яка зазнає змін у ході історії. Модифікації її розвитку зазнають інколи дуже дивних змін, які є вдячним підґрунтям для компаративістських досліджень. У європейських, а часто і в позаєвропейських дослідженнях це в певному сенсі виправдано, бо національна література має всі передумови виразити й маніфестувати основні закономірності сучасного літературного процесу. Але не завжди і не в повному обсязі. Навіть у європейських умовах розвитку літератури зустрічаються випадки, коли категорія традиційної національної літератури також повністю не охоплює всі історичні комплекси, які є лише аналогічними, але вповні не відповідають її типологічній основі. Мається на увазі, наприклад, комплекс швейцарської літератури, що складається з чотирьох рівноправних цілісних частин, причому лише одна із них (ретороманська література) має статус національної літератури. Італійська, французька й німецька складові такого статусу попередньо не мають. Ці елементи виступають як літератури народностей. Відтак питання про швейцарську літературу як національну є до певної міри дискусійним. Серед усього іншого про це свідчить не лише зміст, а й сама назва праці літературознавця В. Д. Седельника – «Сумнівний елемент в безсумнівній багатоманітності» [1]. Подібні асоціації з цієї точки зору викликає бодай побіжний аналіз бельгійської, канадської літератури, розгляд літературної ситуації в Індії тощо.

У цьому відношенні необхідно зазначити, що змінам піддається й дотеперішнє класичне, усталене розуміння національної літератури, наприклад, у зв'язку з тлумаченням літератури США як єдиного цілого, національних літератур у комплексі колишнього Радянського Союзу, де поняття багатонаціональної літератури не було й не є лише формальним позначенням сукупності національних письменств. Воно виражало полілітературну систему, яка в певному сенсі складалася зі специфічних компонентів. Без сумніву, ми тут маємо справу зі зміною наповнення колишнього поняття національної літератури, зумовлену її належністю до літератури радянського й соціалістичного типу, який ще недавно об'єднував 86 національно-своєрідних літератур.

Усупереч вищенаведеним і багатьом іншим випадкам, національна література в сучасності виконує функцію відправної категорії на шляху до узагальнення міжлітературного процесу. Водночас історію

літератури не охоплює й пізнання національно-літературного і міжлітературного процесу в сучасному синхронічному розрізі. Методологія дослідження міжлітературного процесу закономірно має містити й настанови, що відображають розвиток літератури від найдавніших часів аж до сучасності. Наше дослідження міжлітературного процесу, цього разу на рівні особливих міжлітературних спільнот, не може бути здійсненим без попередньої спроби розв'язання деяких питань, які порушує проблематика національної літератури та її адекватних історико-літературних складових.

4. СЕРЕДНЬОВІЧНА НАРОДНА ЛІТЕРАТУРА

Національно-літературний підхід до історії літератури був передовсім досить фрагментарний і виявився не в змозі дійти певних висновків через відсутність деяких структур, зокрема міжлітературного характеру, які, наприклад, наявні в американській, канадській, бельгійській, іспанській, колишній радянській і югославській літературах і низці інших.

Історико-літературний елемент національної літератури не виникнув сам собою, тобто з власних джерел розвитку. Одночасно з ним викристалізовувався й більш загальний та змістовно більш комплексний феномен, який ми попередньо в історико-літературній практиці називаємо світовою літературою. Взаємна коекзистенція цих двох об'єктивно існуючих явищ встановлює межі сучасного літературознавства й літературної історіографії. Стосунки між національною і світовою літературою не є прямолінійними, а передбачають пізнання таких літературних цілостей, які являють собою поняття середньовічної народної літератури й літератури народностей (нацменшин) нового часу. Дослідження середньовічної народної літератури вийшло на передній план уваги сучасного літературознавства передусім завдяки її власній пізнавальній гносеологічній функціональності.

Однак прямо й непрямо його поступово зумовлювали нові відкриття при вивченні позаєвропейської літератури, особливо літератури східних народів. Існувало не лише спонтанне зацікавлення Сходу Заходом, а й Заходу Сходом, наприклад у Гете, В. Гюго, В. А. Жуковського та багатьох інших авторів. Поступово вони переходили кордони власної географічної зони.

Користуючись нагодою, дозволимо собі вказати на деякі розробки китайського і японського літературознавства, які певною мірою посприяли більш точному формулюванню таких жанрів, як, наприклад, казки, легенди, перекази й пригоди. Вони часто мали релігійне

походження, постали на ґрунті буддизму і в різні періоди й на різних теренах набували специфічної модифікації.

Не лише на Сході, а й в інших місцях своєрідну літературокреативну роль відігравали життя святих, якими, наприклад, є відомі життєписи св. Кирила (Костянтина) і св. Мефодія, Климента Охридського, його ж проповіді. У східних слов'ян варто згадати про твір київського митрополита Іларіона «Слово про закон і благодать». Крім того, сюди належать уривки перших перекладів Святого Письма й богослужб'яних текстів великоморавської доби і наступних періодів, а також ціла низка інших.

Багато цих пам'яток, власне більшість із них, походять як від місцевого розуміння релігійних функцій, так і від своєрідної культурно-словесної традиції й були позначені не лише мовними, а й виражальними особливостями. Вони є, по суті, рудиментарною ознакою специфічності окремих слов'янських народностей, яка поставала дуже швидкими темпами і в кінцевому підсумку сягає аж періоду виникнення і формування національного словесного фольклору.

Через те, що в середньовічній Європі основною літературно-історичною складовою була народна література як тогочасна домінантна формація, ми не можемо залишити поза увагою її історичний аналіз і всебічну ідентифікацію. Вивчення характеру середньовічної народної літератури є водночас необхідним кроком до реконструкції міжлітературного процесу.

Перш за все це критерій етнічного походження, яке ґрунтується на колишніх формах родових зв'язків і родового ладу загалом. Фактор етнічної спорідненості й пов'язана з ним мовна подібність, близькість психічної й ментальної організації – це властивості, які в літературі й мистецтві є не зовсім індиферентними, а виступають однією з виразних дистинктивних ознак між народом і нацією, а відтак народною і національною літературою й мистецтвом. Між народними літературами у цій царині немає своєрідних конститутивних означальних відмінностей. У середньовіччі, передусім у його початковий період, ми маємо справу з перехрещенням етнічних знаків, а часто і з їхнім злиттям.

Старослов'янська мова протягом багатьох століть була універсальною мовою слов'ян і від самого початку мала ознаки загальної комунікації. Але її вплив чимдалі більше обмежувався лише релігійною сферою.

Етнічний аспект і пов'язана з ним мовна близькість характеризують і англофонні, франкофонні, германофонні, іспанофонні та інші народи і народні літературні явища, які виникали і формували-

ся. Взаємопроникнення різноманітних етнічних, народних груп було в середньовіччі досить рухливим і різноплановим. Цьому відповідало також і уявлення про літературну гомогенність, яку не можна порівнювати з послідовною викристалізованістю, яку ми зустрічаємо в період виникнення і формування націй та національних літератур.

Із мовною «вивільненістю», несформованістю і злиттям, що є характерною ознакою середньовіччя, пов'язано також існування т. зв. універсальних мов. Такою була в Європі давньогрецька, а особливо латина як офіційна, адміністративна, наукова і навіть мистецька мова. Але разом із цим виникали і формувалися окремі національні мови, яким, як правило, відводилися т. зв. нижчі стилі. Саме звідси бере початок поділ мистецького стилю на високий і низький, а згодом і його поступове подолання. В Азії подібну функцію універсальної мови виконували санскрит, арабська, перська, давньокитайська та інші орієнтальні мови.

Вищезазначені критерії універсальності безпосередньо відбилися і в розумінні кордонів між народами, у несформованості окремих народів, а відтак у найрізноманітніших формах взаємопроникнення й рухливості, так само як, зокрема, у високому рівні проникнення.

Зі згаданим уже універсалізмом пов'язане існування літературно-мистецьких і літературно-наукових творів, які належали до кількох народних літератур. Таким твором, опублікованим німецькою мовою, була, зокрема, «Історія слов'янської мови й літератури»*. Подібних творів було багато, і ми не будемо тут характеризувати їхню мінливу функціональність. Згадаємо, наприклад, т. зв. дво- і навіть багатобатьківщинність, характерну для періоду виникнення і формування народних літератур.

Паралельне існування універсальної мови як спільної мистецької мови для групи народів спричинювало в середньовіччі виникнення специфічних міжлітературних спільнот, які, однак, мали відмінний від міжлітературних спільнот сучасності характер і наповнення. У середньовіччі вищезгадану спільноту утворювали, крім спільних універсальних книжних творів, часто і навіть насамперед мистецькі твори усного відтворення виключно словесної культури і словесного фольклору. Їхньою характерною ознакою знову ж таки є більша міра вивільненості, рухливості, варіабельності, а відтак здатності до нового творення. Це було можливим саме завдяки усній формі їхнього існування й конкретизації в конкретну епоху і в конкретному народі. Виключну позицію тут посідає як функція оповідача, так і авторська анонімність. Форма усної екзистенції деяких значних творів була зумовлена й живилася, крім усього іншого, ще й за раху-

нок того, що широкі народні маси не опанували писемної форми мовних проявів.

Окремих ознак, що характеризують середньовічну народну літературу, існує чимало, і тут навряд чи можливо займатися їх переліком, а тим більше – функціональним аналізом. Однак зазначимо, що навіть побіжний погляд на народну літературу, її історичну зумовленість і функціональність в окремих літературах і в окремі епохи дає нам можливість *per negationem*¹ виокремлювати й характеризувати найважливіші риси історико-літературного елементу в європейських умовах релятивно домінантної національної літератури.

5. ЛІТЕРАТУРА НАРОДНОСТЕЙ (НАЦМЕНШИН) НОВОГО ЧАСУ

З поняттям світової літератури пов'язані не лише різноманітні форми міжлітературних спільнот, а й такі історико-літературні елементи, якими є не лише середньовічна, а й література народностей (нацменшин) нового часу. Історія літератури в загальносвітових взаємозв'язках витворювала чимало типів найрізноманітніших історико-літературних формацій, які своєю внутрішньою основою викликають цілком конкретні асоціації з поняттям літератури народностей і нацменшин. Це такі літератури, що піддаються ідентифікації в ідейному, суспільному й літературному сенсі, як, наприклад, література угорської, української й русинської нацменшин у Словаччині, Румунії і колишній Югославії, література словацької національної меншості в колишній Югославії, Румунії та Угорщині, муонгська, тайська та меовська у В'єтнамі, де загалом налічується 54 народності.

У європейській і світовій літературі існує чимало історико-літературних утворів, які за деякими своїми ознаками, зокрема історичною генезою й тогочасною функціональністю, вирізняються в субординованій системі не лише подібними, а й відмінними властивостями та рисами. Спробуємо гіпотетично, чи, швидше, через нестачу відповідної термінології, вживати тут поняття «література народностей (нацменшин)», усвідомлюючи його відносну значеннєву функцію. Маємо на увазі, наприклад, суспільні, культурні й історико-літературні складові в межах швейцарського державного утворення, тобто французький, німецький та італійський елементи у їхніх стосунках до «материнської» культури й літератури Франції, Німеччини та Італії, взаємозв'язки між валлонами й фламандцями в

¹ У запереченні (лат.).

Бельгії, де є очевидним специфічний стосунок валлонів, які вживають французьку мову, до французької літератури й частково фламандців до літератури голландської. Останнім часом можна спостерігати цілком конкретні зусилля диференціювати фламандську й валлонську етнічні складові формою федеративного устрою, чим посилюється власний контекст розвитку й послаблюється контекст «материнського» народу: у валлонів із Францією, у фламандців із Нідерландами.

Без сумніву, в цьому випадку йдеться про модифікацію аж до зміни статусу народності чи нацменшини і літератури народності (нацменшини) на користь кодифікування національних цілостей і національних або ж багатонаціональних літератур. Це є новочасним поняттям нації та національної літератури, в якому йдеться про певну зміну й модифікацію цієї суспільної історико-літературної категорії. Про схожу ситуацію можна говорити в Канаді, де інтегруються англійська й французька культурно-літературні складові, англо-індіанська меншина тощо. Це історико-літературні формації, яким із погляду їхніх типологічних властивостей і з історико-генетичного погляду не завжди приділялася достатня увага, навіть можна сказати, що історіографія міжлітературного процесу і світової літератури до цього часу перебували поза систематичним і типологічним аналізом. У новочасній літературі народностей йдеться про історико-літературний елемент, який утворює доволі нестійкі стосунки з п'ятьма історико-літературними контекстами.

1. У першу чергу, це контекст власного процесу розвитку, власної іманентності розвитку. Ми означаємо його виникненням об'єктивних позалітературних передумов, що уможливлювали формування літератури народності (нацменшини). У вищезгаданих літературах народностей (нацменшин) це відбувалося здебільшого в період після Першої світової війни, коли новий державотворчий устрій сформував нові об'єднання народів і етнічних народностей. Загалом цей принцип діє у всіх вищезгаданих літературах народностей (нацменшин) у межах колишньої Австро-Угорщини, щоправда, в кожному випадку зі своїми особливостями. Історичні початки виникнення літератури словацької меншості в колишній Югославії пов'язані з поступовим переселенням словаків на землі, розташовані в низинах Дунаю.

Специфічним також було виникнення й розвиток української та русинської літератури в Словаччині, яка належить автохтонному етносу з досить диференційованою самосвідомістю. Тут ми маємо справу з характерним змішуванням мовних, культурних і літературних традицій, які проявляються у вживанні російської літературної мови та місцевих русинських діалектів.

У випадку літератури угорської народності (меншини) в Словаччині процес самоусвідомлення був поступовий, затяжний і часто навіть суперечливий. Загалом його визначали два рівнозначні складники: відношення до угорської національної літератури, де було необхідно подолати усвідомлення відрубності, відчуття регіоналізму і пошук конкретних зв'язків у специфічній функціональності в літературному житті відповідного вітчизняного державного утвору.

2. Ми підійшли до другого конститутивного контексту як вищезгаданих, так і інших літератур Центральної Європи. Йдеться про співвідношення, які в процесі власного самоусвідомленого розвитку домінантним чином визначають характер, функцію, зміст та спрямування літератури народності (нацменшини), зумовлені державотворчим принципом, який ту чи ту літературу народності (нацменшини) детермінує в її розвитку (наприклад, словацьку в колишній Югославії, угорську та українську в Словаччині тощо). Це впливає з функції політекономічної та суспільно-ідейної бази й способу та форм життя, які визначаються нею і знаходять відображення в окремих видах мистецтва, а відтак у літературі й культурі загалом. Наприклад, література угорської нацменшини в Словаччині як єдине ціле може формувати свої стосунки з літературами Словаччини тією мірою, якою вона усвідомлює власну самотність, а відтак і функціональність. Навіть якщо це загальновідома й загальноновизнана реальність, яка впливає із принципового здійснення національної політики, то її конкретизація і розуміння не були й не є завжди такими однозначними як з боку національної громади, так і з боку т. зв. державотворчих елементів. Повноцінна форма існування національної своєрідності присутня не лише в мистецтві та літературі, а й в інших формах суспільної свідомості як цілком логічне і життєво необхідне підґрунтя не лише пошуку, а й утвердження стосунків з ближчим чи віддаленим оточенням.

У процесі реалізації цієї мети значну роль може відігравати перекладацька активність у різних площинах. Мається на увазі площина розгалуженої періодичної преси та книжкової перекладацької діяльності. Знову ж таки цей процес має бути обопільний. Способів реалізації другого, словацького, контексту не лише угорської, а й, наприклад, української літератури існує дещо більше.

3. На черзі третій конститутивний контекст літератури народності (нацменшини), що творить відносини з первинною, «материнською», літературою: у випадку угорської меншини в Словаччині – до словацької літератури, у випадку словацької літератури в колишній Югославії – до літератури в Словаччині і т. ін.

Стосунки в рамках цього контексту зумовлені не лише мовною тотожністю, монолінгвізмом, який є не тільки сталим, а й перманентно присутнім усвідомленням спільної літературної традиції у всіх сферах суспільної свідомості, а відтак і в окремих галузях мистецтва і літератури. Тут слід згадати про існування значного рівня білітературності. Впадає в око певна форма три- і навіть квадрилітературності, що полягає в потенційній і реальній можливості творчо комунікувати з рештою літератур народностей (нацменшин).

Важливим є чинник взаємопроникнення вищезгаданих історико-літературних формацій, яке полягає в потенційній присутності явищ однієї формації в іншій. Здається, що однозначно і загалом розв'язати це живе й актуальне питання неможливо. З точки зору принципового підходу до цілей і функціональності національної літератури, яка являє собою єдине ціле, як, наприклад, словацька (але й інші також), видається, що література народності (нацменшини) не може бути органічною складовою угорської (і будь-якої іншої) національної літератури.

Однак передовсім може виникнути питання про внутрішнє включення своєрідних і важливих явищ літератури народності (нацменшини) до національно-літературного організму. Доречним тут, очевидно, буде термін двобатьківщинність, тобто належність в інший спосіб до двох історико-літературних цілостей.

Це, наприклад, очевидне існування двобатьківщинності між словацькою національною літературою й літературою словацької народності (нацменшини) в колишній Югославії. В цьому випадку подвійна належність є очевидною і беззаперечною у зв'язку з такими письменниками, як Густав Маршалл-Петровський*, Фелікс Кутлік*, Ян Чаяк* та ін.

4. На черзі четвертий контекст літератури народності (нацменшини), виражений стосунками з рештою літератур споріднених народностей, які перебувають у найближчому географічному оточенні. Оскільки ми відштовхуємося від моделі літератури угорської або словацької народності, то в першому випадку йтиметься про відношення до угорської літератури в Словаччині, Румунії та колишній Югославії, а в другому – про взаємини літератури словацької народності в колишній Югославії не лише з літературою словацької народності в Румунії, а й в Угорщині. У деяких аспектах виникають цілком конкретні асоціації із взаєминами земляцьких рухів, як-от не лише в США, а й в решті світу. Проблематика четвертого контексту в певному сенсі актуалізується під час дослідження складних стосунків, наприклад між монолінгвістичними літературами, де з'являється проблема літератур народностей (нацменшин). Маємо на увазі відому

проблему франкофонних, англофонних, іспанофонних та інших літератур, яка відсуває всю проблематику літератур народностей (нацменшин) до міжлітературної сфери у повному сенсі слова. Тим самим літератури народностей (нацменшин) переходять межі компетенції національно-літературних стосунків на користь взаємин міжлітературного характеру й міжлітературності загалом.

Четвертому контексту літератур народностей (нацменшин) властиві різноманітні форми видавничої співпраці, такі, як, наприклад, форма коопродукційних видань класиків національної літератури тощо.

5. П'ятий контекст літератури народностей (нацменшин) маніфестує насамперед стосунки з іноземним, міжлітературним процесом загалом.

Через те, що література народності (нацменшини) є органічною складовою окремої державної спільноти, її стосунки з іноземними літературами визначаються, по суті, відносинами всього співтворюваного комплексу. У випадку літератур угорської та української народностей (нацменшин) та білінгвістичних авторів, які володіють, наприклад, угорською, українською та словацькою мовами, переклади з іноземних літератур на словацьку або чеську мову є повноцінним джерелом рецепції зарубіжних цінностей. Коли ж про білінгвізм не можна говорити в повному розумінні, угорська література має чи принаймні повинна була б мати власну перекладацьку стратегію зарубіжних цінностей.

Як видно, навіть у цьому випадку перед нами відкривається вдячне поле для майбутньої дослідницької діяльності, зокрема тоді, коли до поля зору літератури народності (нацменшини) ми відноситимемо перекладацьку стратегію, як у випадку літератур народностей, що утворюють єдине ціле в швейцарській, бельгійській, канадській літературах тощо.

При побіжному аналізі вищеокреслених контекстів не лише літератури угорської народності (нацменшини) в Словаччині і словацької літератури в колишній Югославії, а й інших літератур народностей, таких як монолінгвістичні англофонні, франкофонні, португалофонні та інші, з'ясовується, як ми бачили, їхнє внутрішнє взаємопроникнення та взаємозумовленість. Впливають вони з тієї обставини, що новочасна література народності (нацменшини), всупереч своїй історичній мінливості, є не лише похідним літературно-історичним елементом, залежним від інших літературно-історичних формацій, а відтак і внутрішньо підпорядкованою їй, а й самостійним історичним феноменом зі специфічною функцією, програмою та зі своєрідними формами історичного існування.

6. БАГАТОНАЦІОНАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА

Цей невеличкий розділ, роллю якого в міжлітературній площині є узагальнення деяких «сегментів» історико-літературного розвитку, має програмно-інструктивний характер. Його метою є визначити позицію міжлітературності в тому, щоби повною мірою поставити літературно-теоретичну проблему «єдиної літератури» і водночас усвідомити частковість цього феномену й розуміти цю частковість, мінливість, або ж історичність, як його конститутивну якість. Про «єдину літературу» ми говоримо тому, що існування цього феномену в літературному, а точніше, в міжлітературному процесі спричинює виникнення загальної літератури у свій спосіб у кожен епоху. Багатонаціональні літератури, що з'являються в останній період міжлітературного розвитку, до певної міри переходять межі «єдиної літератури» на користь літератури окремої і загальної. Це, наприклад, колишня багатонаціональна радянська література, література США, багатонаціональна іспанська література, багатолітературність сукупності індійських літератур, канадська, бельгійська літератури, література Магрибу, різноманітні форми англофонних, франкофонних, португалофонних та інших аналогічних груп.

У випадку багатонаціональних літератур і, зокрема, міжлітературних спільнот ідеться про категорію загального ряду. До нього належить і світова література як вершинна й історична категорія результату. Закономірно і зрозуміло, що ці наші спроби позначені значною часткою дослідницьких пошуків через те, що аналогічна міра й характер пізнавальної «лабільності» притаманний і категорії субординованого ряду – «єдиної літератури». Але в цьому випадку літературна історія і навіть її міжлітературна конкретизація не мають навіть окремих ідентифікованих феноменів, історичних стадій та ступенів розвитку. В сучасності ми щоразу більше пересвідчуємось у тому, яким складним процесом є зведення літературно-теоретичних та історико-літературних узагальнень до кінцевого історико-літературного феномену – світової літератури. Подекуди видається аж парадоксальним, що літературознавство не має спеціально сформульованих, часто найважливіших категорій цього процесу. Чи не випадково, що світове літературознавство в кінцевому підсумку не має в розпорядженні узагальнювальних компендіумів, які б запропонували читачу системний підручник зі світової літератури.

Історії літератури як науковій дисципліні такий стан речей досі особливо не перешкоджав, що загалом зрозуміло, бо традиційна історія літератури розвивається в площині окремої, сьогодні здебільшого національної літератури. Ця наполегливість історичної конф-

ронтації з минулим або в перспективі з майбутнім станом є не настільки виразною, щоб вищезгадана проблема постала як *conditio sine qua non*¹. Вона перетворюється на неї тоді, коли історико-літературне пізнання переходить межі «окремої літератури» і намагається пізнавати загальний літературний процес, і то не лише в площині світової літератури, а й, наприклад, у площині міжлітературної спільноти або якоїсь сукупності багатонаціональних літератур.

У наших попередніх міркуваннях ми, по суті, залишалися на позиціях традиційної літературної компаративістики з її основними відправними точками й засадами. Водночас, як ми вже зазначали, ці позиції, особливо в ХХ ст., зазнали певних змін. Це пов'язано з виникненням та поступовою модифікацією таких історико-літературних елементів, якими є, наприклад, феномен національної літератури, феномен середньовічної народної й новочасної літератури народностей (нацменшин), а поступово і таких історичних систем, як міжлітературні спільноти й міжлітературні центризми. Наші роздуми підходять до сфери міжлітературності та міжлітературного процесу й до кінцевої літературно-історичної категорії – світової літератури. Чинник міжлітературності, міжлітературного процесу означав якісно іншу систему в теорії та методології. Він постав не з ідилічного стану історії літератури, а як наслідок загостреного напруження, як наслідок максимально визначених пошуків. Полемічне напруження у розвитку наших досліджень ще не перейшло в минуле, а навпаки – це жива щоденна дійсність. Загалом ми перебуваємо на початку цієї стадії пізнання. Дозволимо собі зазначити, що ці міркування наразі відкривають багато в чому невідомий шлях для майбутніх досліджень, пов'язаний із радісним авантюризмом пізнання, пошуків, і віримо, що й знахідок.

Таким чином, ми переходимо до інших важливих питань. Що являють собою міжлітературні спільноти й міжлітературні центризми, яким є їхній зміст, що означає дослідження їхньої структури для подальшого пізнання міжлітературного, «наднаціонального» процесу?

7. МІЖЛІТЕРАТУРНА СПІЛЬНОТА

У минулому читач мав можливість ознайомитися із систематикою класичної, або ще традиційної, літературної компаративістики і з її теоретичними відправними точками й принципами [2]. Ми намагалися показати, яке значення й конкретний обсяг мала класифікація взаємин і зв'язків між літературами в контактено-генетичній сфері, з одного боку, й у сфері типологічних зв'язків – з другого.

¹ Необхідна умова (лат.).

У сфері типологічних зв'язків було здійснено довготривалі пошуки й подолано хитання під час дослідження літературного, а згодом і міжлітературного процесу. Типологічний метод все більше став виявлятися при аналізі самої структури художніх творів та їх системності, він же посилив теоретико-узагальнювальні засади підходів до літератури й літературного процесу. Це поглиблення теорії, а відтак і методології внесло до галузі порівняльного дослідження момент фактично необмеженої процесуальності. Разом із загальним поняттям літературного процесу з'явилась його конкретизація, тобто уточнення досі дійсного і спрощеного поняття: домінантна категорія міжлітературного процесу і міжлітературності загалом.

Національно-літературні взаємини (взаємини між явищами в межах окремої літератури) виражають цілісність, системність національної літератури як органічної історичної складової та єдиного цілого. Міжлітературні взаємини (вони означають взаємозв'язки за межами окремої літератури) пов'язують це єдине ціле з більшими, в певному сенсі історико-літературними, елементами вищого порядку, які спрямовані до кінцевої системи світової літератури. Між цими крайніми полюсами існує суперечлива діалектична єдність, яка в історико-літературній практиці проявляється у формі творчого, креативного напруження між історією національної й світової літератури.

Дослідження міжлітературного процесу, окрім цих крайніх історико-літературних елементів, сформулювало і певні проміжні ступені літературного розвитку. Ці об'єднання, міжлітературні спільноти національних літератур, на платформі пізнавального процесу являють собою особливу допоміжну категорію між окремим і загальним. Дослідження міжлітературного процесу, таким чином, на основі класифікації етнічних факторів національних літератур дозріло для тлумачення спільноти слов'янських, романських і германських літератур за географічним поділом: центральноевропейська, східноєвропейська, північноєвропейська, балканська спільноти національних літератур. Адміністративно-політичний і ідейно-художній принцип, що впливав із попереднього, давав змогу розрізнати, наприклад, спільноту колишніх радянських і соціалістичних літератур, які утворювали історико-літературну спільноту своєрідного типу, і т. ін. На основі ідейно-художнього принципу існують і такі міжлітературні спільноти, як, приміром, група конфесійно орієнтованого художнього письменства тощо.

Однак у процесі історичного розвитку в межах згаданих спільнот і поза ними утворилися групи національних літератур, для яких характерний інший принцип взаємопов'язаності й інші форми літе-

ратурно-історичних взаємин. Про ці форми національно-літературних спільнот або просто забували, або при їх історико-літературному узагальненні відмовлялися від їхньої наукової характеристики. Маємо на увазі численні особливі історико-літературні спільноти національних літератур, особливі форми їхнього співжиття і коекзистенції, для яких характерні безпосередня, досить інтенсивна міра інтеракції в процесі розвитку. Такою була і частково залишилася спільнота чеської і словацької літератур, аналогічна спільнота сербської, хорватської, словенської, чорногорської та македонської літератур у колишньому державному утворенні Югославія; співжиття російської, української й білоруської літератур у царській Росії та колишньому Радянському Союзі; співіснування іспанської, каталонської, галісійської і баскської літератур в Іспанії тощо.

Вже сам перелік деяких особливих міжлітературних спільнот європейських літератур свідчить про те, що дослідження форм і закономірностей, які визначають існування згаданих вище міжлітературних організмів, було досі здебільшого в занедбаному стані, постає нині як необхідна стадія пізнання, без якої неможливо відкрити багатогранність літературного процесу.

Одне з перших засадничих питань, яке виникає під час дослідження міжлітературних спільнот, пов'язане з їхньою історичною зумовленістю. При його вирішенні необхідно усвідомити ту обставину, що міжлітературна спільнота є не раз і назавжди даним утвором, а живою й мінливою формацією, яка в ході розвитку реагує на різноманітні історичні детермінанти. Це не однорідні, а багатогранні, різноманітні утворення. Одні фактори зумовлювали, наприклад, виникнення й формування особливої міжлітературної спільноти багатонаціональної іспанської чи колишньої радянської літератури, другі детермінували існування швейцарського комплексу літератур, треті – літературну взаємність міжлітературної спільноти словацької та чеської літератур, літератур народів колишньої Югославії, англофонних і франкофонних літератур. Інші історичні обставини спонукали до виникнення і взаємообумовленого існування багатьох інших міжлітературних спільнот в історії світової літератури.

З такої багатогранної зумовленості міжлітературних спільнот як органічних компонентів міжлітературного процесу випливає, що кожна національна література, або ж «окрема література» в ході історичного розвитку, може бути органічним елементом багатьох міжлітературних спільнот одночасно. Наприклад, словацька або чеська літератури були і є невід'ємною частиною міжлітературної спільноти

західних слов'ян і слов'янської міжлітературної спільноти взагалі. В середньовіччі обидві літератури брали участь у виникненні й формуванні міжлітературного універсалізму, в якому, крім інших факторів, об'єднуювальну функцію відігравали, зокрема, латина як спільний засіб комунікації. Географічно в той самий час утворювалася спільнота центральноєвропейських літератур, а в найближчий період вона була конститутивною складовою міжлітературної спільноти соціалістичних літератур. У подібній ситуації були і є також інші історико-літературні утвори. З цього випливає, що неможливо раз і назавжди у простий спосіб встановити чинники, що зумовлюють виникнення та історичні функції окремих міжлітературних спільнот. Тим менше можна взагалі визначити точну і раз та назавжди діючу ієрархію цих чинників.

Саме тому під час дослідження міжлітературних спільнот ми обмежимося переліком і характеристикою деяких детермінант без претензій на визначення їхньої повноти й остаточної ієрархії.

Не першим і не першорядним, а як один із багатьох ми згадаємо про принцип етнічної належності, з якої зазвичай випливає явище близькості, спорідненості, подібності й аналогічності.

Крім етнічного принципу, також важливим є чинник мови, так само як і географічний критерій, який спричинював типізацію, наприклад, спільноти північних, центральноєвропейських, східноєвропейських, середземноморських та інших літератур. Статус багатонаціональної системи отримали, зокрема, літератури колишнього Радянського Союзу, об'єднані в особливу міжлітературну спільноту не лише державотворчими чинниками, а й спільними ідейно-політичними позиціями. В певному сенсі аналогічна ситуація була у взаємозв'язках між літературами колишньої Югославії тощо. У відмінних ідейних принципах відображається міжлітературна спільнота в Іспанії, яку становлять кастильська, каталонська, галісійська і баскська літератури. Типологічно подібне спрямування має своєрідна спільність і відмінність складників швейцарської літератури, де феномен національної літератури презентує своєрідно осмислений етнічний принцип (італійська, німецька й французька складові) разом із літературою ретороманської народності. До цієї низки спільнот належить і канадська література у своєму англomовному і франкомовному варіантах і у певному сенсі два компоненти бельгійської літератури.

Загальноприйняте поняття «багатонаціональна література» як узагальнювальне поняття для вищезгаданих і аналогічних систем послідовно не охоплює їхню суть, крім всього іншого, ще й тому, що передбачає наявність етносу. Така ситуація існує, наприклад, у комп-

лексі індійських літератур, де окремі компоненти не взаємодиференційовані на національній основі, але важливою диференційною і водночас функціональною інтеграційною ознакою є мовний принцип. Через це ми живимо тут поняття «різномовні літератури».

Полілітературна система деяких літератур Індії складається із літератур, які творяться різними мовами, такими як англійська, санскрит, урду та хінді.

Полілітературні системи, однаково чи з домінуючими елементами етносу (якою була, наприклад, колишня багатонаціональна радянська література і якою є зараз багатонаціональна іспанська література тощо), чи з його частковим вираженням (поєднання національного та етнічного принципу в швейцарській, бельгійській, канадській літературах тощо), зазвичай впливають із різномовності (полілінгвізму). Однак різномовність не є їхнім найважливішим, конститутивним принципом.

Користуючись нагодою, вважаємо за необхідне згадати й історично та ідеологічно важливий детермінуючий чинник своєрідних міжлітературних спільнот, спричинений колоніальними відносинами, який вирізняє літератури колоній, з одного боку, і літератури метрополій, з другого.

До детермінант особливих міжлітературних спільнот ми включаємо також і критерій диференціації розвитку, за яким ми поділяємо літератури на більш диференційовані та менш диференційовані – без ціннісного аспекту.

8. МІЖЛІТЕРАТУРНИЙ ЦЕНТРИЗМ

Дослідження окремих стандартних міжлітературних спільнот, крім того, що сприяє пізнанню їхньої специфічності й окремих властивостей та рис, також створює уявлення про більші, регіональні цілості, які останнім часом ставлять перед нами проблему т. зв. літературних централізмів. Над ними працювало багато російських науковців, зокрема В. Жирмунський, М. Конрад, І. Неупокоева та ін., француз Р. Етьємбль і в останній період кубинець Дезідеріо Наварро* в статті «Європоцентризм і антиєвропоцентризм у європейській та латиноамериканській теорії літератури» [3].

Дослідження літературних централізмів не лише переходить кордони міжлітературних спільнот, зокрема спільнот окремого типу, а й водночас розв'язує чимало питань, які безпосередньо стосуються цих спільнот, щоправда, не лише в галузі теорії, а й в історії літератури та широкий літературний та літературно-науковий практиці.

Відкриття нових явищ та їх пояснення становлять сенс історії літератури. Там, де ця сутнісна умова не виконується або ж виконується недостатньо, виникають різноманітні гносеологічні деформації. Такі, яким був і є вищезгаданий західноцентризм і всі міжлітературні центризми. Відправним пунктом цього разу вже серії центримів, що заявили про себе в літературному житті Африки, Латинської Америки тощо, є насамперед програмне поглиблення пізнавального процесу історії літератури, спрямованої на дослідження міжлітературних взаємин та їхніх закономірностей. Ми наголошуємо на цій обставині ще й тому, що, як з'ясував кубинський літературознавець Д. Наварро, наслідки центристичних тлумачень літератури торкаються не лише історії літератури і літературної критики, а й теорії літератури [4]. Існування центримів зумовлює безперервний процес додаткового включення все нових і нових досі не відомих літературних явищ з одного локального процесу до іншого і таким чином сприяє збагаченню літературного руху. Ми не відкриємо нічого нового, коли сконстатуємо, що загальноприйнята нині теорія літератури узагальнювала переважно європейський літературний процес, тоді як позаєвропейський розвиток помічала не лише побічно, а й навіть спорадично. Сформульовані нею категорії не могли бути повноцінними тому, що до свого узагальнення не включали багато специфічних позаєвропейських літературних фактів і об'єктивним чином не збагачували теоретико-літературне пізнання своєрідними формами і проявами. Різноманітні центристичні тенденції, що виникали й розвивалися у світі, відбиваючи сучасне життя (афроцентризм, азіоцентризм, центристичні позиції літератур Латинської Америки тощо), об'єктивно вносять до загальної скарбниці історії та теорії літератури чимало окремих, своєрідних явищ, які збагачують обсяг і якість нашого пізнання. Йдеться про те, що загальна теорія (та історія) літератури відповідно брали до уваги й охоплювали своїми категоріями те розмаїття окремого, яким відзначаються не лише центристичні, а й позacentристичні спільноти. Передумови для можливості такого узагальнення створює лише історико-літературна праця, що надає матеріал, який підтверджує окремішність, специфічність значеннєвих і виражальних елементів літературного процесу. Після цього розділу стає очевидним, що процес літературної історії в його «наднаціональний» фазі вже не може обходити цю поступову й системно необхідну ланку літературного розвитку. Проблематиці міжлітературних центримів ми приділяємо увагу як передостанньому ступеню міжлітературного процесу, який уможлиблює зосередження уваги на кінцевій категорії міжлітературності – світовій літературі.

У попередніх розділах ми приділяли увагу основним одиницям історико-літературного процесу. Ми коротко охарактеризували словесність родового суспільного ладу, літературу міст-держав (полісів), середньовічну народну літературу, національну літературу, новочасну літературу народностей, міжлітературні спільноти, міжлітературні центризми. Тим самим було створено передумови для характеристики останньої, кінцевої одиниці – світової літератури.

Ми побачили, що у вищезгаданих класифікаційних системах поки що існує чимало нез'ясованих і несформульованих питань. Таким є, наприклад, загальна характеристика словесності родового суспільного ладу. Дещо точнішою є ідентифікація літератури міст-держав (полісів), однак у нас і досі немає точнішого тлумачення літературної творчості цих формацій.

Конкретніше опрацьована середньовічна народна література. Висока частотність появ у загальносвітовому масштабі характерна для новочасної літератури як історико-літературної одиниці. Через те на часі було приділити увагу цій реальній історичній структурі зі складними стосунками з мовно й генетично основоположною «материнською» системою національної літератури та з літературами інших народностей (нацменшин) (з якими вона зазвичай співіснує в одному адміністративно-державному утворенні), так само як і з її взаєминами з міжлітературним контекстом у ширшому й вузкому сенсі слова. І зрештою, визначальним і перспективним залишається власний контекст літератури народності (нацменшини), що впливає з іманентності його розвитку. Ці та подальші стосунки, їхні комбінації й взаємопроникнення в межах національно-літературних і міжлітературних контекстів дають нам право включити вивчення літератури народності (нацменшини) в дослідження окремих міжлітературних спільнот.

Групу окреслених історико-літературних одиниць, починаючи з такого елементу, як літературний твір, і закінчуючи світовою літературою, ми розуміємо як конкретизацію зусиль бачити світову літературу як кінцеву історико-літературну одиницю, як одиницю й цілість, що постає не лише з традиційних компонентів, якими є національні літератури чи міжлітературні спільноти, а й з решти згаданих, так само як і з інших органічних складників.

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА ТА ЇЇ КОНЦЕПЦІЇ

Світова література як теоретичне і водночас історико-літературне поняття належить до категорій, які безліч разів були предметом різноманітних, не лише програмних, а й принагідних мірку-

вань. Отож немає такого серйозного історика чи теоретика літератури, який би не спробував сформулювати концепцію світової літератури – завжди актуальну, життєво важливу проблему існування художньої літератури не лише в минулому та сучасності, а й у перспективі. Нам слід звернути увагу на кілька принципових моментів, аби бодай побіжно продемонструвати зацікавлення цією ключовою проблемою історії літератури, яка визначальним чином впливає на всі підпорядковані історичні категорії красного письменства.

Наприклад, угорський науковець-компаративіст Й. Ханкіс* ще в 1938 р. опублікував свої роздуми з приводу універсальної літератури [5], в якій рекомендує відмовитися від поняття «світова література» і пропонує вживати лише поняття «європейська», «загальна» чи «універсальна література». Автор виходить із переконання, що формулювати безкінечно складну проблематику стосунків між національними літературами означає заново досліджувати різноманітні форми міграцій тем, мистецьких мотивів, образів і т. д., що є досить складною справою. Тому він висуває вперед дослідження конструкцій між окремими національними літературами без формулювання надто складних міжлітературних стосунків і взаємозв'язків.

Наступний визначний історик світової літератури Е. Лаатс* вважає, що існує кілька світових літератур, наприклад західноєвропейська, індійська, східноазійська тощо. Згідно з його твердженнями, відправною точкою є західноєвропейська література, яку він, у дусі європоцентричної теорії, вважає епіцентром світового розвитку й руху. Однак водночас він усвідомлює існування інших центристичних відправних точок у світовій літературі. Його концепція опиняється перед дилемою внаслідок значної складності процесу розвитку світової літератури [6].

Швейцарець Б. Тунк* 1954 р. спробував вирішити вищезгадану проблему через сукупність літератур усіх народів, пропущену крізь призму художньої вартості окремих письменників. Подібних методологічних поглядів також дотримується швейцарець Р. Лавалет*. Француз А. Жерар* включає до світової літератури, яку він називає універсальною, всі написані у світі твори.

Більшість спроб створити певну концепцію літератури підпорядкована т. зв. заходоцентризму, або ще європоцентричним тенденціям. Причина полягає не лише в зосередженості на західноєвропейському літературному русі, а й у недостатньому пізнанні решти центристичних тенденцій, які існують практично в цілому світі.

Методологічні засади вищезгаданих і низки інших західноєвропейських літературознавців цілком зрозумілі й багато в чому є природним наслідком тієї обставини, що йдеться про людей, які належать до розвинутих і диференційованих у своєму розвитку літератур, котрим у багатьох речах належить часова першість при конституюванні новочасних націй, а відтак і національних культур та літератур. Навіть якщо це до певної міри зрозуміло, то це ще не означає, що дані позиції правильні й не призводять до спотворення дійсності. Більше того, деформації, що випливають із таких і подібних центризмів при узагальненні світової літератури, не дозволяють бодай наблизитися до об'єктивної картини літературного розвитку і його процесуальності на загальносвітовій платформі.

Поняття світової літератури, що набувало змісту літератури загальної, виникало (хоча не окремо і не завжди) на базі цих літератур. Через це при первісній конфронтації національно-літературного й міжлітературного процесів форсувалися вихідні генетичні моменти німецької, французької, англійської чи іспанської літератур. Така практика набула певної стабільності в подальші часи, тоді, коли вже виникли й поступово розвинулися численні групи інших європейських літератур, кількісно, можливо, менше диференційованих, але тому зазвичай часто більш специфічних і своєрідних у своєму розвитку.

Ці літератури вже в добу свого виникнення й генези мали всі передумови для того, щоб урізноманітнити палітру своєрідності європейського літературного розвитку і таким чином у кінцевому підсумку збагатити не лише європейський, а й світовий літературний процес. Але їх поступове включення до європейського чи світового контексту було не лише питанням пізнання та поглибленого історико-літературного дослідження чи не лише питанням тривалості усталених звичок і забобонів або програмних концепцій, а й проблемою дослідницької методики та методології. Саме цим можна пояснити ту обставину, що традиційна, або ще класична, літературна компаративістика розвивалася насамперед у більш диференційованих літературах, де вона утверджувалась і матеріально доповнювала функцію цих літератур. У загальній літературній підсвідомості вона тим самим утверджувала функцію залежності менш диференційованих літератур. Саме тому термін «вплив» протримався в західноєвропейській та американській т. зв. літературній компаративістиці досить довго. Спроби поставити цей термін під сумнів походять від менш диференційованих літератур. Імпульси в цій царині значною мірою належать і словацькому літературознавству, де виникла чимала наукова дискусія з приводу термінологічних ознак поняття «вплив» [7].

Принцип залежності, похідності та впливу звужував можливості дослідження в сенсі висвітлення і повноцінної інтерпретації саме своєрідності менш диференційованих літератур. За допомогою терміна «вплив» неможливо висвітлити своєрідність або специфіку. Навпаки, вплив абсолютизував точку зору подібності й зразка, як правило, західноєвропейської історико-літературної моделі разом із питаннями її суспільно-історичної детермінованості та зумовленості. Вона реалізовувалася разом із неісторичною оцінкою масштабів, неадекватних деяким як європейським, так і неєвропейським зонам, і через те їх не могли вірогідно представляти. Крім усього іншого, цей момент зумовив затяжну кризу традиційної літературної компаративістики, яка в багатьох аспектах збереглася і в сучасності й наслідком якої часто є розгубленість при визначенні концепції світової літератури.

Боротьба між європоцентризмом і намаганням дати теоретичне тлумачення історії світової літератури, яке б відповідало всім вимогам, оприявнилася на засіданні Міжнародної асоціації літературної компаративістики в Белграді під час спроб сформулювати методологічні принципи колективної міжнародної праці «Історія європейської літератури». Про складність ситуації переконливо свідчить остаточна назва проекту: «Історія літератур європейськими мовами» замість пропонованої назви. При цьому виявилось, що сформульований таким чином проект може здійснитися лише після реалізації аналітичних колективних праць, присвячених головним літературним стилям. Потрібно визнати, що першість та ініціатива у подоланні напруги між європоцентризмом та іншим задовільним вирішенням проблеми належить саме цій загальносвітової організації фахівців з іноземних літератур.

Спроби зрозуміти історію світової літератури на базі загального науково об'єктивного історико-літературного синтезу мають інший характер. Цього спробував досягти колективний проект «Історія світової літератури», який виник у Москві в Інституті світової літератури АН СРСР на початку 60-х років минулого століття і який у видавничому плані реалізується саме в цей період у вигляді 9-томної «Історії світової літератури». Можна сказати, що як стосовно теоретично-методологічної вимогливості, так і щодо широти охоплення матеріалу та історико-літературної послідовності опрацювання відомостей про історичний розвиток окремих літератур світу цей проект наразі не має аналогів. Це історико-літературне починання впродовж трьох десятиліть інтенсивно мобілізувало кілька генерацій не лише російських літературознавців, а й непрямо фахівців колишніх соціалістичних, а в певному сенсі й несоціалістичних країн. Конкрет-

на багаторічна систематична співпраця, участь літературознавців колишніх соціалістичних країн у конгресах Міжнародної асоціації літературної компаративістики спричинили те, що західноєвропейські, американські та інші компаративісти реагували на деякі імпульси порівняльного дослідження літератур і поступово почали реалізовувати принципи послідовного історизму при інтерпретації міжлітературного процесу, що з часом набував ознак комплексності. Аналогічною була співпраця і в протилежному напрямку. Відтак, цим усім давався імпульс насамперед конкретному дослідженню міжлітературних стосунків і взаємозв'язків між окремими літературами не лише Європи чи літературами т. зв. європейського типу, а й між літературами всього світу. Цей проект у певному сенсі був наслідком нагромадженої інформації щодо літератур усіх материків, які досягла історіографія попередніх десятиліть ХХ ст. Водночас він живив кількісно-якісний бік історико-літературного процесу пізнання, надавав йому конкретного змісту і спрямування. Він був не наслідком, а багато в чому причиною небувалого прогресу й розмаху традиційного порівняльного дослідження літератури останніх трьох-чотирьох десятиліть. І що особливо важливо, це дослідження, хай і непрямо, потребувало орієнтації на проблематику міжлітературності, тобто на дослідження закономірностей т. зв. наднаціонального процесу.

Така вимогливість щодо мети зумовила те, що в процесі написання «Історії світової літератури» в межах авторського колективу відбувався жвавий історико-літературний, а передусім методологічно-теоретичний рух. Виникла велика кількість студій і навіть книжок, присвячених методам і шляхам спрямованого у такий спосіб дослідження, що безперечно сприяло збагаченню процесу пізнання в літературознавстві. Зміцнилися принципи традиційного порівняльного дослідження літератури та літературознавства взагалі. Багато загальноприйнятих аксіом дослідження нерідко модифікувалися і навіть ставилися під сумнів.

Вже навіть із цього неповного переліку спроб сформулювати концепцію світової літератури видно, що за всієї суперечності й відсутності єдності, з якою ми при цьому стикаємось, ідеться про літературно-наукову, а якщо конкретніше – історико-літературну категорію, яка є більше ніж переконливою *sine qua non*¹ гносеологічною умовою роздумів про літературу, до речі, на всіх її щаблях і у всіх площинах. З цієї простої, але у своїй основі, мабуть, найсуттєвішої причини випливає, що поза характеристикою й визначенням поняття світової літератури не може залишитися жодний пе-

¹ Необхідною умовою (лат.).

ріод розвитку літератури, жодна національна література, літературна генерація й навіть літературно-наукова група чи школа. До цього часу в історії міркувань про літературу питання концепції історії світової літератури, здається, жодного разу не поставало так нагально й ніколи не було так пов'язане з прогресом історико-літературної й теоретичної думки майже в цілому світі, як в останній період розвитку.

Найбільше тішить те, що відповідь на порушену проблему концепції історії дала словацька літературна історіографія у ієрархічно найвиразнішій та найважливішій формі – написанні «Історії світової літератури». Цей акт словацької історії літератури, хай він і не був амбіційним наслідком остаточного вирішення цієї проблеми, незважаючи ні на що, переконливо свідчить про невідворотність серйозної спроби з ним розібратись.

Так якою ж є наша відповідь на запитання – що є світова література? Реалізація поняття «світова література» в літературній свідомості зумовлена не суб'єктивними, або сьогочасними доволі релятивними детермінантами, про які йшлося, а детермінантами об'єктивного характеру. Крім гідного уваги поступу в дослідженні міжлітературних взаємин, характерного не лише для словацької, а й для загальноєвропейської й навіть для загальносвітової історії літератури, ми тут маємо на увазі і ґносеологічні детермінанти. Розвиток літературознавчої думки в 60-х роках ХХ ст. вже не дозволяв обмежитися лише національно-літературними взаєминами, а почав органічно встановлювати загальні ціннісні мірила, виходячи на вищі теоретичні узагальнення.

Дотеперішня теорія й практика висунули три принципи, які можна вважати трьома ступенями на шляху до формулювання поняття «світова література». Зазначимо, що йдеться про принципи, міра концептуальності яких в окремих пунктах відмінна. Відтак, на перший план виходить не лише відмінність, а й взаємозумовленість цих принципів, які часто переростають у відносно діючі, а в певні часи навіть домінантні концепції, особливо з погляду їх наполегливої конкретизації в літературній практиці.

Йдеться про концепцію, яка за традицією формулюється як сукупність національних літератур чи аналогічних, більш-менш об'єднаних історико-літературних одиниць. Ще один концептуальний підхід – це вибір найкращих авторів, творів і процесів, дібраних головним чином з позиції актуальної оцінки конкретної літературної ситуації. Зрештою, третя концепція охоплює літературні явища, між якими існують взаємні стосунки та взаємозв'язки, що в певний спосіб зумовлені генетично й типологічно. Ці три концепції

не можна строго відділяти одну від одної, а потрібно розуміти їх у тісній взаємозалежності й взаємозумовленості. Саме в цій взаємозумовленості полягає їхнє тлумачення й методологічна інструктивність.

1. СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА ЯК СУКУПНІСТЬ ОКРЕМИХ ЛІТЕРАТУР. ЇЇ СЕНС І ОБҐРУНТОВАНІСТЬ

Першу концепцію можна схарактеризувати як адитивну, тобто таку, що згруповує національні літератури в єдине ціле; генетично вона є найстаршою і на перший погляд найпростішою й найоднозначнішою. За традицією її трактують як таку, що позначена механічним принципом побудови, що не передбачає внутрішньої об'єднувальної системи, не подає історію світової літератури як єдине ціле. Крім того, вона нездатна розкрити внутрішнє поєднання специфічності національних літератур чи аналогічних історико-літературних одиниць і загального літературного процесу і в такий спосіб принаймні окреслити існування та дію закономірностей міжлітературного розвитку. Групувальна ця концепція вже завдяки тому, що програмно не відкриває міжлітературних закономірностей, непрямо вказує на їхнє існування, неминуче спонукає до їх вивчення й активізує дослідження в цьому напрямку.

Під час дослідження цієї первинної не лише за часом, а й методологічно концепції традиційно переважає лише негатив. Її дефініція виникає *per negationem*¹, через посередництво застережень, які в подальшому процесі дедукції уможливають дедалі позитивніше тлумачення окресленого ідеалу. Зрештою з'являються спроби не вважати цю концепцію світової літератури концепцією через те, що її «механічність», яка сприймається в крайньому сенсі, не охоплює саме ті моменти, котрі б виражали певну концептуальність, внутрішній креативний принцип як наслідок узагальнення явищ і процесів.

Однак ми не можемо не звернути увагу на ту обставину, що всупереч цьому саме ця концепція світової літератури, яку найбільше критикували і навіть відкидали, в історико-літературній практиці всіх часів реалізується найчастіше.

Взаємопроникнення різноманітних методичних підходів підтверджує тезу про релятивність абсолютизації трьох вищезгаданих концепцій світової літератури й свідчить про те, що не лише на практиці, а й у теорії ми маємо справу швидше за все з трьома принципами – групувальним, вибірковим та історико-літературним, що присутні в кожній історико-літературній спробі синтезувати світову літературу

¹ У запереченні (лат.).

чи меншу історико-літературну одиницю, щоправда, в кожній окремій спробі по-іншому та іншою мірою.

2. ВИБІРКОВИЙ ПРИНЦИП СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Друга концепція світової літератури, що називають літературно-критичною, ціннісною, утилітарною, включає найвищі прояви літературного розвитку, провідні особистості та процеси. Цю концепцію називають ще й читацькою, вона має відтак і власне практичне обґрунтування. Ми керуємось ним, наприклад, у шкільному навчанні, видавничій та популяризаторській практиці. Також ще її називають концепцією світової класики, що передбачає сувору вибірковість, яку часто розуміють по-різному. Зазначимо, що критерії вибірковості не раз були і є каменем спотикання як з практичного, так і з теоретичного погляду. Ціннісна чи вибіркова концепція світової літератури в більшості випадків у різноманітних модифікаціях реалізовувалась у зв'язку з визначальним положенням центристичних історико-літературних позицій, де неодноразово давалися взнаки односторонні й абстрактні ціннісні критерії, що походили з обмеженої території і до того ж в апіорний спосіб. Літературно-критична ціннісна концепція має серед читачів порівняно велику популярність. До неї часто схиляються і літературознавці. Це можна пояснити її оперативністю, відносною «вивільненістю» для охоплення при її здійсненні найповнішого реєстру матеріальних історико-літературних знань. Її можна реалізувати після відповідної історико-літературної та теоретичної підготовки. Визначні літературознавці завдяки своїй широкій поінформованості – найвдаліші потенційні реалізатори зазначеної концепції. Говорячи про неї, не можна оминати роль провідної авторської особистості. Її досить важко замінити, так само як і єдиний авторський колектив, через те, що певна форма вибірковості, котра характерна для літературно-критичної концепції, керується відносно сформованими ціннісними критеріями.

Коли б ми з позиції взаємин між національним і світовим порівняли обидві згадані концепції світової літератури, то могли б констатувати, що перша є, власне, наслідком певного панування національно-літературної історіографії, тоді як друга – її антиподом, тобто наднаціонального уявлення про міжлітературний розвиток, щоправда, при їх граничному тлумаченні. Перша закріплює позиції окремого, недооцінюючи загальний аспект, в той час як друга, навпаки, висуває наперед загальне, без належних взаємозв'язків із окремим.

При характеристиці цієї другої ціннісної концепції потрібно вказати й на деякі проблеми, про які часом забувають і які не завжди оцінюють належним чином. Ідеться про те, що ця концепція світової класики, яку ще інколи називають концепцією «літературних генералів», котра має бути як послідовною, так і претендувати на гносеологічну, пізнавальну повноту, не може залишатися на ізоляціоністських позиціях, на засадах власної іманентності, яка розуміється вузько й формально. Маються на увазі її креативні взаємини з трьома вищезгаданими засадами, з основними відправними точками світової літератури: адитивним, вибіркоvim принципом та принципом взаємин.

Концепція світової класики, відтак, не може бути однозначною і в цьому сенсі ізольованою вибіркою кращих авторів, творів, процесів і здобутків світової літератури без будь-якого огляду на простір, з якого походять ці велетні й виняткові явища і які прямо або *regenerationem*¹ там народилися. Ціннісна концепція більшою мірою, ніж концепція групувальна, викликає асоціації з літературним й міжлітературним процесами. Групувальна лише більш-менш потенційно вказує на об'єктивно існуючі стосунки між літературами, авторами й творами, тоді як ціннісна вже завдяки тому, що містить фактор естетичної цінності, й не може обійтися без прямого вказування на важливі цінності літературного розвитку. Власне, через це вона містить у своєму колі й другорядних авторів і твори, непрямо сприяючи їхньому, щоправда, потенційному взаємопов'язанню з об'єктивним історичним рухом. Тому вона є релевантною не лише з літературно-критичних, а й з історико-літературних позицій, хоча історія літератури не є її безпосередньою метою. При цьому ми маємо на увазі не лише безпосередню історико-літературну ситуацію конкретної національної літератури чи її аналогічної одиниці, а й подекуди середовище в ширшому міжлітературному значенні. Висвітлити розмір, конкретне значення, вагу класичних явищ без урахування сфери їх впливу й радіусу поширення просто неможливо як у національно-літературному, так і в міжлітературному сенсі.

З цього випливає, що навіть вибіркова концепція світової літератури не може абсолютизувати виключно ціннісний, актуалізаційний аспект. До певної міри вона має зважати на результати історико-літературних спостережень і поважати їх. Ціннісність як конститутивний елемент її власного літературно-критичного підходу до явищ в кінцевому підсумку має спиратися на результати історико-літературного пізнання, і до певної міри вона і є його результатом. Включити до такої історії світової літератури, на-

¹ У запереченні (лат.).

приклад, Шекспіра, Мольєра, Бальзака, Достоевського чи Горького можна лише після зважування й усвідомлення їхнього значення для історико-генетичної, еволюційної й актуальної цінності, де-дукованої із загальних історико-літературних тотожностей. (Ці атрибути цінностей визначив М. Бакош* у книзі «Література і надбудова» [8].)

Ціннісно-вибіркову концепцію історії світової літератури значною мірою репрезентує синтез у європейських та інших літературах. Це концепція, яка за своїм характером щодня зустрічається з повсякденною практикою й відповідає прагненням багатьох авторів. Як приклад наведемо «Історію світової літератури» угорського історика літератури Антала Щерба*, що вийшла двотомним виданням 1957 р. в Будапешті.

Цьому синтезові властивий насамперед ціннісний аспект, який доволі виразно проявляється в двох невеликих за обсягом томах. Від попередніх синтезів він відрізняється, зокрема, тим, що це твір одного автора з відповідно єдиним методологічним принципом. Насамперед він виявляється у чітко визначеній вибірковості процесів, окремих літератур, авторів і творів та в їхній інтерпретації. Єдина поетика приводила автора до того, що він діяв не за законами літератур, а за вихідний періодизаційний критерій при характеристиці таких феноменів, як Греція і Рим, він обирав радше критерій історико-літературний, зокрема жанрово-стильовий. Наприклад, третю частину першого тому автор присвятив літературі, що стосується переходу до християнства, четверту – Візантії та ісламу, п'яту – середньовічній літературі, шосту – Ренесансу, сьому – бароко, а восьму – Просвітництву. Відповідно до цих одиниць увага приділяється домінантним національним та іншим літературам та їхнім представникам. У другому томі він розглядає романтизм і реалізм, літературу зламу століть, завершуючи свою працю сучасною американською та європейською літературами.

До типу ціннісно-вибіркової історії світової літератури належать і підручники. Такою, наприклад, є історія світової літератури для всіх філологічних спеціальностей філософського факультету Карлового університету в Празі [9], написана колективом під керівництвом професора Яна Фішера*, так само як і аналогічна праця, підготовлена на філософському факультеті університету ім. Ф. Палацького в Оломоуці [10]. Обидві праці мають вибірковий характер, але й водночас не менш програмно висвітлюють процесуальність літературного розвитку, і саме тому, мабуть, буде справедливо приділити їм увагу в наступній частині наших міркувань.

3. ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНА КОНЦЕПЦІЯ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У попередніх розділах під згадуваною процесуальністю ми розуміємо не іділічну пов'язаність явищ у ході розвитку чи «спокійну» поступовість при творчому завершенні попередніх історичних імпульсів найрізноманітнішого характеру, а рух, що відзначається різноманітними швидкими змінами. Подібні історіографічні явища належать до компетенції третьої, історико-літературної концепції світової літератури.

Історико-літературна концепція світової літератури є складним, диференційованим з точки зору типології та розвитку явищем. Тому її характеристика і формулювання вимагає всебічного погляду на літературний розвиток та його механізм, на пізнання й дослідження взаємопов'язаності й напруження між складовими цього розвитку, на чинники, що визначають їхню зумовленість в тій чи іншій епосі тощо. Тому наш виклад її конститутивних ознак і властивостей насамперед передбачає пізнання всієї системи історіографічних підходів, включених у процес концептуалізації та взаємопов'язуваності літературних явищ.

Дві перші аналізовані концепції світової літератури – адитивна й ціннісна – є закономірним результатом окремих стадій літературно-наукового мислення й тому вони історично обґрунтовані. Ми побачили, що чимало їхніх сторінок мають *raison d'être*¹ в сучасності. Їхня реалізація, якою б однобічною, неповною чи механістичною вона б нам нині не видавалась, означала і означає внесок у історико-літературну та теоретичну думку. Але деякі їхні ознаки слід вважати в принципі подоланими, зокрема, новою системою історії літератури, такою, яка замість відділення однієї сторінки літературного процесу від іншої, висуває наперед їх взаємний синтез та цілісність. Хоча нині у нас є деякі застереження до вищезгаданих концепцій світової літератури, це не означає, що ми їх відкидаємо. Кожна з них охоплює об'єктивні реалії, моменти й спостереження, які посідають однозначно окреслене місце саме в третій історико-літературній концепції. Щоправда, вона не об'єднує механічно дві попередні, але інтегрує деякі їхні властивості, що відбивають об'єктивну реальність.

Таким чином, історико-літературна концепція світової літератури є не лише ширшою й досконалішою, а й має меншу міру пізнавальної релятивності. Коли ж інтеграція попередніх концепцій є не механічним і прямолінійним процесом, то при теоретичному викла-

¹ СENS БУТТЯ (франц.).

денні в історико-літературній практиці закономірно виникають певні непослідовності й проблеми.

Перша проблема, яка може спричинити вищезгадані відмінності, полягає в питанні: які літературні факти належать до світової літератури? Відповідь така: ті, між якими існують взаємини і зв'язки, ті, які певним способом генетично й типологічно взаємообумовлені й системно взаємопов'язані. Мірилом їхнього поділу й взаємопов'язування в кінцевій історико-літературній системі є ступінь їхньої участі у створенні прогресивних тенденцій міжлітературного процесу. Відтак прогресивність розвитку вже апіорно не є оціночним явищем. Ми бачимо в ній критерій прогресу, який реалізується і в часи літературно-мистецької стагнації і навіть занепаду. Момент прогресивності та її міра є фактами, що детермінують структурність світової літератури як системи й спричиняють перегруповування в ієрархії її компонентів. В цьому полягає «гарантія» мінливості й руху кінцевої міжлітературної спільноти як на синхронічній, так і на діакронічній осі. Це утворення є сутнісно живим, пружним, спонукальним з погляду розвитку. Тепер можна було б сказати, що концепція світової літератури, яка сприймається таким чином, є всеохопна, а відтак теоретично невизначена і мало оперативна. Вона загалом була б такою, коли б ми не брали до уваги обставину, що концепція світової літератури – концепція в повному розумінні цього слова, тобто вона є віддзеркаленням об'єктивної реальності в нашій свідомості в конкретний історичний момент. Загалом це віддзеркалення не ховається від реальності.

Поняття світової літератури та його зміст залежить від рівня пізнання літературного процесу. Це пізнання відповідає розвитку літературно-наукового мислення в певний період розвитку. Тому йдеться не про невизначеність або нерухомість, а про пружність та мінливість. Тут ми підходимо до формулювання ще в цьому зв'язку не застосовуваної, але надзвичайно важливої констатації того, що наше тлумачення поняття світової літератури є, по суті, ідейною системою, до якої дозріває як літературознавство, так і суб'єктивне перенесення уявлень про світову літературу до людської свідомості на певному ступені розвитку. Стосовно природної, предметної системи, що існує незалежно від нашого пізнання й об'єднує всі літературно-мистецькі твори, вона визначається мірою повноти й точності. Взаємини між світовою літературою як предметною системою та між поняттями світової літератури як ідейними системами є закономірно мінливими і сягають діалектичного напруження пізнавальних зусиль в охопленні об'єктивно існуючої реальності, якомога більших зусиль для наближення до неї.

Поняття історії світової літератури – явище не незмінне, а, навпаки, таке, що підлягає постійній модифікації та внутрішній перебудові залежно від:

а) змін на рівні нижчих системних площин, а отже, залежно від шляхів розвитку самого красномого письменства;

б) знакової проекції цих літературних явищ у системі літературознавства. Йдеться про цілий потік інформації, яку дає дослідження міжлітературних стосунків та взаємозв'язків і вивчення закономірностей міжлітературного процесу. І не лише завдяки пізнанню найближчих і найновіших у часовому аспекті шляхів розвитку літератури, а й перебудові та класифікації знань із давніших періодів розвитку.

Цим ми пояснюємо повторні спроби сформулювати концепцію світової літератури в традиційній компаративістиці і в історії літератури загалом від її виникнення аж до сучасності. Вичерпне і дане раз і назавжди визначення світової літератури фактично неможливе через те, що якби воно існувало, то закономірно вибудовувалось би принаймні на попередніх результатах нашого пізнання літературних явищ та процесів. Згодом вона б стала закритою, а відтак мертвою системою. Історично жива та мінлива концепція йде назустріч теорії літератури в тому сенсі, що вона виконує функцію методологічно-методичної інструкції, яку неможливо обійти. Саме на цій реальності ґрунтуються незліченні дискусії та полеміки про концепцію світової літератури, полеміки, на перший погляд, часто безплідні, але яких, у принципі, не можна уникнути й у кінцевому підсумку вони корисні, бо є повторними спробами відкрити можливості для подальших досліджень.

Отже, побудові категорії світової літератури передують кілька взаємообумовлювальних гносеологічно-онтологічних сфер: генетично-контактні взаємини, структурно-типологічні взаємозв'язки та міжлітературні спільноти й центризми. У комплексі зі світовою літературою вони, власне, й утворюють предмет дослідження міжлітературного процесу з його національно-літературним (у деяких випадках іншим) й міжлітературним компонентом.

В останньому розділі ми коротко визначили поняття світової літератури як кінцевої і найвищої історико-літературної одиниці, до певної міри узагальнили знання про закономірності міжлітературного процесу. Частково ми узагальнили сукупність понять і категорій, які утворюють релятивно точну і повну термінологічну систему. Коли йдеться про, в певному сенсі, нову працю, необхідно підкреслити її системний характер і фахову обов'язковість її окремих категорій, що підсумовують поняття міжлітературності й світової

літератури, як понять, що утворюють ієрархію у міркуваннях про літературу та нову фахову систему.

ВИСНОВКИ

У межах обсягу наших міркувань, як і висновку міжнародного колективу авторів, працю «Пером і долотом» можна вважати своєрідним способом рефлексії проблематики міжлітературного процесу. Її особливість вбачаємо в спробі означити можливість вивчення цього процесу засобами не лише літературної науки, а й образотворчого мистецтва. Нам також здається, що намагатися знайти відповідь на одне з основоположних, а відтак складних гносеологічних питань неможливо ізольовано, лише за допомогою одної наукової галузі – чи то літературознавства, чи то деяких інших галузей науки про мистецтво.

Наше зусилля сформулювати нову систему дослідження генези і типології явища світової літератури відбувається, відтак, у взаєминах із образотворчим мистецтвом, як його репрезентує багаторічна творчість словацького академічного скульптора Людвіка Коркоша, який у цій книжці представлений цілісним зібранням унаочнення категорій міжлітературної, а отже, «міжмистецької» системи. Це – новий елемент у спробі глибшого і всебічного осягнення проблематики, який – цього разу лише у знаковій формі – вказує на взаємозв'язок окремих відгалужень мистецтва, унаочнює їхню єдність, а тим самим їхню взаємозалежність.

Книга містить кілька спроб схематичного зображення наших зусиль висловити сутність міжлітературності і міжлітературного процесу. Робимо це задля більшої наочності наших наукових принципів і засад, задля пластичності й переконливості.

Оскільки у вступі до нашої публікації ми згадували про взаємини Абсолюту і Безкінечності з феноменом світової літератури, то наприкінці наших роздумів констатуємо, що це не лише абстрактні й теоретичні поняття, а й реальна база людського пізнання. В результаті цього висновку можемо сказати, що хоча людина не може осягнути Абсолют, але її рефлексія і зацікавлення ним є фундаментальним принципом процесу людського пізнання – на ньому він базується і до нього прагне. Сподіваємося, що ми продемонстрували читачеві частину цього нашого переконання.

1. Див.: *Đurišin D. a kol.: Osobitné medziliterárne spoločenstva 1.* – Bratislava: Veda, 1987. – S. 155–169.
2. *Teória literárnej komparatistiky.* – Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1975; 1985.
3. Eurocentrismus a antieurocentrismus v europskej a latinskoamerickej literárnej teórii // *Slovenská literatúra.* – 1982. – № 4. – S. 342–357.
4. Цит. за статтею: *Đurišin D. Západoeurocentrismus a skumanie medziliterárneho procesu* // *Slovenská literatúra.* – 1983. – № 1. – S. 85–86.
5. *Revue internationale des problèmes généraux de la littérature.* – Budapest: Neohelikon, 1938. – D. 1. – S. 149.
6. *Geschichte der Weltliteratur.* – München, 1953.
7. Поп.: *Đurišin D. Teória medziliterárneho procesu.* – Bratislava: Veda, 1985. – S. 78–146.
8. *Bakoš M. Literatúra a nadstavba.* – Bratislava: Veda, 1960.
9. *Světová literatura.* – Praha. – D. I–IV. – 1984–1987.
10. *Braničková Z. Kapitoly ze světové literatury.* – Olomouc, 1986.

Переклад зі словацької *Ігора Мельниченка*

Примітки

До с. 314. «Історія слов'янської мови й літератури» – мається на увазі праця П. Шафарика «*Geschichte der slavischen Sprachen und Literatur nach allen Mundarten*» (1826).

До с. 318. Маршалл-Петровський Густав (1862, Петровец, Югославія – 1916, Чикаго) – словацький прозаїк, журналіст. Освіту здобув у м. Нові Сад (Югославія), Сарваш (Угорщина), Пряшеві (Словаччина), а також у Віденському університеті. Після кількох арештів у 1892 р. емігрував до США, де редагував кілька часописів і газет словацької громади.

Кутлік Фелікс – (1843, Велки Свати Мікулаш (нині Сінніколау Маре), Румунія – 1890, Кулпін, Югославія) – словацький прозаїк, журналіст, церковний діяч. Учителював в Угорщині. Після висвячення оселився в Кулпіні, де активно брав участь у культурному житті словацької громади.

Чаяк Ян (1863, Ліптовські Мікулаш, Словаччина – 1944, Петровец, Югославія) – словацький прозаїк, перекладач, культурний діяч. Учителював у Петровці, де в 1914 р. був інтернований як політично неблагонадійний. Після війни став помітною постаттю словацької громади в Югославії. Голова літературного й етнографічного комітету «Матиці Словенської» в Югославії. Сприяв відкриттю в Петровці словацької гімназії.

До с. 325. Наварро Дезідеріо – кубинський літературознавець.

До с. 328. Ханкіс Й. (J. Hankiss) – угорський літературознавець.

Лаатс Е. (E. Laaths) – французький дослідник світової літератури, американіст.

Тунк Б. (B. Tunk) – швейцарський дослідник-компаративіст.

Лавалет Р. (R. Lavalette) – швейцарський вчений-літературознавець.

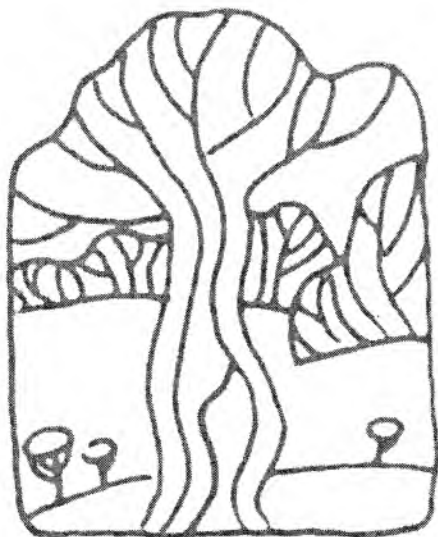
Жерар А. (A. Guérard) – французький дослідник.

До с. 336. Бакош Мікулаш (1914, Одеса – 1972, Братислава) – словацький літературознавець-структураліст, директор Інституту світової літератури САН. Автор монографій «Розвиток словацького вірша» (1939, 1949, 1966), укладач антології «Теорія літератури. Вибір з “формального методу”» (1941), «Проблема періодизації словацької літератури» (1944), «Літературна генеза Сладковичевої строфи» (1950), «Авангард 38» (1969), «Літературна теорія та історична поетика» (1973), «Література і надбудова» (1960), «Проблеми літературної науки вчора і сьогодні» (1964).

Щерб Антал (1901, Будапешт – 1945, Балф) – визначний угорський науковець і письменник.

Фішер Ян – чеський літературознавець, фахівець з історії французької літератури.

Примітки *Галини Сиваченко*



ЖАНРИ І СТИЛІ
В АСПЕКТІ
КОМПАРАТИВІСТИКИ

ВІКТОР ЖИРМУНСЬКИЙ

Народився **Віктор Жирмунський** (1891–1971) в Петербурзі в родині лікаря. Середня освіта, здобута в Тенішевському училищі, де виняткової уваги надавалося вивченню іноземних мов, відкрила йому доступ на романо-германське відділення історико-філологічного факультету Петербурзького університету. Після закінчення (1912) залишений при кафедрі для підготовки до професорської діяльності. На той час він поєднував інтерес до німецьких романтиків з не меншим зацікавленням новітніми модерністськими явищами російської словесності. Попри стрімке розширення кола наукових зацікавлень, Жирмунський зберіг вірність цим своїм молодим прихильностям – як і успадкованій у студентські роки належності до петербурзької філологічної школи, уособлюваної, зокрема, О. М. Веселовським, що своєю чергою зумовило значний вплив ідей І. А. Бодуена де Куртене, видатного представника теоретичного мовознавства межі XIX–XX ст.

Перша монографія Жирмунського, «Німецький романтизм і сучасна містика», дістала велику кількість позитивних відгуків. Далі – констатована самим Жирмунським методологічна криза й шукання, пов'язані не так з історичними подіями, як із духовним кліматом доби: невдоволення позитивістським еkleктизмом і загальним занепадом старої університетської «історії літератури» стимулювалося як усвідомлюваною необхідністю розробки й вивершення історичної та теоретичної поетики на ґрунті Веселовського й Потебні, так і живими імпульсами новітньої літератури, досвідом символізму й акмеїзму, зміною художніх смаків. По-своєму символічно, що останні написані Жирмунським сторінки є вступною статтею до тому поезій та поем Анни Ахматової в серії «Бібліотека поета». Змушений від середини 1930-х років толерувати марксизм-ленінізм і декларувати його примат – у своїй дослідницькій діяльності він залишався прихильником методологічного плюралізму, нескінченного пошуку адекватних тому чи тому художньому явищу дослідницьких «ключів»; Гердер, Веселовський, Потебня і Гете завжди залишалися його улюбленими як продуценти невичерпних дослідницьких концепцій та стратегій. Проте цих своїх учителів він ніколи не ідеалізував і не модернізував, слухно відзначаючи в того ж Веселовського і деяку емпіричність окремих побудов, і механіцизм – суто позитивістську прямоту аналогій з природничими науками. Водночас самий задум «Історичної поетики» Жирмунський вважав геніальним: постулат єдності й закономірності розвитку світової літератури, універсалізм самого застосованого тут порівняльно-історичного методу відкривав захопливі горизонти, стаючи реалізацією ідеї Гете щодо світової літератури (*Weltliteratur*) – літературного універсалу Гете, зрощеного «в школі Гердера»¹.

Компаративістські зацікавлення та звернення Жирмунського дістали втілення в монографії «Байрон і Пушкін», «Гете в російській літературі», у статті «Пушкін і західні літератури» тощо, а також у фундаментальних дослідженнях фольклору, без якого він не мислив подальшої розробки істо-

¹ *Жирмунский В. М. Жизнь и творчество Гердера // Гердер И.-Г. Избранные сочинения / Пер. под. ред. В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал. – М.; А., 1959. – С. LVII.*

ричної поетики («Епічна творчість слов'янських народів і проблеми порівняльного вивчення епосу», «Сказання про Алпамиша і богатирська казка» та ін.). Йому не було ще тридцяти років, коли у Саратовському університеті він прочитав лекційний курс, у якому здійснювалося зіставлення епосу германських, романських та слов'янських народів; у другій половині 1920-х років здійснив безпрецедентне на той час етнографічне, фольклорне та діалектологічне обстеження німецьких поселень України, Криму та Закавказзя, зібравши унікальні матеріали, що лягли в основу цілого циклу праць¹.

Взірцевим поєднанням фольклористичного й компаративістського аналізу можна вважати працю Жирмунського «Історія легенди про доктора Фауста» – передмову в підготованому ним виданні «Легенда про доктора Фауста», що вийшло 1958 р. Фактично, ще починаючи від монографії «Байрон і Пушкін» (1924), Жирмунський вирятовував порівняльне літературознавство, котре рішуче не вписувалося в парадигму «закритого суспільства», відгородженого від світу «залізною завісою». Робити це було нелегко: і розгром ОПОЯЗу, з яким замолоду він був пов'язаний, і сумнозвісна «дискусія» 1947–1950 рр. про О. М. Веселовського відчутно обмежували можливості. Жирмунський поринає у мовознавчі, діалектологічні, фольклористичні дослідження, й тут широко послуговуючись можливостями порівняльного методу. Лише з кінця 1950-х років з'являється реальна можливість розпочати «легалізацію» літературознавчої компаративістики, хоч із суттєвими застереженнями: під назвою «порівняльне літературознавство» – на відміну від «буржуазної компаративістики», повсякчас акцентуючи принципovu методологічну відмінність від останньої. Ініційована Жирмунським та його учнями й однодумцями на початку 1960 р. в Інституті світової літератури (ИМЛИ) дискусія «Взаємозв'язки і взаємовпливи національних літератур» стає етапною для утвердження й розвитку порівняльного літературознавства в системі радянської гуманітаристики.

Пропонована тут праця є доповіддю на V конгресі Міжнародної асоціації літературної компаративістики (Белград, 1967).

Елеонора Соловей

Переклад здійснено за виданням: Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. – Л.: Наука, 1979. Друкується з незначними скороченнями.

Віктор Жирмунський

Літературні течії як явище міжнародне

I

Питання про літературні течії як явище міжнародне пов'язане передусім із проблемою міжнародного розвитку і взаємодії літератур,

¹ Найважливішими з них вважаються: Schirmunski V. Die deutschen Kolonien in der Ukraine. Geschichte. Mundarten. Volkslied. Volkskunde. – Charkov, 1928; Schirmunski V. Volkslieder aus der bayrischen Kolonie Jamburg am Dniepr. – Wien, 1931.

тобто із суттю і завданнями порівняльного вивчення літератур. Тому я дозволю собі почати з деяких загальних положень [1].

Під «порівняльним літературознавством» (*littérature comparée*, *vergleichende Literaturwissenschaft*) зазвичай розуміють передусім вивчення так званих міжнародних літературних «впливів» або «запозичень». Саме праці в цій галузі, надзвичайно численні, викликали справедливі нарікання проти традиційної «компаративістики» не лише в радянському, марксистському, а й у західному літературознавстві [2]. Суто емпіричне зіставлення фактів художньої літератури, великих і малих, вихоплених з історичного контексту та із системи світогляду й стилю письменника, на підставі наявності між ними зовнішньої подібності, часто випадкової, іноді й загалом уявної, пояснення кожної такої подібності механічно тлумаченням впливом, «поштовхом» іззовні, – усе це стало причиною поширеної недовіри до так званого порівняльного методу в цілому.

Тимчасом в історії літератури, як і в інших суспільних науках, порівняння, тобто встановлення подібностей і відмінностей між явищами, завжди було й залишається головною методикою наукового дослідження. Порівняння не знищує специфічну якість досліджуваного явища (індивідуального, національного, історичного) – навпаки, лише за допомогою порівняння можна встановити, у чому полягає ця якість. Проте шлях подальшого наукового дослідження має вести від простого *зіставлення*, що констатує подібності й відмінності, до їх *історичного пояснення*.

Подібність між літературними фактами, розглядуваними в їхніх міжнародних взаємовідносинах, може бути основана, з одного боку, на подібності в літературному і суспільному розвитку народів, з другого боку – на культурному і літературному контакті між ними. Відповідно до цього слід розрізняти *типологічні аналогії* літературного процесу і так звані *літературні впливи*. Зазвичай одні й другі взаємодіють: літературний вплив стає можливий за наявності внутрішніх аналогій літературного й суспільного процесу. Проте з погляду методології й методики дослідження відсутність цього принципового розмежування неминуче призводить до викривлення реальної картини міжнародних зв'язків та взаємин.

Основну передумову порівняльного вивчення літератури різних народів становить єдність і закономірність загального процесу соціально-історичного розвитку людства, яким зумовлений і закономірний розвиток літератури й мистецтва як образного пізнання дійсності, відбитої у свідомості суспільної людини. Скажімо, для історика, що узагальнює із соціологічного погляду результати спеціальних досліджень у національних масштабах, доба феодалізму виявляє ти-

пологічно подібну суспільну структуру де-небудь на крайньому заході Європи, в Іспанії, і, наприклад, на Близькому Сході чи в Середній Азії: розвиток феодальних форм землеволодіння й цехового ремесла, ієрархічну організацію суспільства й держави, панівну роль феодальної церкви, лицарство й чернечі ордени та багато іншого, значного й дрібного. Така ж подібність виявляється і в літературі феодальної доби, незалежно від наявності чи відсутності безпосередніх контактів: вона виявляє себе як аналогічна послідовність літературних жанрів і стилів, закономірна зміна яких визначається закономірним розвитком людського суспільства і суспільної свідомості людини, у котрій цей розвиток відбивається.

Історико-типологічні аналогії або конвергенції літературного процесу трапляються в історії світової літератури значно частіше, ніж зазвичай думають; більше того, як уже говорилося, вони становлять передумови для взаємодії літератур. Водночас, як і в інших галузях суспільного розвитку, загальну подібність завжди супроводжують суттєві розбіжності, викликані місцевими особливостями історичного процесу й тією національно-історичною своєрідністю, яку ці особливості створюють. Їхнє порівняльне вивчення дає змогу встановити загальні закономірності літературного процесу в його суспільній зумовленості і в той же час національну специфіку літератур, котрі є предметом порівняння.

У своїх попередніх працях я наводив три приклади таких історико-типологічних збігів між поезією західних і східних народів за доби феодалізму – за умов, що не виключають, однак ставлять під сумнів можливість безпосередньої літературної взаємодії [3]:

1) народний героїчний епос (середньовічний епос германських і романських народів Західної Європи, російські билини, південнослов'янські «юнацькі пісні», епічна творчість тюркських та монгольських народів тощо) [4];

2) рицарська лірика провансальських трубадурів і німецьких міннезингерів на Заході (XII–XIII ст.) і дещо більш рання класична арабська любовна поезія на Сході (IX–XII ст.);

3) віршований рицарський (куртуазний) роман на Заході (XII–XIII ст.) і так званий романічний епос в іраномовних літературах XI–XIII ст. (Кретьєн де Труа* і Нізамі*, роман про Трістана та «Віс і Рамін» Гургані* тощо).

Риси історико-типологічної подібності між літературними явищами виявляються і в їхньому ідейному та психологічному змісті, у мотивах і сюжетах, у поетичних образах та ситуаціях, в особливостях жанрової композиції та художнього стилю. Зазвичай ці ознаки утворюють систему і визначаються цією системою. Проте можливі

доволі значні національні відмінності, зумовлені особливостями суспільно-історичного розвитку народів, і отже, часткове випадіння з системи за наявності подібності лише в групі ознак.

Зазначимо, що в жодному з наведених прикладів, типових для феодальної епохи, ми не можемо говорити про міжнародні «літературні течії». Йдеться лише про аналогії в розвитку літературних жанрів, що мали в певний період міжнародне побутування. Закономірний характер має і послідовність цих жанрів: за героїчним епосом періоду формування й раннього розвитку феодалізму йдуть куртуазний епос і лицарська лірика доби розвинутого феодалізму; старі епічні сюжети («Роланд», «Нібелунги», героїчні теми в «Шах-наме» Фірдоусі* і т. д.) частково переробляються в новому романтичному дусі. Слідом за цим іде розвиток специфічно міських жанрів (фабльо і шванки та східні «хікаяти», дидактика й сатира) тощо.

Звісно, наведені типологічні аналогії не виключають літературних взаємодій, зумовлених культурним контактом і в ряді випадків перетинаються з ними. Із Франції як передової чи «класичної» країни розвинутого феодалізму куртуазні романи проникають у лицарську літературу інших європейських країн. Взаємодія має характер насамперед перекладів, але перекладів творчих, які пристосовують запозичений взірць до ідейних запитів і потреб літератури-запозичувачки і до місцевих літературних традицій. Такий характер має німецький «Трістан» Готфріда Страсбурзького, творчий переклад куртуазної версії «Трістана» англо-нормандського трувера Томаса, а також англійський «Sir Tristram», що наближається до манери англійської народної балади, або норвезька та ісландська «Tristramssaga» – прозовий переклад того ж джерела, виконаний у стилі ісландських сімейних саг.

У середньовічних літературах Близького й Середнього Сходу такі творчі переробки зразків «романтичного» епосу дістали назву «назіра» («відгуки»). Такі сюжети, як «Лейлі і Меджнун», «Хосров і Ширін», «Юсуф і Зюлейка», відомі з XII і аж до XIX ст. не тільки в численних перських переробках, а й у творчих перекладах тюркськими мовами (Алішера Навої*, Фізулі* та ін.), – обставина, що засвідчує історико-типологічну закономірність цього явища для літератури феодального суспільства.

Німецькі міннезингери куртуазного стилю, починаючи з фламандця Генріха фон Фельдеке* та ельзасця Фрідріха фон Хузена, що виростили в умовах безпосереднього географічного контакту з романською культурою, наслідували, як відомо, провансальських трубадурів. Проте в цьому випадку кількість прямих перекладів та обробок провансальських оригіналів абсолютно мізерна, і можна говорити лише

про загальний вплив жанру в його ідейному й психологічному змісті, метричній композиції і строфіці: по суті, це аналогічна структура, що закономірно відтворюється на основі подібних художніх та ідейних передумов.

Те ж саме стосується значно складнішого питання про взаємини між провансальською лицарською поезією любовного змісту і класичною арабською лірикою. Не можна виключити можливість впливу арабської «моди» на початкове зародження в Провансі куртуазної лірики високого стилю як своєрідного соціального інституту, при якому любовна поезія, що розповідає про особисте почуття, править за розвагу феодального двору і за форму феодального служіння; можна визнати її вплив на деякі особливості її музичної та строфічної композиції. Проте неможливо уявити собі, з огляду передусім на мовні обставини, наявність таких глибоких культурних контактів поміж провансальцями й арабами, котрі могли би пояснити таку глибоку подібність мотивів, поетичної образності та фразеології цієї лірики [5]. І тут ми маємо справу з внутрішніми законами розвитку цілісної художньої структури, що відтворювалася в аналогічних умовах за подібних соціальних та культурних обставин феодального суспільства. Зовнішній поштовх, якщо навіть він був, міг лише сприяти швидшій кристалізації, підказаний аналогічним внутрішнім розвитком.

II

Звертаючись до історії літератури нового часу, від найбільш ранніх етапів формування буржуазного суспільства, ми констатуємо в різних європейських народів однакову регулярну послідовність літературних напрямів, зміну й боротьбу пов'язаних із ними великих літературно-художніх стилів, подібність яких не може бути результатом випадковості й спричинена історично подібними умовами суспільного розвитку цих народів: Ренесанс, бароко, класицизм, романтизм, реалізм і натуралізм, модернізм, а в наші дні, з початком нової епохи розвитку суспільства, – соціалістичний реалізм.

Ця послідовність літературних напрямів із певними відмінностями, що не мають, як мені здається, принципового значення, визнана нині більш чи менш усіма істориками європейських літератур, якщо тільки вони не дотримуються номіналістичного погляду на загальні історичні та історико-літературні поняття (чи буде то феодалізм, чи романтизм) і схильні не помічати за диференціацією індивідуальних фактів ті закони та ідеї, якими ці факти пов'язані. Натрапляємо цю думку в книжках найавторитетніших представників французького та

американського «компаративізму» Поля Ван Тігема та Вернера Фрідріха [6] і рівночасно у відмінних від них за своєю методологією працях радянських учених. Це дає змогу вважати, що, незважаючи на свою позірну банальність, ця історико-літературна періодизація не вигадана, а основана на реальних фактах, засвідчених у самих пам'ятках літератури і в судженнях про них часто самих сучасників, ще частіше – критиків та істориків літератури наступного часу.

Тому я не буду затримуватися тут на визначенні кожного з перелічених літературних напрямів, аби спробувати, наприклад, до сотні вже зафіксованих визначень романтизму додати своє, нове, хоч би яким воно мені особисто здавалося правильним. Скажу лише в найбільш загальній формі, що я вважаю парадоксальною тезу А. О. Лавджоя [7], начебто не існувало романтизму взагалі, а існувала фактично лише «безліч романтизмів» («a plurality of Romanticisms»), і що я солідарний у принципі зі спробою Р. Веллека визначити сутність романтизму, наявну в усіх його національних проявах за всієї їхньої різноманітності, хоч і не згоден із конкретним змістом деяких його визначень [8]. Романтизм, як будь-яка інша літературна течія, являє собою історичний факт, складний і діалектично суперечливий, диференційований, мінливий і такий, що перебуває в розвитку, – «єдність відносна» («a relative unity») – згідно з Веллеком [9], «гомогенна різноманітність» («a homogeneous variety») – за висловом В. Фрідріха [10]. Його визначення, отже, має бути складним, динамічним, таким, що перебуває в розвитку, не абстрактним поняттям, а *системою ознак*, взаємозумовлених та змінюваних разом зі зміною суспільно-історичної дійсності, з відмінностями національними, соціальними та індивідуальними.

Тут, однак, необхідні деякі суттєві уточнення методичного характеру. Насамперед, далеко не завжди назва літературного напрямку має авторитет *самоназви*, висунутої учасниками літературного руху як бойове гасло або ж (що трапляється не менш часто) нав'язаного йому як іронічне назвисько ворожою критикою.

Романтизм являє приклад літературної школи, що свідомо протиставила себе тому панівному традиційному спрямуванню, котре в ході цієї боротьби дістало назву класицизму. Так принаймні було в Німеччині, де новий термін був висунутий Шлегелями* як гасло нової літературної доктрини, і слідом за Німеччиною в Італії, Франції, Польщі, Росії. Проте Англія не знала терміна «романтизм» – ні для Вордсворта* й Колріджа*, таких близьких до німецьких романтиків хронологічно і за змістом своєї творчості, ні для Байрона й Шеллі, їхніх молодших сучасників. Як відомо, Байрон дуже пізно і з деяким здивуванням довідався з творів мадам де Сталь* та Августа Шлегеля

про суперечку, котра точиться на континенті між класиками й романтиками, і далєбї не зараховував себе до цих останніх. Хоч термін «English romanticism» зафіксований 1836 р. в одній маловідомій англійській книжці, написаній, очевидно, для російських читачів [11], проте ще й наприкінці XIX ст. проф. Ч. Герфорд позначає цю літературну добу як «добу Вордсворта» («The age of Wordsworth») [12]. В історико-літературному вжитку термін «англійський романтизм», або ж «англійська романтична школа», утвердився, вочевидь, головним чином під впливом німецького літературознавства [13]. Слово «romantic» у його давньому значенні, пов'язаному з лицарськими романами (romance), – фантастичного, незвичайного, чудесного, «романтичних картин природи та душевних переживань», – котре набуло поширення саме з Англії в період преромантизму і підготувало назву нової літературної течії [14], далі залишалося в англійському розмовному вжиткові у своєму давньому, не термінологічному значенні. Ще Фелпс та Бірс, американські вчені, під «English romanticism» розуміли лише «відродження середньовіччя» (згідно з визначенням Бірса: «the reproduction in modern art and literature of the life and thought of the Middle Ages»)¹ [15].

Чи випливає з цього всього, що в Англії не було романтизму, позаяк не було слова «романтизм», і що Байрон, який суб'єктивно не усвідомлював себе романтиком (як і Вордсворт, Колрідж та Вальтер Скотт), не був романтиком?

З погляду порівняльного літературознавства, Вордсворт і Колрідж такі ж романтики, як Тік* чи Новаліс, представники містичного універсалізму в німецькій поезії; Вальтер Скотт пов'язаний із романтичним «відродженням середньовіччя» в європейських літературах; Байрон – із загальноєвропейським романтичним індивідуалізмом.

Подібне питання виникає і при визначенні історичного місця Бальзака та Стендаля. Обидва ці письменники замолоду зараховували себе до табору романтиків, а Стендаль навіть безпосередньо брав участь у «романтичній революції» («révolte romantique») своєю брошурою «Расін і Шекспір» (1823). Тим часом радянські історики літератури зараховують одного й другого до класичних представників французької і світової реалістичної літератури, і так само чинить американський компаративіст В. Фрідріх, розглядаючи їх у своїй «Світовій літературі» у розділі про реалізм [16]. Сам Бальзак, починаючи від своєї статті проти «Ернані» (1830), виступав із послідовною критикою Віктора Гюго з позицій реалізму, хоча суб'єктивно він уважав себе прибічником справжнього романтизму на

¹ «...відтворення в сучасному мистецтві й літературі життя й мислення середньовіччя» (англ.).

противагу романтизмові фальшивому [17]. Утім, і французькі письменники пізнішого часу, реалісти й натуралісти, від Шанфлері до Золя, завжди дивилися на автора «Людської комедії» не як на романтика, а як на свого найближчого попередника й безпосереднього вчителя [18].

Тимчасом самий термін «реалізм», що набув надалі такого поширення як назва літературного напрямку й художнього методу, був уперше запроваджений у цьому сенсі до французького й, очевидно, до широкого загальноєвропейського літературного вжитку близько 1850 р. групою другорядних французьких письменників на чолі з Шанфлері, котрий разом зі своїми співниками, такими ж малозначними (Дюранті, Ернест Фейдо), слідом за своїм натхненником, художником Курбе*, пропагував у боротьбі проти романтичних традицій правдиве й непретензійне зображення щоденного життя, міщанського та провінційного побуту без суб'єктивної оцінки та широких соціальних перспектив, у простій і невибагливій прозі, наближеній до розмовної мови [19].

Чи маємо ми на цій «історичній» підставі починати історію західноєвропейського реалізму з Шанфлері та Дюранті, а не з Бальзака й Діккенса, котрі ніколи реалістами себе не називали? Класичний реалізм XIX ст. репрезентує літературний напрям, що виник після Французької революції в умовах зрілого розвитку європейського буржуазного суспільства, що уможливило правдиве критичне зображення сучасного суспільного життя в соціально типових обличчях та обставинах. Із цього погляду Бальзак і Діккенс є справжніми родоначальниками великого європейського реалізму, хоч, подібно до «міщанина-шляхтича» Мольєра, вони говорили прозою, самі того не усвідомлюючи.

У деяких випадках термін, уживаний нині на позначення міжнародного літературного напрямку, взагалі не був відомий сучасникам, котрі суб'єктивно не усвідомлювали єдності та зв'язку своїх ідейно-художніх устремлінь, однак термін цей не є довільним концептом дослідника, а відбиває історичну реальність. Такий характер має поняття «бароко» стосовно літератури кінця XVI і XVII ст.

Як відомо, термін цей бере початок в образотворчих мистецтвах, де він набув нового, сучасного змісту в працях мистецтвознавця Генріха Вельфліна, котрий першим зумів збагнути значення мистецтва бароко не як доби занепаду художніх ідеалів Ренесансу в образотворчих мистецтвах, а як самостійної й цілісної художньої системи, ознаки якої (порівняно з Ренесансом) він описав дуже чітко [20]. «Категорії» Вельфліна у своїй загальній естетичній основі могли бути перенесені, як він зазначив сам, і на аналогічні явища

літератури XVII ст. Це було зроблено з почину Ф. Штріха [21] спершу стосовно німецької поезії двох так званих сілезьких шкіл (Гріфіус, Гофмансвалдау та ін.); далі пішли подібні явища в інших європейських літературах – «маринізм» в Італії, «гонгоризм» в Іспанії, «метафізична школа» в Англії, «преціозність» у Франції. У ширшому сенсі з бароко виявилися пов'язаними видатні поети пізнього Ренесансу: в Італії – Тассо, в Іспанії – Кальдерон, в Англії – пізні сучасники Шекспіра, у Франції – представник раннього класицизму Корнель, а потім, внаслідок безмежного й недостатньо обачного розширення терміна, – творчість пізнього Шекспіра, Лопе де Вега, Сервантеса [22]. Суттєве значення в цьому «відкритті» бароко як самостійного літературного напрямку мало сучасне захоплення художніми особливостями цього стилю та наявного за ними сприйняття життя у споріднених напрямках поезії і літературної критики європейського модернізму (пор. зосібна статті Т. С. Еліота про «метафізичну школу» з протиставленнями Донна і його сучасників усьому розвитку англійської поезії XIX ст. – не лише «прерафаелітській» традиції вікторіанської доби, а також Шеллі та Китсу) [23].

Чи випадає нам брати під сумнів існування поезії бароко на тій підставі, що сучасники не знали цього терміна й не завжди усвідомлювали свою належність до якісно нового літературного напрямку? Утім, до певної міри усвідомлювали. Сучасний історико-літературний термін перекрив низку більш часткових, уже згаданих вище, що існували в національних межах: «гонгоризм», «маринізм», «сілезькі школи», «преціозність» були для поезії свого часу явищами цілком реальними, особливо для класицизму, що прийшов на зміну бароко, коли доктор Джонсон виступив проти «метафізиків», раціоналіст Готшед боровся з «бундючністю» (Schwulst) «другої сілезької школи», а в Італії чи у Франції «кончетизм» і «преціозність» стали предметом нападок панівного напрямку (явище саме по собі симптоматичне, позаяк найбільш влучні визначення будь-якого літературного напрямку, нового чи такого, що відходить у минуле, найчастіше даються його літературними ворогами). Тобто новим є лише більш загальне, наднаціональне поняття, під яке підводяться більш часткові, національні. Це – «мікросистеми», що існують у межах однієї «макросистеми» і різною мірою диференційовані за своїми національними чи індивідуальними ознаками [24].

Особливо велика диференціація літературних шкіл і напрямків виявляється в рамках модернізму. Термін «модернізм», що набув за останні роки значного поширення в радянській літературній критиці, я живу як найбільш місткий і об'єктивний для сукупності явищ

новітньої літератури від 80-х років минулого століття¹ до наших днів, що виникли як реакція проти реалізму: слово «символізм» означає вужче коло явищ усередині модернізму, «декадентство», як говорили наприкінці XIX – на початку XX ст., містить елемент зниженої оцінки (епоха «занепаду»).

Модернізм упродовж усього часу свого існування був представлений великою кількістю літературних шкіл і шкілок, серед яких тільки символізм, що виник у Франції, набув свого часу більш значного міжнародного поширення. Мовилося в різний час про імпресіонізм та експресіонізм, запозичуючи терміни образотворчих мистецтв (у першому випадку – головним чином у працях з історії літератури, у другому – відповідно до самоназви німецьких літературної та художньої шкіл); про футуризм (російський та італійський, що майже не мають точок дотику); про акмеїзм (у Росії) та неокласицизм (на Заході); про імажизм (в Англії) та про імажинізм (у Радянському Союзі); про конструктивізм (у Росії і в Німеччині); про сюрреалізм, дадаїзм та кубізм (насамперед у Франції, в останньому випадку під впливом образотворчих мистецтв) і про багато інших, менш відомих літературних угруповань. Одні з них мали обмежено національне й ефемерне існування, інші, як сюрреалізм, набули більшого поширення, деякі виступали в різних народів під різними іменами (як акмеїзм у Росії і неокласицизм на Заході). Певний час у колі молодих поетів і літераторів (у Росії особливо в період Першої світової війни) було модою і добрим тоном створювати щомісяця нові літературні напрями; на Заході ця мода, здається, ще не цілком минула. Проф. Фрідріх говорить із цього приводу про «ексклюзивні й екзотичні маленькі групки» («exclusive and exotic little groups») [25]. «Ексклюзивність» ця має історичну причину. Коли мистецтво бачить своє найвище завдання у вираженні особистих переживань, максимально суб'єктивних і «виняткових», що якнайбільше відрізняють одну людину від іншої, за допомогою максимально суб'єктивних і оригінальних художніх засобів, що є єдиним мірилом творчої індивідуальності, коли тим самим знімається питання про масовий, загальнолюдський вплив мистецтва, яке завжди стояло перед Данте і Шекспіром, Бальзаком і Толстим, тоді сама суб'єктивність художніх переживань та їхнього вираження призводить до максимальної їх диференціації, якщо не за окремими особистостями, то за школами і школками, і виникає та множинність поетичних «мікросистем», котра вирізняє сучасний модернізм. Проте мікросистеми й тут є частиною універсальної макросистеми, характерної для загальних тенденцій мистецтва, що втратило

¹ Позаминулого. – Прим. перекл.

зв'язок із реальною дійсністю як своїм об'єктом і є, по суті, антиреалістичним.

Суттєве значення має й та обставина, що літературна течія, як усяке історичне явище, становить систему не замкнуту, а відкриту, таку, що перебуває в процесі розвитку і переходить у наступну історичну систему. Тому між окремими літературними напрямками й стилями, що змінюють одне одного, завжди наявні явища перехідного характеру. Ми можемо говорити в цьому сенсі про передреалізм і передромантизм. Ранні представники реалізму XIX ст. – Бальзак, Діккенс, у Росії Гоголь (як засновник «натуральної школи») – на відміну від Флобера, Теккеря, Толстого, тісно пов'язані з романтизмом, котрий являє суттєвий, творчо значущий елемент їхнього художнього методу: критичне, соціально-викривальне спрямування їхніх творів підказане було значною мірою їхніми романтичними ідеалами, що надихали їх на заперечення несправедливої та аморальної буржуазної дійсності. Поглиблене порівняльне вивчення таких переходових явищ виявляє в них багато подібних, історично закономірних рис. У цьому розумінні великим досягненням літературознавства початку XX ст. я вважаю відкриття «передромантизму» як загальноєвропейського літературного явища, зроблене Ван Тіемом [26]. Поняття це об'єднує перші романтичні тенденції, що виступають повсюдно в Європі в період, котрий передує Французькій революції, у рамках Просвітництва XVIII ст. і просвітительського класицизму. Введення цього поняття до історії літератури дає змогу нині розглядати й німецьку літературу часів Клопштока, Гердера та «бурі й натиску» не як ізольований продукт німецького національного розвитку, а як національно-своєрідний прояв загальних тенденцій розвитку європейських літератур XVIII ст.

Тим самим у межах одного великого літературного напрямку й літературного стилю може окреслитися низка послідовних історичних етапів. Наприклад, класицизм протягом свого двохсотлітнього панування у Франції суттєвим чином міняє не лише свій світогляд, а й свій художній метод. Просвітительський класицизм Вольтера значно відрізнявся в цьому відношенні від класицизму часів Людовіка XIV. Достатньо вказати на підпорядкування трагедій Вольтера прямій ідеологічній тенденції пропаганди просвітницьких ідей (віротерпимості, антицерковних поглядів тощо). Чи не тому й при виборі сюжетів Вольтер вважав за потрібне збагатити свою палітру зверненням до східної, екзотичної і середньовічної тематики, що стояла переважно за межами класичного репертуару драматичних сюжетів, і заходився шукати підтримки своєму новому напрямку в запозиченнях у «варвара» Шекспіра? Цю лінію продовжив згодом

французький революційний класицизм в особі Марі-Жозефа Шеньє. Змінюється й соціальна база французького класичного мистецтва: з придворного й дворянського в епоху Расіна воно стає буржуазним у часи Вольтера й демократичним у роки Французької революції. У Німеччині просвітительський бюргерський класицизм представлений у теоріях Вінкельмана, у драмах Лессінга (незважаючи на його полеміку з Вольтером), особливо в «Натані Мудрому», у Гете й Шиллера «веймарського періоду». Соціальне походження цього німецького класицизму становить різку його відмінність від класицизму Расіна й Буало.

Це один із багатьох прикладів соціальної диференціації літературних стилів. У російській літературі кінця XVIII ст., котру із загальноєвропейського погляду ми могли б назвати передромантичною, ми чітко вирізняємо дворянський сентименталізм Карамзіна, його елегійної лірики і чуттєвої повісті, і демократичний, революційний – його сучасника Радіщева, автора «Подорожі з Петербурга до Москви» (1790). Романтизмові Жуковського, політично консервативному, мрійному й оберненому в минуле, ми протиставляємо революційний романтизм молодого Пушкіна та поетів-декабристів. Перший орієнтувався на Заході на позицію Грея*, а потім Сауті* і Вальтера Скотта, на балади Шиллера в сентиментально-романтичній інтерпретації; другий убачав приклад і взірць у поезії Байрона, літературного вождя загальноєвропейського революційного романтизму.

Суттєве значення мають і хронологічні розбіжності в розвитку національних літератур, викликані відмінністю в темпі, рівні і в якісних особливостях розвитку даної країни в рамках спільного соціально-історичного процесу певної епохи. Залежно від літературних умов літературні течії можуть виявлятися з різною мірою чіткості: порівняйте, наприклад, класичні форми реалізму у Франції та в Англії з «провінційним» характером реалізму в Німеччині, відповідним до рівня соціального розвитку цієї країни в середині XIX ст., або літературне відставання Іспанії в ту ж таки добу.

З другого боку, міжнародне значення і вплив великих російських реалістів XIX ст. – Тургенева, Достоевського, Толстого, Чехова, Горького – аж ніяк не були пропорційні до рівня суспільного розвитку дореволюційної Росії. Проте класична російська література від «Капітанської дочки» Пушкіна до «Воскресіння» Льва Толстого завжди була дзеркалом російського визвольного руху і революції, що назривала; тому своїм громадянським пафосом, соціальним гуманізмом і народолобством російська реалістична література з другої половини

XIX ст. чинила і продовжує чинити дедалі більший вплив на передову літературу цілого світу...

Ще одне термінологічне непорозуміння вимагає роз'яснення. Терміни «класицизм», «романтизм», «реалізм» та ін. вживаються не лише на позначення літературних течій певної доби як явищ історичних, а й для типів чи методів мистецтва, що їх подибуємо в різні часи. З цього погляду мовиться про «романтизм» поезії трубадурів чи середньовічних рицарських романів, а іноді й про «романтичні» течії в літературі античної, про «реалізм» чи «натуралізм» фавлю й шванків, маснічних фарсів (Fastnachtspiele) Ганса Сакса*, про реалізм новел Боккаччо; ознаки «бароко» знаходять у деяких явищах пізньої латинської літератури, риси символізму – у Данте і в II частині «Фауста» Гете; трапляються навіть судження про «імпресіонізм» не лише в поезії Гюґо*, а й у «Дон Кіхоті» Сервантеса [27].

Такі універсальні поняття часто об'єднують в антагоністичні пари: «ренесанс» і «бароко», «класицизм» і «романтизм» («oder Vollendung und Unendlichkeit», як писав Штріх) [28]; «романтизм» і «реалізм», «реалізм» і «модернізм» тощо. Вони набувають позачасового чи, як іноді кажуть, «типологічного» характеру (не слід плутати цю абстрактну й неісторичну «типологію» з тими «типологічними аналогіями» історико-літературного процесу, про які мовилося вище).

За підставу такого слововжитку може, очевидно, правити та обставина, що кожний великий напрям літератури, котрий становив етап у процесі літературного й суспільного розвитку, супроводжувався свого роду відкриттям нового сприйняття й художнього витлумачення дійсності і що ці історичні «відкриття» могли бути в майбутньому перенесені на подібні явища минулого, не пов'язані з ними історичними взаємодіями. Такими важливими філософсько-естетичними категоріями виявилися передусім романтизм і реалізм. Реалізм, що розуміється як «правдиве зображення дійсності» («наслідування природи», за Арістотелем), виявився наявний і в Гомера, і навіть у печерних малюнках епохи палеоліту.

Гадаю, що питання про існування таких універсальних спільних категорій світогляду і мистецтва потребує подальшого вивчення з філософсько-естетичного погляду. У межах історії літератури ці поняття зазвичай вживаються досить невизначено і часто перешкоджають більш строгому й точному вживанню тих же термінів на позначення літературних течій як явищ історичних. Тому я схильний приєднатися до висловлювання Рокко Монтано: «Якщо ми погодимося з тим, що романтизм може бути виявлений в античній літературі чи в Ренесансі, ми закінчимо тим, що тільки затемнимо значення слова “романтизм”» [29].

III

Навряд чи можливо розглядати такі епохальні й регулярні у своїй історичній послідовності зміни у світовому літературному розвитку, як перехід від класицизму до романтизму, а від цього останнього до натуралізму й модернізму, – як результат впливу міжнародної літературної моди, засвоюваної під впливом імпорту іноземних взірців і такої, що переходить із однієї країни до іншої.

Малопереконливим уявлялося мені завжди й те «іманентне» пояснення зміни жанрів та стилів, котре висунуте було свого часу російськими формалістами, головним чином Віктором Шкловським, і досі знаходить собі деяких adeptів на Заході: «автоматизацією» літературних прийомів, що стали звичними і втратили свою дієвість, відштовхуванням від літературної традиції, що вичерпала себе. Пошуки нового, викликані відштовхуванням від традиції, неминуче мають спрямовуватися всібіч – навіть у межах однієї національної літератури, а тим більше в різних літературах, за наявності в них різних національних традицій та різних умов літературного розвитку. Тим часом насправді за романтизмом із закономірною послідовністю скрізь торжествує реалізм, а не якісь інші літературні течії й тенденції.

Регулярний характер подібності міжнародних літературних течій не дає змоги також пояснити їх як просту суму часткових «впливів», що ставались від випадку до випадку. Ця регулярність підказує думку про єдиний закономірний розвиток цілих художніх систем і про ідейну та художню зумовленість усього процесу в цілому.

Певна річ, це не виключає можливості й необхідності культурних контактів та взаємодій, впливу провідної, передової літератури або великої поетичної особистості, однак лише в тому випадку, якщо в літератури-реципієнта існувала внутрішня необхідність у подібному впливі. О. М. Веселовський говорив у цьому сенсі про «зустрічні течії» в літературі-реципієнті; саме вони, а не випадкові «посередники» («transmetteurs»), стали найважливішою передумовою для зовнішніх впливів.

При цьому, однак, будь-який вплив чи запозичення неминуче супроводжується творчою трансформацією запозиченого взірця, пристосуванням його до традицій літератури-запозичувачки, до її національних та соціально-історичних особливостей, а також до індивідуальних особливостей творчої особистості запозичувача. Для історика літератури, що вивчає проблеми літературних взаємодій і впливів, питання про ці відмінності та їхню літературну й соціальну зумовленість не менш важливе, ніж питання про подібності.

Коли ми говоримо про зміну великих літературних напрямів та стилів, – маємо на увазі зміну як суспільної ідеології, так і засобів її художнього втілення. На цій спільній основі можливі більш часткові сходження – ідей, образів, сюжетів, літературних жанрів, особливостей поетичного стилю, що становлять результат повної або часткової реконструкції всієї системи засобів ідейно-художнього вираження думки поета. Ця реконструкція може бути одночасно результатом внутрішнього розвитку і викликаного цим розвитком впливу ззовні: обидва боки цього процесу перебувають у діалектичній взаємодії. Скажімо, поширення в добу романтизму історичних жанрів (історичного роману та історичної драми) пов'язане було з розвитком історизму в епоху, що настала після Французької революції, зі зверненням до прикладів із національного минулого і спробами його ідейного та художнього осмислення. Воно підказане було умовами гострої соціальної боротьби і загальним піднесенням національної самосвідомості, яке відбивало процеси формування буржуазних націй у боротьбі за їхнє національне звільнення й самовизначення. Розвиток у романтичній літературі нових синкретичних жанрів, по-різному забарвлених емоційним суб'єктивізмом поета, – ліричної поеми, ліричної драми («монодрами»), ліричного («особистого», егоцентричного) роману, – відбивало характерний для цієї зламної доби конфлікт між особистістю і буржуазним суспільством, моральний індивідуалізм, занурення у світ особистих переживань. Рівночасно є незаперечним, що розвиток конкретних форм історичного роману чи ліричної поеми в першій половині XIX ст. був пов'язаний із міжнародними літературними взаємодіями, із впливом у першому випадку історичного роману Вальтера Скотта, у другому – ліричної поеми Байрона, а історична драма романтичної епохи спиралася на літературний спадок минулого, на історичні хроніки й трагедії Шекспіра, відродження якого мало характер не літературної моди, а закономірного історичного процесу, супроводжуваного, як зазвичай, різними творчим витлумаченням і трансформацією запозичуваного взірця.

Так само критика суперечностей сучасного буржуазного суспільства в літературі класичного реалізму XIX ст. висунула як провідний літературний жанр сучасний соціальний роман із його сучасними, ординарними, але соціально типовими героями, буденними конфліктами й психологією, опосередкованою впливом середовища й суспільних відносин. Поява роману цього типу – результат не міжнародного впливу Бальзака, Діккенса, пізніше Золя, а тих літературно-суспільних відносин, котрі спричинили появу цих видатних письменників та їхній міжнародний вплив.

У сучасному літературознавстві на Заході ідея причинної (тим більше суспільної) зумовленості літературних явищ не має популярності й відкидається доволі огульно як «детермінізм». Проте чи не перетворюється література (як, зрештою, й історія взагалі) за такого розуміння на хаос непередбачуваних індивідуальних випадковостей? Ми не будемо входити тут у розгляд філософських основ заперечення так званого історичного детермінізму – від часів Ріккєрта до екзистенціалізму. Скажемо лише, що поняття історичної (каузальної) зумовленості літературних явищ, як і соціальних явищ взагалі, да- лебі не тотожне механічному й «жорсткому» (в математичному розумінні цього слова) «детермінізмові» й аж ніяк не виключає багато- манітних та індивідуальних шляхів розвитку літератури за наявності складної взаємодії причин та умов розвитку, великих і малих, національних та індивідуальних, іманентно-літературних і насамперед загальноісторичних.

Не можна також погодитися з виключенням із розгляду літературного розвитку фактів і факторів соціальних, буцімто «іррелевантних» для літературного процесу «як такого»: теорія, що також іде, очевидно, від старих положень російського формалізму. Ми не уявляємо собі можливості виключити з вивчення сатири Свіфта той «політичний контекст», котрим визначається її зміст, чи досліджувати трагедії та філософські казки Вольтєра без урахування його позицій як літературного вождя французького Просвітництва, чи говорити про драматичні теорії Дідро, замовчуючи головну мету, що її він сам собі ставив, – створення нової буржуазної драми для нового буржуазного глядача. Це означало б запліщувати очі на реальні літературні факти або, вдаючись до порівняння із суміжної галузі – лінгвістики, вивчати слова, не враховуючи їхніх значень. Соціальна зумовленість розвитку літератури, як і всякого суспільного явища, уявляється мені самоочевидною й такою, що також підлягає вивченню, що, звісно, не означає ототожнення соціальної ідеології письменника з його соціальним походженням.

Якщо Гельмут Гатцфельд визначає бароко як «літературу контрреформації» [30], то це положення не слід розуміти в тому сенсі, що кожний письменник бароко мав бути єзуїтом чи хоч би католиком за своїм віровизнанням і що поширення бароко в «германських та протестантських країнах» було явищем «вторинним» – простим наслідуванням південнороманських католицьких взірців [31]. Ідеологія контрреформації значно ширша за конфесійну протилежність між католиками й протестантами, а якщо говорити про визначальні її соціальні передумови – про процеси рефеодалізації значної частини Європи (Італії, Іспанії, Німеччини) і про боротьбу між

буржуазією, що поставала, та силами феодалної реакції в інших європейських країнах (в Англії, Голландії і Франції), – то це визначення набуває значно ширшого й коректного соціально-історичного сенсу.

К. Маркс визначив романтизм як «першу реакцію на Французьку революцію і пов'язане з нею Просвітництво». Це визначення точно окреслює соціально-історичне місце і передумови романтизму. Проте «реакція» була різною у свідомості різних суспільних класів, у різний час і в різних народів, і цим визначається багатоманітність та строкатість конкретних індивідуальних форм («мікросистем») романтичної літератури.

Ми схильні думати, що різноманітні форми сучасного модернізму (з 1880-х по 1960-ті роки) є історичним результатом кризи сучасної буржуазної свідомості в умовах кризи розвитку буржуазного суспільства, хоч багато творів письменників-модерністів посідають видатне місце у світовій літературі, як, утім, і багато творів літератури бароко, незважаючи на її зв'язок із контрреформацією.

IV

Найпереконливішими, як вказівка на закономірність загального процесу літературного розвитку, є і в літературах нового часу ті приклади, коли подібні літературні напрями, жанри чи індивідуальні твори виявляються в різних національних літературах незалежно одне від одного, за відсутності літературного контакту. Такі випадки менш звичні в новій літературі, ніж у середньовічній, позаяк типові і традиційні, в жанровому відношенні стійкі й тому повторювані, витісняється тут більшою диференціацією національних особливостей і більшою індивідуалізацією художньої манери. Проте такі факти існують у достатній кількості і не можуть розглядатися як збіги випадкового характеру, позбавлені внутрішньої закономірності.

Наведемо кілька прикладів.

1. Аналогічні тенденції в зародженні нових жанрів міщанської драми й сімейного роману спостерігаються майже одночасно в літературі буржуазного Просвітництва XVIII ст. в Англії та Франції разом із піднесенням буржуазії та виникненням літератури, що обслуговує її життєві інтереси й художні смаки. Англія як передова країна буржуазного розвитку йшла в цьому відношенні попереду. Проте можна визнати певну законність думки тих французьких дослідників, котрі, як Г. Лансон [32], шукали джерело цього жанру не в імпорті з Англії, а в національній літературній еволюції (додамо – і в сучас-

ній суспільній дійсності). Так стояла справа принаймні для раннього періоду розвитку драми й роману: Детуш*, Нівель де ла Шоссе, «Життя Маріанни» Маріво* (котре хронологічно передує «Памелі» Річардсона*). Навпаки, у більш пізній міщанській драмі Дідро і в його драматургічних теоріях виразно дається взнаки вплив Англії. У подальшому Англія і Франція, особливо Дідро, своєю чергою вплинули на розвиток жанру міщанської драми у більш відсталій щодо суспільного й літературного розвитку Німеччині (Гесснер*, «Місс Сара Сампсон» Лессінга).

2. Зародження німецького й англійського романтизму припадає на ті самі роки (1798–1800): 1798 р. з'явилися «Ліричні балади» Вордсворта й Колріджа та «Атенеум», журнал братів Шлегелів, у якому давалося перше за часом обґрунтування теорії німецького романтизму; англійський романтизм, як уже мовилося, залишився без назви й лише згодом породив свою теорію. Не залишає сумніву, що містичне відчуття природи в молодого Вордсворта («Tintern Abbey», автобіографічна поема «The Prelude», що залишилася незакінченою), а також містичне забарвлення середньовіччя й народності в поемах-баладах молодого Колріджа («The Ancient Mariner», «Christabel») дуже близько дотичні до більш чи менш одночасно написаних творів молодого Тіка й Новаліса («Der blonde Eckbert», «Genoveva», «Die Lehrlinge zu Sais», «Heinrich von Ofterdingen» та ін.). Однак, як іще раз наочно показав Р. Веллек [33], особисті взаємини поміж англійськими та німецькими романтиками старшого покоління були майже цілком відсутні. Під час своєї спільної подорожі до Німеччини 1798–1799 рр. (вже після видання «Ліричних балад») Вордсворт і Колрідж обмежилися щодо своїх літературних зустрічей коротким візитом до старого Клопштока, а посилені студії Колріджа з німецької філософії та містики також належать до пізнішого часу. Подібність ідейна та поетична поміж англійськими та німецькими романтиками була зумовлена в кінцевому рахунку тими ж знаменними фактами, котрі відомі з їхньої біографії: реакцією проти Французької революції та пов'язаного з нею Просвітництва.

3. Можна навести й більш часткові, індивідуальні творчі збіги. Роман Альфонса Доде* «Малюк» («Le petit chose», 1868), що зображує із симпатією та сентиментальним гумором страждання «маленької людини», самотньої та безпорадної у своїй боротьбі за існування в оточенні жорстокого егоїзму, котрий панує в буржуазному суспільстві, багатьма рисами, ідейними та художніми, нагадує більш ранні за часом романи Діккенса (найбільше – «Nicholas Nickelby», 1839). Тим не менш Доде неодноразово заявляв, що ніко-

ли не читав Діккенса, і це, очевидно, відповідає дійсності. Не виключається, звичайно, опосередкований вплив популярного англійського письменника через посередництво його французьких наслідувачів. Проте більш симптоматично, що в російській літературі тема соціальних жалощів до «маленької людини» з тими ж рисами гумору й емоційного співчуття була висунута Пушкіним у «Станційному наглядачеві» (1830) та Гоголем у «Шинелі» (1839–1841), а з «Шинелі» Гоголя вийшла вся російська «натуральна школа» 1840-х років, у тому числі молодий Достоевський («Бідні люди», 1846). Тому вплив романів Діккенса на учнів Гоголя й Пушкіна [34] був пов'язаний із фактами внутрішнього розвитку російської літератури й російського суспільства, з тими «зустрічними течіями», про які говорив Веселовський.

V

Як відомо, у теорії та практиці сучасного компаративізму на Заході надається великого значення розмежуванню загального літературознавства (*littérature générale*, *allgemeine Literaturgeschichte*) і літературознавства порівняльного у власному сенсі (*littérature comparée*, *vergleichende Literaturwissenschaft*). З погляду цього розмежування порівняльне літературознавство у вузькому і власному сенсі займається взаємодіями між двома літературами, письменниками чи напрямками, тобто здебільшого літературними впливами різного роду, тоді як загальне літературознавство вивчає явища, спільні для всіх чи багатьох літератур.

Ідею «світової літератури» (*littérature générale*) як особливого предмета дослідження обстоював зосібна Поль Ван Тірем [35]. У своїх засадах він виходив із протиставлення дослідження «бінарних зв'язків» між літературними фактами дослідженню явищ, «спільних для багатьох літератур» (як, приміром, «оссіанізм», із якого він розпочав свою наукову роботу). «Загальним літературознавством або, мовлячи коротше, світовою літературою, – писав Ван Тірем, – ми називаємо дослідження явищ, спільних для низки літератур, розглядуваних у їхніх взаємних залежностях та збігах». Шляхом простого додавання низки бінарних зіставлень неможливо зрозуміти велике міжнародне явище як цілість («*l'ensemble d'un grand fait littéraire international*»). «З низки праць про Шиллера у Франції, Польщі, Італії тощо неможливо скласти книжку про Шиллера в Європі».

Літературні течії, розглядувані як явища інтернаціональні, належать із цього погляду не до порівняльного літературознавства у вузькому розумінні, а до царини «світової літератури», і Ван Тігем (як згодом Вернер Фрідріх) побудував свою книжку зі «світової літератури» як зміну міжнародних літературних течій.

Проте суто кількісного розрізнення між «бінарними» літературними взаємодіями і такими самими зв'язками поміж кількома чи багатьма літературами недостатньо для розмежування двох принципово відмінних аспектів літературного дослідження. Здійснення ідеї Ван Тігема було б можливе лише в тому випадку, якби світова література розглядалася не як проста сума наявних національних літератур та їхньої взаємодії, механічно об'єднаних і розподілених у межах хронологічно послідовних періодів, а як історичне ціле вищого порядку, котре розвивається як єдиний і закономірний соціально зумовлений процес. Інакше ми залишимося в межах того традиційного, виокремлювального й атомістичного підходу до літературних фактів, що його сам Ван Тігем критично ілюстрував на прикладі «Шиллера в Європі».

З другого боку, «бінарні зв'язки» також не мають розглядатися, згідно з традицією старого «порівняльного літературознавства», як низка випадкових емпіричних «зустрічей» між письменниками, котрим неодноразово надавалося перебільшеного значення як буцімто основному фактові й факторові розвитку літератури. На класичних прикладах міжнародного впливу історичного роману Вальтера Скотта й ліричної поеми Байрона ми намагалися показати, що кожен частковий факт такого літературного впливу включається до загального міжнародного літературного процесу, в якому дістає своє суспільно-історичне й специфічно літературне обґрунтування. Те саме стосується й літературної долі «оссіанізму», котрий дістає своє історико-літературне місце й пояснення в межах відкритого самим Ван Тігемом «передромантизму» як закономірного етапу розвитку європейських літератур у період, що передував Французькій революції.

Таким чином, лише розуміння єдності й закономірності літературного процесу як частини процесу загальноісторичного уможливає таку побудову світової літератури, котра б розкривала її специфічні закономірності. Така побудова має спиратися на порівняльне вивчення літератур або, згідно із загальноприйнятим визначенням, на «порівняльне літературознавство», котре б ураховувало, як впливає з усього тут мовленого, як паралелізм літературного розвитку й спричинені ним типологічні збіги між літературами, так і наявність зумовлених цим паралелізмом і щільно з ним

пов'язаних міжнародних літературних взаємодій, «впливів» та «запозичень».

Ясна річ, така достота *світова* література має подолати *європоцентризм* традиційного західного літературознавства, ставши історією літератури справді *світової* (universelle), а не лише загальноєвропейської або ще вужче – західноєвропейської. Я не бачу причин для виокремлення Західної Європи як окремишнього культурного й літературного світу, окрім усталених навичок думки та історичних забобонів. У межах загальної літератури мають бути враховані з повним знанням справи та науковою відповідальністю не лише германські й романські літератури, а й також слов'янські, кельтські, балтійські, фінські. Необхідно також, аби літератури класичного й сучасного Сходу, Азії та Африки знайшли собі гідне місце в цій широкій історичній перспективі. Історія літератури античної чи середньовічної Європи настійно вимагає більш поглибленого вивчення культурних та літературних впливів класичного й середньовічного Сходу, котрий у той час ішов попереду Європи у своєму загальному культурному розвитку. Ми уникаємо цих питань лише тому, що мало з ними знайомі. З наукового погляду, для ширшого розуміння світового літературного процесу необхідно насамперед, щоби літератури народів, мало нам відомих через свою географічну віддаленість від європейського світу чи таких, що відстали у своєму культурному розвитку й потрапили в колоніальну залежність від капіталістичної Європи, втратили для нас наліт «екзотики», такий характерний, приміром, для «китайщини» в європейському мистецтві XVIII ст. чи для захоплення негритянською скульптурою в європейському модернізмі; іншими словами, ми маємо розкрити в них ті спільні історичні й історико-літературні закономірності, котрим підпорядковані й ці літератури, попри всю їхню географічну віддаленість та сформовану століттями національну своєрідність.

У Росії задовго до революції, ще з 1880-х років, курс так званої світової літератури був уведений до програм філологічних факультетів. Фактично, це був курс літератур західноєвропейських, що правив, як і аналогічний курс історії слов'янських літератур, за доповнення до курсу національної (російської) літератури. Кафедри світової літератури існували в Петербурзькому, Московському, Київському, Харківському, Одеському, а час від часу і в інших університетах. У Петербурзькому університеті цю кафедру з 1870 р. посідав професор, згодом академік Олександр Миколайович Веселовський, засновник порівняльного літературознавства в російській науці. Його «Історична поетика», що залишилася незавершеною

(1893–1903), виходить із розгляду розвитку світової літератури як єдиного закономірного соціально зумовленого процесу. Існували й підручники зі «світової літератури»; проте, відповідно до завдань викладання, вони обмежувалися літературами західноєвропейськими. Утім, один знаменний виняток вимагає згадки: чотири томна «Світова література» («Всеобщая литература»), видана колективом авторів під загальною редакцією В. Ф. Корша та О. І. Кирпичникова, котра містила, крім античних та західноєвропейських літератур, літератури візантійську, слов'янські та східні (єгипетську, вавилонську, давньоєврейську, індійську, китайську, арабську, турецьку) [36]. Звісно, у дусі методології авторів єдність світового літературного процесу обмежувалася і в цій праці простим підсумком хронологічно паралельних явищ.

У радянський час перед авторами таких університетських курсів постало нове методологічне завдання – об'єднати матеріал літератур різних народів Європи в межах єдиного історико-літературного процесу, зумовленого у своєму спільному розвитку закономірностями соціально-історичними. Існує низка навчальних посібників, у традиційних рамках західноєвропейських літератур, де здійснюється спроба втілити цей принцип на основі марксистського розуміння історичного процесу в його літературній специфіці. Перший із них за часом – «Історія західних літератур середніх віків і Відродження» (1947) – був перекладений сербською мовою і вийшов у виданні Белградського університету.

Нині в Інституті світової літератури Академії наук СРСР здійснюється робота з підготовки колективної «Історії світової літератури» в 10 томах¹ за співробітництва великої кількості фахівців з різних літератур. Вона кладе край «європоцентризмові» в розумінні меж «світової літератури» і має за мету подати її розвиток не як просту сукупність емпіричних фактів, а шляхом розкриття її внутрішніх закономірностей на основі марксистської теорії історичного процесу.

1. Докладніше див.: *Жирмунский В. М.* Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур // *Сравнительное литературоведение. Восток и Запад.* – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. – С. 66–83; *Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний* // *Изв. отд-ния обществ. наук АН СССР.* –

¹ «История всемирной литературы»: В 9 т. – М.: Наука. Видання було розпочате 1983 р., вийшло 8 томів; не було завершено. – *Прим. перекл.*

1937. – № 3. – С. 383–403; *Zhirmunsky Victor*. On the Study of Comparative Literature // Oxford Slavonic Papers. – 1967. – Vol. 14.
2. Пор., напр.: *Wellek René*. The Crisis of Comparative Literature (1959) // Concepts of Criticism. – New Haven, 1965. – P. 282–295.
3. *Жирмунский В. М.* Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения // Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. – С. 18–45.
4. Докладніше: *Жирмунский В.* Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. – М.; Л., 1963. Пор. також: *Bowra C. M.* Heroic Poetry. – London, 1952 (2nd ed., 1962).
5. Див. особливо: *Ecker Lawrence*. Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang. Eine motivgeschichtliche Untersuchung. – Bern; Leipzig, 1934. Зіставлення лірики провансальських трубадурів з іспано-арабською поезією не класичного, а народного типу, де використовується строфічна форма «заджал» (Ібн Кузман, XII ст.), що набуло, з легкої руки іспанського арабіста проф. Х. Рібера, значного поширення й авторитетної підтримки, не видається мені переконливим через цілковиту неподібність змісту.
6. *Van Tieghem Paul*. Historie littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours. – Paris, 1941; *Friederich Werner P.* (with the collab. of D. H. Malone). Outline of Comparative Literature from Dante Alighieri to Eugene O'Neill. – Chapell Hill, 1954.
7. *Lovejoy A. O.* Essays of the History of Ideas. – Baltimore, 1948. – P. 228–253; пор.: *Пеизов Б. Г.* О литературных направлениях // Вопросы литературы. – 1957. – № 1. – С. 94.
8. *Wellek René*. The Concept of "Romanticism" in Literary History (1949) // Concepts of Criticism. – P. 128–198; пор. також: *Соколов А. Н.* К спорам о романтизме // Вопросы литературы. – 1963. – № 7. – С. 118–137.
9. *Wellek René, Warren Austin*. Theory of Literature. – New York, 1956. – P. 256.
10. *Friederich Werner P.* Outline of Comparative Literature. – P. 255.
11. *Shaw Thomas*. Outlines of English Literature. – 1849. Як указує Веллек, Шоу склав свій підручник для петербурзького ліцею, де викладав англійську літературу, і, можливо, скористався з терміна, на той час давно вже усталеного в Європі і в Росії. Див.: *Wellek René*. The Concept of "Romanticism"... – P. 12.
12. *Herford Ch. H.* The Age of Wordsworth. – London, 1895.
13. Пор. зосібна видатну книжку: *Brandl Alois*. Coleridge und die romantische Schule in England (Strassburg, 1886), перекладену 1887 р. англійською.
14. *Ullmann R., Gotthard N.* Geschichte des Begriffs "Romantisch" in Deutschland. – Berlin, 1927.
15. *Phelps W. R.* The Beginnings of the English Romantic Movement. – Boston, 1893; *Beers H.* A History of English Romanticism in the Eighteenth Century. – London, 1899 (New York, 1910); A History of English Romanticism in the Nineteenth Century. – London, 1899.
16. *Friderich Werner P.* Outline of Comparative Literature... – P. 376–377; пор. також: *Beuchat Charles*. Histoire du naturalisme français. – Paris, 1949. – Ch. III, V.
17. Пор.: *Пеизов Б. Г.* Творчество Бальзака. – Л., 1939. – С. 65–76.
18. Див.: *Wellek René*. Concepts of Criticism. – P. 228 ("Realism in Literary Scholarship").
19. Див.: *Beuchat Charles*. Histoire du naturalisme français. – Ch. 1. – P. 207–258.
20. *Wölflin Heinrich*. Renaissance und Barock. – München, 1888; Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. – München, 1915.
21. *Strich Fritz*. Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts // Abh. Zur deutschen Literaturgeschichte. Festschrift für Franz Muncker. – München, 1916; Der literarische Barock // *Strich Fritz*. Kunst und Leben. – Bern, 1960. – S. 42–58.

22. Ми вважаємо для Шекспіра більш правильною формулу А. А. Смірнова «трагічний гуманізм», оскільки творчість Шекспіра долає суперечності гуманістичного світогляду своєї доби і залишається тим самим у загальних рамках зрілого Ренесансу. Див.: *Смирнов А. А.* Из истории западноевропейской литературы. – М.; Л., 1966. – С. 181–206; Шекспир, Ренессанс и барокко (К вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма). – 1946.
23. *Eliot T. S.* The Metaphysical Poets (1921) // Selected Essays by T. S. Eliot. – London, 1963. – P. 281–291.
24. З надзвичайно широкої бібліографії бароко в літературі, що нагромадилася за останні десятиліття, див. зосібна: J. of Aesthetics and Art Criticism. – 1955. – Vol. XIV, 2 (Symposium in Baroque style); *Wellek René.* The Concept of Baroque in Literary Scholarship (1955) // Concepts of Criticism. – P. 69–127; Die Kunstformen des Barockzeitalters. Vierzehn Vorträge / Hrsg. v. Rudolf Stamm. – Bern, 1956; *Alewyn Richard.* Deutsche Barockforschung. Documentation einer Epoche. – Köln; Berlin, 1965; Colloquia Germanica / Hrsg. V. Paul Stapf. – Bern, 1967 (I. University of Kentucky); пор. також: *Голенищев-Кутузов И.* Барокко, классицизм, романтизм. (Литературные теории Италии XVII–XIX веков) // Вопросы литературы. – 1964. – № 7. – С. 104–126; *Морозов А.* Проблема барокко в русской литературе XVII – начала XVIII века (состояние вопроса и задачи изучения) // Рус. лит. – 1962. – № 3. – С. 3–38.
25. *Friederich Werner P.* Outline of Comparative Literature.... – P. 409–410.
26. *Van Tieghem Paul.* Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne: 3 vols. – Paris, 1924–1947.
27. Див.: *Carozza Davy A.* For a Definition of Mannerism: The Hatzfeldian Thesis // Colloquia Germanica. – 1967. – 1. – P. 264–271.
28. *Strich Fritz.* Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. 4. Aufl. – Bern, 1949.
29. *Montano Rocco.* Metaphysical and Verbal Argusia and the Essence of Baroque // Colloquia Germanica. – 1967. – 1. – P. 65.
30. *Hatzfeld Helmut.* A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures // Comparative Literature. – 1949. – Vol. 1. – № 2. – P. 139.
31. З приводу теорії Гатцфельда пор. критичні зауваження Н. І. Балашова «Сервантес і сучасна наука на Заході» (Изв. АН СРСР. Сер. литературы и языка. – 1966. – Т. 25, вып. 6. – С. 469–480).
32. *Lanson Gustave.* Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante. – Paris, 1887; пор.: *Чебышев А. А.* Очерки из истории европейской драмы. Французская «слезная комедия». – Воронеж, 1901. – С. 104–190.
33. *Wellek René.* German and English Romanticism // Confrontations. – Princeton, 1965. – P. 3–33.
34. Див.: *Кулешов В. И.* Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина) – М., 1965. – С. 229; пор. також: *Катарский М.* Диккенс в России. – М., 1966.
35. Див.: *Van Tieghem Paul.* La synthèse en histoire littéraire. Littérature comparée et littérature générale // Rev. de synthèse historique. – Paris, 1920. – Т. 31 (N. S., t. V). – P. 1–27; La littérature comparée. – Paris, 1931. – P. 169–213 («La littérature générale»).
36. *Корш В. Ф., Кирпичников А. И.* Всеобщая история литературы: В 4 т. – М., 1880–1892.

Переклад з російської *Елеонори Соловей*

Примітки

До с. 347. Кретьєн де Труа (бл. 1130 – бл. 1191) – французький поет, представник жанру лицарського роману.

Нізамі Ганджеві (бл. 1141 – бл. 1209) – азербайджанський поет. Автор циклу поем «Хамсе» («П'ятириця»): «Скарбниця таємниць», «Хосров і Ширін», «Лейлі і Меджнун», «Сім красунь», «Іскандер-наме».

Гургані Фахр ад-дін Асад – перський поет XI ст. Його поема «Віс і Рамін» – одна з перших пам'яток так званого романтичного епосу, має сатиричне спрямування.

До с. 348. Фірдоусі Абулькасим (940–1020 чи 1030) – перський і таджицький поет. Автор епічної поеми «Шах-наме».

Навої Алішер (1441–1501) – узбецький поет. Автор «П'ятириці» («Хамсе») – поем «Сум'яття праведних», «Лейлі і Меджнун», «Фархад і Ширін», «Сім планет», «Іскандерова стіна». «П'ятириця» Навої, за східною традицією, – «відповідь» на «П'ятирицю» Нізамі Ганджеві й індійського поета Аміра Хосрова Дехлеві.

Фізулі Мухаммед Сулейман-огли (1494–1556) – азербайджанський поет.

Фельдеке Генріх фон (між 1140 і 1150 – між 1200 і 1210) – німецький поет, автор лицарського світського роману «Енеїда» (1175–1190), любовних віршів.

До с. 350. Шлегелі (брати) – див. примітку до статті А. Маріно.

Вордсворт Вільям (1770–1850) – англійський поет-романтик, представник «озерної школи».

Колрідж Семюел Тейлор (1772–1834) – англійський поет, критик, філософ. Теоретик англійського романтизму.

Сталь Анна-Луїза-Жермен де – див. примітку до статті П. Брюнеля.

До с. 351. Тік Людвіг (1773–1854) – німецький романтик. Автор романів, п'єс, переробок середньовічних «народних книг», поезій.

До с. 352. Курбе Гюстав (1819–1877) – французький художник, один із засновників реалізму в малярстві.

До с. 356. Грей Томас (1716–1771) – англійський поет. Його «Елегія, написана на сільському цвинтарі» (1751) – яскравий зразок лірики сентименталізму.

Сауті (Соуті) Роберт (1774–1843) – англійський письменник, представник «озерної школи». Автор романтичних балад, поем.

До с. 357. Сакс Ганс (1494–1576) – німецький поет. Автор пісень, гумористичних і дидактичних віршів. Його творам властиві демократична безпосередність, зворушлива лубочна наївність.

Гонгора-і-Арготе Луїс де (1561–1627) – іспанський поет. Культивував ускладнений поетичний стиль (складний синтаксис, неологізми, метафори й перифрази, міфологічні образи), яким започаткував особливий напрям в іспанській поезії – гонгоризм.

До с. 362. Детуш (справжнє ім'я – Неріко Філіп; 1680–1754) – французький драматург. Його комедії, попри намагання дотримуватися поетики Н. Буало, стали попередниками повчальної «слізної комедії» просвітників.

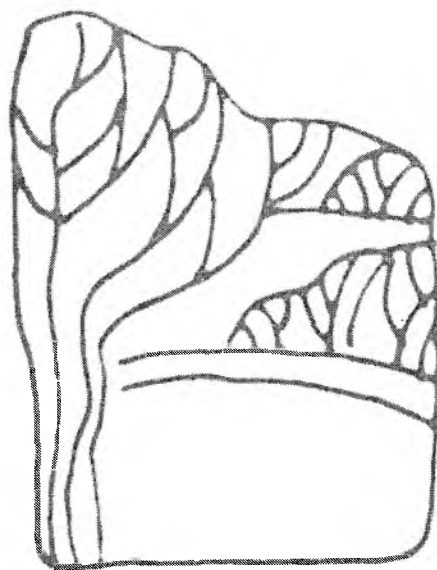
Маріво П'єр (1688–1763) – французький письменник, представник Просвітництва. Автор психологічних реалістичних романів і любовних комедій.

Річардсон Семюел (1689–1761) – англійський письменник. Психологічний роман «Памела» (1740) – історія простої служниці – викликав численні памфлети й пародії.

Гесснер Саломон (1730–1788) – швейцарський поет, автор ідилій.

Доде Альфонс (1840–1897) – французький письменник. Найвідоміший твір – сатирична трилогія про Тартарена Тарасконського.

Примітки Олександра Брайка



ЛІТЕРАТУРА В СИСТЕМІ МИСТЕЦТВ

УЛЬРІХ ВАЙШТАЙН

Ульріх Вайштайн народився 1925 р. в Бреслау (Вроцлаві), у 1947–1951 рр. вивчав германістику, англійську мову й історію мистецтва у Франкфуртському і Зальцбурзькому університетах, продовжив студії в університетах штатів Айова й Індіана (США). В останньому із них 1954 р. захистив докторську дисертацію з проблеми зв'язків літератури й мистецтва, там же 1967 р. отримав посаду професора німецької літератури й порівняльного літературознавства. Головні сфери науково-дослідницької діяльності професора Вайштайна – німецькомовні літератури, теорія літератури і передусім порівняльне літературознавство. Він є автором монографій про Генріха Манна (1962) й Макса Фріша (1967), збірки статей про Генріха Манна й Бертольта Брехта (1986) та ін. Один із визнаних лідерів наукового напрямку інтермедіальної компаративістики.

Широке визнання в наукових колах принесла вченому теоретико-компаративістична праця «Вступ до порівняльного літературознавства» («Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft», 1968), перекладена кількома європейськими мовами, а також японською. Ця найбільш плідна лінія його науково-дослідницької діяльності була продовжена працями: «Літературна компаративістика й літературна теорія» («Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction», 1974), «Дослідницький звіт з порівняльного літературознавства 1968–1978» («Forschungsbericht Vergleichende Literaturwissenschaft», 1982). Слід вказати й на підготовлений і редактований Вайштайном том «Експресіонізм як інтернаціональний літературний феномен» («Expressionismus as an International Literary Phenomenon», 1973) в багатотомному проєкті «Історія порівняльної літератури європейськими мовами», що здійснюється Міжнародною асоціацією літературної компаративістики; його передмова до цього видання була передрукована в багатьох різномовних компаративістичних часописах.

З часом у компаративістських студіях Вайштайна увага дедалі виразніше зміщується на вивчення літератури в системі мистецтв, у взаємозв'язках і взаємодії з ними, що засвідчується його працями «Література й образотворчі мистецтва» («Literatur und Bildende Kunst», 1992), «Інтертекстуальність: німецька література й візуальне мистецтво від Ренесансу до XX ст.» («Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century», 1993) та ін. На IX Конгресі МАЛК (1979) він був одним із керівників секції «Література й інші мистецтва» й виступив на ній зі вступною доповіддю, текст якої наводиться нижче.

Дмитро Наливайко

Переклад здійснено за виданням: Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, Innsbruck, 1979. – 1983. – Vol. 3. – P. 19–31.

Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології

Balancer les beautés d'un poète avec celles d'un autre poète, c'est ce qu'on a fait mille fois. Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la musique: en montrer les analogies; expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image; saisir les emblèmes fugitifs de leur expression; examiner s'il n'y aurait pas quelque similitude entre ces emblèmes, etc., c'est ce qui reste à faire, et ce que je vous conseille d'ajouter à vos *Beaux-Arts réduits à un même principe*.

Diderot ¹ [1]

Порада Дідро знаменитому абатові Батто, чий трактат 1746 р. «Образотворчі мистецтва, зведені до єдиного принципу» («*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*») накреслив, за словами Пауля Оскара Крістеллера, «сучасну систему образотворчих мистецтв майже в її остаточному варіанті, тоді як усі попередні автори лише готували її» [2], сигналізувала два з чвертю століття тому необхідність рухатися від дисципліни «порівняльне літературознавство», що тоді ще не з'явилося, до аналогічно утопічної галузі гуманітарного знання, відомої під різними назвами, залежно від визначеного змісту чи методу: «Comparative Arts» ² [3], «Parallelism between Literature and the Arts» ³ [4], «Gleichlauf der Künste» ⁴ [5], «Mutual Illumination of the Arts» ⁵, «Reciprocal Illumination of the Arts» ⁶ [6], «Mutual Aid in the Arts» ⁷ [7], «Interart(s) Analogies» ⁸ [8], «Arts et littérature comparés» ⁹ [9]

¹ «Художні особливості творів одного поета з особливостями творів іншого поета порівнювалися вже тисячі разів. Проте віднайти спільні особливості поезії та музики; показати аналогії між ними; пояснити, як поет, художник та музикант відтворюють один і той самий образ; схопити швидкоплинні емблеми вираження цього образу в різних видах мистецтва; подивитися, чи немає якоїсь подібності між цими емблемами тощо – це те, над чим ще треба працювати, і це те, що я раджу додати до вашої книги «Образотворчі мистецтва, зведені до єдиного принципу». Дідро (франц.).

² «Порівняльне мистецтвознавство» (англ.).

³ «Паралелізм між літературою та мистецтвами» (англ.).

⁴ «Синхронність мистецтв» (нім.).

⁵ «Взаємовисвітлення мистецтв» (англ.).

⁶ «Обопільновисвітлення мистецтв» (англ.).

⁷ «Спільний художній апарат мистецтв» (англ.).

⁸ «Міжвидові аналогії в мистецтві» (англ.).

⁹ «Порівняння мистецтв та літератури» (франц.).

або, користуючись оригінальною *Sprachgestalt*¹, «wechselseitige Erhellung der Künste»². Одночасно стає очевидним, що, вийшовши за межі припустимо наявної ранньої стадії недиференційованості, – такої *Ursprüngliche Einheit*³, на існуванні якої, можливо і небезпідставно, наполягає Курт Вайс у своїй невеличкій монографії «Симбіоз мистецтв: методологічні підходи до дослідження збіжностей/розходжень між поезією, образотворчими мистецтвами та музикою» [10], – мистецтва більше не можуть розглядатися як такі, що зводяться до *à un même principe*⁴, але можуть спробувати, за будь-яких обставин, досягти втраченого раю засобами складного синтезування у *Gesamtkunstwerk*⁵.

Як академічна дисципліна «Література та інші види мистецтва» стала самостійною лише у ХХ ст. (Я відкидаю спокусу переповідати тут ще раз і вкотре довгу та звивисту передісторію розвитку критичної думки, що починається від нині уже заялжених кліше Симоніда Кеоського [Малярство – це німа поезія, поезія – це картина, що промовляє] [11] та Горація [*Ut pictura poesis*]⁶ [12] до Лессінгового «Лаокоона» та численних його критиканів та імітаторів аж до Джозефа Франка.) Хоча книжку під назвою «Поетика мистецтв, або порівняльний курс малярства і літератури» (*Poétique des arts, ou Cours de peinture et de littérature comparée*) було опубліковано Жаном-Франсуа Собрі ще 1810 р., справжнім провісником народження цієї дисципліни став Оскар Вальцель* з його лекцією про Вельфліна, яку він прочитав 3 січня 1917 р. перед Берлінським кантіанським товариством. Лекцію було опубліковано того ж року під назвою «Взаємовисвітлення мистецтв: до питання визначення художньо-історичних понять» [13]. Вальцель, шукаючи ім'я, щоб охрестити дитину, напевне віддав би перевагу назві «*Ist es zweckdienlich, bei der Ergründung der künstlerischen Gestaltung von Werken einer Kunst durchgehende (typische) Merkmale zu berücksichtigen, die sich bei der Feststellung der künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten einer anderen Kunst ergeben?*»⁷ (Післямова, с. 89), але його переконали, що так просто не вистачить місця на свідоцтві про народження і що люди навряд чи запам'ятають настільки громіздке прізвисько. Відтак стенографічний *Kürzel*⁸ став ім'ям, під яким позашлюбне дитя стало відомим дослідницькій громаді.

¹ Мовною формою (нім.).

² «Взаємне висвітлення мистецтв» (нім.).

³ Первинної єдності (нім.).

⁴ Єдиного принципу (франц.).

⁵ Збірному творінні (нім.).

⁶ Поезія як живопис (лат.).

⁷ «Чи доцільно враховувати типові ознаки одного виду мистецтва під час з'ясування художніх можливостей іншого виду мистецтва?» (нім.).

⁸ Знак скорочення (нім.).

Звісно, «порівняльне мистецтвознавство» мало виживати під атаками дитячих хвороб – що, як виявилось, легко передаються й надзвичайно заразні, – після чого вступило в неприємний, здавалося б, вік отрочтва (та статевого дозрівання?), коли все ще зберігається схильність до тих інфекційних хвороб, яких пощастило уникнути в дитинстві, і є потреба у принагідних щепленнях, особливо проти ендемічної лихоманки *Geistesgeschichte*¹, що ледве не вбила його ще в колицці. У будь-якому випадку, ми тут, щоб святкувати його остаточне ствердження в дослідницькій довірі, чи, можливо, йдеться лише про його «mittlere Reife»²? З огляду на сумнівний прогноз одного лікаря-практика я трепетно зустрів приємну, усупереч моїм сподіванням, новину, що «Література та інші види мистецтва» становитиме одну з чотирьох головних тем IX Конгресу ICLA³ і що я маю оцінити «стан цієї дисципліни» в дослідницькому міні-огляді під заголовком «Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії та методології». Це досить вагомі слова, і я зовсім не впевнений, що зможу бути гідним тих високих сподівань, які вони на мене покладають: інформувати вас, дуже коротко, про те, що було вже зроблено в цих напрямках і над чим іще необхідно працювати.

Яким би не був діагноз стосовно її стану здоров'я, наука «wechselseitige Erhellung...»⁴ існує. А як результат – більш ніж 300 (а якщо враховувати специфічну, певною мірою маргінальну, сферу кінематографа, то більше 450) позицій в останній (1978) частині щорічника «Бібліографія праць про взаємозв'язки літератури з іншими видами мистецтва» («Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts»), надзвичайно кваліфіковано зредагованому Стівеном П. Шером, а також приблизно 400 назв, які А.-М. Руссо навів у своїй останній статті «Мистецтва та література: нинішній стан і деякі роздуми» [14], і ще майже 100 нарисів, поданих у відповідь на пропозицію організаторів Конгресу!

Завдання, яке мене попросили втілити в життя, передбачає, що я докладу всіх зусиль, щоб представити проблему об'ємно та якомога систематизовано, тобто не відкидаючи більшості деталей, з одного боку, й уникаючи зайвої педантичності, з другого. Отже, я мав торкнутися багатьох аспектів, але не мав змоги вичерпно висвітлити жоден із них. Утім, це природно, і мені не треба вибачатися *avant la lettre*⁵ за

¹ Історії духу (нім.).

² Середній вік (нім.).

³ International Comparative Literature Association – Міжнародна асоціація літературної компаративістики (МААК) (англ.).

⁴ Взаємовисвітлення (нім.).

⁵ Заздалегідь (франц.).

мою неминучу неспроможність виконати всі вимоги та задовольнити всі бажання. Стосовно цього, у майбутньому ще «буде час та нагода» для нас обох, професора Шера та мене, «зустрітися з тими, хто побажає».

Як то кажуть, почнемо з початку. «Взаємовисвітлення мистецтв» та його лінгвістичні еквіваленти є, мабуть, неправильними назвами, коли йдеться про нашу персональну та професійну участь, адже в межах нашої професійної діяльності немає, відверто кажучи, місця для таких досліджень, які скоріше мають уживатися під дахом *allgemeine Kunstwissenschaft*¹. Благопристойність вимагає, щоб *qua*² компаративісти ми утрималися – окрім ерудованих *Doppelbegabungen*³ – від дослідження, скажімо, типологічних подібностей між акустичними та візуальними видами мистецтва; а такі книги, як «Музика та малярство: дослідження компаративних ідей від Тернера до Шенберга» [15] Едварда Локспейсера, нам слід, *sensu strictu*⁴, викинути з наших полиць і викреслити з наших бібліографій. Отже, наголосимо: література має бути осердям усього, що ми робимо, чи то вона є рівноправним партнером та пайщиком у мультимедійному *Verbund*⁵, чи то вона чинить впливи на одну чи декількох своїх сестер або сама від них зазнає впливу. У цьому розумінні «література та інші види мистецтва» – що є скороченням від «дослідження літератури в її взаємодії з іншими видами мистецтва», як «порівняльне літературознавство» є скороченням від «дослідження двох або більше національних літератур у їхній взаємодії», – можна вважати найдоречнішою візитною карткою.

По-друге, оскільки як компаративісти ми маємо справу не з *literaturou*, у чому хотіли б нас переконати *oneiric*⁶ «перевізники меблів» професора Гаррі Левіна (YCGI, 17 [1968]), а з різними літературами, перед нами постає дилема, яку помітив Безіл Мунтеано, роздумуючи над відмінністю між *littérature simplement comparée*⁷ (залучаючи як ілюстрацію виходу за межі лише літератури вивчення «Чарівної флейти» як спільного твору Шикандера та Моцарта) та *littérature doublement comparée*⁸ (залучаючи як приклад, аналогічно, аналіз Берліозового «Осудження Фауста» у світлі драми Гете) [16]. У цьому зв'язку повертаюся до проблеми, яка, на що я вже вказував

¹ Загального мистецтвознавства (нім.).

² Як (лат.).

³ Подвійних обдарувань (як термін – мультиталант) (нім.).

⁴ У прямому розумінні (лат.).

⁵ Сполученні, комбінації (нім.).

⁶ Оніричні (грец.).

⁷ Простим літературним порівнянням (франц.).

⁸ Подвійним літературним порівнянням (франц.).

раніше [17], є методологічним припущенням, здебільшого задля того, щоб висловити свій жаль із приводу того, що багато – дуже багато – прихильників порівняльного мистецтвознавства тенденційно зачинаються у своїх лінгвістичних оболонках, обмежуючи своє завдання дискусіями навколо праць, художніх або критичних, своїх співвітчизників [18]. Доти, поки триватиме ця інтелектуальна короткозорість, ми не матимемо справжнього компаративного взаємовисвітлення мистецтв.

Загальноновизнано, що порівняльне літературознавство поділяється – принаймні теоретично, якщо не завжди практично – на теорію порівняльного літературознавства, критику порівняльного літературознавства та історію порівняльного літературознавства. У порівняльному мистецтвознавстві спостерігаємо подібну ситуацію з окремими збігами, які є водночас і неминучими, і бажаними. Практикована на досить високому рівні узагальнення Теодором Месером Гріном у його чудовому огляді «Мистецтва та мистецтво критики» [19] теорія порівняльного мистецтвознавства містить методологію та термінологію порівняльного мистецтвознавства; критика порівняльного мистецтвознавства майже збігається з нею; а от історія порівняльного мистецтвознавства, базуючись на типовому застарілому підході, практикованому представниками *Geistes-* та *Stilgeschichtler*¹, такими як Вайлі Шипер, Маріо Праз *e tutti quanti*² [20], переживає погані часи. Книги ж, подібні до «Порівняння мистецтв: аспект британської естетики XVIII ст.» [21] Джеймса С. Малєка, зрештою, не можуть стати четвертим листком на цьому міждисциплінарному дереві, адже, згідно із загальновідомим визначенням, естетика – це галузь філософії, що оперує *a priori*³ поняттями.

У дослідженнях, що проводяться в напрямку теорії та критики порівняльного мистецтвознавства, у центрі уваги часто постають не стільки індивідуальні твори, групи творів чи цілі *oeuvres*⁴, сформовані за допомогою різних художніх засобів, скільки методи дослідження самих цих засобів, домінантних або типових. Уже про самого батька-засновника Оскара Вальцеля можна було б сказати: «Ihm ging es vor allem um die Wechselwirkung zwischen den Kunstwissenschaften, nicht eigentlich um die Beziehungen der Künste selbst»⁵ [22]. У цьому аспекті написано працю Йоста Германда «Літературознавство та мистецтвознавство: методологічні взаємозв'язки з 1900 р.» [23], яка

¹ Істориків духу та стилю (нім.).

² Та всі інші (італ.).

³ Априорними (лат.).

⁴ Зібрання творів (франц.).

⁵ «У нього йшлося перш за все про взаємодію між науками про мистецтво, а не безпосередньо про взаємозв'язки між мистецтвами» (нім.).

охоплювала лише німецькомовний ареал; а Світлана та Поль Алперси у нарисі «Літературознавча критика та історія мистецтв» [24] порушили надзвичайно слушне питання: про що літературні критики можуть дізнатися від істориків мистецтва та *vice versa* ¹?

Досить курйозно оглянувши, згідно з вимогами обставин, будинок порівняльного мистецтвознавства з багатьма квартирами, декілька з яких, до речі, заселені вченими-марксистами [25], тепер я маю повернутися до мого безпосереднього завдання, а саме до огляду «сучасних тенденцій і (майбутніх) перспектив у критичній теорії та методології» в сенсі дослідження «літератури і мистецтва» конкретно, а не «літератури та мистецтв» загалом. Розподіл обов'язків між мною та професором Шером був таким, яким він фактично є у дійсності: щодо мене, то я маю особливий інтерес до висвітлення предмета «література і мистецтво», що фактично означає «література і візуальні (образотворчі або пластичні) мистецтва», – а наші дві презентації разом покривають увесь спектр стосунків між літературою та іншими неприкладними модусами творчості. Що ж залишається сумнівним, як побіжно натякалося раніше, то це роль, яку відіграє фільмологія в цьому контексті. Іншими словами, чи слід уважати кінематограф мистецтвом *sui generis* ², хоча й комбінованим, але протегованим його власною музою, десятою чи – бо Патрік Сміт зарезервував це місце для лібрето – одинадцятою? У наші дні і в нашу епоху це видається цілком умотивованим припущенням, з якого випливає, що як дослідники «літератури та інших видів мистецтва» ми маємо сфокусувати нашу увагу на сценарії, сюжетній канві та різних способах, за допомогою яких література транспонується в аудіо- та відеопроduct, тоді як суто технічні питання мають бути залишені для професійних *cinéastes* ³. У світлі наведених методологічних міркувань редактори «Бібліографії праць про взаємозв'язки літератури з іншими видами мистецтва», можливо, захочуть переглянути свої принципи відбору.

Що стосується уз, які поєднують літературу з пластичними видами мистецтва – головним чином малярством та графікою, а також і фотографією, скульптурою та справжньою *techné* ⁴ архітектурою – з одного боку, та літературу з музикою – з другого, найочевидніше свідчення, що підкріплюється «Поетикою»*, здається, має означати, що названі узи були набагато сильнішими за часів античності; проте в добу Ренесансу відбулася радикальна зміна: образотворчі мистецтва звільнилися від ремесел, і художники засновували свої власні

¹ Навпаки (лат.).

² Унікальним (франц.).

³ Кінематографістів (франц.).

⁴ Техне – майстерність, мистецтво (грец.).

гільдії, а пізніше й зовсім позбулися таких атавістичних кайданів. Саме відтоді література та *beaux-arts*¹ у вузькому значенні отримали привілей уважатися спорідненими мистецтвами – приміром, магістерське дослідження Джина Гарструма «Традиція літературного живописання та англійська поезія від Драйдена до Грея» [26], – чого музика та література ніколи не мали, за винятком окремих ключових етапів історії опери від Флорентійської *camerata*² до вагнерівського «Художнього твору майбутнього» («Das Kunstwerk der Zukunft»). Це великою мірою пояснює наукову думку про тісну співпрацю між *Kunstgeschichte*³ та *Literaturwissenschaft*⁴. Обидві вони в той чи той спосіб перейняли проблемою значення, тоді як *Musikwissenschaft*⁵ ні, принаймні не головним чином: Вальцель імітує Вельфліна*, Ервін Панофський* перетворює іконологію на квазілітературний інструмент.

Як я наголосив у своїй статті у спеціальному номері «Неогелікона» («Neohelicon») 1977 р., присвяченого *letterae et artes*⁶ [27], порівняльне літературознавство історично поділяє це упередження. Скажімо, Макс Кох у першому виданні 1887 р. свого «Журналу порівняльної історії літератури» («Zeitschrift für Vergleichende Litteraturgeschichte») наполегливо пропонував тип нової дисципліни: «den Zusammenhang zwischen Literatur und bildender Kunst nachzuweisen»⁷ [28]; а Сімон Жен, на знак поваги до традиції, встановленої шановним Ван Тігемом, визначив для порівняльного мистецтвознавства його нішу в просторій царині *littérature générale*⁸ – хоч би вже дали йому спокій! – і переконував 1968 р.:

«Nous voudrions mettre en évidence une autre fonction de la littérature générale. Il ne s'agit de relier les littératures nationales entre elles, mais de rechercher les liaisons existant entre la littérature, d'une part, et les beaux-arts de l'autre (c'est-à-dire, avant tout les arts graphiques: peinture, dessin, gravure, mais aussi architecture, sculpture et musique). Au XX siècle convient naturellement d'y joindre l'immense domaine du cinéma»⁹ [29].

¹ Образотворчі мистецтва (франц.).

² Флорентійська камерата – об'єднання поетів, музикантів, вчених-гуманістів, що було створене 1580 р. у Флоренції.

³ Історією мистецтв (нім.).

⁴ Літературознавством (нім.).

⁵ Музикознавство (нім.).

⁶ Літературі та мистецтвам (франц.).

⁷ «Підтвердити зв'язок між літературою та образотворчими мистецтвами» (нім.).

⁸ Загального літературознавства (франц.).

⁹ «Хотілося б наголосити ще на одній функції загального літературознавства. Йдеться не стільки про те, щоб порівнювати національні літератури, скільки про те, щоб відшукувати зв'язки, які існують між літературою, з одного боку, образотворчими мистецтвами, з другого (тобто перш за все з мистецтвом графічним: картиною, малюнком, гравюрою, але також і з архітектурою, скульптурою та музикою). У ХХ ст. до цього переліку, зрозуміло, хотілося б додати ще й величезну сферу кіномистецтва» (франц.).

Якого типу взаємозв'язки, узяті разом, становлять предмет обговорення сфери знання, відомої під загальною назвою «література та мистецтво»? Наскільки плідно вона досліджувалася в минулому і як багато уваги вимагає в майбутньому? Які ж є найбільші *desiderata*¹ і які теми та підходи в межах цієї субдисципліни вже вичерпано? Давайте, прислухавшись до мудрої поради Рене Веллека, почнемо огляд із творів мистецтва, завершених продуктів, у яких «взаємовідношення, спільні зв'язки» та «відповідні залежності» очевидно маніфестовані, і, відповідно, предмет отримує докази. Є декілька типів зв'язків – деякі, але, звісно, далеко не всі, були представлені доповідями на цьому конгресі. Я перелічу їх у певному порядку перед тим, як оцінити їхній науковий потенціал:

- 1) твори мистецтва, які зображають та інтерпретують відповідну історію, а не є простою ілюстрацією до тексту;
- 2) літературні твори з описом окремих витворів мистецтва (*ekphrasis*² та *Bild*³ – як відмінні від *Ding*⁴, *gedichte*⁵);
- 3) літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва (*technopdignia*⁶, включаючи поеми-моделі та більшість так званої конкретної поезії [30]);
- 4) літературні твори, що імітують образотворчі стилі;
- 5) літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск);
- 6) літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв;
- 7) синоптичні жанри (емблема);
- 8) літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва.

З усіх цих класів – перелік яких, напевне, можна доповнити – одним із найбільш вивчених, без сумніву, є останній – справді «золоте дно» для дослідників спільної тематики різних видів мистецтва. Ця група вчених потенційно найменш розбірлива з усіх дослідників взаємовисвітлення мистецтв. Тому я одразу приєднуюсь до позиції дослідника стилю, *Geistesgeschichtler*'a⁷ Сайфера, який вважає, що «будь-яке порівняння мистецтв тільки на основі змісту чи теми» недостатнє [31], та Празз, який відчуває, що, «фактично, ми маємо право говорити про співвідношення тільки тоді, коли наявні придатні

¹ Нагальні проблеми (лат.).

² Екфразис/екфраза (грец.).

³ Картина, зображення (нім.).

⁴ Об'єкт (нім.).

⁵ Вірш (нім.).

⁶ Художня гра (грец.).

⁷ Історика духу (нім.).

для порівняння задуми вираження та поетики у поєднанні з відповідними технічними засобами [sic!] [32]». Міждисциплінарна *Stoffgeschichte*¹ є, насправді, грою безмежної варіативності, що часто відбувається лише заради задоволення та скоріше за все приносить результати, які не співвідносяться ані з часом, ані із зусиллями, затраченими на їхній пошук. Симптоматичний приклад, що його часто наводять, – написана з найкращими намірами, але невдала праця пізнього Гельмута Гатцфельда «Література крізь мистецтво: новий підхід до французької літератури» [33].

Інший широко практикований у нашій галузі тип дослідження пов'язаний із літературними творами, здебільшого романами, в яких мистецтво та митці, чи то історичні, чи то фіктивні, фігурують безпосередньо («З перших вуст» Джойса Кері*, «Місяць та шестипенсовик» Сомерсета Моема*), – а точніше, це книжки, в яких конкретний твір мистецтва відіграє прикметну роль, як «Мертвий Христос» Гольбейна* в «Ідіоті» Достоевського, а дюрерівська* «Меланхолія І» – у романі Томаса Манна «Доктор Фаустус». (Ці два та ще одинадцять інших романів подібного типу досліджені у книзі Джеффрі Мейєрса «Малярство та роман» [34], що заслуговує бути тут згаданою.) Найбільш плідний, на мій погляд, аналіз творів, прикладом яких є «До маяка» Вірджинії Вулф*, де естетичні та технічні проблеми, пов'язані з живописом, структурно інтегровані в сюжет, і де показано, що художні рішення митця можуть бути придатні для вираження загальнолюдських проблем. Поемам, які передбачають надійні художньо-історичні знання для їх правильної інтерпретації («Подорож до Візантії» Єйтса*, монологи Браунінга*), літературознавцями також було приділено недостатньо уваги.

Деякі інші методики дослідження, що стосуються нашого предмета, мають інтенсивніше розвиватися, ніж це було досі. Наприклад, більше зусиль необхідно докласти до того, щоб виявляти літературні джерела (або антецеденти) таких картин, як, приміром, «Падіння Ікара» Брейгеля* [35], – тут першими серед істориків мистецтв стали іконографи та іконологи, що ж до літературознавців, то вони виявилися однобічно вишколеними, щоб розглядати подібні твори. Значний інтерес становлять літературні зразки, які прагнуть імітувати чи транспонувати образотворчі стилі (як в «імпресіоністичному» оповіданні Кетрін Менсфілд* «Ії перший бал» і в «кубістській» прозі Гертруди Стайн*). У всіх цих випадках дослідник зв'язків між мистецтвами в ідеалі має володіти такими науковими знаннями, які дають йому змогу викликати на дружнє професійне змагання його колег по той бік професійного паркану.

¹ Історія змістового матеріалу, сюжетів (нім.).

Незважаючи на те, що мистецтво книжкової ілюстрації та споріднений із нею жанр ілюстрованої книги, якому Ален-Марі Бассі нещодавно присвятив нарис «Спроба критичного та методологічного міркування» («Essai de réflexion critique et méthodologique») [36], завжди було популярним серед дослідників взаємовисвітлення мистецтв, усе ще залишається багато місця у списку можливих тем. Те ж саме можна сказати про емблематичну літературу, яку Артур Генкель та Альбрехт Шене так досконало вивчили та представили у їхньому монументальному словнику, який нещодавно вийшов у другій розширеній редакції [37]. Що ж до інших двох із вищезазначених восьми предметів, то вони, навпаки, залишаються чи то у віртуальному статусі невизначеності, чи то ледве вилюпилися з лялечки. Я маю на увазі поетичний *ekphrasis*¹, з одного боку, та *technopdignia*², з другого. У випадку *Bild-gedicht*³, ми, нарешті, маємо репрезентативну міжнародну антологію, хоча, можливо, й обмеженого розміру, укладену Гісбертом Кранцем, а також історичне дослідження з пробною *Bestandsaufnahme*⁴, що є працею цього ж самого ентузіаста-захисника *scienza nuova*⁵ в межах порівняльного мистецтвознавства [38]. Мистецтво «візерункової» («орнаментальної») поеми – за винятком її найновішого, надзвичайно популярного відгалуження конкретної поезії – було безкінечно зневажене в науці минулих років; і тому з великою цікавістю дивляться на появу «Спроби історико-видового систематизування» («Versuch einer gattungsgeschichtlichen Grundlegung») Ульріха Ернста, анонсованого під самороз'яснювальним заголовком «Carmina figurata: візуальна лірика від елліністичного зображального вірша аж до конкретної поезії» («Carmina figurata: Visuelle Lyrik vom hellenistischen Bildgedicht bis zur konkreten Poesie») у коротенькому оглядовому нарисі, опублікованому автором два роки тому в «Германо-романському щомісячнику» [39].

Каталог видів взаємозв'язків, який я накреслив і коротко прокоментував, жодною мірою не планувався як вичерпний. Я хотів би уточнити, хоча це ледве зможе бути вичерпним з огляду на той невеликий проміжок часу, що залишився, деякі інші методики та перспективи, які гарантують дискусію у даному контексті. Почну з очевидно доречного звернення до *Geistesgeschichte*⁶, нині вже непопулярної, але, можливо, у випадку її найбільш вдумливих представників,

¹ Екфразис (*грец.*).

² Мистецьку гру (*грец.*).

³ Зображального віршу (*нім.*).

⁴ Інвентаризацією (*нім.*).

⁵ Нової науки (*італ.*).

⁶ Історії духу (*нім.*).

несправедливо обмовленої історичної стратегії, яка також має зв'язок із творами мистецтва, але настільки, наскільки вони можуть уважатися моделями або зразками стилів різних періодів у загальнокультурному спектрі. Згідно з Маріо Празом, ця стратегія побудована на припущенні, що «кожна епоха має свій специфічний почерк або почерки, котрі, якщо їх інтерпретувати, виявлять характер, навіть фізичний вигляд подібно до того, як із фрагмента скаменілої палеонтологи реконструюють цілу тварину» [40]. Сьогодні *Geistesgeschichte* – яку не слід плутати з вочевидь більш інтелектуальною та філософськи орієнтованою історією ідей (= *Problemgeschichte*) – практично мертва, і буде дурницею пробувати воскресити її. Подібне відбувається загалом з усіма честолюбними великомасштабними узагальненнями; і я схильний погодитися з молодим англійським критиком, на бік якого пристає і Ж. Сезнек, цитуючи його в недавньому «Проханні про стриманість» («*Plea for Humility*»): «Час блискучих узагальнень, здається, минає; учення про мистецтво та літературу, все ще залежачи від естетики, дедалі більше і більше тяжіють до точності, до повністю документованих досліджень, для яких монографії надають належне обрамлення. Літературознавство може тільки виграти від таких учень, з визначеним предметом і скрупульозних за формою» [41].

Йдеться про час, коли пил укріє гарячі дебати про періодизацію, хоча сама періодизація все ще буде з нами в незапам'ятні часи. Давайте, відповідно, поаплодуємо здоровому глузду, проявленому британським ученим Аластером Фаулером, котрий припустив, що «незважаючи на всі труднощі... ми все ще маємо зберігати наявні терміни періодизації стилів, принаймні як евристичні інструменти» [42].

Порівняльному мистецтвознавству як такому більш властиве компаративне дослідження із залученням міждисциплінарного підходу, маніфестів, які розкривають інтенції, що лежать в основі художніх рухів. За приклад можна навести роботу, нещодавно проведenu групою співробітників, що працювали над підготовкою авангардистських томів «Порівняльної історії літератур європейськими мовами» («*Histoire comparée des littératures en langues européennes*»), яку координував Жан Вайсгербер. З другого боку, я не вірю, що порівняльна історія мистецтв, навіть якщо бажана, буде нині чи у ближчому майбутньому реально можливою.

Якщо відволіктися від самих творів – центру гравітації для міжмистецьких порівнянь – та виявити професійний інтерес до їхніх творців та до креативного процесу як такого, ми зустрінемося із доволі цікавим феноменом *Doppelbegabung* і, далі, письменників, котрі

виступають також і як критики мистецтва – сфера, що її Аніта Брукнер орієнтовно дослідила в книзі «Геній майбутнього» [43]. Безперечно, інтерес до мультиталантів має своє місце в царині «літератури та інших видів мистецтва»; утім, на жаль, у минулому занадто багато досліджень такого типу було присвячено виключно жменьці величних геніїв – Мікеланджело чи Вільямові Блейку* – що виявилось певною мірою перевиробництвом. Тому давайте пошукаємо по сторінках словника Герберта Гюнтера «Мультиталанти в мистецтві» [44] гідних кандидатів серед постатей меншого рангу й менш затребуваних, які, однак, теж можуть бути показовими та методологічно корисними! (А загалом прості смертні, що займаються взаємовисвітленням мистецтв, завжди мають можливість прилучитися до сузір'я величних імен – Рільке і Сезанн / Роден*, Вордсворт і Констебл*, Пруст і Рескін*, Воллес Стівенс* і символісти – і торкнутися окремих привілейованих періодів, як-от: «диявольська трійця» ренесанс/маньєризм/бароко; англійський неокласицизм та романтизм [45], французький реалізм/натуралізм/імпресіонізм/символізм [46].) Це самообмеження предмета обговорення спонукає мене до наполегливого заклику розширити спектр наших досліджень як горизонтально – античність, середньовіччя, XVII ст. [47], так і вертикально – слов'янський світ, скандинавські країни, *Außereuropa*¹.

Мимохідь я також хотів би зробити огляд окремих видів діяльності, що знаходяться в межах сфери нашої зацікавленості так само, як інших гуманітарних наук; на них я, не відрізняючись від Веллека/Воррена, дивлюся скептично, але при цьому не усуваю їх із поля зору з причини їхньої позірної незбагненності. Порівнювати та протиставляти внутрішню роботу креативного розуму митців, представлену різними засобами, є чимось, що, на мою думку, ліпше залишити психологам, які об'єктивно краще підготовлені мати справу із настроями (*Stimmungen*) та емоційними реакціями, так само, як соціологи більш професійні, щоб фіксувати й аналізувати коливання сприйняття на ширшому, міжпредметному рівні. Напевне, існують межові випадки, приміром, коли ідея, що надихає, – інакше невлavimo *je ne sais quoi*², – може бути простеженою до її специфічного джерела («Болеро» Равеля*, кажуть, дало імпульс поемі Хорхе Гільєна* «Віч-на-віч» [48]), адже залишає невитравний знак на кінцевому продукті, таким чином створюючи вагомий предмет для *bona fide*³ наукового дослідження.

Загалом, питання впливу та інших концептів відносин – паралелі, аналогії, як і самі зіставлення – видається досить важливим для літе-

¹ Поза межами Європи (нім.).

² Щось; я не знаю, що (франц.).

³ Справжнього (лат.).

ратурознавця-компаративіста і є значно важливішим для вченого, що порівнює мистецтва! Я переконаний, що саме в цій, частково методологічній і частково термінологічній царині, найочевиднішою є потреба в консолідації та об'єднанні ресурсів. Ті скромні зусилля у цьому напрямку, що були зроблені у сфері літератури, – дисертація Майкла Моріарті «Використання аналогії: нарис з методології компаративістики» [49], повчальне есе Свена Ліннера «Структура та функції літературних порівнянь» [50], лекція Вольфганга Клемена «Що таке літературний вплив?» [51] та менш претензійні замітки Волькера Бішоффа «Межі та можливості порівняння» [52], – є, по суті, монодисциплінарними; і навіть Ёборан Гермерен, назва книги якого «Впливи у мистецтві та літературі» обіцяє багатий врожай, розділяє два мистецтва і робить лише одну побіжну спробу перекинути місток через безодню [53]. Можливо, мій нещодавній внесок у *Festschrift*¹ на пошану Горста Рюдігера, стаття під заголовком «Впливи та паралелі: місце та функція дослідження аналогій у порівняльному літературознавстві» [54], запропонує *point de repère*² для конче необхідної подальшої дискусії.

З огляду на те, що час мого виступу, на жаль, невмолимо вичерпується, я хотів би завершити свій дискурс чимось на кшталт «ненаукового постскриптуму», що матиме форму списку товарів, які частково вже «на ринку», а частково все ще мають бути виробленими, інгредієнтів санітарної аптечки, про які необхідно турбуватися завжди тим, хто наполегливо продовжує наше ремесло, порції обов'язкового пайка – *le petit bagage*³, як пізній Марсель Батайон одного разу висловився у своєму дослідженні бібліографічних потреб компаративіста [55], – мета якого – запобігти методологічному голоду. Але перш ніж почати, я хочу дати дві рекомендації на знак поваги до раціональності, що лежить в основі наших наукових зусиль, і процедур, що мають бути дотриманими в наших дослідях.

1. Здійснюючи різні міждисциплінарні заходи, а також такі, що вивчають інтермедійні засоби, звичайним адептам порівняльного мистецтвознавства, навіть ризикуючи бути сприйнятими у принизливій ролі носіїв мантиї, треба завжди намагатися рухатись виважено від малого до великого і від конкретного до загального. Теми слід обирати дуже обдуманно, визначати їх настільки точно та вузько, наскільки це можливо з огляду на обраний предмет дослідження. Стисло кажучи, маємо дотримуватися поради, запропонованої Джеймсом Д. Мерріменом у його есе «Паралель мистецтв: деякі обереги та

¹ Ювілейну збірку (нім.).

² Орієнтир, точку відліку (франц.).

³ Ручного багажу (франц.).

сумні підтвердження» [56]. А саме: «У дослідженні взаємозв'язків мистецтв проблема добору рис для зіставлення є особливо важливою, ...і, можливо, варто було б визначити критерії, яким будь-яка риса має відповідати, щоб бути відповідною. Зрозуміло, що риса щонайменше має бути властивою всім порівнюваним об'єктам; риса, характерна для одного виду мистецтва, але не властива іншим видам, може лише продемонструвати не-взаємопов'язаність... Водночас, принаймні в ідеалі, це має бути риса, властива виключно мистецтвам, інакше ми будемо не стільки досліджувати специфічні зв'язки між мистецтвами, скільки просто спостерігати звичайні взаємостосунки мистецтв із іншими видами об'єктів... По-третє, риса має бути наявною в усіх порівнюваних об'єктах. Одна з найпоширеніших методологічних вад зіставлення мистецтв полягає в неспроможності виявити те, що риса, у буквальному сенсі, наявна в одному виді мистецтва, в іншому наявна лише фігуранально» [57].

Цьому застереженню щодо буквального і метафоричного використання термінів у міжмистецьких порівняннях справді має приділятися багато уваги.

2. Як висновок зі сказаного: якщо ми визначили тему, маємо докласти всіх зусиль, щоб: перевірити ще і ще раз логіку та послідовність наших аргументів, правильність вибору доказів, що будуть наведені; як дістатися від пункту *a* до пункту *b*, *c* і далі до мети проекту; що робить пункт *b*₁ переконливішим під час ілюстрування, ніж пункти *b*₂, *b*₃ тощо. Це стосується фактично всіх порівнянь, за винятком тих, які є лише «риторичними». Щодо останніх, я дивлюся на них з острахом, хоча й не з таким презирством, як ортодоксальні представники *littérature comparée*¹ Франсуа Гюйяр та Жан-Марі Карре [58]. На мій погляд, у міжлітературних та міжмистецьких студіях має проводитися межа, що фіксує, коли контактні стосунки починають непомітно переходити в неконтактні. Як, приміром, у таких порівняннях, що стосуються двох різних культур, які на той час були майже або зовсім недотичними. Щодо зіставлень художніх феноменів, розділених величезною хронологічною відстанню, то їх слід уникати взагалі, якщо, звісно, вони не проводяться справжніми майстрами-професіоналами.

Щодо *petit bagage*², то він має складатися принаймні з трьох пунктів: термінологічного, бібліографічного й методологічного. Зокрема, я рекомендую включити: 1) продовження словника Робера Ескарпі «Словник міжнародних літературних термінів» [59], що викроений під наші спеціальні потреби і є чимось на кшталт «Словника

¹ Порівняльного літературознавства (франц.).

² Ручного багажу (франц.).

міжнародних міжмистецьких термінів» («Dictionnaire international des termes interartistiques») [60]; 2) бібліографію порівняльного мистецтвознавства обсягом із книги, створену за моделлю сучасної «MLA¹ Бібліографії про взаємозв'язки літератури та інших видів мистецтва» («MLA Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts»), але за таксономією більш ускладнену; та 3) збірку статей, які стосуються найвизначальніших аспектів галузі, у формі довідника, що доповнюватиме спільний захід, нещодавно ініційований професором Шером [61]. (Цінність такого видання може зрости, якщо включити до нього як додаток *abschreckende Beispiele*² – методологічні похибки, котрі як негативні приклади можуть навчити нас та наших наступників уникати найбільш підступних пасток.) Можна й не говорити про те, що навчальна програма й освітні питання також мають висвітлюватися в різних контекстах, якщо хочемо отримати змогу навчати наше наукове *Nachwuchs*³ [62]. Можливо, знайдеться місце й для спеціалізованого журналу, але за умов, що буде знайдено чітко й правильно мислячий редакторський склад, а редакційна політика буде прозорою та продуманою.

Але гадаючи, що ми отримали невеличкий набір та право на володіння педагогічним інструментарієм, із яким можемо досягти висот, ми, напевне, рано чи пізно відкриємо, що цього зовсім недостатньо, що необхідний цілий *Rucksack*⁴, наповнений знаряддям, який зробить іще тяжчим досягнення вершин міждисциплінарної науки. Але чи не буде тоді мудріше залишитися культивувати наш монодисциплінарний сад? Як ідеаліст я рішуче відкидаю таке обмеження; але як прагматик одразу додам, що це, справді, було б краще для всіх, окрім тих щасливих небагатьох, хто не страждає від посередницької агорафобії та не може задовольнятися дрібним браконьерством у фруктовому саду чи овочевому городі сусідської дисципліни.

1. Цит. за: *Lettre sur les sourds et les muets // Oeuvres complètes / Ed. J. Assézat, M. Tourneux. – Paris: Garnier, 1875. – I. – P. 385.*
2. *The Modern System of the Arts // Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts. – New York: Harper & Row, 1965. – P. 200.* Спочатку статтю було опубліковано у: *Journal of the History of Ideas. – 1951–1952. – Vol. 12–13.*
3. *Frenz H., Weisstein U. Teaching the Comparative Arts: A Challenge // CE. – 1956. – Vol. 18. – P. 67–71.*

¹ MLA – Modern Language Association – Асоціація сучасної мови (англ.).

² Запугливі приклади (нім.).

³ Молоде покоління (нім.).

⁴ Рюкзак (нім.).

4. *Wellek R.* Parallelism between Literature and the Arts // *English Institute Annual* for 1941. – New York: Columbia UP, 1942. – P. 29–63.
5. *Wais K.* Vom Gleichlauf der Künste // *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences.* – 1937. – B. 37. – S. 289–304.
6. Цей ярлик був запропонований Ф. П. Пікерінгом у передмові («Вступний огляд») до його книги «Література та мистецтво середньовіччя». Див.: *Pickering F. P.* Literature and Art in the Middle Ages. – Coral Gables, Fla: Miami UP, 1970. Німецькомовний оригінал цього видання: *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter.* – Berlin: Erich Schmidt, 1966.
7. *Brunius T.* Mutual Aid in the Arts from the Second Empire to the Fin de Siècle. – Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1972.
8. *Fowler A.* Periodization and Interart Analogies // *NLH.* – 1972. – Vol. 3. – P. 487–509.
9. *Moreau P.* Suggestions pour une discipline nouvelle: Arts et littérature comparés // *L'Information littéraire.* – 1970. – Sept. / Oct. – P. 151–156.
10. *Wais K.* Symbiose der Künste: Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst. – Stuttgart: Metzler, 1937. Це є розширенням праці, наведеної вище у примітці 5.
11. За Плутархом, ця формула належить Симоніду Кеоському. Див.: *Plutarch.* *Moralia* / Loeb ed. – 346 f.
12. Стаття Ренсселара В. Лі «Ut pictura Poesis: гуманістична теорія малярства» є класичним дослідженням поширеного порівняння, яке хибно зрозуміли й витлумачували. Див.: *Lee R. W.* Ut pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting // *Art Bulletin.* – 1940. – Vol. 20. – P. 197–267. Або в окремому виданні: *Lee R. W.* Ut pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. – New York: Norton, 1967. Статтю Веслі Трімпі «Значення вислову Горация „Ut pictura Poesis“» присвячено виявленню античного коріння цієї фрази. Див.: *Trimpi W.* The Meaning of Horace's "Ut pictura Poesis" // *Journal of the Courtauld and Warburg Institute.* – 1973. – Vol. 36. – P. 1–34.
13. *Walzel O.* Wechselseitige Erhellung der Künste: Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. – Berlin: Reuther & Reichard, 1917. Погляди Вальцеля на цю проблему, крім інших, обговорювалися у таких працях: *Salm P.* Oskar Walzel and the Notion of Reciprocal Illumination in the Arts // *GR.* – 1961. – Vol. 36. – P. 110–124; *Pinkerneil B.* Selbstreproduktion als Verfahren: Zur Methodologie der sogenannten Wechselseitigen Erhellung der Künste // *Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie* / Ed. V. Zmegac and Z. Skreb. – Frankfurt: Athenäum Fischer, 1973. – S. 95–114.
14. *Rousseau A.-M.* Arts et littérature: Un Etat présent et quelques réflexions // *Synthesis. Bulletin du Comité National Littérature Comparée de la République Socialiste de Roumanie.* – 1977. – Vol. 4. – P. 35–51.
15. *Lockspeiser E.* Music and Painting: A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg. – New York: Harper & Row, 1973.
16. *Littérature générale et Historie des Idées* // *Littérature générale et Historie des Idées: Actes du premier Congrès National de Littérature Comparée.* – Bordeaux, 1956. – 2, 3, 4 Mars. – Paris, 1956. – P. 25.
17. *Weisstein U.* Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction. – Bloomington: Indiana UP, 1973. – P. 157.
18. Це стосується Оскара Вальцеля так само, як більш сучасного Перрі Дюфура. Див.: *Dufour P.* La Relation peinture/littérature: Notes pour un comparatisme interdisciplinaire // *Neohelicon.* – 1977. – Vol. 5. – № 1. – P. 141–190.
19. *Greene T. M.* The Arts and the Art of Criticism / Sec. ed. – Princeton: Princeton UP, 1947.
20. *Sypher W.* Four stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature. – New York: Doubleday Anchor Books, 1955; *Sypher W.* Rococo to Cubism in Art and

- Literature. – New York: Knopf, 1960; *Praz M.* Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts. – Princeton: Princeton UP, 1970.
21. *Malek J. S.* The Arts Compared: An Aspect of Eighteen-Century British Aesthetics. – Detroit: Wayne State UP, 1974.
22. *Rasch W.* Einführung // Bildende Kunst und Literatur: Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert. – Frankfurt: Klosterman, 1970. – S. 8.
23. *Herman J.* Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft: Methodische Wechselbeziehungen seit 1900 / Sec. ed. – Stuttgart: Metzger, 1965, 1971.
24. *Alpers S., Alpers P.* Ut picture noesis?: Criticism in Literary Studies and Art History // NLH. – 1972. – Vol. 3. – P. 437–458.
25. Серед визначних винятків поміж них варто згадати такі праці: *Söter I.* Les Recherches comparatives complexes // Aspects et parallélismes hongrois. – Budapest, 1966. – P. 101–114; *Đurišin D.* Comparative Investigation in Literature and in Art // Neohelicon. – 1977. – Vol. 5. – № 1. – P. 125–140.
26. *Hagstrum J.* The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray. – Chicago: Chicago UP, 1958.
27. *Weisstein U.* Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik? // Neohelicon. – 1977. – B. 5. – № 1. – S. 93–124.
28. Ibid. – S. 11.
29. *Jeune S.* Littérature générale et littérature comparée: Essai d'orientation. – Paris: Les Lettres Modernes, 1968. – P. 18 f.
30. Як зазначає Мері Еллен Соат у вступі до її зразкової антології «Конкретна поезія: світогляд», конкретні вірші можуть бути вокальними, візуальними та вокально-візуальними. Див.: *Solt M. E.* Concrete Poetry: A World View. – Bloomington: Indiana UP, 1970.
31. *Sypher W.* Four stages of Renaissance Style: Transformations in Art and Literature. – New York: Doubleday Anchor Books, 1955. – P. 12.
32. *Praz M.* Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts. – Princeton: Princeton UP, 1970. – P. 20.
33. *Hatzfeld H.* Literature Trough Art: A New Approach to French Literature. – Chapel Hill: North Carolina UP, 1952.
34. *Meyers J.* Painting and the Novel. – Manchester: Manchester UP, 1975.
35. Вступний гамбіт я зробив у своєму есе – див.: *Weisstein U.* Verbal Paintings, Fugal Poems, Literary Collages and the Metamorphic Comparatist // YCGL. – 1978. – Vol. 27. – P. 14–15.
36. Уривок зі статті з'явився під заголовком «Іконографія в літературі». Див.: *Bassy A.-M.* Iconographie et littérature // Revue Française d'Histoire du Livre. – 1973. – Vol. 3. – P. 1–33.
37. *Henkel A., Schöne A.* Emblemata / Sec. ed. – Stuttgart: Metzler, 1976.
38. *Kranz G.* Gedichte auf Bilder: Antologie und Galerie. – München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1975; *Kranz G.* Das Bildgedicht in Europa: Zur Theorie und Geschichte einer Literarischen Gattung. – Paderborn: Schöningh, 1973.
39. *Ernst U.* Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit: Ein literarhistorisches Forschungsdesiderant // GRM (Germanisch-Romanische Monatschrift). – 1976. – B. 26. – S. 379–385.
40. *Praz M.* Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts. – Princeton: Princeton UP, 1970. – P. 25.
41. *Seznec J.* Art and Literature: A Plea for Humility // NLH. – 1972. – Vol. 3. – P. 569–574. Цитування с. 574.
42. *Fowler A.* Periodization and Interart Analogies // NLH. – 1972. – Vol. 3. – P. 487–509. Цитування с. 496.

43. *Brookner A.* The Genius of the Future: Studies in French Art Criticism. – London; New York: Phaidon Press, 1971.
44. *Günther H.* Künstlerische Doppelbegabungen / Sec. ed. – München: Heimeran, 1960.
45. Для прикладу див. збірку з дванадцяти есе: *Images of Romanticism: Verbal and Visual Affinities* / Eds. K. Kroeber, W. Walling. – Yale UP, 1978.
46. Для прикладу див.: *French 19th-Century Painting and Literature* / Ed. U. Finke. – Manchester: Manchester UP, 1972; *Brunius T.* Mutual Aid in the Arts from the Second Empire to the Fin de Siècle. – Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1972, тощо.
47. Стосовно середньовіччя «ком» уже почав «котитися». Окрім книжки Пікерінга, зазначеної у примітці 6, є спеціальна праця: *Frühmorgen E.* Voss's Text und Illustration im Mittelalter: Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst / Ed. N. H. Ott. – München: Beck, 1975; а також два есе Еннмарі Махлер (Annemarie Mahler), надруковані у PMLA (1974. – Vol. 89. – P. 537–550) та YCGL (1972. – Vol. 21. – P. 7–14). Щодо XVII ст., то книга Дж. Дженсена (J. H. Jensen) «The Muses' Concord: Literature, Music and the Visual Arts in the Baroque Age» (Bloomington: Indiana UP, 1976) є загальним дослідженням високого теоретичного рівня. Особливо методологічним є 9-й параграф цієї студії (с. 166–191). Водночас книга М. Альбрехт-Ботта (M. Albrecht-Bott) «Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock: Studien zur Beschreibung von Portraits und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinos "Galleria"» (Wiesbaden: Steiner, 1976) прагне специфічнішої мети. Додаток 6 до цієї книги (с. 200–242) пропонує дуже корисну бібліографію італійських іконічних поем XVI–XVII ст., організовану за іменами авторів та назвами їхніх праць.
48. Як повідомляється в есе К. Гільєна (C. Guillén) «The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature» (Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the ICLA / Ed. W. P. Friederich. – Chapel Hill: North Carolina UP, 1959. – Vol. 1. – P. 185).
49. *Moriarty M.* The Uses of Analogy: an Essay in the Methodology of Comparative Literature / Dissertation. – Indiana University, 1971.
50. *Linner S.* The Structure and Functions of Literary Comparison // JAAC. – 1967. – Vol. 26. – P. 169–179. Всі приклади Ліннера взяті з англійської літератури.
51. *Clemen W.* Was ist literarischer Einfluß? // Neuphilologische Mitteilungen aus Wissenschaft und Praxis. – 1969. – B. 22. – S. 139–147.
52. *Bischoff V.* Grenzen und Möglichkeiten des Vergleichs // Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft. – 1974. – B. 5. – S. 159–169.
53. *Hermmeren G.* Influence in Art and Literature. – Princeton: Princeton UP, 1975. Відповідний абзац знаходимо на с. 261.
54. *Weissstein U.* Influences and Parallels: The Place and Function of Analogy Studies in Comparative Literature // Teilnahme und Spiegelung / Allemann B., Koppen E. (eds.). – Berlin: de Gruyter, 1975. – P. 593–609.
55. *Bataillon M.* Pour une Bibliographie internationale de littérature comparée // RLC. – 1956. – Vol. 30. – P. 136–144. Батайон запозичує термін у Луї-Поля Бетца.
56. *Merriman J. D.* The Parallel of the Arts: Some Misgivings and Faint Affirmation // JAAC. – 1972/73. – Vol. 31. – P. 154–164. Стаття Джовенніні (Giovennini) «Method in the Study of Literature in its Relation to the Other Fine Arts» (JAAC. – 1950. – Vol. 8. – P. 185–194) є менш масштабною та значною мірою полемічною.
57. За Кеннетом Бйорком (Kenneth Burke), Меррімен говорить про те, що формальні принципи, названі «вродженими формами розуму», ймовірно, «найліпше пропонують твердий ґрунт, на якому й базується систематичне дослідження взаємозв'язків між мистецтвами» (с. 315). Це занадто високий рівень абстракції, на якому виразно функціонує порівняльне мистецтвознавство.

58. Я звертаюся до підручника Ф. Гюйяра (F. Guyard) «Літературна компаративістика» (Paris: de France UP, 1951), а зокрема, до багато обговорюваного ключового речення Карпе, автора вступної статті до цього видання.
59. *Escarpit R. Dictionnaire international des termes littéraires*. Окремий том «L» опубліковано: Mouton, The Hague, 1973, «Dictionnaire» тепер має з'явитися серійно у виданні Francke-Verlag (Berne). Том «I» (супровідні статті починаються із літери A) опубліковано 1979 р.
60. Останніми роками студенти моїх випускних курсів в університеті Індіани (семінар «Література та інші види мистецтва» та колоквиум «Література та інші види мистецтва») почали збирати матеріали для такого словника.
61. У Берліні буде опубліковано книгу: *Schmidt E. Musik und Literatur: Beiträge zu Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*.
62. Як зазначає Руссо в заключній частині своєї статті, вказаній у примітці 14: «les comparatistes revendiquent généralement ce domaine, sur le papier au moins, car ils ne le pratiquent guère, et jamais systématiquement... Sauf à Bloomington, où la matière est enseignée depuis vingt ans, à Rouen où fonctionne un centre de recherche spécialisée et peut-être à Manchester, le travail reste individuel» («компаративісти обстоюють своє право на цю сферу досить абстрактно, принаймні лише на папері, оскільки вона майже не розробляється і ніколи не розроблялася систематично... Крім Блаумінгтона, де цей предмет викладається вже двадцять років, Руана, де працює центр спеціальних досліджень, і, можливо, Манчестера, існують лише поодинокі праці») (с. 51). Дві декади викладання порівняльного мистецтвознавства в Університеті Індіани, ініційовані Френчем і Вайсштайном (примітка 3), були оцінені у статті: *Clüver C. Teaching Comparative Arts // YCGL. – 1974. – Vol. 23. – P. 79–92*.

Переклад з англійської Олени Дубініної

Примітки

До с. 374. Вальцель Оскар (1864–1944) – німецький теоретик та історик літератури. Класифікував літературу за стильовими ознаками.

До с. 378. «Поетика» – йдеться про трактат Арістотеля.

До с. 379. Вельфлін Генріх (1864–1945) – швейцарський теоретик та історик мистецтва, дослідник стилю. Його погляди вплинули на розвиток формального методу.

Пановський Ервін (1892–1968) – теоретик та історик мистецтва, один із творців структурно-семіотичного методу.

До с. 381. Кері Джойс (1888–1957) – англійський письменник, автор численних романів, зокрема «роману про митця» «Із перших рук».

Моем Вільям Сомерсет (1874–1965) – англійський прозаїк і драматург, автор роману «Місяць і шестипенсовик», прототипом героя якого є Поль Гюген.

Гольбейн (молодший) Ганс (1497–1543) – німецький художник. Картина «Мертвий Христос» (1521) позначена суворою об'єктивністю у трактуванні релігійної теми.

Дюрер Альбрехт (1471–1528) – німецький художник, гравер, теоретик мистецтва доби Відродження. Гравюра «Меланхолія» (1514) втілює внутрішні конфлікти й неспокій творчого духу.

Вульф Вірджинія (1882–1941) – англійська письменниця і критик. Відіграла значну роль у розвитку західноєвропейського психологічного роману ХХ ст.

Ейтс Вільям Батлер (1865–1939) – ірландський поет, драматург, театральний діяч. Його творчість формувалася під впливом ірландської міфології й фольклору, сповнена романтично-філософської символіки. Автор поетичних драм за мотивами ірландського епосу, символістських п'єс-масок у стилі японського театру но.

Браунінг Роберт (1812–1889) – англійський поет пізнього романтизму. Автор драматичних монологів-сповідей легендарних особистостей. Ці твори позначені тонким психологізмом.

Брейгель (старший) Пітер (бл. 1525 / 1530–1569) – нідерландський художник.

Менсфілд Кетрін (1888–1925) – англійська і новозеландська письменниця. Майстер психологічної новели.

Стайн Гертруда (1874–1946) – американська письменниця. Її літературні шукання мали авангардний характер. Прагнула відобразити в ритмах розмовної мови процес впливу життєвого досвіду на внутрішній світ людини.

До с. 384. Блейк Вільям (1757–1827) – англійський поет і гравер, ілюстрував гравюрами свої поетичні твори.

Роден Рене Франсуа Огюст (1840–1917) – французький скульптор. Для його творів властиві сміливість образних і пластичних шукань, філософська глибина. Один із засновників імпресіонізму в скульптурі.

Констебл Джон (1776–1837) – англійський художник. Його пейзажі майстерно відтворюють світове й повітряне середовище, пройняті відчуттям гармонійної єдності природи, одуховленої й величної навіть у найскромніших проявах.

Рескін Джон (1819–1900) – англійський мислитель, естетик і художній критик. Концепція мистецтва і краси Рескіна близька до романтизму й оснований на релігійно-ідеалістичному, пантеїстичному погляді на світ.

Стівенс Воллес (1879–1955) – американський поет. Формувався під впливом французьких символістів і англійських поетів «озерної школи». Вважав, що поезія не поступається філософії, оскільки уява – головний шлях пізнання світу, засіб навіювання світового порядку.

Равель Моріс (1875–1937) – французький композитор. Розвивав принципи імпресіонізму.

Гільєн Хорхе (1893–1984) – іспанський поет. Емігрував за часів диктатури Ф. Франко, жив у Канаді і США. 1976 р. отримав Премію ім. Сервантеса – найвищу літературну нагороду Іспанії.

Примітки Олександра Брайка

Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики?

У рамках цих, подекуди прагматичних, роздумів не вдається уникнути того, щоби бодай коротко не зупинитися на питаннях методології, оскільки розуміння того, що далі буде представлено, передбачає знання літературної компаративістики як наукової сутності [1]. Дефініція цієї навчальної галузі утворює підхід для розгляду визначених мною спеціальних явищ.

Спрощено й занадто грубо можна було би сказати, що компаративістика як порівняльне літературознавство [2], котре складається із секторів порівняльної історії літератури, порівняльної літературної критики та порівняльної теорії літератури, уповноважена співвідносити один з одним літературні твори, навіть якщо вони написані різними мовами й належать до двох чи більше національних літератур. При цьому чи то беручи до уваги справжні контактні відношення (так звані *rapports de fait* [3]), чи зовсім загально, з урахуванням лише подібностей [4].

Таким чином, до першого типу належить відповідно порівняння нічного оповідання «Майорат» Е. Гофмана та готичної історії з привидами Е. По «Падіння дому Ашерів». До другого, щоб навести яскравий приклад, у якому перетинаються кордони культурного кола й не існують ні синхронні гуманітарно-історичні, ні діяхронні умовні чи традиційні відносини, – зіставлення «Дон Кіхота» з класичним китайським романом У Чен-еня «Подорож на захід». Те, що це правило допускає окремі винятки, які задовольняють деяких компаративістів, але не приймаються іншими, зрозуміле само собою. Маємо на увазі лише іншомовні чи напівіншомовні вкраплення в ту чи ту національну літературу [5], двомовність окремих авторів (Беккет, Рільке, Пессоа) і спорідненість двох літератур (як англійська й американська), котра помітно впливає й на автономність. Але встановлено, що в переважній кількості випадків проблема лише тоді стає компаративістською, коли долаються мовні кордони, з чого випливає, що теорія і практика перекладу є, чи щонайменше мусять бути, найбезпосереднішим резервом порівняльного літературознавства.

Навколо центральної зони порівняльного *літературознавства*, котра, як говорить назва, означається переважно художніми творами, існує на околицях важкодоступна для огляду і картографічно погано охоплена територія, яка в науково-теоретичному сенсі часто вважається землею нічиєю й, відповідно, малозаселеною. Іноді науковці роблять наїзди на цю зону, не дбаючи про схвалення чи несхвалення своїх колег за фахом. Оскільки такі експедиції проводяться одночасно з різних на-

прямків, це призводить до контрабанди, а не до тривкого регулювання кордонів. Це стосується як верховних претензій, що їх час від часу пред'являє компаративістика, так і заявок від соціології, філософії, історії мистецтва, музики та інших. Для того, щоб дійти до першооснови, ми виходимо в нашому дослідженні з найширшого (що означає водночас найсміливіше й примирливе) визначення компаративістики з усіх, які давалися донині, а саме з визначення, запропонованого Г. Ремаком у його праці «Літературна компаративістика: її визначення та функції». Воно ґрунтується на тому, що «літературна компаративістика – дослідження літератури поза межами однієї країни, а також вивчення взаємовідносин між літературою, з одного боку, й іншими сферами знань і вірувань, такими як мистецтво (наприклад, малярство, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, соціальні науки (наприклад, політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо, – з другого. Стисліше кажучи, йдеться про порівняння однієї літератури з іншою чи іншими, а також про порівняння літератури з іншими сферами людської експресії» [6].

Усвідомлюючи небезпеку розширення до нескінченного, Ремак прагне з'ясувати методичне питання, коли додатково пояснює: «Розуміючи, що існує маловідома зона, де можуть бути наведені докази за і проти порівняльності певної теми, ми далі більше уваги приділятимемо розрізненню топіки, що належить до цієї категорії порівняльного літературознавства. Ми повинні бути впевненими, що порівняння між літературою й іншим полем, ніж література, має сприйматися як порівняльна література лише тоді, якщо вони систематично й чітко відділені від когерентної дисципліни за межами літератури, що вивчається» [7].

Саме за цей пункт чіпляється критика Рене Веллека, який дорікає Ремакові в тому, що його розрізнення мотивується університетсько-політично, але науково-теоретично воно є неспроможним: «Пан Ремак змушений був зробити штучні й неприйнятні висновки, наприклад із вивчення зв'язку Готорна з кальвінізмом, визначеного як "порівняльний", і вивченням його понять провини, гріха і спокути, представлених в американській літературі. Ця схема розроблена з практичною метою в американській вищій школі, і ви, можливо, змушені будете виправити визначення цієї тези як належної до "компаративістики", зважаючи на колег, котрі цього не сприймуть, обурені вторгненням у сферу їхньої компетенції. Але і як дефініція воно не витримує більш уважного вивчення» [8]. При їх, щонайменше потенціальному, як і незбагненному визначенні поняття «*littérature comparée*», Клод Пішуа та Андре-Марі Руссо все-таки підходять обережніше до творів і залишають, принаймні окремим компаративістам, можливість «самим щось дослідити». Стисло їх висновки звучать так: «Порівняльне літературознавство – це методичне вміння,

яке шляхом пошуку зв'язків, аналогій, спорідненості й впливів зіставляє літературу з іншими сферами вислову чи знання або ж літературні факти й тексти між собою, незалежно від того, дистанційовані вони чи ні в часі й просторі, лише б, належачи до багатьох мов і культур, були складниками однієї традиції, зрештою, зіставляє, щоб краще їх описувати, розуміти й оцінювати» [9].

З доданого коментарю видно, що цей опис не відбиває індивідуального погляду обох авторів, як це неправильно сприйняв Ентоні К. Ю [10], а глобально містить усі можливі визначення компаративістики [11]. «Кожен відмежовується в цьому визначенні від чого, що здається йому недоречним і зайвим, щоб дійти свого власного висновку. Наприклад, скасування частини речення “незалежно від того, чи вони належать... до багатьох культур” визначило б крайню позицію американського компаративізму (Р. Веллек) [12], згідно з якою літературну компаративістику добре вивчати всередині однієї національної літератури, тоді як європейці перехід лінгвістичних і культурних кордонів роблять умовою *sine qua non*» (Там само. – С. 174). Як уже сказано, з усіх теоретиків порівняльного літературознавства, письмові чи усні висловлювання яких були в моєму розпорядженні, Ремак єдиний принципово обстоював залучення до його студій взаємовисвітлення літератури й «інших форм... вираження і знання». Таким чином, його тлумачення навряд чи може вважатися загальнообов'язковим. Але останнім часом дедалі більше компаративістів – особливо американських – схиляються до того, що взаємовідносини поетичної творчості й інших засобів вираження слід сприймати як відповідний їхньому фаху та конгеніальний предмет дослідження. Це перш за все стосується тих учених, які бачать у літературі мистецтво серед інших мистецтв і не знаходять між нею і малярством чи музикою прірви, через яку не можна було б перекинути міст. Таку думку висловлює один із видавців «Американської асоціації сучасних мов» в томі під назвою «Виклад вивчення літератури»: «Співвідношення літератури і музики відрізняється від усіх, представлених у цьому томі. Література – це один із видів мистецтва, разом із (щонайменше) музикою, малярством і скульптурою. Всі ці види мистецтва здатні до творення людського досвіду, що зветься естетичним задоволенням, кожен своїм власним шляхом: література – через формальне впорядкування мови, а музика – через формальне впорядкування звуків» [13]. У той час як Ремак ледве чи наважився б увести весь зміст цього тому (включаючи розділи «Література й історія», «Література й міф», «Література й біографія», «Література й психологія», «Література й соціологія» і «Література й релігія») до компаративістики, Торп неодноразово робить це у вигляді натяків (взагалі,

термін «компаративістський» у «Викладі вивчення літератури» старанно обминається) [14]. Але, йдучи за фактами, він мусив удаватися до них у спеціальних випадках, оскільки його погляди відповідають загалом поглядам Брауна, який, виходячи з таких самих передумов («література є одним із “образотворчих мистецтв”, незважаючи на той факт, що візуальні мистецтва часто намагаються монополізувати термін “образотворче мистецтво” для свого власного використання»), встановлює: «Літературна компаративістика визнає той факт, що всі образотворчі мистецтва мають подібну діяльність, не зважаючи на їхні різні засоби й техніку, і що існують паралелі між ними, які породжуються загальним духом різних епох, а також, що частіше буває, прямим впливом одного мистецтва на інше» [15].

Як виявляють виступи Брауна, внаслідок цієї «уніфікації» літератури з музикою та образотворчим мистецтвом виникає дилема, а саме неминуче перетинання сфер компетенцій у навчальній і дослідницькій практиці, що слід брати до уваги. І далі в цьому зв'язку говориться в його статті: «Не всі ці відносини належать до поля компаративістики. Наприклад, паралелі між архітектурою бароко і музикою бароко перебувають поза її межами. Але відносини літератури з іншими мистецтвами є складником поля її діяльності за загальною згодою (дії); вони зазвичай розглядаються як частина літературної компаративістики, навіть якщо береться лише одна країна» [16]. З таким же правом, як літературознавець Браун, міг би також історик мистецтва чи музикознавець наполягати на тому, що вивчення взаємовисвітлення малярства або музики і поезії є його справою.

Науково-теоретично тут пропонуються два рішення: по-перше, створення якоїсь особливої супердисципліни (як пропонує Поль Морі) [17] і, по-друге, ухил у сферу естетики; що стосується згаданої супердисципліни, то її можна було б назвати порівняльною наукою мистецтв або, англійською, «Comparative Arts» [18]. Однак її важко було б упровадити в життя, тому що навряд чи існують експерти, які були б однаково компетентними в усіх галузях мистецтва, і довелося б довіритися якійсь робочій команді. Справжні дослідження можна було би проводити, звісно, у спеціально створених інститутах. Чого ще бракуватиме науці такого роду, то це власного центру тяжіння або уваги (чим є література в порівняльному літературознавстві), навколо якого все оберталось б, як навколо певної осі. Один із таких центрів пропонує естетика, бо, як влучно відзначив Карл Фосслер, «кожний дослідник, який будь-яким чином працює над взаємороз'ясненням мистецтв, має знати, що тим самим він вступає в царину філософської естетики» [19]. Але таким чином естетика як духовно-художня галузь філософії виходить з апіорних концептів і теорем і

чи то повністю залишається у сфері абстрактно-систематичної спекуляції, як у Канта, чи то послуговується специфічними прикладами лише з метою наведення доказів [20].

Проте порівняльна наука мистецтв у жодному разі не може й не має бути прикладною естетикою; як історико-критично зорієнтована дисципліна вона мусить постійно рухатися від конкретного до абстрактного, а не навпаки. Вона має знаходити точку дотику з естетикою лише там, де вона піднімається від критики до теорії або ж займає проміжну позицію, як це маємо в історії ідей і трохи прагматичніше в історії духу, які вже тим ґрунтовно відрізняються від естетики, що мають цілком історичні засновки.

Естетика і пропонована супердисципліна перебувають по різні боки: остання домагається в рамках уже наявної культурології своєї робочої позиції, основаної на соломоновому судженні чи на умові, на яку звернув увагу Юліус Петерсен, коли зазначав, що виміряти вплив Шекспіра на німецький дух і німецьку літературу – це завдання германіста, а не фахівця з порівняльного літературознавства: «Сам процес впливу в жодний спосіб не може бути встановлений шляхом порівняння, оскільки для цього необхідні рівновага й стан спокою для порівнюваних одиниць. Тут же, навпаки, маємо рух, який щоразу веде від продукувального до рецептивного фактору, що зміщує інтерес спостереження лише на рецептивний фактор. Продукувальний фактор відомий і ледве чи може через свою віддалену дію виявити якісь нові суттєві риси (...). Тому дослідження, що мають своїм предметом такі рецептивні процеси, ми не можемо, строго кажучи, визначати як порівняльну історію літератури: такі праці, як “Шекспір і німецький дух” Гундольфа, належать до історії німецької національної літератури...» [21].

Якщо застосувати постулат Петерсена, за яким феномен впливів постійно візується [22] під кутом зору літератури-сприймача, а не з перспективи випромінювача до взаємовисвітлення мистецтв, то треба взаконити те, що коли компаративістам ставиться в обов'язок вивчення літературного виконання фуг у Де Квінсі чи Целана або ж застосування техніки лейтмотивів у Томаса Манна [23], то музикознавець (чи порівняльний музикознавець?) має право професійно розглядати програмну музику, а історик мистецтва – книжкову ілюстрацію, – професійно їх дотрактуючи. Однобічне (дешеве і в принципі не гідне) шефство постійно залишає відкритим питання, на чію компетенцію випадає вивчення справжніх мистецьких симбіозів чи подібностей без причинового зв'язку.

Таким чином, «збірний» мистецький твір потребує особливого підходу, тому що, як засвідчує листування Гофмансталя і Р. Штрауса на багатьох одиничних прикладах, у ньому маємо одного разу пріоритет сло-

ва над музикою (*prima le parole e doppio la musica*), а іншого разу – пріоритет музики над словом (*prima la musica le parole*) [24]. А це означає, що в наукових заняттях із цим матеріалом, зважаючи на обставини, кут зору літературознавця необхідно чергувати з кутом зору музикознавця. (Загалом порівняльне вивчення оперних текстів, оскільки вони створюються різними мовами чи перекладаються з однієї мови на іншу, слід було б незаперечно визнати належним до компаративістики).

Імпліцитний парадокс у формулюванні питання Кельвіном Брауном посилюється, якщо серйозно сприйняти підрядне речення «навіть якщо мається на увазі лише одна країна». Чи не міг би скрупульозний дослідник припустити, що відносини поетичного мистецтва з малярством чи музикою тільки тоді можуть стати предметом компаративіста, коли, окрім обміну виражальними засобами, відбудеться також обмін мовними, тобто коли німецький композитор вплинув би через французького романіста чи іспанського живописця на російського поета? Таке казуїстичне питання постає перш за все перед бібліографом, який повинен вирішити, чому він має реєструвати описову працю про вплив Вагнера на Бодлера, але зігнорувати статтю про використання Шенбергової *Satztechnik* у «Докторі Фаусті»? Я особисто вважаю таке розрізнення безглуздом, бо, говорячи метафорично, музика, малярство, скульптура тощо є такими ж «мовами», як французька, китайська чи російська.

Іх порівняння припускає, таким чином, медійний стрибок мистецтва, як його передбачає компаративістика. Те, що необхідний був би подвійний стрибок, щоб вивести на передній план порівняльне літературознавство, не може змусити мене повірити в нісенітниці. Найелегантнішим виходом зі справи було би погодитися, що випадок Шенберг / Томас Манн, як і випадок Шекспір / Ленц, придатні для порівняння в рамках *літератури простого порівняння* (*littérature simplement comparée*), тоді як випадок Вагнер / Бодлер і випадок Гофман / По / Бодлер належать до *літератури подвійного порівняння* (*littérature doublement comparée*). Останнім визначенням завдячую Безілу Мунтеано, який роз'яснює подібні випадки, як, наприклад, «Весілля Фігаро», таким чином: «...подумайте про Бомарше, покладеного на музику Моцартом, тобто драматург і француз – з одного боку й музикант і німець – із другого» [25].

Підходячи науково-теоретично до питання вивчення взаємодії мистецтв, не можна не відзначити, що мистецтва часто і різноманітно стикаються між собою і що їхні справжні й суттєві контактні зв'язки можуть ігноруватися «фаховими ідіотами» лише на їх власний ризик: бо як історик національної літератури останнім часом не може працювати без порівняльної історії літератури, так дослідник

історії мистецтв має постійну потребу в їх порівняльній історії [26]. Що так відбувається, підтверджує практика; одна з моїх лекцій для студентів Університету Індіани, на якій необхідно було зробити вибір текстів із суто літературної позиції, відчутно набула вигляду тренінгу до теми «взаємовисвітлення мистецтв», оскільки виявилось, що значна кількість обговорюваних творів демонструє позалітературні зв'язки. Так ми читали роман Вірджинії Вулф «До маяка» і вірш Єйтса «Плавання до Візантії» (образотворче мистецтво) поруч зі «Степовим вовком» Гессе і «Фугою смерті» Целана (музика). Роман Роб-Гріє «Заздрість» висуває проблему кінематографічної техніки в її літературному використанні. «*Cimétière marin*» («Морський цвинтар») Валері спрямував нас досліджувати музикальність символічної поезії, а роман Пруста «В пошуках утраченого часу» змусив розгрізати синестетичний горіх. Нарешті, «Портрет митця замолоду» Джойса запропонував нам екскурс у психологічну естетику [27].

Докладніше варто зупинитися на тому, чи то досліджувати проблеми, що виникають унаслідок перетину кордонів у параметрах суто допоміжної науки, як пропонує Курт Вайс (котрий повністю усвідомлює небезпеку духовно-історичних узагальнень, які робляться на базі недостатніх знань сусідніх мистецтв), чи то надати перевагу створенню повноцінної самостійної дисципліни. Тут доцільно вказати як на особливо вагомий приклад на історію і сутність драми як літературної форми мистецтва, котрий показує, як тісно пов'язана література зі своїми сестрами-мистецтвами. Але цей факт фахівцями постійно не береться належним чином до уваги, оскільки вони базуються лише на власне фрагментарному переказі античної музики і для них доступ до симбіотичного суміжного мистецтва заборонений чи, щонайменше, значно ускладнений. Те, що грецька трагедія народилася з духу музики, підтвердив Ніцше. Однак це твердження в жодному разі не було новим, бо більше ніж за 250 років до того флорентійська камерата (*camerata*) своїм винаходом «*dramma per musica*» перевірила його на ділі. Однак який давній філолог (повністю замовчуючи це перед новітнім філологом) був би в змозі сьогодні включити у своє дослідження чи вчення той факт, що музика вплинула передусім на мовний вислів (форму) хорових партій трагедії? Те, що, особливо в антистрофах, мовний вираз і метрична форма мусили пристосовуватися до попередніх музичних зразків (до того ж поет зазвичай вступав у персональну унію з композитором), указав Дуглас Фівер у гідній уваги статті про «партитури» – фрагменти із «Ореста» Евріпіда [28].

За те, що саме літературознавцям належить отримати в розпорядження також і музичний театр, промовляє та історична обставина, що у Франції в XVII–XVIII ст. (від Сент-Евремона до Дідро) опера

вважалася літературним жанром, чого не було в такому масштабі ні в Німеччині, ні в Англії. Уже з цієї причини прикро, що музикознавство й досі дотримується уявлення, нібито сфера його компетенції не поширюється ні на партитуру опери, ні особливо на її лібрето, через що вони деградували до рівня літературного доважку музичної форми. Ще двадцять років тому Йозеф Керман стверджував: «Я хотів би вірити, що невід'ємною проблемою для композитора є усвідомлення центральної драматичної ідеї та вдосконалення видовища. Це не можна залишати лібретистові: драматург є композитором» [29]. Таке, до певної міри наївне, сприймання знаходить звичайно рішучий протест із боку літературознавства.

Звернувшись до історичної ролі, яку відіграє або відіграло вивчення взаємовисвітлення мистецтв у колі академічних дисциплін, ми наголошуємо його пов'язаність із літературною компаративістикою. При цьому слід було б виходити з позиції французів як засновників *littérature comparée*. Спершу міждисциплінарне вивчення мистецтв у Франції або вважалася сферою естетики [30], або прикріплювалося до загального літературознавства. Для визначення поняття й змісту останнього в батьків та дідів компаративістики (Жозеф Текст, Луї-Поль Бетц і сам Фернан Бальдансперже) навряд чи знайшлися підходи. Його безпосереднім автором був Поль Ван Тігем, який сформулював таку дефініцію: «Загальною історією літератури, або, стисліше, загальним літературознавством називають порядок пошуків спільних фактів у багатьох літературах, що розглядаються або в їхній близькій залежності, або в їхніх збіжностях» [31].

Хоча Ван Тігем виразно наголошує на тому, що загальне літературознавство займається «фактами літературного порядку, які належать одночасно багатьом літературам», використання виразу «або в їхніх збіжностях» залишає відкритою щонайменше можливість розширення паралельного вивчення за межами мистецтва слова. Учні й послідовники Поля Ван Тігема зазвичай викладали дефініцію свого вчителя таким чином, що вона була націлена на історію проблем та ідей. Такою є думка Гюйяра в його підручнику «Порівняльне літературознавство», який до деталей наслідує Ван Тігема, але терміна «загальне літературознавство» він свідомо уникає. Сьомий розділ його праці, що відповідає третій частині книги Ван Тігема, по суті, є оглядом, що називається просто: «Великі європейські течії: ідеї, доктрини, почуття».

Цілком визначено до загального літературознавства зараховує нашу сферу занять Безіл Мунтеано, колишній видавець «*La littérature comparée*», у згадуваній доповіді на першому конгресі французьких компаративістів. Там він сказав: «Я думаю також, що кореляції, часто такі плідні як для поета, так і для історика, у вивченні відносин літе-

ратури з іншими мистецтвами стосуються передусім загального літературознавства» [32]. За ним іде Сімон Жен у своїй книзі «Загальне і порівняльне літературознавство», другий розділ якої називається «Література і образотворчі мистецтва», тоді як дев'ятий розділ має заголовок «Література загальна: синтез і завершення» і міститься в третій частині тому під назвою «Від загальної літератури до естетики». Жен так формулює свою позицію: «Ми хотіли б унаочнити іншу функцію загального літературознавства. Йдеться більше не про те, щоб пов'язати національні літератури між собою, а про пошуки зв'язків, що існують між літературою, з одного боку, і мистецтвами – з другого. Загальне літературознавство таким чином перекидає містки між такими видами діяльності, які часто схильні вважати різними і навіть повністю чужими одна одній» [33]. Пішуа / Руссо трактують предмет під знаком «історії ідей» у четвертому розділі їхнього загального огляду і відносять його до інтерпретаційного поля порівняльного літературознавства, а не до його «вузької інтерпретації» [34].

В інших країнах Європи та у Сполучених Штатах порівняльна наука мистецтв набагато частіше пов'язується з порівняльним літературознавством, ніж у Франції, хоч тут також постійно даються взнаки протилежні тенденції. Крім того, час від часу в Німеччині і Голландії (можливо, і ще десь) заперечується і знову викликається мало популярне поняття загального літературознавства. Зокрема, існує Німецьке товариство загального й порівняльного літературознавства, подвійне завдання якого взагалі ніде програмово не сформульоване. Імплицитне розширення в його назві основного літературного поняття компаративістики дає змогу зрештою зробити висновок, що редакційна позиція журналу порівняльного літературознавства «Аркадія» з часу заснування товариства стала значно примирливішою. Якби у «Вступі» Горста Рюдігера до першого номера журналу про взаємовисвітлення мистецтв не було й мови, то зміст його випусків за останні три роки не викликав би поживалення інтересу до формулювання таких питань [35].

У Голландії, якщо Дойдж у студії «*De eenheid van het comparatisme*» рішуче відмовлявся від приєднання порівняльного вивчення мистецтв до порівняльного літературознавства, то Г. П. Г. Тізінг, недавно померлий керівник Інституту теорії літератури і загального літературознавства в Утрехті, постійно виступав за вивчення взаємовисвітлення мистецтв [36]; у той час його колега Ян Брандт Корстіус у своїй англomовній праці «Вступ до компаративного вивчення літератури», хоч і включив до компаративістики інші мистецтва, як і гуманітарні науки, але визначив їх функції як науково допоміжні. Про це йдеться на початку підрозділу «Нелітературне підґрунтя і текстуальна інтерпретація» в шостому розділі його праці [37].

Якщо переглянути історію літературної компаративістики в цілому, то може здатися, що число дослідників, які визнавали чи лише допускали вивчення взаємовисвітлення мистецтв як легітимної субдисципліни, порівняно незначне; але тут необхідно додати, що в останні десятиліття, перш за все у Сполучених Штатах, у цій сфері відбувся поворот. Але майже одностайна негачія французьких експертів знайшла свої паралелі в соціалістичних країнах Східної Європи, де теоретики компаративістики – Віктор Жирмунський у Радянському Союзі, Діоніз Дюрішин у Чехо-Словаччині, Александру Діма в Румунії і Вернер Краус у Німецькій Демократичній Республіці – не погоджувалися ні визнавати відносини мистецтва слова із сестринськими мистецтвами, ні будувати будь-які містки між ними й порівняльним літературознавством. На відміну від них, угорці могли посылатися на приклад засновника і колишнього видавця журналу «Acta Comparationis Litteratum Universarum» Гуго Мельця де Ломпіца. І Г. М. Вайда висловлює таку думку: «Ми вважаємо за можливе, що на національній та історичній основі порівняльне літературознавство може спрямувати свій погляд також на паралельні явища в інших галузях мистецтва. Література і мистецтво, театр і музика є продуктами того ж самого історичного процесу. І вони не стоять відособлено, вони діють одне на одного» [38].

Ще з більшим запалом виступає за вивчення феноменів, про які тут ідеться, Іштван Шотер, президент Міжнародної асоціації літературної компаративістики з 1970 по 1973 рр., і вносить при цьому нову конкретну пропозицію: «Стосовно мене, я не відмовляюся від ідеї програми комплексних компаративних досліджень, які мають на меті проаналізувати літературні явища і порівняти їх із подібними в музиці або малярстві [39].

У Німеччині першим був Макс Кох, який у програмному вступі до «Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte» поширив літературну дисципліну компаративістики на загальномистецьку сферу, оскільки вона має, на його думку, поміж іншого, «показувати взаємозв'язок між літературою і образотворчим мистецтвом» [40]. Але його позиція не здобула визнання, бо заявила про свої права естетика (Макс Дессуар), і взаємовідносинами мистецтв зайнялися літературознавці, котрі, як Вальцель, не були компаративістами або ж, як Вайс, не виявляли бажання об'єднати дві галузі науки. Таким чином заклик Коха, незважаючи на демонстрацію симпатії Фрідріха Гірса [41], залишився бездіяльним і тільки мій «американізований» «Вступ до порівняльного літературознавства» вмістив відповідний розділ у формі екскурсу.

В Англії, де, як відзначав свого часу Гатчесон М. Познетт, теорією порівняльного літературознавства займалися неохоче (і здебільшого

у формі ідіосинкразійних міні-довідників [42]), Грегорі Сміт дав вдалий приклад на зламі століть, коли він у виступі на компаративістській секції Паризького конгресу істориків 1900 р. наважився заперечити обмежену позитивістсько-фольклористичну концепцію головного доповідача¹. Він у своєму підході до взаємовисвітлення мистецтв перший повністю відмовився від впливів та духовно-історичних паралелей і висловився за вивчення чистих аналогій [43]. Його починання продовжив, хай і повільно та суто дидактично, Генрі Гіффорд, який увів у навчальні плани магістеріуму з літератури й докторату філософії порівняльне вивчення літератур та інших мистецтв: «Такі теми, як зв'язки літератури з малярством, музикою чи філософією, зберігаються для наступних ступенів... коли ж вони вивчаються, це має бути пов'язане щонайменше з двома літературами (англійська серед них необов'язкова)» [44].

У Сполучених Штатах Джордж Вудберрі в першому номері недовговічного «*Journal of Comparative Literature*» означив «близькі за змістом і формою аналогії в пластичних мистецтвах» як п'яту конкретну сферу літературної компаративістики [45]. Але його виступ залишився поза увагою, тим більше, що американська компаративістика в наступні десятиліття залишалася в стані попелюшки й лише в останні двадцять років вона отримала нову рушійну силу і поступово стала постійним складником навчального плану гуманітарних наук. Це пішло також на користь порівняльному вивченню мистецтв, і сьогодні компаративістські відділи Індіанського університету та Університету Джорджії створюють центри їх спеціалізованого вивчення, тоді як університет у Детройті, редколегія журналу «Критицизм» і до недавнього часу «Американського журналу критики і мистецтва» займаються взаємовисвітленням мистецтв із естетичними інтенціями. Тому американським теоретикам порівняльного літературознавства набагато важче роз'єднати компаративні мистецтва: у той час як Франсуа Жост, який походить із французької Швейцарії, а нині викладає в Університеті Іллінойсу, все ще залишається скептиком [46], орієнталіст Ентоні К. Ю вважає таке розширення само собою зрозумілим [47].

Подібний розвиток вимальовується в міжнародному масштабі на організаційному або ж видавничому рівнях. Так, останнім часом помітно зросла частка публікацій, пов'язаних із взаємовисвітленням мистецтв, у фахових виданнях «*Revue de littérature comparée*», «*Comparative Literature*», «*Arcadia*» і «*Yearbook of Comparative and General Literature*». Американська асоціація компаративістів на своїх останніх конференціях прийняла концепцію в новому дусі й створила глобальну організацію, Міжнародну асоціацію літературної ком-

¹ Яким був Ф. Брюнетьер. – *Прим. ред.*

паративістики, яка, приховуючи донині нашу позицію, дозволила переконати себе в тому, що в потрактуванні експресіонізму, символізму, авангарду тощо в її проєкті історії літератур європейськими мовами сучасні літератури необхідно вивчати, беручи до уваги також суміжні мистецтва, музику та живопис [48].

З бібліографією, на жаль, теж не все просто. Ні Луї-Поль Бетц, ні Артур Єллінек не приділяли увагу цій особливій сфері, Бальдансперже / Фрідріх у згадуване видання внесли – скоріше за наполяганням Фрідріха – невеликий розділ «Література, мистецтва і науки» (перший том, третя частина) і секцію «Напівлітературні жанри» (перша книга, сьома частина, третій розділ), де досить безсистемно і неповно зареєстровані праці про балет, емблематику, фільм і оперу поруч із такими «простими формами», як «Загадки і прислів'я» Андре Жоллеса. Відповідна бібліографія до теми взаємовисвітлення мистецтв із 1952 р. офіційно не належить представникам компаративістики, а як «Бібліографія зв'язків літератури й інших мистецтв» керується членами секції загальних тем IX Американської асоціації сучасних мов (Modern Language Association of America) [49].

Та досить поганої гри з історичними й бібліографічними фактами, і повернемося до порушеного нами на початку принципового питання, на яке дотепер ми відповіли лише частково. Бо після всього сказаного читач цієї статті має право висловити невдоволення, що ми зайнялися взаємовисвітленням мистецтв або ж відносинами літератури з творінням інших муз загалом, але не взаємовідносинами літератури й музики зокрема. Ми хочемо нарешті надолужити пропущене, простеживши причину цього очевидного дефіциту розрізнявального підходу. Оскільки музика – як і малярство, скульптура, графіка тощо – є мистецтвом, то її спорідненість із літературою має систематично розглядатися в одній площині з іншими мистецтвами. Звідси необхідність перш за все вимірювати глибину окремих відносин у загальному аспекті. Це робиться в рамках можливого, і ми можемо тепер спокійно звернутися до конкретних відносин музики й літератури, які, належачи до компаративістики, відрізняються від відносин музики й образотворчого мистецтва. При цьому вже при побіжному погляді впадає у вічі, що в більшості свідомо неповністю цитованих нами висловів йшлося про *beaux-arts* у вузькому сенсі. Теоретики порівняльного літературознавства, які переходили межі мистецтв або вважали це можливим, музику обходили мовчанням або свідомо поводитися з нею, як із пасинком. Хоча Макс Кох, як і Сімон Жен, бачили цю різницю (також із причин скоріше практичних, ніж теоретичних); Брандт Корстіус, Гірс, Пішуа / Руссо і Вудберрі теж піднялися до такого рівня [50]. Ще Кох сказав: «Ці зв'язки між політичною і літературною історією,

що є більш ніж звичайний випадок, підкреслюють, що вони мають стати одним із завдань цього журналу, так само як і взаємозв'язки між літературою й образотворчим мистецтвом, філософським і літературним розвитком тощо, й підлягати порівняльному літературознавству. Нещодавно сьомий том "Тетівського річника" дав доказ того, як плідно можуть взаємодіяти мистецтво й література, опублікувавши статтю про давньоіталійський живопис як джерело "Фауста"» [51].

Як можна пояснити це відкрито привілейоване становище образотворчого мистецтва? Чи тут діють історичні сили, чи дається взнаки методологічно плідна відмінність у суті мистецтв і в їхньому відношенні до літератури? Доведено, що тут відіграють роль як історичні, так і естетичні фактори, значення яких не можна переоцінити.

Якби на неформальній зустрічі вчених мені поставили запитання, яке мистецтво, музика чи малярство, тісніше пов'язане з літературою, то я б відповів майже спонтанно: звісно, музика. Та після деяких роздумів я починаю усвідомлювати, що цей погляд ґрунтується на історичних фактах, але навряд чи рахується із суттю нового та новітнього мистецтва. Як пояснює Бертран Бронсон у статті з уже згаданого збірника «Relations of Literary Study»: «Колись в особі Аполлона поетичне мистецтво і музика були нероздільні. Та з часом їхні функції спеціалізувалися, ще в часи Шекспіра вони все ще йшли разом, як брат і сестра, потім їх зближеність зменшувалась і ставала менш значущою, поки вони не стали існувати незалежно» [52].

Врешті-решт, лірика, як про це говорить її назва, музична за своїм походженням, і це ж саме, як бачили, етіологічно стосується драми. Незаперечний доказ цього факту навів не хто інший, як сам Арістотель у класифікації мистецтв, запропонованій на початку його «Поетики». Там з'являється саме те, що сьогодні називаємо літературою (тобто мистецтво, яке використовує суто мовні засоби), під назвою «безіменне мистецтво» і протиставляється як таке напівлітературним жанрам комедії, трагедії, номосу й дифірамбу. При цьому Стагірит не торкається поетики лірики, можливо тому, що для нього і його сучасників вона відносилася переважно до музичного мистецтва. Жанровий узагальнювальний термін «лірика» як літературну категорію ввели александрійські критики в процесі канонізації семи класиків.

Моя спонтанна відповідь переконливіша доти, поки йдеться про змішані форми літератури й музики, в яких поєднуються також літературні й візуально-пластичні інгредієнти, як-от опера (з її похідними – оперетою і мюзиклом), ораторія, кантата й пісня. Але є також форми-мікстури або збірні мистецькі твори, які літературознавець (зокрема, й компаративіст) залюбки передає на вивчення музикознавцеві, оскільки інтимне розуміння музики вимагає ґрунтовних

і важко здобутих фахових знань, якими він, як дилетант, володіє лише у виняткових випадках. Малярство – так говорить наукова народна мудрість – також зрозуміле лише знавцям, хоч бачити його може й осел. У літературознавстві поширена думка, у принципі помилкова і заперечена численними винятками, що лише погані вірші можна добре перекласти на музику і внаслідок цього добрі драми псуються без винятку лібретистами-ремісниками. Та Рене Веллек говорить: «Проте зв'язок між музикою і справді високою поезією здається скоріше менш значущим, коли ми думаємо про очевидність, представлену навіть у найуспішнішій музичній формі. Поезія є щільною, високо інтегрованою структурою, що не співвідноситься з музичною настановою. На відміну від банальної або бідної поезії, як-от раннього Гейне або Вільгельма Мюллера, які постачали тексти прекрасним пісням Шуберта й Шумана. Якщо поезія – найвища літературна цінність, то музична оправа часто спотворює або затемнює повністю її візерунки, навіть коли має цінність у своєму власному сенсі. Тому немає потреби багато цитувати прикладів із “Отелло” Шекспіра в опері Верді. Співробітництво між поезією і музикою існує, будьте певні, але найвища поезія не має потреби тягнутися до музики, а найкраща музика не має потреби в словах» [53].

Але не тільки систематичні й теоретичні засновки, як класицистичний пуризм Веллека (і Лессінга), а також – особливо – науково-історичні чинники відповідальні за те, що взаємовідносинам поезії з образотворчим мистецтвом приділяється більше уваги в порівняльному літературознавстві, ніж взаємовисвітленню літератури і справжнього мистецтва муз. Академічні батьки нашої міждисциплінарної науки, хотіли вони того чи ні, перебували під враженням духовно-історичної школи чи історії ідей, для яких мало значення те, що виводиться з художньої матерії або в неї проєкціюється. А значення легше зчитуються з образотворчого мистецтва (кружним шляхом через іконографію чи іконологію), ніж із музики, принаймні так звані абсолютні.

Маємо й іншу важливу причину того, що – часто майже автоматично – один із названих взаємозв'язків береться до уваги (порівняльним) літературознавством, а інший ігнорується, а саме ту, що історія мистецтв як академічна дисципліна склалася раніше музикознавства (мова йде про новаторську працю Йоганна Домініка Фіоріллоса в Геттінгені) і що її методи і словник страждають часто на приблизність. Про це свідчить відомий факт, що Оскар Вальцель у своїй спробі представити Шекспіра як барокового поета мав перед очима «Основні поняття історії мистецтва» [54] Вельфліна, доповнені спостереженням, що багато літературознавчих термінів, насамперед ті, які означають періоди й стилі, як-от маньєризм, бароко, ім-

пресіонізм і експресіонізм, запозичені з історії мистецтва, тому в їхньому літературному використанні постійно, навіть перебільшено, виявляються риси спорідненості з малярством. Те, що музично-історичні назви періодів (бароко від Монтеверді до Генделя, романтика від Шуберта до Малера) розпливчасті й часом їх важко окреслити, не потребує пояснень. І те, що Йост Германд спроби *ex negativo* зміг представити у формі нарису про взаємозв'язки літературознавства й мистецтвознавства в німецькій навчальній і дослідницькій практиці, є симптоматичним: відповідна праця на тему «Літературознавство й музикознавство» була б менш плідною.

Я роблю підсумок:

1. Разом із К. Брауном я вважаю, що взаємопов'язаність роз'яснення мистецтв лише тоді цікава для порівняльного (чи загального) літературознавства, коли один із порівнюваних об'єктів чи одна з ланок ряду є літературними. При цьому я розцінюю як вид пуристичної надмірної ретельності, коли, йдучи за Юліусом Петерсеном, зв'язки, в яких література виступає реципієнтом, відділяють від тих, де вона продукує впливи, водночас відносячи першу категорію зв'язків до літературознавства, а другу із нього виключають і відносять до сфери мистецтво- чи музикознавства.

2. Із зазначеного випливає, що справжні симбіози і поєднавчі для різних мистецтв твори тільки тоді розглядаються безпосередньо порівняльним (чи загальним) літературознавством, коли в них акцентовані характерні відносини літературних і позалітературних інгредієнтів, як от відношення слова до тону (лібрето до партитури) і кадрів фільму до фотографії. Аналіз твору чи творів, об'єднавчих для мистецтв – опер, фільмів чи балетів – переходить самонамічені чи встановлені межі компаративістики, оскільки вони кореспондуються з фаховим знанням, якими володіють лише деякі літературні експерти.

3. Розробка одних лише збіжностей без контактних зв'язків (вивчення паралелей або аналогій) не слугує взаємному роз'ясненню мистецтв, а проливає світло на особливості конфронтаційних між собою сторін. Вона не вкладається в рамки загального чи порівняльного літературознавства, а досягає мети обхідним шляхом через історію духовної культури.

4. Дослідження зв'язків між видами мистецтв, коли вони прямо не пов'язані з літературою, – це завдання або ж естетики (якщо метод дедуктивний), або ж вони мають розглядатися в рамках порівняльної науки мистецтв, яку ще треба створити. Оскільки є багато фахівців, але мало універсалів, означене завдання варто було б покласти на команду спеціально створеного інституту.

1. Для визначення поняття компаративістики дивіться перш за все перший розділ книги У. Вайсштайна «Вступ до порівняльного літературознавства» (Штуттгарт: Кольхаммер, 1968).

2. Історично пріоритетне визначення «порівняльна історія літератури», що було обов'язковим для засновників дисципліни в Німеччині (наприклад, Макса Коха), сьогодні більше не є незаперечним.

3. З передмови Жана-Марі Карре до книги Маріюса Франсуа Гюйяра «La Littérature comparée» (Париж, 1951).

4. Стосовно питання паралелей і аналогій дивіться ювілейну збірку Горста Рюдігера «Впливи і паралелі: місце і функція дослідження аналогій у порівняльному літературознавстві» (Берлін, 1975, с. 593–609) та дисертацію Майкла Моріарті «Використання аналогії: Нарис з методології компаративістики» (Університет Індіани, 1971).

5. Наприклад, провансальська лірика Фрідеріка Містрала і шотландська лірика Роберта Бернса.

6. Comparative Literature: Method and Perspective / Ed. by N. P. Stalknecht and H. Frenz. – Carbondal: Southern Illinois University Press, 1974. – Р. 1. Резюме німецькою мовою вміщено в томі: Komparatistik: Aufgaben und Methoden / Hsg. von H. Rüdiger. – Stuttgart: Kohlhammer, 1974.

7. Ibid. – Р. 7. Що таке наукова дисципліна, Торп пояснює на сторінках тому «Relations of Literary Study» (див. прим. 12): «Якщо якийсь спеціальний тип людського досвіду систематизований у концептуальних термінах і зроблений суб'єктом формального вивчення, він може бути названий дисципліною, хоч би чим він крім того був».

8. «The Name and Nature of Comparative Literature» // *Comparatists at Work. Studies in Comparative Literature* / Hsg. S. C. Nichols. – Waltham, 1968. – Р. 12.

9. La littérature comparée. – Paris, 1967. – Р. 174. Німецька версія книги, виконана Петером Андре Блохом, вийшла 1973 р. в педагогічному виданні Шванн, Дюссельдорф.

10. Yu Antony C. The Distant Orchid: Problems and Prospects in East-West Literary Relations // *Yearbook of Comparative and General Literature*. – Vol. 24. – 1975. – Р. 4.

11. Його власний більш консервативний погляд видно з визначення, опублікованого на с. 6 оригінального видання: «Компаративна література: аналітичний опис, методичне і диференційне порівняння, синтетична інтерпретація міжмовних або міжкультурних літературних явищ через історію, критику і філософію для того, щоб краще зрозуміти літературу як специфічну функцію людського розуму».

12. Тут маємо якесь непорозуміння. У статті «Концепт порівняльного літературознавства» (*Yearbook of Comparative and General Literature*. – Vol. 2. – 1953. – Р. 3 і далі) той же Веллек говорить: «Немає ніяких методологічних відмінностей між вивченням впливу Ібсена на Шоу і Вордсворта на Шеллі».

13. Там само.

14. Там само.

15. Brown Calvin S. Comparative Literature // *The Georgia Review*. – Vol. 13. – 1959. – Р. 174.

16. Ibid. – Р. 175.

17. «Ми пропонуємо показати, що порівняльне вивчення мистецтва і літератури, якщо судити з вдалих праць, що з'явилися на сьогодні, має власну сферу і що воно спроможне досягнути об'єктивних результатів, не менших, ніж сусідні галузі» (*Maury P. Arts et littérature comparée; Etat présent de la question.* – Paris, 1934. – P. 13).

18. Визначення «порівняльне вивчення мистецтв» з'явилося (вперше?) в назві праці Горста Френца і Ульріха Вайсштайна: «*Teaching the Comparative Arts: A Challenge*» (*College English.* – Vol. 18. – 1956. – P. 67–72).

19. *Über gegenseitige Erhellung der Künste* // *Festschrift für Heinrich Wölfflin.* – Dresden, 1935. – S. 163.

20. Як приклад естетико-філософського способу розгляду називаємо музикально-естетичні твори Альберта Веллекса і книгу Теодора Н. Грінеса «Мистецтва і мистецтво критицизму» (Прінстон, 1947), написану на вищому теоретичному рівні.

21. «National» oder vergleichende Literaturgeschichte? Ein Vortrag // *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* – B. 6. – 1928. – S. 846.

22. Ця гіпотеза, наприклад, була авторитетна для організації «Бібліографії компаративної літератури» Ф. Бальдансперже і В. П. Фрідріха (Chapel Hill, 1950). Її позиція була відхилена більшістю рецензентів, і в бібліографічному додатку до «Щорічника компаративної та загальної літератури» (1961) була усунута на користь подвійної перспективи.

23. У його початковому, вагнерівському образі представлений, утім, серед інших, лейтмотив: спосіб псевдолітературної техніки, що переводить музикальну динаміку в літературну символічну статистику.

24. Документи до поезики опери, тобто взаємозв'язків слова і тону або лібрето і партитури, пропонує антологія «Сутність опери», видана У. Вайсштайном (New York: Free Press, 1964).

25. *Littérature générale et Histoire des Idées* // *Littérature générale et Histoire des Idées: Actes du premier Congrès National de Littérature comparée.* – Bordeaux, 2, 3 et Mars 1956. – Paris, 1956. – P. 25.

26. *Wais Kurt. Vom Gleichlauf der Künste* // *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences.* – № 37. – 1937. – S. 30.

27. Див. мою статтю «До взаємовисвітлення мистецтв» у томі «Компаративістика: завдання і методи» (Штуттгарт, 1974, за редакцією Горста Рюдигера).

28. *The Musical Setting of Euripide's Orestes* // *American Journal of Philology.* – 81, 1960. – P. 1–15. Анотація цього твору вміщена в моїй праці «Сутність опери» (див. примітку 24).

29. *Operas as Drama.* – New York, 1965. – P. 267. Позиція Кермана в чомусь збігається з позицією Моцарта, про що свідчить лист останнього до його батька від 13 жовтня 1781 р.: «...в опері поезія мусить бути просто слухняною сестрою музики...».

30. «Франція зробила з них естетичну галузь і обернула їх в абстракцію...», говорить у Пішуа – Руссо, с. 133.

31. *Van Tieghem P. La littérature comparée.* – Paris, 1931. – P. 174.

32. Мунтеано не висував заперечень проти введення взаємовисвітлення мистецтв у «Бібліографію порівняльного літературознавства» Бальдансперже / Фрідріха, яку він рецензував у «*Revue de littérature comparée*», v. 26, 1952.

33. *Jeune S. Littérature générale et littérature comparée.* – Paris, 1968. – P. 18 f.

34. Pichois C., Rousseau A. M. Op. cit. – P. 173.

35. Наскільки застереження Рюдігера, що його журнал уникатиме «розгляду всіх неісторичних, опертих лише на припущенні, паралелей, які можуть зашкодити репутації компаративістики в момент її консолідації», стосуються взаємороз'яснення мистецтв, важко визначити.

36. Перш за все у своїй праці «Література та інші мистецтва: деякі ремарки» в «Yearbook of Comparative and General Literature» (V. 12. – 1963. – P. 27, 35).

37. Див.: Corstius Brandt S. Introduction to the Comparative Study of Literature. – New York, 1968. – P. 165.

38. Aktuelle Probleme der Vergleichende Literaturforschung. – S. 96.

39. Söter S. Les Recherches comparatives complexes // Aspects de parallelisme de la littérature hongroise. – Budapest, 1966. – P. 102.

40. V. 1. – 1887. – P. 11.

41. У праці Гірса «З духу порівняльного літературознавства» (Universitas 2, 1947) говориться про це на с. 1307 з посиланням на Коха: «Можливо було б піти ще далі і не пропустити, наприклад, зв'язок між літературою і образотворчим мистецтвом».

42. Нещодавно С. С. Правер запропонував систематичний вступ до компаративістики, в якому цей предмет обмежується літературою. Див.: Comparative Literary Studies: An Introduction. – London, 1973. – P. 9.

43. The Foible of Comparative Literatures // Blackwood's Edinburgh Magazine. – V. 169. – 1901. – P. 45.

44. Comparative Literature. – London, 1969. – P. 99.

45. V. 1. – 1900. – P. 6.

46. Jost F. Essais de littérature comparée, II: Europaeana. – Urbana, 1968. – P. 339.

47. Див. прим. 10.

48. Див.: Vajda G. M. Rapport sur le projet de l'Histoire des Littératures de Langues Européennes devant le Bureau de l'AILC à sa reunion de 3 fevrier 1968 à Paris.

49. Див. також складені за 15 років бібліографії в томі: A Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts. 1952–1967. – New York, 1968.

50. Цілком симптоматично, що в розділі «Нелітературне підґрунтя і текстова інтерпретація» цитованої книги «Вступ до компаративного вивчення літератури» Брандт Корстіус як приклад наводить епіграму Блейка «Венецький художник».

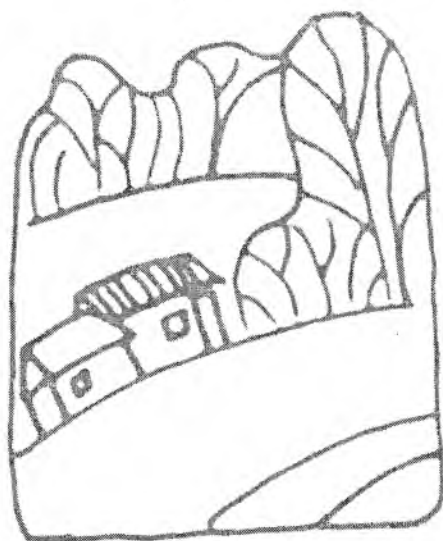
51. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft. – 1. – 1887.

52. A. a. O., p. 128.

53. Wellek R. and Warren A. Theory of Literature. – New York, 1949. – P. 126. До цього додаємо критику Тізінга в «Yearbook of Comparative and General Literature» (Vol. 12. – 1963. – P. 28).

54. Втім, Вальцель, винахідник терміна «взаємовисвітлення мистецтв», свій доповіді, прочитаній 3 січня 1917 р. й опублікованій того ж року, дав підзаголовок «Внесок до визнання мистецько-історичних понять». Як дає зрозуміти стисла, але все-таки роз'яснювальна післямова до друкованого видання, його поширення на інші мистецтва відбувається поступово.

Переклад з німецької Олени Кобзар



УКРАЇНСЬКА
Й СЛОВ'ЯНСЬКІ
ЛІТЕРАТУРИ
В КОМПАРАТИВНОМУ
АСПЕКТІ

ДМИТРО ЧИЖЕВСЬКИЙ

Видатний український вчений **Дмитро Іванович Чижевський** (1894–1977) з волі характерних обставин ХХ ст. донедавна був більше відомий у світі, ніж в Україні. Лише в останнє десятиліття, з перевиданням його «Історії української літератури (Від початків до доби реалізму)» (Тернопіль: Феміна, 1994), з виходом у видавництві «Смолоскип» чотиритомника філософських праць (2005) та у Видавничому центрі «Академія» українського перекладу «Порівняльної історії слов'янських літератур» (2005) – ситуація почала нормалізуватися.

Свою винятково ґрунтовну освіту Чижевський здобув у Петербурзькому (1911–1913), Київському (1911–1919), Гайдельберзькому (1921–1922) та Фрайбурзькому (1922–1924) університетах. Мав блискучу плеяду вчителів, передусім з філософії: це О. Гіляров та В. Зеньківський у Київському університеті, К. Ясперс та Г. Ріккерт у Гайдельберзі, Е. Гуссерль і М. Гайдеґґер у Фрайбурзі. Докторську дисертацію «Гегель у слов'ян» захистив 1935 р. в Галльському Університеті. Викладав філософію та курси славистики в Педагогічному інституті ім. М. Драгоманова в Празі, в Українському Вільному Університеті, в Галльському, Марбурзькому, Гарвардському, Гайдельберзькому, Кельнському університетах. Був дійсним членом Гайдельберзької та Хорватської Академії наук, почесним членом багатьох поважних наукових установ: Наукового товариства ім. Шевченка, Німецького товариства славистичних досліджень, Російського філософського товариства в Празі, Міжнародної Гегелівської спілки, Кантівського товариства тощо.

Компаративістичні дослідження Чижевського, з одного боку, мають карб свого часу, коли компаративістика ще переживала становлення; водночас саме праці Чижевського великою мірою цьому становленню сприяли, насамперед наявністю в них філософського підґрунтя. Зокрема, продуктивною для становлення компаративістики є одна з чільних проблем історико-філософських студій Чижевського: співвідношення між універсальним і конкретно-індивідуальним (унікальним) у культурі, поєднання універсалізму гегелівської філософії з «індивідуалізуючою» методологією неокантіанства та ідеями етнопсихології про самотуність національних культур і світоглядів. Досліджуючи вплив Гегеля і загалом німецької класичної філософії на слов'янський культурний світ, Чижевський уважно відстежував шляхи «ретрансляції» філософських учень у слов'янський світ. Засадничою при цьому є теза про належність слов'янських культур до антично-європейської духовної традиції і вагомість внеску слов'янських народів до цієї ж таки традиції. Як фундатор наукового історико-філософського українознавства Чижевський знову-таки поєднує компаративістський підхід із тезою про наявність глибинних архетипів української духовності. Чільні постаті цих його студій – Г. Сковорода, П. Юркевич, Т. Шевченко, П. Куліш, М. Гоголь. Наголошуючи на взаємовпливах та «ретрансляції» ідей, Чижевський продуктивно поєднував діахронічний та генетичний підходи у дослідженні проблеми традицій, у формулюванні понять «культур-

но-історичної епохи» та властивих різним епохам як унікальним цілісностям відповідних стилів. Фундаментальне значення зберігають його дослідження явища бароко, насамперед українського.

Елеонора Соловей

Переклад здійснено за виданням: *Tschizewskij D. Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen: 2 Bd. – Berlin, 1968.*

Дмитро Чижевський

Порівняльна історія слов'янських літератур. Вступ

1. Порівняльна історія слов'янських літератур лише з недавніх часів привертає до себе увагу дослідників. Раніше, ще до розробки конкретних проблем, розпочалося ґрунтовне обговорення можливості й необхідності такої науки. Але в дискусії бралися до уваги не лише суто наукові, а й зовсім різноманітні міркування. Прихильники порівняльного вивчення слов'янських літератур категорично наголошували на єдності слов'янських народів і на їхніх тісних взаємозв'язках. Само собою, за необхідність нашої науки промовляли також наявні педагогічні й практичні мотиви, в той час як для обґрунтованого сумніву не знайшлося вагомих аргументів.

2. «Славістика», або «слов'янська філологія», набуває дедалі більшого значення як предмет навчання і наукових студій в університетах Європи й за океаном. Але існує небезпека, що замість вивчення широкого й багатогранного «слов'янського світу» вивчатиметься «російський світ», і це потягне за собою невиправдані наслідки для культури інших слов'янських народів, які мають зовсім інші традиції.

У всіх слов'янських народів майже в усі часи розвивалися процеси, паралельні з тими, що відбувалися у великій духовній спільноті, яку становить Європа. Хоч деякі частини слов'янського світу перебувають на самому марґінесі цієї великої духовної єдності, все ж їхні зв'язки із Заходом завжди були значно важливіші, ніж зі Сходом. Це доводять усі слов'янські мови, які мають численні запозичення зі східних мов, але ці запозичення належать переважно до сфери матеріальної культури і хіба що як виняток – до сфери духовної та соціальної. Слов'янські народи мають спільну духовну історичну долю, майже одночасно вони прийняли християнство (IX–X ст.) й тісно пов'язали себе з ним. Християнська література, починаючи з Біблії, зробила істотний внесок у розбудову спільного лексичного складу слов'янських мов у сферах душевного й духовного життя.

За приклад візьмемо російську мову, яка належить найближчому до Сходу слов'янському народові, що протягом століть був під гнітом східної держави *. Візьмемо слова, які найчастіше вживаються в побуті, із тюркських, угро-фінських та з індогерманських, а також «східних» мов, зокрема з перської. Наприклад: *тюфяк, башимак, кушак, халат, диван, чай, фарфор, чулан, шуба, кафтан, сарафан, тулуп, колпак, папаха, сарай, амбар, курень, базар, бархат, камка, кумач, кинжал, шашка, нагайка*; слова різного значення – *кулак, собака, кандалы, чума*; деякі назви страв. Але маємо мало слів, що означають феномени духовної культури й соціального життя. Об'єкти культурного та соціального життя: *деньги* (також *алтын*), *ямищик, таможня, толмач, товариш*. Слова, що мають негативне забарвлення: *ватага, табір, орда*, а також деякі образливі слова: *карга, балбес, басурман*. Інші слов'янські народи мають менше східних запозичень (хоча слово *товариш* в усіх слов'янських мовних групах спільне).

Запозичення з германських мов належать до різних груп слів; але слова, поняття, що стосуються державного життя, є важливішими: *князь, краль або король* (первісно це просто ім'я Карла Великого), *мито*. Ще до прийняття християнства слов'яни запозичили з германської такі слова: *церковь, поп, крест*. Також назви зброї: *меч, шлем, броня*; поняття матеріальної культури: *художник, стекло, плуг, блюдо, котел, хлеб, изба, хижина*.

Значно більше важливих у культурному плані запозичень із обох класичних мов; переважно запозичення з тієї чи тієї класичної мови пов'язані з належністю народу до певної віросповідальної групи, православної чи католицької. Наприклад, у православних росіян маємо запозичення з грецької мови: всі назви місяців, *арав, аромат, кровать, фонарь, корабль, вишня*; особливо багато слів релігійної тематики: *ангел, апостол, евангелие, епископ, монах, ад, демон, психа, икона, монастырь, грамота*.

У поляків-католиків, які були тісно пов'язані із Західною Європою, в різні часи запозичувалося багато слів з латини; поряд з релігійними – юридичні терміни: *atrament – чорнило; termin – кордон, межа; tytul – звання; kwestja – питання; racja – причина; sens – розум, смисл; koncept – план; kancler – канцлер; lektor – читач; lament – скарга; medytacja – медитація*; також такі слова, як *leguminy – овочі; burak – буряк*.

Калькою є назва польської державності: *rzeczpospolita – республіка*.

Часто можна розпізнати, з якої мови походить слово: з латинської чи з грецької; східнослов'янському (вживаному до початку XIX ст.) *labirinf* відповідає польський *labirynt*; *der Mythos* відомий росіянам як *миф*, а полякам як *mit*; російською *мимрополит*, а польською

metropolita. Часто значення слів змінюються особливим чином: *paganus* (лат. і грец. – язичник) стало в російській *поганий*, тобто нечистий; в українській *поганий* – це негарний.

Іноді можемо встановити міграцію слова за його теперішньою фонетичною формою: чеське слово *palačinka* – млинчик, пончик (в австрійськ. – *Palatschinke*) походить з румунської *plăcintă* (також звідси південно-східне українське *плачинда*), що походить з латинської *placenta*. Румунське *plăcintă* ввійшло в чеську, очевидно, через угорське *palacsinta* (в угро-фінській сполучення приголосних на початку складу неможливе, тому *pala-* є в румунській *pla-*).

Починаючи з XVII ст. взаємовплив лексичного складу слов'янських мов стає інтенсивнішим; це спричинює, що він до певної міри стає однорідним.

3. Дуже важко точно визначити доцентрові сили, які об'єднували слов'янські народи, та відцентрові, які їх роз'єднували. До доцентрових належить, напевно, мовна і передісторична релігійна (язичницька) єдність, а також подібність звичаїв і традицій, відображених у фольклорі. Ці елементи визначені дослідниками правильно (Р. Якобсон), але їхня вага надто переоцінена. Тільки через нехтування конкретними відцентровими силами в житті окремих слов'янських народів так звані слов'янофіли чи панславістські течії в XIX ст. використовували мовну та сумнівну «расову» єдність слов'янських народів у політичних цілях.

Проте відцентрові сили надто сильні. До них належить намагання утворити свою окрему державу: уже на початку історичного поступу слов'ян ми спостерігаємо багато конфліктів між слов'янськими племенами. Ці конфлікти та протиборства супроводжують усю їхню історію середньовіччя та нового часу і не припиняються у XIX ст., коли зростала національна свідомість: пригадаємо обидва польські повстання проти російського панування (1831 і 1863 рр.), які, по суті, продовжили багатовікову традицію воєнних протистоянь цих народів. Зі здобуттям державної незалежності в XIX ст. почалися тяжкі воєнні конфлікти між південнослов'янськими народами. Після Першої світової війни, в якій слов'янські народи стояли по різні боки, і після утворення нових слов'янських держав знову розгорілася політична боротьба в межах державних кордонів між слов'янською «панівною» нацією і теж слов'янською меншістю. Це може викликати враження, нібито слов'яни неспроможні жити в злагоді між собою. Можливо, суперечності між поляками та українською й білоруською меншинами, між сербами та хорватами, чехами та словаками надто переоцінюються, але вони все ж таки були, і були більш чи менш вдало використані націонал-соціалістичною зовнішньою політикою*.

З ранніх часів численні історичні події підтверджують зміцнення відцентрових сил. Невдовзі після християнізації слов'ян відбувся розкол християнської церкви на східну і західну, які ієрархічно були пов'язані з Константинополем (східні слов'яни, болгары, серби) і з Римом (поляки, чехи, хорвати). З часів розколу церкви церковно-слов'янська мова втратила своє первісне значення для приєднаних до Риму слов'янських народностей, у яких тепер церковне і державне життя залежить від латини. Якими б значними не були фонетичні зміни в окремих мовах, вони такою мірою не віддалили б слов'янські мови, як це сталося внаслідок розбіжної культурної орієнтації на Рим і Константинополь. Ще навіть тепер п'ятдесят відсотків слів різних слов'янських мов однакові, проте вони мають різне значення або належать до різних мовних рівнів (високого, загальноновживаного, вульгарного, всім зрозумілого чи спеціалізованого). Можливо, слов'янські мови фонетично відрізняються одна від одної не так сильно, як німецькі діалекти (нім. *Zeit, Zit, Tid, Zik* – час). У слов'янських мовах відсутнє переміщення приголосних, але лексика часом дуже відрізняється:

Російська	Польська	Чеська	Сербо-хорватська
земля	ziemia	země	zeml'a
вода	woda	voda	voda
весна	wiosna	jaro	proljeće
утро	rano	jitra	rano jutro
день	dzień	den	dan
хороший	dobry	dobrý	dobar
большой	wielki	velki	velik

Вимову в різних мовах ми не будемо розглядати. У деяких слов'янських мовах є різні слова, які позначають одне поняття. В українській мові є варіанти *добрий, гарний, хороший*; у російській – *червоний* – *красный, алый*; в сербо-хорватській мові – *crven*; в українській – *мовити, казати, балакати*; у російській – *говорить*; у польській – *mówić*; у чеській – *mluviti*; у сербо-хорватській – *kazati, govoriti*; в словацькій є *hutorit*, подібне до російського *гумарить*. Крім цього, однакові слова в різних слов'янських мовах мають різні значення: наприклад, російське *красный* в українській означає *червоний*, а в інших мовах – *гарний*.

Важливо зазначити, що на позначення тих понять, які виникли пізніше, слова були запозичені або утворені зі слов'янських основ у різних слов'янських мовах у різний спосіб. Так з'явилися суттєві відмінності в лексичному складі мов, внаслідок чого одному слов'янинові стає важко зрозуміти іншого. Ось приклади слів частого вжитку:

Українська	Російська	Польська	Чеська	Сербо-хорватська
качка	утка	kaczka	kachna	plovka, patka
підлога	пол	podłoga	podlaha	pod, tavan
капелюх	шляпа	kapeluz	klobouk	klobuk
вулиця	улиця	ulica	třida (ulice)	cesta, drum (ulica)
держава	государство	państwo	stát	država
почуття	чувство	uczucie	cit, pocit	osjećaj, čuvstvo
вирок	приговор	wyrok	úsudek, ortel	sud, presuda
журнал	журнал	czasopismo	časopis	časopis
місто	город	miasto	město	varoš, grad
вибори	выборы	wybór	volba	izbor, biranie

Важливі відмінності маємо у сфері наукової термінології. Потрібно звернути увагу й на те, що деякі слова, які належать одній мові, відомі також іншій мові, але з іншим значенням; наприклад, у російській мові *клубук* – це вид головного убору в монахів, *держава* – устрій, *суд* – установа; на відміну від польського *wybór*, у чеській *výbor* означає комітет, що обирається на виборах.

Відмінностям у мовах сприяють кілька факторів: 1) запозичення із сусідніх мов, які зумовлені культурними зв'язками; 2) пуризм у деяких мовах (наприклад, у чеській) або протилежність цьому явищу – повна свобода в запозиченнях (у російській та польській); 3) утримання в прийнятій мові застарілої лексики (як то церковнослов'янської в сучасній російській мові чи архаїчної у чеській); 4) залучення до літературної мови слововживання й лексичного складу народної мови, зокрема в українській та словацькій мовах.

4. Фольклорні елементи слов'янства (казки, пісні, приказки, також елементи старих звичаїв та обрядів) поєднують нині не лише слов'янські народи, а й слов'ян з індогерманськими (і не тільки) народами. Єдність слов'ян, що базується на фольклористичних реаліях, стає ілюзорною: чех може легко помітити спорідненість своїх народних казок із казками братів Грімм так само, як і з російськими казками. Приказки, навіть якщо вони однакові, часто приходили до слов'ян з античності різними шляхами: на Заході – в перекладі з латинської мови, на Сході – з грецької. Часто приказки перефразовувалися кожним народом на свій лад.

Наприклад, *собака на сні* (сама не їсть і іншим не дає) є дослівним відповідником візантійського вислову, а *язык може довести до Константинополя* був замінений в українській мові (і перейнятий російською) на *язык до Києва доведе*. Навіть деякі «актуальні» приказки, що здаються місцевого походження, насправді є переробленим

запозиченням. Скажімо, українську приказку з *москалем дружу, а камінь за пазухою держу* можна вважати наслідком гіркого історичного досвіду XVII–XVIII ст., а насправді – це візантійська приказка, тільки йдеться в ній про *собаку*, якого в Україні було замінено на *москаля*.

Численні польські приказки Русинського (1618) і в словнику Кнапіуса (1632) є перекладами з латини. Збірник Я.-А. Коменського «Мудрість старих предків» (1629–1633) містить переклади німецького збірника приказок Себастьяна Франка (1541). Інші чеські зібрання походять від Сарнетіуса і Яна Благослова (див. розділ 7)*; словацьке зібрання видав у 1678 р. Д. Сінапіус; усі вони містять іноземний матеріал.

У сфері словесного мистецтва – що для нашої теми особливо суттєво – діють також нові доцентрові сили, які сприяли зближенню слов'янських літератур: це їхня стилістична єдність. Але тут слід вказати також на поєднувальний рух протидіючих сил; це головним чином соціальні відмінності: брак сильної, традиційно згуртованої аристократії у деяких слов'янських народів, недостатня розвиненість бюргерства в інших, панування духовенства в культурному житті і, нарешті, різnorідний характер селянства.

5. При дослідженні слов'янських літератур наштовхуєшся на очевидну схожість стилю і на подібність тематики в різні епохи: передусім в епоху романтизму, а також – класицизму і, як недавно було встановлено, – в епоху бароко. Ці дослідження слід узагальнити: за винятком малих і малопродуктивних періодів у літературному розвитку, літератури різних слов'янських народів розвиваються одним шляхом з незначною різницею у темпах, з дещо своєрідним забарвленням і часто не збігаються хронологічно; іншими словами, епохи літературного стилю починаються та закінчуються у різних слов'янських народів не одночасно.

Основа стильової єдності слов'янських літератур різноманітна. По-перше, це їхнє оточення, – яке часто не береться до уваги, – те, що слов'янські літератури належать до великої єдності західноєвропейських літератур, так само як слов'янські народи належать до західноєвропейської історичної єдності. Тому можна говорити про природний вплив західноєвропейського духовного життя, конкретно – західноєвропейської літератури на слов'янську; але про суто зовнішній вплив треба говорити з уточненням: суто зовнішній вплив не є плідним; він діє тільки на слабкий дух і залишається непродуктивним без певних передумов (попередній власний розвиток і певна духовна спорідненість).

У такий спосіб взаємне зближення слов'янських літератур було поживавлено і посилено. Літературні зв'язки змогли подолати полі-

тичні та національні суперечності: саме в час воєнних сутичок із Польщею в Москві в XVI–XVII ст. польський літературний вплив – прямо чи за українського або білоруського сприяння – був визначальним; це саме, лише в меншому обсязі, повторилося в епоху романтизму, коли політичні зв'язки між Польщею та Росією були поганими. Навіть українські патріоти, які з великим завзяттям вели політичну боротьбу з Великоросією і Польщею, не могли уникнути літературного впливу обох цих народів; вони піддалися впливу російського символізму та футуризму, польського модерну («Молода Польща») – чогось доброго можна навчитися й у супротивника...

Навіть коли взаємний вплив слов'янських літератур був неможливий, окремі слов'янські літератури розвивалися в спільному напрямі під дією спільноєвропейської літератури. Все-таки випадків тісного зв'язку слов'янських літератур так багато, і вони такі істотні, що жоден «славіст» не може ці зв'язки зігнорувати.

6. Не можна оминати увагою й те, що трохи безпорадно називають «слов'янською свідомістю»; це факт, що в різних слов'янських народів панує свідомість безперечної спільності мови, культури і політичних інтересів. Але зведення «слов'янської свідомості» до одного знаменника в різних народів у різні часи суперечить історії. Це «слов'янофілство» об'єктивно по-різному зумовлене; воно суб'єктивно по-різному вмотивовувалося, набувало різноманітних форм, і це приводило до різних наслідків: часто це була конфесійна (католицька, греко-православна чи протестантська) свідомість, яка ту частину слов'ян, що належали до іншої конфесії, виключала із так званої єдності. Наприклад, деякі російські слов'янофіли певний час не хотіли бачити польський народ серед слов'янської єдності, вбачаючи «зраду слов'янства» в належності Польщі до католицизму (про те, що чехи, словаки, хорвати, словенці теж католики, при цьому «забували»). В інші часи для слов'янської єдності знаходили соціальне (селянські народи) або політичне (антинімецькі народи) обґрунтування. Не раз «слов'янофілство» служило прикриттям егоїстичних національних інтересів і вироджувалося у позбавлену будь-якого змісту риторику. Це з повним правом можна закидати російським слов'янофілам, їхньому першому поколінню (Хом'яков та брати Аксакови), яких точніше можна назвати «русофілами», бо про інші слов'янські народи вони мали досить нечітке уявлення. Усе ж вони були принаймні щирими, а до другої генерації слов'янофілів належала велика кількість людей, що вбачала у своїй ідеології тільки засіб умілого маскування імперіалістичних тенденцій російської політики. Справжніх слов'янофілів у той період можна було знайти тільки серед фахівців-славістів.

7. Методологічні труднощі починаються тоді, коли ми ставимо запитання, які саме явища конкретної слов'янської літератури можна і необхідно порівнювати з явищами інших слов'янських літератур. Відповідь на це запитання є у слові «відповідні». Взаємовідповідними вважаємо твори, що належать до одного жанру й передусім написані в одному стилі.

Історія літератури переконливо свідчить, що словесне мистецтво, як і всі види мистецтва, в певні періоди представлене певними стилями; досить згадати студії про класицизм чи романтизм або ж дискусії, що ведуться навколо поняття реалізму. Та весь ужинок проведених вивчень можна, зрештою, звести до тези, що кожна епоха має свій стиль зі своїм комплексом виражальних засобів, котрі сходять до відповідних стильових принципів. Зі стилем часто без внутрішньої необхідності пов'язуються ідеологічні установки (це стосується, наприклад, романтизму чи класицистичного «просвітництва»).

Існують значні труднощі для характеристики окремих стилів; на характерні особливості стилів у слов'янських літературах тривалий час не звертали достатньої уваги, оскільки цікавилися переважно змістом літературних творів і доклали багато зусиль до вивчення «впливів» і «запозичень».

8. Слід звернути увагу на те, що розвиток літературних стилів має певні тенденції, які дають змогу історію літератури розглядати як осмислений процес. Неважко зрозуміти, що зміна – це завжди *рух до чогось інакшого* і що цей рух в особливо вираженій формі може бути рухом до *протилежного*.

Як у історії мистецтва загалом, так і в історії словесного мистецтва зокрема існує це коливання між протилежностями, характеристика яких і є першорядним завданням літературознавства. Два полюси, між якими проходить крива розвитку, були означені спершу в мистецтві ренесансом і бароко (Вельфлін) і в літературознавстві замінені на протилежність класицизму й романтизму (Т. Сперрі). У слов'янському літературознавстві також маємо спробу такого типу (Ю. Кшижановський*). Один полюс при цьому характеризується спокійною гармонійною красою, простотою композиції, прозорістю побудови, обмеженим застосуванням стилістичних прикрас, намаганням поставити твір у чіткі рамки і схильністю до зображення статичних ситуацій. Це риси мистецтва ренесансу і класицизму. Йому протистоїть інший стиль, який не надто цінує гармонійний спокій; загалом ідеал спокійної краси в ньому не розглядається як вища естетична цінність, а навпаки, цінуються антитези, зображення боротьби різних сил, напруження. З цим пов'язана складність побудови, навмисна «темність», таємничість, неясність, похмурий характер

окремих частин і перевантаженість цілого зображення стилістичними прикрасами. Ці риси висувуються авторами на перший план і свіdomо наголошуються. Поряд із цим акцентується розірваність, зняття зовнішніх рамок, розімкнутість твору, його внутрішня безмежність, «безконечність перспективи», яка часто досягається зовнішніми способами (фрагмент як поетична форма), динамічний характер, неспокій та змінність буття. Ці риси притаманні бароко і романтизму.

Те, що взагалі стилі усвідомлювалися як протилежності ренесансу і класицизму, підкреслюється ще й тим, що романтизм відчував спорідненість з бароко і література цієї епохи (у Німеччині – Якоб Беме*, Ангелус Сілезіус*, Кальдерон, Лопе де Вега, Фрідріх фон Шпее* та ін.) була заново відкрита саме романтиками.

Ця зміна протилежних стилів не обмежилася, звісно, чотирма згаданими епохами: після романтизму прийшла епоха реалізму, якій у чомусь (хоча спочатку й неявно) був близький естетичний ідеал ренесансу та класицизму (особливо – класицистичного просвітництва); пізніше як опозиція до реалізму виникають різноманітні течії поетичного модерну, котрі у їхніх прибічників, а також і опозиціонерів, через подібність з течією романтизму, дістали назву «неоромантизм» (у Росії – «символізм», у Польщі – так звана «Młoda Polska»).

Розвиток слов'янських літератур можна уявити як рух між двома полярно протилежними стильовими типами (Ю. Кшижановський): на одному боці розміщуються стилі, споріднені з ренесансом і класицизмом, а на другому – стилі, однотипні з бароко і романтизмом. Схемі цього розвитку можна графічно подати у вигляді хвилястої лінії:



Як і кожна схема, ця робоча гіпотеза може бути за необережного використання небезпечною, особливо коли пропускаються конкретні факти. Є в цій схемі іманентні труднощі, які потребують окремого обговорення.

9. До обговорення ми повернемося при опрацюванні кожної епохи зокрема, а тут дамо лише стислу характеристику згаданих труднощів.

Запропонована нами періодизація може бути вдало використана в тому випадку, коли пам'ятати про неможливість помістити в точні хронологічні рамки будь-яку культурно-історичну епоху, бо жодне «сторіччя» не закінчується разом із круглою річною датою. Крім того, лише окремі літературні течії мають єдину програму, єдиний маніфест, як це відбувалося в останні десятиліття. Часто з'яві такої програми передують довгі роки підготовки. В усякому разі, жоден історичний період не починається в один день, рік чи навіть десятиліття... Ще складнішим є точне встановлення кінця літературного періоду: «старі» поети вмирають не одночасно з початком «нового періоду», вони іноді продовжують жити ще не одне десятиліття і рідко переучуються, пишуть і далі в старому стилі, причому ця їхня творчість, на відміну від творів їхніх епігонів, буває досить значущою. Наприклад, довго жила барокова поезія як «релікт» в епоху класицизму, навіть ще на початку XIX ст.; так писали «непереучені» романтики поряд із реалістами аж до початку неоромантизму (деякі російські поети), а російські реалісти вже після виступу символістів (неоромантиків) створили впливову групу і навіть намагалися «відвоювати» деяких поетів, котрі якийсь час були близькі до символізму. Отже, надто категорична хронологічна періодизація навряд чи може бути успішною.

Періодизацію літературного процесу не можна пристосувати ні до ходу часу, ні до багатогранного змісту літературних творінь. Достатньо згрупувати матеріал у відповідні комплекси, поєднані певною стильовою особливістю літературних творів та їхніх авторів.

10. У групуванні духовно-історичного матеріалу і створенні для цього прийнятних понять не можна чинити так само, як при створенні природничих чи математичних термінів. Неправильно було б очікувати, що всім літературним явищам, які ми об'єднуємо в одну стильову групу й узагальнюємо в одному понятті (ренесанс чи реалізм), властиві одні й ті самі риси, як це маємо в анатомічних особливостях одного виду тварин чи у властивостях однієї конкретної геометричної фігури (особливо – при топологічному дослідженні).

Не всі, наприклад, готичні церковні будівлі мають однакові риси. Треба розрізняти серед творів мистецтва «визначні», «високі» і «незначні», другорядні об'єкти; стильові особливості останніх не виражені яскраво, вони не вказують чітко на належність до конкретного стилю. Крім того, існують стильові епохи, які високо цінують оригінальність, неповторність творів мистецтва (бароко, романтизм). Не можна, наприклад, знайти в усіх баладах, навіть однієї стильової епохи, однакові риси, оскільки поет не хоче повторювати те, що було вже до нього, а створює щось нове. Феномени культурної творчості не залежать від зовнішніх природних причин однакової дії, а лише

від волі та задуму автора (згадаймо, як Платон з цієї причини сумнівався в наявності «ідей» у творіннях людської діяльності).

У літературознавстві, як і в інших гуманітарних науках, намагаються створити не поняття, а «ідеальні типажі» (Макс Вебер*): в поняття цього виду (коли слово «поняття» береться в широкому сенсі) об'єднуються не риси, спільні для об'єктів однієї групи, а «типові», яких немає в багатьох об'єктів або ж є тільки в малої підгрупі. Для створення ідеального типу «готичної церкви» важливіші риси Страсбурзького собору, аніж риси сотень малих сільських церков. Це треба мати на увазі й при опрацюванні літературних явищ. Вибір «типових» рис залежить від оцінки (розпізнання значних чи незначних) особливостей (Макс Вебер). Лише таким чином ми зможемо впорядкувати матеріал літературознавства; без такого опрацювання можемо щонайбільше запропонувати опис матеріалу. Отже, важливо з'ясувати, що саме слід брати до опису з великої кількості особливостей, властивих кожному культурному явищу.

11. Обсяг уже виконаної літературознавчої роботи може викликати певний сумнів щодо пропонованої нами схеми розвитку літератури ще й тому, що поряд із зазначеними епохами стильового розвитку ми зустрічаємо й інші означення, наприклад «рококо», «бідермаєр», «маньєризм», а також не всіма прийняті – «сентименталізм», «імпресіонізм», «літературний ампір». Окрім цього, у слов'янській духовній історії та історії літератури є явище, яке іменується «реформацією». Воно створило своєрідний стиль (Р. Якобсон), який необхідно брати до уваги.

Більшість вищезазначених стильових явищ так чи інакше можна вмістити в нашу схему, але не для того, щоб «врятувати» цю схему, а щоб доповнити її «перехідними епохами» і «перехідними явищами»: маньєризм – це перехідне явище від епохи Відродження до бароко; рококо – форма пізнього бароко; бідермаєр називають також постромантизмом; імпресіонізм – явище пізнього реалізму і предтеча модерну (символізму); «літературний ампір» – це назва групи російських романтиків. Інші перехідні явища будуть схарактеризовані далі.

Тепер наша схема набуває іншого вигляду:



Йдеться, звісно, про найвидатніших представників літератури. Найкращий приклад – творчість Достоевського, який жив у час реалізму і був пов'язаний з реалістичною художньою творчістю, але сам не хотів причисляти себе до реалістів; інший типовий приклад одинака, який перейшов історичні рамки, пропонує нам Ципріан-Каміль Норвід (Cyprian Kamil Norvid) – сучасник романтизму. Існують також випадки, коли один письменник, який тривалий час належав до одного стильового напрямку, звертався несподівано до іншого: можна тут назвати деяких романтиків, які пізніше знайшли своє місце серед реалістів (є сумнів, що належить до них Гоголь).

12. На основі вже здійснених порівняльних досліджень можна поставити запитання: усі чи тільки частина стильових рис пов'язані з часом, чи зовсім не найважливіші стильові особливості теж належать до вічних, тільки трохи змінених у часі, рис літературних творів? Так позначають такі літературні явища, як бароко (навіть стосовно античності, наприклад, трагедії Сенеки чи сатири Персія); говорять про імпресіонізм у пізній готиці чи в бароко або про імпресіонізм як тенденцію всередині символізму, а не тільки як перехідний етап між реалізмом і символізмом. Романтизм можна розглядати як вічний стиль усередині різних інших стильових напрямів. Робляться спроби пошуку реалістичних описів на всіх етапах літературного розвитку (Е. Ауербах*) і відстежують наявність окремих засобів і форм вираження в різних стильових напрямках (Е. Р. Курціус*).

Слід визнати, що можемо вже говорити про «вічні», постійно повторювані стилістичні засоби, образи, фігури та деякі метафори (принаймні – в західноєвропейських літературах): світло як метафора знання, море як метафора людського життя та історичного процесу, рослина і книжка як символи світу тощо. Але такі «вічні» елементи поетики в різні стильові епохи часто виступають у різних функціях або ж у варіантах, що далеко розходяться. Як приклад можуть служити переліки («каталоги», за Е. Р. Курціусом), пов'язані у «словесні ланцюжки», які трапляються в прозових та поетичних творах. Такі «словесні ланцюжки» вважають (мабуть необережно) особливо типовими для стилю бароко. Звісно, вони легко знаходили місце в барокових творах, але вони належать до «вічного» арсеналу стильових засобів (що Е. Р. Курціус і показав переконливо). Та все ж таки в класицизмі вони мають інакшу структуру, ніж у бароко, а також інші функції...

Так, «каталоги» в літературі ренесансу й класицизму – це логічно побудовані переліки об'єктів, що лежать в одній площині, тимчасом як у літературі бароко, романтизму і модерну їхня функція, очевидно, полягає в тому, щоби вражати зіставленням об'єктів, які не прилягають одне до одного. Проповіді часів бароко містять списки таких переліків,

сповнені – часто іронічно забарвленого – безладдя (наприклад, у Абрагама а Санта Клара* або Прокопа з Темпліна*); те ж саме знаходимо у письменників іншого типу, в сатириків і навіть філософів можна знайти такі переліки (скажімо, у Я. А. Коменського* в його «Лабіринті»). Їхня структура стає іншою і видає їхній бароковий характер... Пізніше такі ж побудовані на гротескній строкатості й неочікуваності, з довгими ланцюжками слів і коротких речень переліки з'являються у романтиків. Таким є опис Москви у Пушкіна: «мимо пролітають сторожові будки, баби, юнаки, лавки, ліхтарі, палаци, сади, монастирі, книжники, сани, городи, купці, хатки, мужики, бульвари, вежі, козаки, аптеки, модні магазини, балкони, леви (скульптури)»... («Євгеній Онегін», VII, 38). Подібний опис дня на головній вулиці Петербурга з допомогою «каталогів» спостерігаємо в повісті Гоголя «Невський проспект».

Подібні перетворення відбуваються й з іншими стильовими засобами, такими як гіпербола, з певними образами й символами. Зіставивши метафори місяця в різні епохи, можемо констатувати таку закономірність, як оптично наочні або сентиментально забарвлені метафори та порівняння в раніші епохи, а також пряму мову, якою говорять про місяць, з відповідними епітетами. І навпаки, в модерній поезії, в неоромантизмі різних напрямів маємо прагнення творити якісь оригінальні, незвичайні й навіть дивні образи нічного світила.

У поезії XVIII та початку XIX ст. місяць називають прямо «світилом» чи «нічним світилом», відтак – свідком любовних сцен чи людської печалі й скорботи, він є «другом зажурених», у фольклорі – «свідком невдалого життя», передусім «серпом» чи «колом» (також «диском»).

Модерністи бачать його по-іншому: оспівують «холодні роги місяця», говорять про «повзучий місяць» (вже навіть у Пушкіна місяць «пробирається крізь тумани»); про «завмерлий місяць», «вмирущий серп», місяць (луна) як «королева» не тільки ночі, а й людської долі; він світить, як «хмара», він «завжди п'яний» (усе це спостерігаємо в російського символіста В. Брюсова*).

Або ще: «загадковий», «чарівний», «зачарований», серп – «червоно-палаючий», «золотий келих»; він також – «наш король» чи, щонайменше, «Сивілла і чарівник»; він викликає неможливі уявлення: «лице невірної дівчини», «привид дівчини», «мертве око» (В. Брюсов, К. Бальмонт*).

В інших випадках місяць – це серп «срібний» або ж «зелений», «ясний серп на полі ночі», «тривожний ліхтар», «небесна золота монета», «зігнутий палець»; він «повзе» чи «встає з високих трав червоним щитом героя» (О. Блок).

У постсимволіста Єсеніна знаходимо велику кількість образів та символів місяця, який тільки випадково позначається як «серп».

Маємо уявляти місяць як «яйце», «капелью», «гребінь», що розчісує хмари; «шматок сиру», «буханку хліба» чи спечений Божою матір'ю колобок; «ріг пастуха» чи посуд (у формі рога), з якого виливаються краплі олії; якщо небо – це «дзвін», то місяць у ньому – «язик»; нарешті, він – «золотий пагорб». Порівнює поет місяць і з живими істотами: він у нього має «роги», може ними «штовхати хмари»; він також «вівця з кучерявим хутром», що «біситься в голубій траві»; він – «червоний гусак», він лежить у колисці, як дитина; він – «сумний лицар» і навіть «тюлень» (місяць, що віддзеркалюється у воді).

Геніальний польський поет-модерніст Юліан Тувім* навіть ставить поетам посильне, на його думку, завдання: місяць пов'язати з переліком понять та образів, що охоплює 75 слів, які починаються на «а»: *amfora, anioł (ангел), alkoholik, as, akonit, August, asketa, apostata (пенерат), albatros, Abel, akrobata, aktor, angora, abażur, azur, arlekin, azbest, alpinista, augur (пропок), Akiba, artysta, arbiter, adept, akademik, Aladyn, Andersen, alchemik, Adonis, arcybiskup, arbuz, adjutant, Alibaba, albinos, Alfons, alabaster...*

Цей перелік поет закінчує меланхолійним зауваженням: «і від А до Я це ще не все». Маючи живу фантазію, всі подані слова цілком можливо вживати як метафору місяця.

13. Утім, слід брати до уваги, що стилі в слов'янських літературах, незважаючи на їхню спорідненість із західноєвропейськими, мають своєрідніше та самобутніше забарвлення. Цю відмінність можна пояснити декількома причинами:

а) спершу вкажемо на велику роль статусу творців літератури: придворне забарвлення стилю виникало тільки там, де якийсь період придворна культура перебувала в стані розквіту. Тому стає зрозумілим, чому придворний рококо-стиль знайшов місце передусім у польській і російській літературах. З другого боку, релігійного й повчального характеру література набувала там, де переважно духовенство займалося літературною діяльністю, як це було в старочеській та староукраїнській літературах. Так само романтична поезія під пером духовних осіб ставала дуже поміркованою, «м'якою» та скромного характеру: тут «байронізм» не знаходить прихильників, з ним навіть борються (як це було у словаків);

б) маємо також зауважити, що окремі літературні епохи у слов'ян унаслідок певних літературних і позалітературних подій (невідомих на Заході) зазнавали значних змін: так виникали в слов'янських літературах щілини й тріщини, які могли поділити одну епоху на дві частини або й більше; так трапилося, наприклад, в епоху бароко з російською літературою, яка розпалась на дві частини внаслідок мовної реформи Петра (1700). Ці частини істотно відрізняються одна від од-

ної. До реформи російська література була літературою проповідників і ченців, у якій світські твори належали до нижнього шару; в пореформений час релігійна література відходить на другий план; крім цього, в російській літературній мові зникають численні елементи з польської та української мов, щоб надати місце голландським, німецьким та французьким. Свідома діяльність письменників, яка мала за підґрунтя діяльний настрій публіки, призвела до того, що на місце польського бароко і завдяки польському посередництву Маріно* приходять французька преціозна література, Фенелон* і німецьке пізнє бароко (Й. Х. Гюнтер*). Так само розщепився російський класицизм після оновлення мови М. Карамзіним (близько 1790 р.); в ньому поряд із наслідуванням французького класицизму почалося (завдяки змінам соціальних умов) наслідування бюргерського класицизму (зокрема, в романі). В інших слов'ян, передусім у поляків, романтизм через політичні зміни поділився на дві епохи: рубежем стало повстання 1831 р., яке, з одного боку, звузило поетичну проблематику до національних мотивів, а з другого, зробило польський романтизм впливовим і ефективним для інших слов'янських народів: із польської романтичної поетики черпалось усе, за винятком хіба що притаманної польській літературі радикальної форми націоналізму, так званого месіанізму;

в) тут торкнемося ще важливих проблем, які ставить перед літературою політика. Ідеться, зокрема, про поразку чехів у битві при Білій горі (1618), татарську навалу на східних слов'ян (XIII ст.), підкорення турками південних слов'ян (XV ст.), «йозефінізм» і толерантизм в Австрії (XVIII ст.), наполеонівські війни в Польщі та Росії, запізнє розкріпачення селян у Росії (1861), кінець турецької експансії на Балканах (після війни 1877 р.), російські революції 1905 та 1917 рр., політичні наслідки Першої та Другої світових воєн. Також мали значення відносно спокійні часи (час Миколи I – 1825–1855 рр. у Росії чи то меттерніх-бахівський в Австрії – 1815–1818 рр.); вони нерідко мали глибокий вплив на літературний рух, що було зумовлено не завжди ясною і свідомою позицією письменників, але і їхньою особистою долею та долею ближніх, а також важко розпізнаваними настроями свідомого і підсвідомого душевного життя.

14. Насамкінець треба позбутися деяких застарілих упереджень щодо слов'янських літератур.

По-перше (це ми вже намагалися з'ясувати), слов'янські літератури в жодному разі не плелись у хвості західноєвропейської літератури. Ідеться не тільки про визначних митців, чиї твори аж ніяк не можна розглядати як віддзеркалення (точне чи деформоване) західноєвропейських зразків. Назву лише найвідоміших – Гоголя, Толстого, Достоевського...

Важливішим є інше: слов'янські літератури часто певною мірою виступали «посилювачами» окремих явищ та інтенцій західних літератур у тому сенсі, що в них ці явища чи інтенції поставали в більш напружених і загострених формах. Це змушує нас по-інакшому поставити питання щодо «впливів» (див. вище). Зовнішні імпульси зумовлювали народження своєрідних творів, які через гостроту змісту чи форми привносили в розвиток літератури щось цілком нове; інколи ці ж імпульси могли бути й незначними. До таких і подібних епізодів належить, наприклад, російський натуралістичний реалізм 60-х років XIX ст. Не підлягає сумніву й те, що Карл Маркс не відповідальний за «подальший розвиток» марксизму Ленінінм – Сталінінм та поширення його догм і на літературу, що добре розуміли російські марксисты, коли говорили про «марксизм-ленінізм» та про «сталінізм». До «посилюючих», «інтенсифікуючих» думок належать деякі філософські ідеї, які стали дієвими на літературній ниві, наприклад російське слов'янофілство (Ф. Степун*) чи «російський Феєрбах*» Чернишевський* (цей «Феєрбах», до речі, багато взяв у Людвіга Бюхнера*). До них належать також менш відомі епізоди зі слов'янської літературної та духовної історії, зокрема польський антитринітаризм із його загостреною ідеєю толерантності; ідея «Москва – третій Рим» (XV–XVI ст.), яка є продовженням примітивної та малодієвої візантійської і болгарської думки середньовіччя. Перебільшеною формою вікліфіанства* є чеський гусизм* XV ст. У новітній час до подібних феноменів можна віднести загострення певних романтичних ідей у так званому польському месіанстві*, а також російський анархізм – не політичний, а ідеологічний, у тій формі, що надали йому граф А. Толстой та князь П. Кропоткін*.

Можна говорити також про те, що в деяких досить рідкісних випадках розвиток слов'янських літератур випереджає західноєвропейський. Це відбувалося безпосередньо в часи гусистської реформи (до Мартіна Лютера) у чехів; нині проявляється, можливо, також в «комуністичному соціалізмі» в Росії.

15. На завершення я мушу вказати на те, що при ознайомленні з фактами слов'янської літературно-духовної історії не можна сліпо довіряти тезам слов'янського літературознавства та історії ідей. Не можна, як нині в Росії*, вважати Достоевського і російський символізм периферійними явищами «великої реалістичної літератури»; не можна оминати той факт, що Горький у ранні, визначальні для нього роки становлення (1890–1904) до символізму стояв набагато ближче, ніж до тодішнього реалізму; не можна вбачати в Коменському попередника сучасної педагогіки, «наочний урок» «просвітника». Деякі інші літературно-історичні перспективи також бачаться ви-

кривлено під впливом добре інформованого, проте часто тенденційного слов'янського літературознавства.

На жаль, за кодоном однобічні й тенденційні судження про окремих російських письменників та про цілі літературні течії прямо беруть у російських критиків, які у своїх судженнях керуються політичними, соціальними, світоглядними або особистими пристрастями. Це стосується відомого критика Белінського, чиї судження часто помилкові. Наприкінці XIX ст. судження А. Скабичевського* вважались авторитетними; але йому властивий однобічний світогляд, сліпота та байдужість щодо мистецької вартості літературних творів (Скабичевського ще й досі читають у Західній Європі та США).

Деякі наукові дослідження не завжди пропонують результати, які можна брати без подальшого їх вивчення. Зокрема, пропагандист західноєвропейського романтизму на початку XIX ст. В. Жуковский пізніше був проголошений «сентименталістом» *sui generis* (не романтиком!) на основі його біографії (О. Веселовський), яка все ж таки для характеристики поета не є такою значущою, як його твори! Що ближче до нашого часу, то однобічнішими і тенденційнішими стають судження. Визначний представник російської прози XX ст. Андрій Бєлий* у більшості історій літератури подається кількома нечіткими фразами. Провідний футурист В. Маяковский характеризується як комуністичний поет, але при цьому замовчується значення його футуристичної поетики для його пізніших творів. Належність Б. Пастернака до футуристичного напрямку заперечувалася різноманітними аргументами, тому що футуризм в СРСР вважався несвоєчасним*.

16. Особливо слід наголосити, що в той час, коли східно- та західнослов'янські літератури, незважаючи на їхні зв'язки із різними культурними сферами (візантійською та римською), все-таки зберегли свою мовну та духовно-історичну подібність, одна частина південнослов'янської культурної сфери (передусім болгари, серби та частина хорватів), що має питому власну культурну традицію, підтримує різнобічні зв'язки з неслов'янськими народами, чиї культури багато чим відрізняються від західноєвропейських: це, зокрема, румуни, угорці, поствізантійські греки, ісламські турки та ін.

Болгари зберегли дуже мало від тюрко-татарських (ще поганських) «протоболгарів», у яких вони запозичили свою назву. Пізніші століття залежності від османської Туреччини (XV–XIX ст.), навпаки, залишили після себе потужні мовні та культурні сліди. Значними є вони в македонців, сербів, у частини хорватів, яка навіть прийняла іслам і зберегла його до цього часу*.

Вплив тюрко-татарів (кримських татар і османських турків) на поляків та українців можна вважати незначним, хоча ним не можна

нехтувати, як і впливами угро-фінів та поволзьких татар на росіян, що досі не здобулися на належну увагу в науці (пор. міркування В. Вернадського *).

Словаки і частина хорватів довго належали до Угорського королівства; різні причини (різне походження, національні мови, вживання старочеської як церковної мови у словаків та наявність культурно сильного німецького впливу) частково нівелювали угорську культурну експансію. Але й ці чинники не можна залишати поза увагою (пор. розділ 7, §10*).

Румунські племена, що поселилися між слов'янами і були пов'язані з тюрко-татарами та угорцями, мали також різні зв'язки з балканськими слов'янами та українцями. Ці зв'язки, що тривають і в новітні часи, майже не вивчені; ще досі слов'яни (передусім болгари) мають вигляд сторони-«давальниці».

Усім згаданим проблемам присвячено кілька цінних праць, але ще дуже далеко до синтетичного осмислення їх, тому включення цього матеріалу в науковий обіг залишається ще побажанням славістики.

Переклад *Олесі Костюк*

Примітки

До с. 414. [Російський народ] був під гнітом східної держави. – Мається на увазі Золота Орда й трьохсотлітнє татарське іго.

До с. 415. ...націонал-соціалістичною зовнішньою політикою. – Ідеться про німецький нацизм.

До с. 418. Розділ 7 («Ренесанс») в останньому параграфі докладніше оповідає про гусита Яна Благослова.

До с. 420. Кшижановський Юліан (1892–1976) – польський історик літератури, фольклорист, пареміограф, компаративіст. Автор фундаментальних праць «Історія польської літератури. Алегоризм – преромантизм» (1939; 6-те вид. – 1979), «Польський неоромантизм. 1890–1918» (1963, 3-тє вид. – 1980), «Паралелі. Порівняльні студії з пограниччя літератури і фольклору» (1935, 3-тє вид. – 1977), «Мистецтво слова» (1972).

До с. 421. Беме Якоб (1575–1624) – німецький філософ. Для його творів властиві поєднання натурфілософії й містики, екзальтованість стилю, наявність багатьох біблійних і поетичних образів. Справив значний вплив на подальший розвиток німецької філософії.

Ангелус Сілезіус (псевдонім Шеффлера Йоганна; 1624–1677) – німецький поет, автор духовних віршів і моральних повчань, полемічних творів богословського змісту.

Шнее Фрідріх фон (1591–1635) – німецький єзуїт, що перший відкрито виступив проти полювання на відьом; автор збірки релігійної лірики «Trutznachtighal», яка мала значний вплив на поезію європейського романтизму.

До с. 423. Вебер Макс (1864–1920) – німецький економіст, соціолог, філософ культури. Справив значний вплив на гуманітарну думку ХХ ст.

До с. 424. Аuerбах Еріх (1892–1957) – німецько-американський філолог-класик, фахівець з романських літератур. Сформулював герменевтичний принцип історико-філологічного аналізу. Завдання гуманітарного пізнання вбачав у конкретизації й індивідуалізації будь-якого сенсу й будь-якого розуміння в історії культури. Автор відомої праці «Мімесис. Зображення дійсності в західноєвропейській літературі», численних праць з історії та теорії літератури, компаративістики. Античний термін «мімесис» розумів як «витаумачення дійсності в її літературному зображенні чи наслідуванні».

Курціус Ернст Роберт (1886–1956) – німецький філолог-романіст. У праці «Європейська література і латинське середньовіччя» (1948) постулював існування латинської традиції, дослідження якої вказує на безперервність лінії, що веде від античності до нового часу й зумовлена спільністю й всеприсутністю топосів – готових формул.

До с. 425. Абрагам а Санта Клара (справжнє ім'я Мегерле Ганс Ульріх, 1644–1709) – католицький проповідник і автор сатиричних творів німецькою мовою.

Прокоп з Темпліна (1607–1680) перейшов з войовничого протестантизму до католицизму і прийняв чернецтво в пражському монастирі отців капучинів.

Коменський Ян Амос (1592–1670) – чеський педагог-гуманіст, громадський діяч.

Брюсов Валерій (1873–1924) – російський поет-символіст. Мотиви його зрілої поезії – урбанізм, інтерес до науки й історії.

Бальмонт Костянтин (1867–1942) – російський поет, представник символізму. Його поезії властиві декадентські риси, захоплене сприйняття природи, самоствердження сильної особистості. Вірш Бальмонта позначений гнучкістю, музичністю, екзотичністю.

До с. 426. Тувім Юліан (1894–1953) – польський поет. Демократизував поезію, увівши в неї розмовну стихію вулиці. З другої половини 1920-х років у його творчості переважає рефлексивний первень, прагнення до ясності й гармонії вірша. Переклав «Слово о полку Ігоревім», поезії М. Рильського.

До с. 427. Маріно Джамбаттіста (1569–1625) – італійський поет-маньєрист. Творець марінізму – літературної течії, яка вплинула на європейську барокову поезію XVII – першої половини XVIII ст. Через польське посередництво відомий у східних слов'ян.

Фенелон Франсуа де Саліньяк де ла Мотт (1651–1715) – французький письменник і релігійний діяч. Його проповіді й богословські трактати – визначні пам'ятки французької класицистичної прози. Найвідоміший твір – філософсько-утопічний роман «Пригоди Телемака» (1699).

Гюнтер Йоганн Христіан (1695–1723) – німецький поет. Його творчість – перехідне явище від бароко до раннього Просвітництва.

До с. 428. Степун Федір (1884–1965) – російський філософ, близький до «філософії життя». Також перебував під впливом В. Соловйова, ієнських романтиків. Центральний пункт антропології Степуна – проблема життя й творчості як антитетичних первнів у людини. Його вчення переважно висловлене в рамках романтичних філософсько-художніх жанрів (подорожні нотатки, епістолярний роман, мемуари).

Феєрбах Людвіг (1804–1872) – німецький філософ-матеріаліст. Його ідеї про значення чуттєво-практичної діяльності в духовному розвитку людства, спроби витлумачити філософію і релігію з примату потреб людини (т. зв. антропологізм) справили значний вплив на марксизм та тогочасну атеїстичну думку.

Чернишевський Микола (1828–1889) – російський літературний критик, філософ, економіст, публіцист. Вважав себе послідовником Л. Феєрбаха. Проте праця Чернишевського «Антропологічний принцип у філософії» (1860), позначена вульгаризаторськими тенденціями, викликала критику з боку українського філософа П. Юркевича.

Бюхнер Людвіг (1824–1899) – німецький філософ, представник вульгарного матеріалізму. Поділяв ідеї соціального дарвінізму.

Вікліф Джон (між 1320 і 1330–1384) – англійський релігійний реформатор, перекладач Біблії англійською мовою. Обстоював примат світської влади над духовною, виступав за секуляризацію церковної власності, спрощення обрядів. Обстоював «праведну поведінку» на основі «Божого закону».

Гусизм – рух національної реформації в Чехії першої пол. XV ст., що випередив загальноєвропейські реформаційні рухи на ціле століття. Започаткований Яном Гусом (1369–1415) і опертий на вченні Дж. Вікліфа, він став вибухом національно-релігійної самосвідомості чехів.

Польський месіанізм – уявлення польських романтиків про те, що їхня Батьківщина – «Христос народів» – має своєю історичною трагедією спокутувати гріхи людства і вказати йому істинний шлях розвитку.

Кропоткін Петро (1842–1921) – російський філософ, революціонер, теоретик анархізму.

...як нині в Росії... – тобто на час написання «Порівняльної історії слов'янських літератур».

До с. 429. Скабичевський Олександр (1838–1911) – російський літературний критик, історик літератури. У 1860–1870 рр. жваво відгукувався на події літературного й суспільного життя в дусі демократичних ідей.

Белій Андрій (Бугайов Борис Миколайович; 1880–1934) – російський письменник, теоретик символізму. Автор поезій, роману «Срібний голуб» (1909). Найвідоміший твір – роман «Петербург» (1913–1914, вид. 1922).

...футуризм в СРСР вважався несвоечасним. – На цьому ми наголошуємо, щоб застеретти читача: перш ніж протиставляти мої думки (які також можуть бути помилковими) «авторитетним» свідченням загальноприйнятих підручників чи статтям авторитетних літературознавців, треба самому ознайомитись із матеріалом і в такий спосіб перевірити правильність тієї чи іншої думки.

...частина хорватів, яка прийняла іслам... – Маються на увазі боснійці.

До с. 430. Вернадський Володимир – російський історик-емігрант. Автор відомої на Заході «Історії Росії».

...§ 10. – Назва цього параграфу – «Зв'язки між слов'янськими літературами».

Примітки Олександра Брайка й Елеонори Соловей

ОЛЕКСАНДР БІЛЕЦЬКИЙ

Олександр Іванович Білецький (1884–1961) – відомий український і російський літературознавець, академік АН СРСР (з 1958 р.), АН УРСР (з 1939 р.), заслужений діяч науки УРСР (з 1941 р.). Народився 21 жовтня (2 листопада) 1884 р. в м. Казань в родині агронома. 1907 р. закінчив історико-філологічний факультет Харківського університету. З 1912 р. – приват-доцент цього університету. 1918 р. захистив магістерську дисертацію «Епізод з історії російського романтизму. Російські письменники 1830–1860-х років». Читав також лекції в Київському університеті, інших вищих школах. У 1939–1941 рр. і з 1944 р. до кінця життя очолював Інститут літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР, був віце-президентом АН УРСР (1946–1948), головним редактором журналу «Радянське літературознавство». Друкувався з 1909 р. Перша велика наукова публікація – «Легенда про Фауста у зв'язку з історією демонології» (1911–1912).

Значний доробок Білецького присвячений проблемам розвитку давньої української і російської літератур, починаючи від їх зародження в добу Київської Русі: «Старовинний театр у Росії» (1923), розділи про українську літературу періоду XIV–XVIII ст., написані для «Історії української літератури» (1954).

Постійну увагу Білецького привертала російська класична література: «М. С. Лесков. Особа, творчість» (1923, опубл. 2003); «Тургенєв і російські письменники 1830–1860-х років» (1923). У пізніших дослідженнях Білецький охарактеризував творчі здобутки О. Пушкіна, М. Гоголя, М. Лермонтова, М. Некрасова, О. Островського, М. Салтикова-Щедріна, Л. Толстого, А. Чехова, М. Горького.

Як дослідник української літератури XIX – початку XX ст. Білецький досліджував закономірності її ідейно-естетичної еволюції (стаття «До питання про періодизацію історії дожовтневої української літератури», 1963), творчість видатних її представників. У численних працях Білецького всебічно проаналізована спадщина Т. Шевченка, І. Франка, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, М. Коцюбинського, Лесі Українки. У таких статтях, як «Шевченко і світова література» (1939), «Світове значення Івана Франка», «Українська література серед інших літератур світу» (1958), Білецький уперше порушив питання про світове значення української класики, її місце в світовому контексті, на довгі роки визначивши напрям розвитку української компаративістики.

Багато досліджень Білецького присвячено зарубіжній літературі: «З історії шекспіризму: Теофіль Готьє про комедії Шекспіра» (1916); «Сучасне красне письменство Заходу» (1925); «Літературні течії в Європі в першій чверті XX віку» (1925); «Гете з погляду нашої сучасності» (1932); «Ф. Шиллер і його доба» (1934); «Романтизм і натуралізм у французькому театрі XIX сторіччя» (1939); «Спроба вивчення Шатобріана» (1941); «Конспект з античної літератури (Загальний огляд)» (1946); передмови до видань творів К. Штернгейма, Дж. Свіфта, Арістофана, В. Гюґо, А. Доде, М. Боне-

фа, А. Неґрі, Ф. Де Кеведо Вільєгаса, А.-Р. Лесажа, Данте, Сервантеса, Ч. Діккенса, Лонґа, П. Меріме, А. Барбюса, Жорж Санд, В. Скотта, В. Ґете, Х. Ботєва, Овідія; хрестоматії із західноєвропейської літератури (1936, 1938, 1940) та ін.

Чимало праць Білецького присвячено українській літературі ХХ ст.: «Павло Тичина» (1957); «Творчість Максима Рильського» (1960) та ін. Предметом постійних зацікавлень Білецького були також теоретичні аспекти досліджень мистецтва слова: «У майстерні художника слова» (1923); «До побудови теорії літературних стилів» (1931); «Проблема синтезу в літературознавстві» (1940); «Поетика драми» (1950); «Проблема періодизації літературного процесу» (1955); «Про специфіку літературного мистецтва» (вперше опубл. 1984).

Помер О. І. Білецький 2 серпня 1961 р. З 1986 р. премію в галузі літературно-художньої критики названо іменем Білецького.

Галина Сиваченко

Текст подано за виданням: *Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. – К., 1965. – Т. 2. – С. 5–49.*

Олександр Білецький

Українська література серед інших літератур світу

Тема про місце української літератури серед інших літератур світу ставилася ще в ХІХ ст., але ставилася невпевнено, розв'язувалася із багатьма застереженнями, оскільки тривалий час саме право української літератури на існування було предметом дискусій, оскільки українська література як самостійна величина часом випадала з поля зору буржуазних літературознавців, що вивчали історію слов'янських літератур або пробували створити синтетичні огляди історії світової літератури [1]. Та все ж таки нова література українського народу неухильно, уже починаючи з другої чверті ХІХ ст., пробивала собі дорогу у світ. Передові люди Росії, Польщі, Чехословаччини, Болгарії не лише визнавали за нею право на існування, а й були захоплені її самобутністю та загальнолюдськими ідеалами.

Особливо зростає інтерес до нашої літератури з появою Т. Шевченка. «Малоросійська література, – писав М. Г. Чернишевський, – набула вже такого розвитку, що могла б обійтися без нашого великоруського схвалення, якби могли ми не співчувати їй. Коли у поляків з'явився Міцкевич, їм уже не потрібні стали поблажливі відгуки якихось французьких чи німецьких критиків: не визнавати польську літературу означало б тоді тільки виявляти власну дикість. Маючи те-

пер такого поета, як Шевченко, малоросійська література також не потребує нічиєї ласки» [2]. У чеському журналі «Квети», редагованому Яном Нерудою, у 1866 р. писалося: «До великих поетичних духів, яких породила руська земля і твори яких є власністю всього культурного світу, належить і Т. Шевченко, його ім'я по праву стоїть поряд з іменами найвизначніших слов'янських поетів – Міцкевича, Пушкіна, Лермонтова, Гундулича*» [3].

Після Т. Шевченка українська література рухається велетенськими кроками. Твори Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, В. Стефаника, М. Коцюбинського стають предметом вивчення і популяризації не лише в слов'янських країнах, а й далеко за межами слов'янської землі – в Німеччині, Франції, Англії. «Чим більше читаю (українських письменників. – О. Б.), – писала Е. Ожешко І. Франкові у 1886 р., – тим сильніше відчуваю дивну насолоду й поезію цієї літератури. Чиста вона, мов кристал, тепла, мов літній вечір, несподівано оригінальна, до жодної іншої відомої мені не подібна». «Тільки заради Вас повинен кожен вивчати українську мову», – пише М. Коцюбинському один із його чеських перекладачів [4].

Таким чином, українська література, яка ще в минулому столітті, та й пізніше, вважалася деякими буржуазними славістами провінційальною галуззю російської літератури [5], викристалізувалась, нарешті, і для літераторів, і для читачів як самостійна велика література слов'янського світу, як така, що здобула право посісти належне місце на світовій арені.

Нема чого й говорити про сучасне становище нашого письменства, коли переклади українських класиків і радянських письменників збільшуються день у день, видаються не тільки слов'янськими мовами, а й романо-германськими; коли за кордонами Радянського Союзу друкуються статті та книги, присвячені і минулому, і сучасному української літератури [6].

У Радянському Союзі та за кордоном зростає і кількість праць, які висвітлюють взаємозв'язки і взаємовпливи української літератури та інших літератур світу.

На першому місці за кількістю можна поставити праці, присвячені російсько-українським зв'язкам і взаємовідносинам. Проблема цих зв'язків розробляється у спеціальних збірниках [7], монографіях про зв'язки української суспільної думки і літератури з російськими революційними демократами, з Пушкіним, Гоголем, А. Толстим, Чеховим, Короленком, Горьким, Маяковським та іншими російськими авторами [8].

Перелік цих праць – завдання бібліографів, характеристика їх – справа спеціального дослідження, яка виходить за межі теми цієї

статті. Ще далеко не все, що належить вивчати в галузі даної проблеми, досліджено, далеко не все має правильне наукове висвітлення. Природна реакція на прагнення українських буржуазних націоналістів відгородити український літературний процес від російської літератури приводила деяких наших дослідників до перебільшень, до вишукування «впливів» і «запозичень» по лінії спрощеного компаративізму, а кінець кінцем до знеособлення української літератури, до перетворення її на «провінціальний варіант» без самостійного значення. Недоліки ці виправлялися на наших очах, і праці останнього часу від таких помилок вільні.

Поряд із цим поживалась робота з вивчення зв'язків української літератури з літературами західного і південного слов'янства. Ця робота провадилася у трьох напрямках. З одного боку, збиралися і досліджувалися факти, які свідчать про освоєння українською літературою досягнень інших слов'янських літератур. З другого, збиралися критичні відгуки про українську літературу, відомості про переклади українських авторів на іншослов'янські мови, відзначалися факти впливу української літератури на іншослов'янські, нарешті, факти, що свідчать про безпосередню участь українських діячів у літературному процесі тієї чи іншої слов'янської літератури.

Так виникали праці, наприклад, про освоєння творчості А. Міцкевича українською літературою, про зв'язки І. Франка з польською суспільною думкою і літературою [9], про українсько-польські та українсько-чеські літературні зв'язки в XIX ст. і, зокрема, про роль І. Франка у зміцненні й розвитку цих зв'язків [10], про значення Т. Шевченка для слов'янських літератур [11], про зв'язки болгарської літератури з українською і, зокрема, про вплив Марка Вовчка на болгарську літературу [12] та багато інших досліджень, які підтвердили і роз'яснили значення української літератури в загальнослов'янському літературному русі XIX і XX ст.

Збирання цих фактів і дослідження їх – справа великого наукового значення. Ця справа, по суті, тільки розпочата, і тут потрібна буде ще велика подальша робота. Але встановити єднання, близькість, спорідненість літератур ще не досить для того, щоб визначити місце, яке посідає кожна окрема слов'янська література в загальному літературному процесі. Для цього треба не тільки знайти спільні риси, а й визначити індивідуальні особливості тієї чи іншої літератури. Вивчаючи, наприклад, питання про світове значення Пушкіна або Шевченка, не досить тільки зібрати відгуки про цих великих поетів у зарубіжних літературах, розшукати випадки можливих впливів, необхідно знайти і вказати ті своєрідні, неповторні риси їхньої творчості, які є особистим внеском письменника в загальну скарбницю,

які дають змогу розрізняти його голос у багатоголосому хорі споріднених поетів. Визнаючи місце української літератури серед інших літератур слов'янства, ми не можемо обмежитися тільки встановленням зв'язків української літератури з іншослов'янськими або зіставленням української літератури з літературами східного, західного і південного слов'янства. Ми повинні поставити питання про індивідуальну своєрідність української літератури, про ті особливості, які забезпечили їй своє місце не тільки серед слов'янських літератур, а й у світовій літературі.

Визначити внесок української літератури не тільки в літератури слов'янства, а й в загальноєвропейську літературу, вказати специфічні особливості цього внеску – ось що буде предметом дальшого викладу, який у силу необхідності має оглядовий характер. Саме це, а не проблема взаємозв'язків української літератури з іншими слов'янськими – сама по собі дуже приваблива для дослідження. Основні лінії цих зв'язків наша наука намітила. Відоме значення Києва і Київської Русі – колиски східного слов'янства – для всього іншого слов'янського світу і, зокрема, резонанс, який мало і має досі «Слово о полку Ігоревім» у слов'янстві, в усьому світі, з його численними перекладами, з викликаними ним образними ремінісценціями у російських, українських, польських, болгарських, чеських та інших поетів. Відоме значення Києво-Могилянської колегії як освітнього центру не тільки для східних слов'ян, а й для південно-західного слов'янства. Давно вже розпочато вивчення тієї ролі, яку відігравали представники так званої південно-західної ученості у створенні нової російської літератури. Виникнення наприкінці XVIII і на початку XIX ст. нової української літератури народною мовою пов'язане з тим рухом, який зазвичай іменується загальнослов'янським «відродженням». Захоплення наново відкритим українським фольклором виходить за межі гуртка молодих українських ентузіастів, викликає найжвавіший інтерес до української народності і української народної старовини серед російських поетів і польських, приводячи останніх до окремої течії, за якою закріпилася назва «українська школа» (Мальчевський*, Богдан Залеський, Северин Гоцинський*, Тимко Падура* та ін.). Незважаючи на уповільнений темп розвитку у 20–30-х роках XIX ст., нова українська література стає відомою в середовищі західного і південного слов'янства, частково завдяки тому, що першими вченими славістами в Росії були діячі, так чи інакше зв'язані з Україною (Бодяньський*, Венелін*, Срезневський та ін.). Ця слава дістає могутній поштовх після виступу Шевченка і його «літературної доні» – Марка Вовчка, чий вплив так виразно виявляються

в 1850–1870-х роках, зокрема в болгарській літературі (Р. Жинзифов*, Л. Каравелов, Х. Ботев, П. Славейков).

Відомо, з якими великими труднощами пробивала собі дорогу в життя нова українська література; її історію, починаючи з 1840-х років, можна порівняти з мартирологом, рівного якому ми не знайдемо, мабуть, навіть в історії інших багатостраждальних слов'янських літератур. У межах колишньої Російської імперії вона тривалий час розвивалася в атмосфері сумнівів і вагань її безпосередніх діячів, під гнітом заборонних заходів з боку царського уряду і постійних цензурних гонінь. У 1876 р. так званий Емський указ Олександра II мав на меті раз назавжди загальмувати життя українського художнього слова. На щастя, ніякі укази не можуть припинити руху творчої сили, не можуть наказати їй розвиватися в певних рамках. Ані німецький натиск на чеську літературу, ані каральні заходи царського уряду щодо польської культури, ані важкі умови розвитку південнослов'янських літератур під турецьким владарюванням не могли вбити волі народів до життя і до самовираження в літературній творчості.

Певних особливостей розвитку української літератури надавало роз'єднання українського народу між царською Росією і цісарською Австро-Угорщиною. В Австро-Угорщині вже існувала конституція, про яку могли в той час тільки таємно мріяти російські ліберали. Виникнувши в результаті впливів, які йшли з Росії та інших слов'янських країн, західноукраїнська література після заборонних заходів російського уряду в 1860–1870-х роках оживилася припливом сил, що прийшли зі Східної (російської) України. Але досить згадати, в яких жорстоких умовах проходила діяльність такого письменника, як Іван Франко, щоб зрозуміти, що в «конституційній» Австро-Угорщині українській літературі теж доводилось вести тяжку боротьбу, якщо не за існування, то за можливість скільки-небудь вільного вираження.

Якщо ми згадаємо біографії діячів української літератури ХІХ ст., перед нами постане ряд письменників, яких арештовували, засиляли, які передчасно помирали від тяжких умов життя, письменників, які не тільки не мали змоги хоч трохи спокійно і зосереджено творити, а й часто сходили зі сцени, так і не побачивши своїх творів надрукованими. Навіть славнозвісний «Кобзар» Шевченка в справжньому своєму вигляді довгий час був відомий тільки в зарубіжних виданнях, а російським українцям став відомий лише після 1905 р. у виданнях, які потім конфісковувалися і знищувалися. Твори одного з талановитих спадкоємців Шевченка – Степана Руданського – були видані через багато років після його смерті. Один з найкращих побутових романів ХІХ ст. – роман Свидницького «Люборацькі» – був надруко-

ваний через тридцять років після смерті автора. Найбільший український соціальний роман XIX ст. «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика вперше надрукований був за кордоном і залишався довго неприступним не тільки читачам, а й історикам літератури, які жили в межах Російської імперії. Поширенню творів Івана Франка в царській Росії всіляко перешкоджала російська цензура, у той час як австрійська цензура намагалася не пропускати в Галичину російських і українських творів, надрукованих у Росії.

Література жила, затиснута в лещата й обмежена в можливостях висловлювання і російською, і австрійською цензурою, а також тією націоналістичною обмеженістю, яка мимоволі виникає в окремих представників народу, змушеного вести гостру і постійну боротьбу за своє національне існування.

І от одна з чудових властивостей української літератури – це її виняткова стійкість, непереборна живучість в умовах, коли їй з великими труднощами доводилося пробиратися до читача і весь час, протягом усього XIX ст., доводити своє право на існування – не тільки перед «чужими», а й перед «своїми». Навіть ті, що категорично не заперечували можливостей існування української літератури або обмежували її, згоджувались визнати її значення тільки у провінціальному масштабі – «для хатнього вжитку». Не тільки слов'янофіли, а й навіть визначний у свій час діяч української літератури Ієремія Галка – відомий російський і український історик М. Костомаров, – обстоюючи у 1871 р. право українців писати «малоруською» мовою книги для народу, писав, що «діставши деякі [елементарні наукові] відомості своєю природною мовою, малорус із більшою охотою захоче читати по-російськи», а спроби підносити українську мову до рівня літературної, за його словами, це «думка спокуслива, але вже з першого погляду явно неспроможна» [13].

Це писалось уже після того, як російська критика 1860-х років, починаючи від близького до слов'янофілів Аполлона Григор'єва і продовжуючи критиками революційно-демократичного табору – Добролюбовим і Чернишевським, визнала Шевченка поетом, що цілком виправдав право української літератури на самостійне існування серед інших літератур слов'янства і цілого світу.

Але рефлексії – притому серед самих українських письменників і до того ж письменників прогресивних – ще тривали. На початку 1870-х років брат відомого романіста Панаса Мирного Іван Рудченко (Іван Білик) починав одну зі своїх критичних статей такими елегійними словами: «Вона (тобто література. – О. Б.) не веде свій народ наперед, вона не йде і його поступом. Він живе сам по собі, своїм

злиденним життям, а вона сама по собі, і для себе, і для його дороги шукає. Вона радніша б йому слугувати, та ба – вона, кажу, ще сама не знає, куди їй іти» [14].

Слова ці стануть зрозумілими, якщо вбачати в них гаряче бажання рушити вперед розвиток української літератури, але з історико-літературного погляду вони в 1870-х роках – після Котляревського, Шевченка, Марка Вовчка – не можуть бути виправдані. Самий факт виняткової живучості цієї літератури, зумовленої живучістю і стійкістю народу, що її створив, не може не видатися знаменним. Становище України, особливо в початкові віки її існування, було таким, що вона могла б бути цілком поглинена могутнішим сусідом або, в кращому разі, зведена на роль Провансу, Каталонії чи Фландрії. Проте цього не сталося. Український народ поглинула Польща. Український народ не розчинився ні в царській Росії, ні в австро-угорській монархії. Навіть такий малий острівець українства, як так звана Закарпатська Русь, уцілів до наших днів, подолавши дуже сильний угорський натиск, і дожив до моменту возз'єднання з усім українським народом.

Окидаючи поглядом своє далеке культурне минуле з висоти, досягнутої в наші дні, українці можуть науково й об'єктивно його оцінити, не потребуючи знижки на бідність, не боячись зіставити своє добро з чужими досягненнями і величаючись своїми художніми утворами не тому тільки, що вони національні, а й тому, що, будучи національними, вони мають загальнолюдське значення.

Художні досягнення українського народу дорогі для українців не тільки тому, що вони «свої», а й тому, що росіянин, поляк, чех, болгарин, серб, так само як француз, англієць, німець, читаючи того чи іншого українського поета, може відчути себе на мить українцем, відчувати, завдяки Шевченкові, Франкові, Лесі Українці, Коцюбинському, Тичині, Рильському і багатьом іншим, високе почуття загальнолюдської солідарності, почуття інтернаціонального братерства, що проймає українську літературу, як і інші великі літератури людства.

У мистецтві, як у людській особі, в усякому людському обличчі, для нас завжди принаadne те, що Баратинський стосовно своєї поезії назвав «необщим вираженъем». Його можна не тільки відчувати, його можна і розуміти, і дослідити, і пояснити.

Немає сумніву, що таке «необщее выражение» властиве українській літературі, незважаючи на її безперечну спільність із літературами східного, західного і південного слов'янства.

Почнемо з народної творчості України, що здавна має світову славу. Можна було б легко навести багато захоплених відгуків про український фольклор цінителів найрізноманітніших національностей

Європи та Америки, притому виключивши з них відгуки письменників українського походження, очевидних друзів українського народу, і, тим більш, українських діячів, чия любов до словесності рідного народу розуміється сама собою.

Тому не будемо згадувати, що про українські народні пісні говорив Гоголь, з якою жаждою вчитувався в один із перших збірників українських народних пісень Пушкін, з яким захопленням писав про українську народну словесність Белінський, який вже пробував намітити риси, що відрізняють український фольклор від великоруського. Про високу пізнавальну цінність української пісні, яка охоплює все коло інтересів і життя народу, злитого з нею настільки, що для нього саме життя було б неможливе без пісні, писав у своїй відомій статті про Шевченка Добролюбов. Не будемо згадувати й про те, як набагато пізніше захоплено прийняв українську пісню, подорожуючи по Русі, молодий волжанин, який набув згодом світової слави під іменем Максима Горького.

Але нагадаємо, що до української пісні як до живого, іскристого джерела справжньої поезії жадібно припадали польські поети-романтики від Міцкевича до Богдана Залеського. Згадаймо, який величезний внесок в українську фольклористику зробили польські збирачі, починаючи збіркою Вацлава з Олеська і продовжуючи монументальним виданням Краківської Академії «Zbiór wiadomości do antropologii krajowej». Німецький перекладач російських поетів і українських пісень Ф. Боденштедт* вважав, що ні в якій іншій країні древо народної пісні не дало таких художніх плодів, ніде дух народу не виразився так живо і світло, як в українських народних піснях. Не тільки по українській і польській, а й по інших літературах пройшов образ українського співця-кобзаря, народного поета, подібно до Гомера або міфічного Оссіана*.

Ліро-епічну українську думу ніяк не доводиться порівнювати з великоруською билиною. Вони не подібні ні за віком, ні за зовнішнім виглядом, ні за характером. Ближче за інші в слов'янській поезії українські думи стоять до сербських народних пісень, від яких, проте, теж відрізняються і відсутністю фантастики, і більшою пристрасстю виразу. В думках, як правило, немає складної дії, немає тієї мальовничої декоративності, яка властива великоруським билинам, того милування «стариною стародавньою», якою стали для великоруського розповідача і зображувана в билинах дійсність, і її герої. Великоруський розповідач билин співає про «старее, про старее, про бувалее». Український кобзар говорить про минуле як про таке, що недавно сталося; не з примовки, майстрами якої були скоморохи («висота ль, висота поднебесная, глубина ль, глубина – окиян-море»), а з печаль-

ного образу ясного сокола, який «на синьому морі, на камені біленькому квилить-проквіляє», він починає прелюдію до сумного, але водночас і героїчного оповідання про подвиги народу в боротьбі з ворогами, що обступають його з усіх боків.

У повільному речитативі, в асиметрії віршових рядків, які то розтягуються на довгу фразу, то стискаються до короткого словосполучення, в одноманітному й чіткому дієслівному співзвуччі рими розгортаються ситуації, прості й строгі своєю героїкою, сильні психологічною гостротою. Думам про Марусю Богуславку, про Самійла Кішку, про втечу трьох братів з Азова важко знайти якусь паралель в епічній поезії слов'янських та інших народів. Вони звернені не так до уяви і розуму, як до серця слухачів, і разом з іншими думами та історичними піснями українського народу являють собою своєрідний внесок України в загальнослов'янську, а водночас і у світову художню творчість.

З цими творами, звісно, не витримує порівняння українська писана література XVI–XVII ст., яка не знає дальшого життя, навіть того, яке завдяки розколові та іншим факторам знало стародавнє великоруське письменство за межами «стародавньої Русі», тобто за кордоном, названим «Петровською епохою».

Старе українське письменство, майже цілком поставлене на службу релігійній полеміці й шкільній освіті, було обмежене у своїх художніх можливостях, і, проте, на його з необхідності одноманітному фоні раптом яскравим полум'ям спалахували окремі постаті, а серед них, у першу чергу, незабутня постать Івана Вишенського, полеміста кінця XVI – початку XVII ст., у якого є спільні риси і з Яном Гусом, і з Петром Скаргою*, і з італійцем Савонаролою, і з російським протопопом Аввакумом і який водночас становить собою дуже своєрідне явище і української, і світової літератури. Іван Вишенський своєю творчістю вгадав наперед той характерний для пізнішої української літератури жанр поетичної інвективи, гострої викривальної художньої мови, жанр, що став дуже характерним і для гнівних поезій Шевченка, і для саркастичних віршів І. Франка, і для палких монологів героїв драматичних поем Лесі Українки, і хоч би – для викривально-бойових, спрямованих проти ворогів народу, віршів нашого сучасника Павла Тичини. Але навіть у цих поетів нового часу ми не знайдемо такої сміливості виразу, такого свавільного поводження з мовою, що кипить у бурхливій лаві неологізмів, як у цього українського Ювена-ла в рясі.

Я дозволю собі навести цитату з «Апології православного іноцества» Івана Вишенського. Автор викриває католиків, які знущаються з православних монахів. Звертаючись до одного з та-

ких князів католицької церкви, він виливає на нього потік «громокип'ячих» неологізмів:

«Ти еще еси доматур, еще еси кровоїд, м'ясоїд, волоїд, скотоїд, звіроїд, свиноїд, куроїд, гускоїд, птахоїд, ситоїд, сластоїд, маслоїд, пирокоїд; еще еси периноспал, м'якоспал, подушкоспал; еще еси тілоугодник; еще еси тілолюбитель; еще еси кровопрагнитель; еще еси перцолубець, шафранолубець, імбиролубець, гвоздиколубець, кминолюбець, цукролюбець; еще еси чревобісник, еще еси гортановстек; еще еси гортаноїгратель; еще еси гортаномудрець; еще еси дитина; еще еси младенець; еще еси млакопій, яко же ти хочеш біду воєнника, б'ючогося і боручогося, у цицьки матерної дома сидячи, розсудити» [15].

В інших випадках логіка бере гору над темпераментом, і викривання вибухає не потоком уїдливих слів, а низкою риторичних запитань. Але в цілому відчутний такий потяг до конкретності мови, така уречевленість мислення, з якою важко порівнювати навіть промови полум'яного Петра Скарги й ораторські виступи західноєвропейських церковників.

Не ставлячи за мету дати огляд історії української літератури і не збираючись виходити за межі власне художньої літератури, я дозволю собі не спинятися на такій колоритній фігурі, яка не має собі прямих аналогій ні в російській, ні в чеській, ні в інших літературах, як мандрівний філософ Сковорода. У цій статті я спинюсь на такому знаменному факті нової української літератури, як «Енеїда» І. Котляревського.

Про «Енеїду» Котляревського писано немало і українськими, і російськими дослідниками [16]. Не пояснений остаточно тільки один факт: чому цей твір, убраний у недовговічну нібито форму пародії, твір, що відстоїть тепер від нас на велику відстань часу, досі нестримно вабить до себе не тільки українських читачів, а й читачів за межами України, які іноді спокушаються розв'язати найтрудніше завдання – передати цей твір засобами іншої мови?

Історики літератури говорять нам, що «Енеїда» Котляревського виникла під впливом російських «ірої-комічних» поем Осипова* і Котельницького, що зразками для Котляревського могли бути аналогічні твори француза Скаррона і німця Блумауера*. Але поеми Осипова не читає зараз ніхто і повністю її знають рідко навіть фахівці. Давно відійшли до історико-літературного архіву твори Скаррона і Блумауера. Навіть польські поеми-травестії І. Красицького* («Мономахія» і «Антимонамахія»), близькі за стилем до поеми Котляревського, уже не обертаються в широкому колі читачів. Прославлений у віках образ «благочестивого Енея» (pius Aeneas), створений

знаменитим римським поетом епохи раннього принципату, ще живе на лекціях і в підручниках з історії античних літератур. А ось парубок, моторний Еней, який упродовж поеми Котляревського виростає в «лицаря», який «в війні і зріс і постарів», досі ще цікавить читача і стоїть перед ним, «як сосна величавий, бувалий, здатний, тертий, жвавий».

Чим це пояснюється? Котляревський працював над своїм твором довго, майже 26 років. Протягом такого строку важко витримати єдність задуму і стилю. А тимчасом вона лишилась, і саме в ній – сила і причина довговічності цього твору. Ця єдність у надзвичайно життєствердному, оптимістичному, стихійно-матеріалістичному світовідчутті, яким прийнята поема.

«Енеїда» Котляревського з'явилась в епоху, коли історичні обставини поставили під знак запитання майбутнє української мови, а також і всієї української культури. Бути чи не бути українському народові, який втратив останні рештки автономії, який перетворився в малій своїй частині на «малоросійське дворянство», а в більшій – на кріпаків і дедалі дужче відчував соціальний і національний гніт царського уряду? Бути! – відповіла на це запитання поема Котляревського.

«Я дужий народ, я молодий...» – ці слова радянського українського поета П. Тичини можна було б поставити епіграфом до поеми. Звичайно, її завдання – не пародіювати високий стиль давньоримської поеми, не пересадити на український ґрунт бурлескний стиль, що з'явився в російській літературі певною мірою як підрип високого класичного стилю (цей бурлескний стиль в українській літературі склався задовго до Котляревського). Троянське військо, на чолі якого стоїть Еней, – це представники українського народу. Це люди виняткового здоров'я, могутньої плоти, здатні винести на своїх плечах гори. Коли вони починають воювати, а вступають вони в бій охоче, тільки й чути хрумтіння вибитих зубів, крики і лайку – цілі каскади лайок у всіляких словесних комбінаціях. Але ці «пройдисвіти», «харцизяки», «розбишаки», «п'яниці» – водночас «лицарі» і герої.

Усією своєю поемою Котляревський продемонстрував незвичайну силу і волю народу до життя. І це не було його «романтичним» уявленням про рідний народ – він бачив цю силу по селах і містах, на полі битви, в образах, створених народним генієм. Українські люди в поемі виступають під античними псевдонімами. Але досить придивитися до кожного такого героя з давньоримським ім'ям, і перед нами «червоний як буряк», «горлань, кулачник страшний, щирий кундель-степовик» – запорожець, один із тих, кого Котляревський знав не тільки з фольклору, а й особисто. Незважаючи на бурлеск-

ність зображення, поема стала не так «геройко-комічною», як героїчною. Героїчний характер її відчували вже молодші сучасники Котляревського (зокрема Шевченко). Все це пояснює, чому «Енеїда» лишилася живою аж до наших днів.

Народна сила в поемі вирвалась на волю в несамовитому сміху, що поступово з несвідомого, «животного» реготу стає сміхом критичного розуму.

Кажуть, що Котляревський був любителем малярів фламандської школи. Однак не з Рубенсом, а з далеко пізнішим, великим російським художником І. Ю. Рєпіним, творцем картини «Запорожці пишуть листа турецькому султанові», хочеться зіставити автора «Енеїди». Працюючи над цією картиною, Рєпін писав В. Стасову: «Чортівський народ! Ніхто в усьому світі не відчував так глибоко свободи, рівності, братерства!» [17].

«Чортівський народ» Рєпіна – прямі родичі «троянцям» Котляревського.

Однак в «Енеїді» Котляревського є й ще дещо, чого не могли не відчуті читачі поеми. За героями відчувається автор – носій гуманних і прогресивних ідей, хоч він і прикриває своє справжнє обличчя комічною маскою. Він далекий від усяких думок про революційний переворот, але, зіставляючи дві правди – мужичу і панську:

Мужича правда есть колюча,
А панська на всі боки гнуча –

він не вагається стати на бік тієї правди, яка не гнеться. «Енеїда» Котляревського, з одного боку, була підсумком тієї, здебільшого безіменної, літератури пародій і сатир, яка в рукописах поширювалась в українському народі з другої половини XVIII ст., з другого, була заявою, викликом, на який українські письменники не змогли одразу відповісти. Але вже з кінця першої третини XIX ст. зазвучав голос поета, який був новим явищем не тільки в історії слов'янських літератур, а й в історії всієї світової літератури. Це був Тарас Шевченко.

Його історичне значення не раз намагалися звузити українські націоналісти, які твердили, що головне у творчості Шевченка – це боротьба за «національну ідею», це вираження «української душі», начебто «незмінної протягом довгих віків від Святослава до самого Шевченка». Ліберали, українські й російські, намагалися обмежити його поезію протестом проти кріпосного права і самодержавної сваволі. Наприклад, Драгоманов намагався звузити його значення, висуваючи в ньому стихійного, чисто селянського поета, далекого від європейської культури, позбавленого скільки-небудь систематичної освіти і ясно вираженого світогляду [18].

Його намагалися зіставляти, не знаходячи прямих аналогій у слов'янських літературах 40–50-х років XIX ст. із західноєвропейськими поетами селянства і дрібнобуржуазної демократії. Він сам дав привід для такого зіставлення своїм посиланням на великого шотландського поета Роберта Бернса (який помер ще 1816 р.), назвавши його «поетом великим і народним». І однак Бернс, виразник надій і ідеалів простого чесного релігійного фермера, прибічник «партії порядку», яка, за його висловом, проспівує гімн «за короля», не забуваючи при цьому і народу, і за своєю історичною роллю, і за всім духом своєї поезії дуже далекий від Шевченка, хоч в обох поетів можна встановити суголосність окремих мотивів, хоч поезія їх обох виросла на основі народнопісенної традиції.

Можна знайти спільні риси між Шевченком і Беранже, хоча про вплив французького поета говорити не доводиться. Але матеріалістові Шевченкові була чужою віра Беранже в силу ідей, благодущні мрії Беранже про прийдешній союз народів (*Sainte alliance des peuples*), анакреонтизм і епікуреїзм французького поета. Важко зіставити насмішки Беранже над служителями церкви, його іронічний образ «бога добрих людей» із постійною боротьбою Шевченка з Богом. Шевченко не сміється, а карає, він кличе не до того, щоб відремонтувати старий світ і зробити його придатнішим для життя трудящих, а до того, щоб зламати весь суспільний лад, побудований на насильстві, а на руїнах його побудувати нове життя, де

Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люде на землі [19].

У 30–40-х роках XIX ст. у Франції, Німеччині, Англії виступив ряд поетів «з народу» – ремісників, робітників, представників селянської бідноти. Значна частина їх закликала панівні класи до співчуття, до жалості, але ніхто з них – ні поети-чартисти, ні французькі поети липневої революції, ні німецькі поети 1848 р. – не підносився до висот гнівного вогняного пафосу Шевченка, не здобув такої справді світової слави.

Шевченко прийшов в українську літературу тоді, коли чаша народного терпіння переповнилась ущерть. Неорганізований народний протест, не виявлений до кінця народний гнів збирався над Російською імперією, як грандіозна хмара, що насувається, наливаючись свинцем. Кругом все тихо –

Од молдаванина до фінна
На всіх языках все мовчить.
Бо благоденствує! [20]

Але раптом лунає перший удар грому, перший розряд електрики, що зібралася в повітрі. Таким ударом у 30–40-х роках XIX ст. стала поезія Шевченка.

Невпинне шукання правди і гострий біль від соціальної несправедливості, бурхливий протест і гнів, що назбирався віками в поневолених селянських масах, – усе це знайшло собі геніального виразника в особі Шевченка. Він один сказав за всіх: і за тих, хто стогнав, безсило проклинав, і за тих, хто вперто боровся, і за своїх земляків, і за всіх пригноблених царської Росії, до якої б нації вони не належали, і за невольників усього світу, які в майбутньому, скинувши кайдани, зйдуться на мирній, оновленій землі.

Колись Енгельс у листі до Германа Шлютера (від 15 травня 1885 р.), пригадуючи німецькі пісні доби селянських рухів XV–XVI ст., чартистську масову поезію, оцінював цю і подібну їй спадщину дуже стримано: «Взагалі кажучи, – писав він, – поезія минулих революцій, за винятком “Марсельези”, рідко створює революційне враження у пізніші часи, оскільки для того, щоб впливати на маси, вона мусить відображати і забобони мас того часу» [21]. Селянська війна в Німеччині, французька Жакерія, англійський селянський рух XIV ст. (повстання Волта Тайлера) не породили жодного видатного поета. Навіть більшість французьких поетів липневої революції тепер напівзабута; світової слави не здобули англійські поети доби чартизму – Джералд Массі*, Ернест Джонс* та ін. Коли б Шевченко залишався тільки «мужицьким» поетом, він, мабуть, не став би тим, ким він є для нас і для всього світу.

Цей «мужицький» поет не був тільки «стихійним» явищем, він був революціонером не лише тому, що його обурювали страждання кріпаків, не лише тому, що від дідів та батьків він чув пісні про панщину та розповіді про народну боротьбу проти панів, а й тому, що його думка працювала над проблемою визволення і, працюючи, зустрілася з думками найпередовіших представників революційного мислення того часу, зокрема представників російської революційної демократії.

Багато було в першій половині XIX ст. майстрів поезії з таким, як у Шевченка, мистецтвом епічної розповіді, з такою ж здібністю до створення характерів, психологічного аналізу. Але в усіх жанрах своєї поезії Шевченко переважно лірик, який завжди кипить, бушує, перебиває сам себе, плаче, проклинає і, кінець кінцем, сам виступає головним героєм своїх поем, балад, ліричних п'єс і навіть повістей. Чи не це нас у ньому найбільше приваблює, чи не в цьому його справжня сила? І цим своїм кипінням, цим вогнем він перемагає і Беранже, і Гейне, й інших своїх попередників та сучасників.

Колись В. Гюго в заключних віршах збірки «Осіньні листя» (1831), обурюючись європейською реакцією кінця 1820-х років, проклинаючи королів і владарів світу, писав: «І забуваю я любов, сім'ю, природу, і появляється всесильна і міцна у ліри бронзова гучна струна» (*une corde d'airain*). Ось ця «бронзова» або, краще сказати, «сталева» струна невсипучого гніву і протесту безперервно, починаючи з «Гайдамаків», звучить у поезії Шевченка. Проте не забуваймо, що автор «Сну», «Кавказу» та інших інвектив проти тодішнього ладу та його прислужників водночас був автором поезій ніжних і тихих, автором вірша «Садок вишневий коло хати» і багатьох інших творів, натхнених глибокою, ніжною повагою до матері і материнства. Наш радянський поет Павло Тичина в одній зі своїх поетичних збірок дав назву «Сталь і ніжність» (1941). Чи не можна цим словосполученням визначити і своєрідний, неповторний характер поезії Шевченка?

Так чи інакше, після його виступу українська література стала фактом міжнародного значення. Ще й досі Шевченко залишається найвідомішим з усіх українських письменників у різних країнах Європи та всього світу. Французи, починаючи від 70-х років (зі статті Дюрана* в «*Revue de deux mondes*»), підносили Шевченка як співця соціального протесту та виразника революційних ідей. В Англії відомий знавець слов'янства професор Морфілл* називав Шевченка «одним із тих дітей сонця, у яких і кров є вогнем». У Швеції Альфред Єнсен* стверджував, що боротьба Шевченка проти всякого соціального, релігійного і політичного утиску підносить його поезію, надає їй через свою справді гуманістичну ідейність універсального значення.

Природно, що найбільшу любов Шевченко зустрів у слов'янському світі, хоч освоєння його творчості іншослов'янськими літературами проходило нерівномірно. Чехам, наприклад, Шевченко дорогий вже тим, що, мабуть, перший він прославив у поемі «Єретик» національного героя Яна Гуса. Образ Гуса для Шевченка не тільки втілення ідеї боротьби за незалежність рідного народу від чужоземних гнобителів, а й образ непохитного революціонера, що за свої переконання готовий заплатити життям. Шевченко чи не один із перших дав образів Яна Гуса таку інтерпретацію (її не було в праці російського історика С. П. Палаузова*, що була головним джерелом сюжету [22]). Шевченко навряд чи знав, що у Франції майже одночасно з ним Жорж Санд, зацікавившись гуситським рухом, у своїх картинах про Яна Жижку, Прокопа Великого тлумачила «єресь» гуситів як один з етапів на шляху народних мас до комунізму, намагаючись визначити соціальну природу «єресей», що для першої половини XIX ст. було ще новою. Жорж Санд говорить про це у формі загальних гуманістичних

міркувань, і саме тому у висунутих нею зближеннях чартистів з послідовниками Вікліфа, комуністів з вальденсами легко виявляється наукова неспроможність. Залишаючись у межах поезії, Шевченко тільки наводить думку читача на шлях соціального осмислення трагічної історії Гуса, «еретика», якого повинні взяти собі за зразок усі, хто бореться проти «неправди і неволі».

Проте перекладати Шевченка в Чехії стали лише з 1860 р. і не раніше 1896 р. з'явився справжній художній переклад Ружени Єсенської*, кілька разів перевиданий пізніше. Але не можна не зазначити, що саме в Празі в 1875–1876 рр. з'явилося більш-менш повне видання «Кобзаря», яке все ще не могло з'явитися в царській Росії. В наші часи Шевченко майже цілком доступний чеським читачам. Один із його перекладачів у виданні 1946 р. про значення українського поета писав: «Те, що бачив колись поет у туманній даліні – союз і братерство всіх слов'янських народів і визволення трудящих, стало дійсністю і для нас, чехів, і для словаків».

Живим зв'язком став Шевченко між болгарською і українською літературою. Вже були названі імена Жинзіфова, Каравелова, Славейкова; аж до Крума Кюлявкова безперервною ниткою тягнуться в болгарській літературі переклади українського «Кобзаря», і можна сказати, що Шевченко став для болгар ніби заочним учасником їх боротьби за політичне й соціальне визволення. У привітанні, що було надіслано до Спілки радянських письменників України у зв'язку зі 125-річчям від дня народження Шевченка (1939), болгарські письменники писали: «Частина вогню, що буяла в поезії Шевченка, перейшла... в кров і плоть болгарського народу в епоху його національно-визвольної боротьби» [23].

Не одразу визнала Шевченка польська, навіть демократична, література. Шовіністично настроєні польські критики довго не могли примиритися з Шевченковими «Гайдамаками», з тим, що знаходяться такі польські поети, як Леонард Совинський або Сирокомля*, які перекладають цей твір, начебто перейнятий ненавистю до польського народу. Лише поступово зрозуміли, що в Шевченка ворогують не поляки і українці, не православні й католики, а насамперед польські пани, польська шляхта й поневолені нею українські селяни й міщани. Співчуття Шевченка на боці поневолених; змальовуючи страхіття, що перетворили життя в пекло, поет зовсім не милується ними. Оповідання щоразу перепиняється ліричними вигуками на зразок таких:

Бодай не дивитись, бодай не казати!
Бо за людей сором, бо серце болить! [24].

Вони перегукуються з відомими словами післямови до «Гайдамаків»: «Слава богу, що минуло, – а надто як згадаєш, що ми одної матері діти, що всі ми слов'яне. Серце болить, а розказувати треба: нехай бачать сини і внуки, що батьки їх помилялись, нехай братуються знову з своїми ворогами. Нехай житом, пшеницею, як золотом, покрита, не розмежованою останеться навіки од моря і до моря – слов'янська земля» [25].

Ці чудові рядки неодноразово цитувалися тими, хто порушував питання про «слов'янофільство» Шевченка. Термін «слов'янофільство», як і термін «панславізм», як відомо, в різні часи й у різних слов'янських країнах наповнювався різним політичним змістом. Для російських слов'янофілів 30–40-х років XIX ст. майбутнє слов'янства уявлялося у формі включення слов'янських народів до складу Російської імперії. У програмі Празького з'їзду австрійських слов'ян у 1848 р. дедалі більша могутність царської Росії виставлялася, навпаки, як загроза для західних слов'ян. Такі були погляди Фр. Палацького*, який обстоював ідею об'єднання слов'ян в Австрійській імперії, де вони нібито можуть дістати рівноправність і можливість вільного культурного розвитку. Палацький доходив до такого твердження: «Коли б Австрії не існувало уже з давнього часу, ми повинні були в інтересах Європи, в інтересах людства постаратись негайно її створити».

Зіставляючи ці висловлювання Палацького з вищенаведеними словами Шевченка, а загалом програму Празького з'їзду 1848 р. з мріями гуртка київських «кирило-мефодіївців» і з «Книгами битія українського народу», не можна не визнати, що програма Шевченка, а також програма, накреслена в «Книгах», безсумнівно виражають найпередовіші для того часу ідеї (хоч у «Книгах» вони іноді й затемнені релігійною фразеологією). Програма Празького з'їзду не сягала далі вимог рівноправності для слов'ян і певної культурної автономії. «Книги битія» категорично висловлювалися проти тодішнього державного устрою, проголошували ідеал слов'янства – державу, де не буде ні царя, ні пана, ні кріпака, ні хлопа. Ідеї звільнення слов'ян з-під чужоплеменної влади, організації їх у самостійні політичні суспільства з додержанням федеративного зв'язку, знищення будь-якої неволі, скасування станових привілеїв, повна віротерпимість, свобода друку та інші головні пункти «Книг» – усе це було близьке до переконань Шевченка 1840-х років, і «Книги» досі зберігають значення дуже важливого коментарю до творчості поета періоду «Трьох літ».

Усе сказане цілком виправдовує ту оцінку, яка була дана Шевченкові вже його російськими сучасниками: «перший великий поет нової великої літератури слов'янського світу» [26]. Поезія Шевченка, створена одним із найнікчемніших – з погляду офіційної Росії – під-

даних імперії, створена представником народу, який не мав і тіні політичної самостійності, ніяких ресурсів культурного будівництва, не мав навіть певного місця на географічних картах тодішньої Європи, примусила прислухатися до себе не лише слов'янський, а й загальноєвропейський, а згодом і весь культурний світ.

Так виникла нова велика слов'янська література. Треба було, незважаючи на виключно несприятливі зовнішні умови, на всі вагання її діячів, що прийшли після Шевченка, затримати її на цій височині, поглибити та поширити вже прокладений шлях, збагатити її всіма надбаннями світової думки та мистецтва. Це намагався – досить невдало – зробити П. Куліш. Це зробив другий після Шевченка вельєнь української культури – Іван Франко.

Після Шевченка перед нами друга, цілком своєрідна в літературах другої половини XIX ст., постать.

У постанові Всесвітньої Ради Миру Івана Франка названо великим письменником. У результаті відзначення його ювілею Франко остаточно увійшов в історію як один з «оборонців людства», як явище світового значення.

Цього не могли б передбачити навіть друзі, соратники і шанувальники І. Франка, які урочисто відзначили 1913 р. 40-річчя його літературної, наукової і громадської діяльності.

Цих друзів у І. Франка в ті роки було менше, ніж явних і таємних ворогів із середовища клерикальної та реакційної галицької «інтелігенції». Франко був і залишався для реакціонерів «хлопським» сином, «потрясателем основ» суспільності, безбожником, матеріалістом, соціалістом. Вони цькували його, як тільки могли. До них приєднувалася польська шляхта, їхнє цькування підтримувала російська цензура. Усім їм хотілося б примусити замовчати цю неспокійну людину. Проте голос його було чути скрізь – «по курних хатах мужицьких, по верстатах ремісницьких, по місцях недолі й сліз».

Тяжким був життєвий і творчий шлях письменника, як і шлях його рідного народу, в ті часи «замученого, розбитого», роз'єданого царською Росією та Австро-Угорщиною. Більша частина цього народу складалася з голодного, грабованого й одурюваного селянства, яке зрідка заявляло про себе вибухами стихійного протесту. У народі цього не було повного імені. У царській Росії це були «малороси». В Австрії – «русини», або «рутени». З погляду польських, угорських, німецьких та російських чиновників це була взагалі «нижча раса».

А тимчасом це був народ, який, за словами І. Франка, «своєю кров'ю і своїми кістками писав історію своєї боротьби за волю і в найтяжчій добі погромів та великої руїни не трапив думки про свободу... народ, котрий попри довговіковий гніт і руйнування не за-

тратив своєї національної окремішності, не затратив почуття своєї людської гідності, не поклонився нікому з переможних тиранів». Це був народ, який створив дивовижні багатством почуттів, думок і краси вислову пісні, казки, прислів'я. Народ, який довів свою державну мудрість добровільним об'єднанням із братнім російським народом, який пройшов разом з ним тяжкий і страдницький шлях боротьби – аж до великого визволення від вікових кайданів.

Так і геніальний син цього народу Іван Франко через понад 100 років після свого народження постає перед нами в усій красі справжнього гуманіста, полум'яного борця за народну свободу, ворога всілякого національного гноблення – будь то колонізація, русифікація, мадяризація, германізація. Подібно до Мойсея, героя своєї безсмертної поеми, він прагнув вивести свій народ з «египетського полону» темряви й національної обмеженості, безмірно розширив його кругозір, збагачуючи його новими ідеями, знаннями, спрямовуючи літературу на шлях життєвої правди, на шлях служіння суспільним інтересам.

Продовжуючи справу Шевченка, він кликав свій народ до боротьби проти гнобителів, до боротьби за національне і соціальне визволення. Він ясно розумів, що перше немислиме без другого. Франко зміцнював його єднання з передовими силами російського народу, з передовою думкою всього людства.

Він був «світочем» рідного народу – і світло це було настільки яскравим, що розходилося і розходиться далеко за межами його батьківщини.

Як людина, Франко знав і хвилини сумніву, туги, зривів голосу. Він боровся до кінця життя. Перед надзвичайною активністю цієї людини сама «мати-природа», до якої він звертався в одній зі своїх поетичних медитацій, була безсила. Своім життям і творчістю Франко виправдав власні слова:

«Скрізь і завжди у мене була одна провідна думка – служити інтересам мого рідного народу та загальнолюдським поступовим ідеям. Тим двом провідним зорям я, здається, не спроневірився досі й ніколи і не спроневірюся, доки мого життя». Так писав він 1913 р., за три роки до смерті.

Світове значення письменника найчастіше визначають, враховуючи відгуки на його творчість іноземних народів, кількість перекладів, критичних статей тощо.

Все це важливо. Але всім цим визначається не світове значення, а світова слава, слава письменника. А це не одне і те ж.

Незабаром після своєї смерті Шекспір потрапив у ряд забутих письменників, і довгий час, майже до середини XVIII ст., мало хто вважав би його великим. Про геніального російського поета Пушкіна

протягом багатьох років лише чули в Західній Європі, де число його читачів налічувалося одиницями. Ім'я Івана Франка за життя письменника було відоме в Польщі, у Чехії, частково в Угорщині, в Німеччині, почасти в Росії. Як літературознавця його шанували деякі визначні російські вчені. Зрідка з'являлися в російських перекладах його художні твори. З часом росла слава Франка як письменника, ученого, публіциста.

Об'єктивне значення письменника не збігається, повторюємо ще раз, із фактом його слави. Твори І. Франка лиш останнім часом перекладаються багатьма іноземними мовами. А от, наприклад, «Три мушкетери» Дюма-батька перекладені більшістю мов земної кулі, прочитані мільйонами читачів, інсценізовані, екранізовані. Але ніхто на цій підставі не говоритиме про світове значення автора «Трьох мушкетерів».

Науковий підхід до оцінки значення того чи іншого факту потребує розгляду цього факту в конкретно-історичному середовищі. Таким середовищем для Франка є світова література останньої третини XIX і початку XX ст.

Насамперед впадає в очі багатогранність, можна сказати, універсальність генія І. Франка. Поряд із великими художниками слова він стоїть не тільки як поет-белетрист, драматург, а й як учений – літературознавець, фольклорист, історик, економіст, філософ, як політичний діяч, агітатор та пропагандист, народний трибун, людина, яка розмахом своїх інтересів і творів нагадує тих «титанів», якими лишилися в нашій пам'яті діячі західноєвропейського Відродження, яким був, наприклад, в епоху російського Ренесансу «архангельський музик» М. В. Ломоносов.

Дух І. Франка перебував у стані безперервного кипіння, невпинної жадоби пізнання всіх досягнень людства в минулому і теперішньому. Його чуйність до цих досягнень була справді незвичайною.

Про неї свідчить, зокрема, його діяльність як перекладача художніх творів світової літератури. Вона в усьому обсязі ще не виявлена й не вивчена. В останньому зібранні його творів вона представлена лише малою частиною, що зайняла два томи. Якби зібрати всі переклади І. Франка (закінчені й не закінчені), вийшла б колосальна антологія світової поезії, що починається зразками поетичної творчості народів Стародавнього Сходу, продовжується античністю, поетами середньовіччя, поетами Англії, Німеччини, Франції, Італії, скандинавських країн, Угорщини, Румунії, слов'янських країн на чолі з Росією. Поряд із поетами була б широко представлена народна творчість різних країн, що особливо привертала увагу І. Франка. До антології ввійшла б і художня проза різних часів та народів. Поряд із ви-

датними письменниками в ній були б і другорядні, які мають не стільки естетичну, скільки історико-пізнавальну цінність. Це було б щось більше, ніж славнозвісний свого часу збірник Гердера «Голоси народів», і не менше, ніж величезна робота в галузі поетичних перекладів Я. Врхліцького.

Перед нами справді феноменальна людина, до якої важко підібрати аналогічну фігуру в інших літературах світу. Говорячи про нього як про поета-перекладача, можна згадати, наприклад, у чеській літературі вже згадуваного Ярослава Врхліцького – теж людину виняткової працездатності, яка, крім оригінальних поетичних творів, збагатила чеську літературу перекладами Данте, Тассо, Віктора Гюго, Леконта де Лілля та ін. Чеські літературознавці залічують його до «космополітів». Але коли це так, то це означення вже проводить демаркаційну лінію між Врхліцьким та Іваном Франком. Інтернаціоналіст Франко був полум'ям українським патріотом і не визнавав «космополітичної поезії». «Кожний чільний сучасний писатель – чи він слов'янин, чи німець, чи француз, чи скандинавець, – являється неначе дерево, що своїм корінням впирається якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається віссати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань. Тільки той писатель може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в тих великих питаннях, що порушують її душею, та zarazом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі» [27].

А крім того, є ще інша велика різниця між цими двома значними поетами слов'янства. Я. Врхліцький – це переконаний жрець мистецтва, яке для нього стоїть понад усім іншим у житті. І. Франко розглядав мистецтво як одну з форм служіння інтересам рідного народу, а водночас узагалі інтересам революційно-визвольної боротьби. Це головна мета, *faculté maitresse* усієї його діяльності.

Читаючи поезії І. Франка, ми не раз пригадаємо іншого, на цей раз російського поета – Некрасова. Проте перед Некрасовим з ранніх літ стояла дилема «поета і громадянина». У своїх «останніх піснях» він скаржився: «мне борьба мешала быть поэтом, песни мне мешали быть борцом». На своєму життєвому і письменницькому шляху І. Франко знав тяжку «війну із самим собою». Але пісня була для нього зброєю боротьби, а боротьба викликала в нього пісню. Дилеми «поет – громадянин» для нього не існувало.

У сучасній йому європейській літературі І. Франко – найяскравіший представник тієї революційної поезії, яка з 1870-х років майже

замовкла в Європі. Помер Шевченко, обірвалася творчість співця «помсти і печалі» Некрасова. Ще раніше зійшли в могилу такі поети, як Петєфі, Гейне, Георг Веєрт*. Поети Паризької комуни здебільшого не були професійними літераторами і в себе на батьківщині довго залишалися відомі тільки небагатьом.

Найбільшого з них, Е. Потье*, автора знаменитого пролетарського гімну, написаного 1875 р. і надрукованого лише 1887-го, Франко не міг читати в час, коли писав своє звернення «Товаришам із тюрми». Це бадьорий заклик на битву за людське щастя і свободу, за розум, звільнений від кайданів релігії, за «...братерство велике, всесвітнє», за «вільну працю і вільну любов» [28].

Це братерство здійсниться на землі не з допомогою якихось надприродних сил, а тільки завдяки власним рукам:

Не моліться же більше до бога
«Най явиться нам царство твоє!»
Бо молитва – слаба там підмога,
Де лиш розум і труд у пригоді стає [29].

Це ніби відгук добре відомих нам рядків «Інтернаціоналу»:

Il n'est pas de sauveurs supremes –
Ni Dieu, ni Cézar, ni Tribun.
Producteur, sauvons-nous nous-memes!
Décrétons le salut commun! [30].

І далі, в тій же поезії, знову перегук з рефреном «Інтернаціоналу» («Се ж остання війна...» – «C'est la lutte finale...»). Звісно, тут цікава не зовнішня подібність, а внутрішня спорідненість. Цілком незалежно виниклі рядки І. Франка і Е. Потье вільно чи невільно передають тезу з Марксової програми Першого Інтернаціоналу: «Визволення робітників мусить бути справою самих робітників».

Почуття наближення нової ери в історії людства, нового етапу в історії боротьби трудящих проймають поезію Франка бадьорим наступальним оптимізмом класу, що виходить на арену історії.

Дослідники творчості і світогляду І. Франка ще не спромоглися дійти остаточних висновків щодо його ставлення до наукового соціалізму. В колосальній спадщині письменника неважко знайти суперечливі висловлювання. Не торкаючись зараз цієї проблеми, підкреслимо, що на загальному тлі європейської літератури своєї доби І. Франко все ж таки був письменником, найздатнішим до правильного розуміння перспектив усесвітньої історії. Хай він не засвоїв цілком теорії наукового соціалізму – це тим більш зрозуміло, оскільки багато західноєвропейських «марксистів» молодшого покоління вже

тоді ставилися до марксизму як «до догми», оскільки для деяких він і тоді вже перетворювався на «релігію», а Франкові була цілком чужа всяка догма, цілком ворожа всяка релігія. Але все ж таки одним із найважливіших етапів у формуванні Франка – мислителя і художника – було знайомство з творами Маркса й Енгельса. Саме вони допомогли йому поставитися до фактів дійсності з погляду можливостей їхнього революційного розвитку. Нема, наприклад, сумнівів у тому, що вивчення «Капіталу» і переклад 24-го розділу першого тому праці Маркса розкрили Франкові очі на процес первісного нагромадження, як він зображений у його повістях і оповіданнях бориславського циклу. Дуже цікаве висловлювання Франка в одному з листів 1879 р. під час роботи над повістю «Борислав сміється». Він пише, що має намір «побіч життя робітників бориславських представити також “нових людей” при роботі – значить, представити не факт, а, так сказати, представити в розвитку те, що тепер існує в зароді. Головна річ представити реально небувале серед бувалого і в окрасці бувалого» [31].

Ці варті великої уваги слова, здається, ще не досить продумані дослідниками Франкової творчості. Саме це бажання «представити не факт, а, так сказати, представити в розвитку те, що тепер існує в зароді» і що визначає подальший шлях боротьби трудящих, характерне не лише для цієї повісті, а й для багатьох інших творів Франка. І воно надало всій його творчості, починаючи від збірки «З вершин і низин» до поеми «Мойсей», від другої редакції повісті «Боа констріктор» до оповідання «Вівчар» чи до коротенького ескізу «Неначе сон», характеру, відмінного від творчості багатьох представників критичного реалізму і тим більше натуралізму, сліди якого безпідставно розшукували й у творах Франка деякі сучасні йому й навіть пізніші критики. І. Франко не був натуралістом, як не належав він і до тих реалістів, які, розкриваючи, наприклад, факти з життя робітницького, не здатні подолати філантропічно-ліберальні погляди, не в змозі «зарадити подібним фактам і допомогти бідному народові». «Не уболівати над цим бідним народом, над його темнотою та безпомічністю, над його терпінням, а розкривати йому життєву енергію, розум і чуття, яке він проявляє у життєвій боротьбі» – ось чого хотів, за його власними ж словами, І. Франко. «Метою моїх творів, – писав він у “Причинках до автобіографії”, – зовсім не буває саме розкривання ненормальностей життя, але поперед усього віднаходження поезії та краси в тім нормальнім життю, яке складається у людей різних верстов і віднаходження поривів та змагань до поправи того життя» [32].

Це ніби звучить парадоксально, коли ми пригадаємо всі жахливі картини життя, показані Франком у його творах. А чи не менш жахливі картини «свинцових мерзостей життя» показував пізніше своїм

читачам Максим Горький, показував знов-таки не заради них самих, а для того, щоб, незважаючи на них, ствердити, що звання людини – високе звання, щоб розкрити пориви та змагання до покращення життя. Чи не маємо ми права, констатуючи в реалізмі І. Франка риси, що відрізняють його від інших представників критичного реалізму, побачити в його творчості елементи того методу, що його ми називаємо «соціалістичним реалізмом»? «Побачити елементи», безумовно, ще не означає оголосити І. Франка одним з «основоположників» соціалістичного реалізму в українській літературі, як це намагалися у нас зробити, наприклад, стосовно Коцюбинського або Лесі Українки. Виникнення цих елементів цілком зрозуміле. Вивчення творів Маркса й Енгельса допомогло Франкові зрозуміти перспективи «початку робітничої солідарності та взаємності», що зароджувалися серед бориславських робітників. А ці перспективи сповнювали його, кінець кінцем, оптимістичними настроями, будили в ньому віру в майбутнє, ту віру, що зогріває всю його творчість від «Каменярів» 1878 р. до «Конкістадорів» 1904 р.

Це гостре відчуття «духу часу» висуває І. Франка в передні лави письменників другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Природно, що така наскрізь проіннята подумом революції творчість не відповідала смаку тих естетів, яким бажалося би при читанні художніх творів відпочити від «злови дня», злетіти кудись у надхмарну висоту, знайти забуття в служінні «чистій красі». Ці цінителі майже до наших днів твердили, що в поезії І. Франка «ідеологізм не прибрано в бездоганне мистецьке слово, не підпорядковано законам поетики», що в ній весь час відбувалася «боротьба між потягом у бік естетизму і програмовим панцирем» [33]. Їм незрозуміле було те, про що, наприклад, писав ще М. Огарьов* 1861 р.: «Ми не усуваємо можливості збігу політичного змісту з мистецько-поетичною формою... Хто ж може вірити, щоб живе прагнення до громадського блага, лірична перебудова суспільних відносин і поєднані з ними політичні ненависті й захоплення були недоступні для художньої форми!» [34]. Ідеологія аж ніяк не є стороннім «відомством» чи якоюсь зайвиною в мистецтві. Але художні завдання вимагають такої підпорядкованості ідеологічних моментів, за якої вони не виходять поза межі художньої творчості. У кращих творах І. Франка ми якраз і маємо, всупереч твердженням формалістичної і вульгарно-соціологічної критики, саме таку підпорядкованість, саме таке сполучення в нерозривну єдність громадянина і поета, пісні й боротьби.

Проте проблема місця Франка у світовій літературі не вичерпується сказаним. Зростання капіталізму, як відомо, не сприяло розвитку мистецтв і, зокрема, поезії. Великі російські письменники

XIX ст. А. Толстой, Достоевський, Тургенев творили й після 70-х років, але, в основному, як художники вони визначилися до цього часу. В скандинавських країнах висунувся ряд письменників на чолі з Ібсеном, які привернули до себе увагу всього світу. У Франції епохи «республіки без республіканців» визначною постаттю став Е. Золя, творець монументальної серії «Ругон-Маккарів». У Росії 80–90-х років розгорнулася творчість Чехова. У польській літературі кінця XIX – початку XX ст. виступила фаланга видатних художників-реалістів, що набули міжнародного значення (Б. Прус, С. Жеромський, В. Реймонт та ін.).

Зіставлення Франка з ними, так само, як і розгляд його діяльності на тлі всього літературно-суспільного руху того часу, дає змогу твердити, що в Івана Франка є риси своєрідності, завдяки яким його фігура не губиться в тіні цих великих художників, і що ці риси дають змогу вважати цінність його вкладу у світову літературу дуже значною. Він проніс через усю свою творчість переконання у високому суспільному завданні поезії. Він залишився назавжди ворогом індивідуалізму, який, чим далі, то більше захоплював європейську літературу, ведучи її від естетизму до декадентства і символізму, до поезії наркотиків, натуралістичної байдужості до пороків і доброчесності.

Надзвичайно скромний у самооцінках, він готовий був обмежити значення своїх писань тим, що, можливо, вони «послужать невеличким антидотом супроти привички молодших наших письменників черпати теми до своїх творів із власної чистої або й зовсім не чистої фантазії, а не з живої дійсності, яка все і скрізь одиноко може бути джерелом живої та плодючої поетичної творчості» (1912) [35]. Про боротьбу І. Франка із занепадницькими течіями в українській, польській, чеській та інших літературах писано вже багато. Одним із засобів цієї боротьби була його постійна наполеглива робота над тим, щоб запліднити українську літературу образами, темами, ідеями, взятими з усього надбання світової літератури.

Безмежною була жадоба знань у І. Франка. Але вона ніколи не була егоїстичною. Все, що він знав і пізнавав, він поспішав передати іншим, будуючи, як він говорив, «золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями» [36].

За часів Франка ще часто лунали голоси, що українська література, коли й має право на існування, то лише як література «для хатнього вжитку». Костомаров, полемізуючи зі Старицьким, пропонував йому дати спокій зарубіжним класикам – вони не потрібні українському читачеві, бо це читач з простолюду. Для І. Франка, «мужицького сина, вигодуваного черствим мужицьким хлібом», не

існувало поняття «простонароддя». Діяльність Франка як художника слова, як поета-перекладача, критика, літературознавця вщент розбила теорію літератури «для хатнього вжитку». Саме він прорубав для українського народу «вікно», але не тільки в Європу, а й в усі країни світу. Читачі різних зарубіжних країн знайдуть у Франка перегук зі своїми рідними літературами, зі своїми національними образами та сюжетами, знайдуть «своє» в новій, своєрідній оболонці.

Національне гармонійно поєднувалося в його творчості із загальнолюдським, інтернаціональним. Зарубіжні читачі наших днів з інтересом відзначать у нього риси спільності з їхніми національними поетами. Вони оцінять його заслуги як першого українського перекладача й тлумача «Фауста» Гете, як перекладача і популяризатора Данте, Бернса, Шекспіра. Російські читачі відчують його постійний, глибоко інтимний зв'язок із передовими течіями російської літератури і суспільної думки. Англійців зацікавить його оригінальна інтерпретація образу Каїна, прославленого Байроном. Непримирений конфлікт між «знанням» і «життям», від якого страждає самотній бунтар Байрона, в поемі І. Франка «Смерть Каїна» вибухає в душі мандрівника любов'ю до людей, від яких він себе відгородив. Це далеко не єдиний випадок звернення Франка до світових тем, інтерпретованих ним по-своєму, в дусі його повсякденної боротьби проти індивідуалізму і «неприйняття життя». Інший чудовий приклад – це поема «Мойсей».

Читачі сучасної Індії дізнаються, що І. Франко був першим українським письменником, який перекладав пам'ятки староіндійської літератури, писав про них, творчо переробляв мотиви індійських поем, казок, філософські поезії. Для них це буде відкриттям.

Такого широкого перегуку з народами світу не було в інших видатних письменників, сучасників І. Франка.

Для слов'янських народів – поляків, чехів, болгар, сербів – дороге те, що Франко не тільки перекладач і критик-інформатор їхніх літератур, а й активний учасник, наприклад, польського або чеського літературного процесу, борець за утвердження в них реалізму, творчо споріднений, наприклад, із діяльністю Болеслава Пруса, Ожешко, Конопніцької, Каспровича* та інших. Польський професор Мар'ян Якубець*, відзначаючи діяльну участь Франка у польській прогресивній пресі, говорить про необхідність «пригадати в народній Польщі найбільшого після Шевченка українського письменника, а передусім незламного борця за вільність і братерство трудового народу України й Польщі» (1952) [37]. Чеський літературознавець Неврлий, автор монографії про Івана Франка, яка попередила ювілейну літературу 1956 р., знаходить у поезії І. Франка близькість до чеського де-

мократичного, так би мовити, гавлічівського світовідчуття (за ім'ям відомого поета-сатирика К. Гавлічка-Боровського, якого любовно перекладав і досліджував Іван Франко). Зібрано багато матеріалів, що свідчать про діяльність Івана Франка як про важливий момент в історії чесько-українських, словацько-українських і польсько-українських зв'язків. Годі вже й казати про те захоплення, з яким Франко вивчав російську літературу і стежив за розвитком російської громадської думки і російської науки.

Ніякі кордони, заборони, ніякі важкі життєві обставини не змогли зупинити у злеті дух Івана Франка, який перебував у стані невпинної жадоги пізнання всіх досягнень людства в минулому і сучасному. Про його увагу до цих досягнень свідчить, зокрема, його діяльність як перекладача художніх творів світової літератури.

Такий у найзагальніших рисах Іван Франко, і чи не можуть українці пред'явити його разом із Шевченком як блискучий доказ свого гідного представництва не лише в осередку літератур слов'янського світу, а й у світовій літературі?

У наші дні річ не лише в тому, щоб зібрати якнайбільше фактів, які б стверджували давні зв'язки української літератури з російською, білоруською, польською, чеською, з іншими літературами слов'янства. Тут чимало вже зроблено, хоча цю роботу й треба продовжувати і поглиблювати. Дуже корисні були б дослідження порівняльного характеру, наприклад, про співвідносини українського фольклору з іншими слов'янськими, про трактування окремих споріднених тем, образів, жанрів в українській літературі та в інших літературах, про засвоєння іншими літературами творчості українських радянських письменників тощо. Проте, порушуючи питання про місце української літератури серед інших літератур світу, ми, як уже було сказано, не можемо цікавитися лише тим, що українську літературу з ними споріднює, яких впливів вона зазнала з боку великих поетів інших народів, ми не мусимо забувати і про інший бік питання: що ж свого, неповторного вона внесла в загальнослов'янську скарбницю художнього слова, в чому саме її обличчя як окремої «естетичної якості»?

Так, Тарас Шевченко, Іван Франко, а крім них, скажімо, Марко Вовчок, Панас Мирний, Михайло Коцюбинський, Леся Українка, Василь Стефаник, – усе це явища видатного міжслов'янського й міжнародного значення.

Але літературний процес, як ми знаємо, не характеризується тільки діяльністю окремих письменників, яких суд нащадків визнав великими. Розвиток історико-літературної науки чим далі, тим більше відходить від уявлення про історію літератури як про суму характеристик її «героїв», «великих людей». Для того щоб визначити

своєрідність української літератури, треба взяти її літературний процес у цілому – як у визначних, так і в пересічних його проявах. Специфіку української літератури намагались визначити не раз. Її бачили в нібито притаманному саме українській літературі особливому демократизмі, в її тісному зв'язку з народною творчістю, в таких рисах «національного характеру», як уславлений український гумор, як «чутливість» і задушевність, що йде ще від народної творчості, як бунтарський дух, що від часів давнього козацтва не вмирав у героях Шевченка й інших українських класиків аж до письменників радянської епохи.

Ми знаємо, як обережно слід поводитися з проблемою «національного характеру», так само як і з проблемою «національної специфіки». Проблема не може вважатися вирішеною, але шляхи до її подолання намічаються, якщо виходити не із загальних суджень, а з конкретних спостережень над мовою, жанрами, образами й темами художньої творчості.

Українська література відособилась у самостійну і цілісну величину в той час, коли чітке розмежування родів і видів словесного мистецтва, встановлене поетикою класицизму, уже відійшло в минуле. Жанри української літератури ХІХ–ХХ ст., по суті, ті самі, що й в інших слов'янських літературах, що й в усіх європейських літературах нового часу. В галузі художньої прози переважають оповідання й повісті, які лише з другої половини ХІХ ст. чергуються з великою епічною формою – романами.

Характерною рисою української розповідної прози довгий час була пристрасть до оповідань від першої особи («Ich-Erzählung» – розповідь). У цій галузі особливо виразні зв'язки літератури з фольклором; у ній окремі автори виявляли іноді виняткову майстерність у передачі живої мови. Засновником цієї прози був Г. Квітка, який майже одночасно з Гоголем вводив у літературу образ фіктивного оповідача – посередника між автором і читачами. За Квіткою, який розробив, крім «комічної розповіді», розповідь чутливу й серйозну, завжди забарвлену моралізаторськими тенденціями, пішов ряд інших письменників, доки новим значним досягненням, яке теж справило великий вплив на іншослов'янські літератури, не стали ліро-епічні «Народні оповідання» Марка Вовчка, що полонили російських критиків найрізноманітніших напрямів (від Добролюбова й Писарева до Костянтина Леонтьєва⁶) задушевністю і простотою тону, чистотою і ясною життєвою філософією, смиренною тугою, що іноді переходила в розпач і протест.

Оповідання Марка Вовчка не досягли сили Шевченка, але, безперечно, споріднені з творами великого поета і об'єктами протесту,

і тим злиттям автора з героями, яке робить ці оповідання справжнім вираженням народних думок і почуттів.

Форма невеликого оповідання на довгий час стала панівною в українській прозі (Г. Квітка, О. Стороженко, Марко Вовчок, О. Федькович та ін.) і поступово досягла високої довершеності. У літературі знайдеться небагато творів, що такою мірою справляли б враження живої мови, як, наприклад, знамениті у своєму роді монологи баби Параски та баби Палажки І. Нечуя-Левицького або співучі, що ніби безпосередньо йдуть від народних голосінь, оповідання західноукраїнського письменника Марка Черемшини. Необхідність посередньої ланки, тобто фіктивного оповідача, з часом відпала, але напружена робота в галузі малої епічної форми привела під кінець XIX – на початок XX ст. до таких творів високої майстерності, якими стали оповідання М. Коцюбинського, В. Стефаника, С. Васильченка. У них знаходили риси впливу західноєвропейських і слов'янських «модерністів», риси того ж «імпресіонізму», що його російські критики дожовтневої доби марно намагались уловити і встановити, наприклад, у творах Чехова або раннього Горького. Завдання майже безнадійне. Постає воно головним чином тому, що критиці не вдавалось задовільно пояснити ті нові риси в зображенні природи і людської психології, які позначилися в реалістичному мистецтві кінця XIX – початку XX ст. Тимчасом зрозуміло, що, наприклад, цілком своєрідні формою оповідання В. Стефаника, максимально згущені за викладом і різучі за своєю драматичною силою, не можна порівнювати з німецькою або польською новелою, сучасною їм. Еволюція української «сільської новели» ще не була предметом того спеціального вивчення, якого зазнали, наприклад, новели Б. Ауербаха*, Л. Анценгрубера*, П. Розеттера та інших; але немає сумніву, що таке вивчення змусило б визнати цю нову форму української розповідної прози видатним і своєрідним явищем в історії літератур.

Своєрідним явищем була й українська драматургія XIX ст. Відомо, що історичні умови, зокрема в Російській імперії, ставили майже непереборні перешкоди розвитку українського театру. Драматурги були обмежені колом сюжетів із селянського життя, з якого аж до XX ст. вони не мали можливості вийти. Переклади українською мовою іноземних п'єс категорично заборонялися і навіть у своєму, українському колі часто зустрічалися з подивом. З великими труднощами пробивала собі шлях до життя театральна культура й у Західній Україні.

Але, як це не раз було в історії мистецтва, саме ці вузькі рамки надали драматургії неповторної своєрідності. Гідне уваги те, що найвидатнішими українськими драматургами тієї епохи були (за ви-

нятком І. Франка) організатори театральних колективів, актори й режисери. Це надало такої сценічності українським драмам, що багато з них досі не тільки тримаються на сцені, а й мають успіх у глядачів, таких не схожих на театральну аудиторію кінця XIX ст. Це ж сприяло виробленню своєрідності синкретичного театального дійства, що з'єднало діалог із хоровим і сольним співом, музикою, танцем. До п'єс М. Старицького, наприклад, прикладалась назва «мелодрама». Але зміст цього терміна в цьому разі зовсім не відповідав тому стійкому типу мелодрами, який ще з кінця XVIII ст. утвердився в західноєвропейських літературах. У роки, коли українські трупи здійснювали свої тріумфальні гастрольні поїздки по Росії, російська прогресивна критика змушена була констатувати, що російський театр і драма за дуже небагатьма винятками (на зразок «Горькой судьбины» Писемського і «Власти тьмы» Л. Толстого) не створили нічого, що можна було б зіставити з українським народним театром М. Старицького, М. Кропивницького та І. Тобілевича. До цих імен приєдналося згодом ім'я І. Франка, головним чином як автора п'єси «Украдене щастя», яка тепер обійшла театри трохи чи не всього слов'янського світу.

Заговоривши про драматургію, не можна не спинитися на такому зовсім незвичайному і для української літератури явищі, як драматичні поеми Лесі Українки. Їхнє значення і їхня театральна цінність лише поступово розкриваються не тільки для російських та інших слов'янських, а навіть і для українських читачів. У той час як російський буржуазний глядач початку XX ст. дивився й обговорював драми Хардта, Стуккена, Сем-Бенеллі, Гофмансталя та інших, він не підозрював про існування драм Лесі Українки. Українська буржуазна критика дивувалася «екзотичності» їх сюжетів, то взятих із біблійної історії, то сплєтених із мотивів і образів нової європейської літератури. Можна порівнювати драми Лесі Українки з творами польських і чеських письменників кінця XIX ст. (Врхліцького, Виспянського, Каспровича, Л. Риделя, Махара*), встановлювати риси спільності, але в той же час доведеться констатувати різко відмінну ідейно-художню природу творів Лесі Українки. Причини відмінності зрозумілі. З кінця XIX ст. Росія (а в її складі й Україна) стає центром міжнародного робітничого руху. Перед літературою постає питання про норми суспільної поведінки, питання, від якого так звані модерністи ухилялись, усе більше зосереджуючись на культі індивідуалізму, на протиставленні особистого загальному. У начебто «екзотичних» формах Лесі Українка втілювала ідеї, зв'язані безпосередньо з дедалі потужнішим революційним рухом. Були спроби представляти її драматургію у вигляді шифрованого письма, розгадку якого треба шукати в конкрет-

них фактах історії української соціал-демократії початку ХХ ст. Само собою зрозуміло, що така «розшифровка» обмежувала, звужувала і збіднювала творчість письменниці. За зовнішньою подібністю до драм «неоромантиків» драми Лесі Українки, по суті, зовсім відмінні від них. У драмах Лесі Українки очевидна тенденція революційної перебудови дійсності. Це «драми ідей», але ідей революційних.

Звернення до «екзотичних» тем, яке так дивувало і засмучувало українських буржуазно-націоналістичних критиків, по суті, не було цілковитим новаторством Лесі Українки в українській літературі. Ще Шевченко не раз звертався до світових тем, створивши, наприклад, «Неофітів» раніше, ніж тема протиставлення язичницького світу християнському виникла в поезії А. Майкова («Три смерти», «Два мира»), ніж Г. Сенкевич виступив з романом «Quo vadis?», що здобув широкої слави. Після Шевченка остаточно розбив рамки національної сюжетної обмеженості Франко, роблячи героями своїх поем то персонажів давньоєгипетських та східних казок і давньоіндійських царів та аскетів, то Каїна (поема «Смерть Каїна»), то Мойсея – героїв, які обійшли багато європейських літератур.

«Мойсей» І. Франка, безперечно, один із найчудовіших утворів українського поетичного генія. Немало було спроб знайти прототипи цієї поеми то у Ю. Словацького (поема «Ангеллі»), то у Я. Врхлицького, то навіть у К.-Ф. Майєра. Порівняння можна було б розширити, згадавши образи Мойсея в німецькій літературі (від Гердера і незавершеного задуму Гете до драми Карла Гауптмана*, майже одночасної з поемою – 1906 р.), угорській (Петефі, Імре Мадач*), французькій (Альфред де Віньї) та в інших літературах [38]. У Альфреда де Віньї, як відомо, Мойсей – це великий одинак, вождь, який піднісся над юрбою, знесилений почуттям своєї переваги і самотності, і просить у Бога тільки одне – дати йому змогу заснути сном смерті. Доля цього Мойсея – це трагедія романтика-індивідуаліста, роз'єданого з масою, який гине від свідомості повної безперспективності.

Зовсім не схожий на інших Мойсеїв герой поеми Франка. Його Мойсей – це, так би мовити, конденсація духовної енергії народу, його кращих прагнень, а водночас і сумнівів та вагань. Старанно дотримуючи місцевого колориту, вивчивши біблійні перекази, Франко створив символ широкого значення, його поема – це й підсумок його власного життя та діяльності, його, так би мовити, *Exegi monumentum*¹, заповіт українському народові, і його розуміння героя (яке у І. Франка було різко контрастне, наприклад, з культом героя у Т. Карлейля*), і синтез філософських роздумів поета над ідеєю історичного

¹ «Я спорудив пам'ятник» – початок оди Горация, яка спричинила численні переспіви у світовій літературі.

прогресу. А водночас це образ, який, можна сказати без перебільшення, підноситься над своїми літературними аналогіями і поетичною силою, і глибиною думки.

Можна було б спинитися також на своєрідному трактуванні Франком образу Каїна, а повертаючись до Лесі Українки, вказати на те, що вона сама вважала найзначнішим своїм дерзанням, – на її драму «Камінний господар», у якій після Тірсо де Моліни, Мольєра, Гофмана, Пушкіна, Граббе*, Ленау, К. Толстого дається своєрідна інтерпретація Дон Жуана, убивча для індивідуалістичних тенденцій, що здавна проймали цей образ. Так, звертаючись до «перехожих» образів і тем, українські письменники не просто «пересаджували» їх на рідний ґрунт, а наповнювали їх новим ідейним змістом, почасти знімаючи з них ореол, у якому вони завжди з'являлись, почасти поглиблюючи їх значення і пристосовуючи їх до нових явищ дійсності. У радянській українській літературі ця традиція була підхоплена і поглиблена: образи Фауста і Прометея (у П. Тичини, А. Малишка), Гамлета (у М. Бажана) й інші образи (у М. Рильського та ін.) стали служити полеміці з відмирущим світом і прославленню нових ідей, що перетворюють світ і людство.

Але є в українській літературі теми і образи, специфічно їй притаманні і саме для неї характерні. Образ стражденної матері – один із найдавніших, «вічних» у світовій літературі образів (від Гекуби Евріпіда до матері в драмі К. Чапека «Мати») – можна зіставити з образами матері в поемах Т. Шевченка, пройнятими тією «піднесеною соромливістю страждання», якою не міг, наприклад, Гете наділити свою Гретхен. Ще І. Франко вказував, що в літературах важко вказати іншого поета, крім Шевченка, який би так підніс і прославив материнство. Конфесіональний образ Богоматері (поема «Марія») Шевченко зробив близьким усьому людству, без різниці релігій і рас, підніс на недосяжну висоту, до якої не могла піднести цей образ навіть релігійна творчість. Від Шевченка традиція піднесених образів матерів в українській літературі йде до Панаса Мирного, до С. Васильченка й навіть до радянської української літератури (Андрій Головка).

Специфічним для української літератури є і образ народного месника, протестанта, що йде від українського фольклору, народних дум і легенд про Гаркушу, Кармалюка, Довбуша, Кобилицю. Тут особливо багато можна було б вказати аналогій і в світовій, і в слов'янських літературах, де з XVIII ст. образ «шляхетного розбійника» від Карла Моора Шиллера до героїв англійських і французьких романтиків варіювався незліченну кількість разів, поступово дрібніючи й вивірюючись, аж поки він не поринув у банальності детективного роману – болячки сучасної занепадницької літератури.

В українській літературі цей протестант став героєм соціальних повістей і романів, починаючи з 60-х років XIX ст. Ці соціальні твори про селянство теж були своєрідним внеском української літератури у світову літературу.

Герой цих творів – це реальний борець проти соціальної несправедливості, проти гнобителів трудового народу на різних етапах його історичного існування. Це Варнак Т. Шевченка, Кармалюк Марка Вовчка, Микола Джеря Нечуя-Левицького, Чіпка Панаса Мирного з роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», герої повістей О. Кониського («Спокуси́ва нива»), Б. Грінченка («Під тихими вербами») і, нарешті, герої «*Fata morgana*» М. Коцюбинського. В жодній літературі цей образ не був так міцно пов'язаний із селянською тематикою, не пережив такої різноманітної і знаменної еволюції. Цю еволюцію слід би простежити в спеціальному дослідженні, яке показало б, як «мужик» – представник релігійно-морального начала, ідеальний смиренний хуторянин повістей Г. Квітки – змінюється «мужиком», носієм високих моральних якостей, який страждає в ярмі кріпосного рабства, мучиться, але протестує (Марко Вовчок); як на зміну йому приходить «мужик»-правдошукач, що стає «пропащою силою» в умовах «голодної волі», капіталістичного рабства (Панас Мирний); і далі «мужик», що намагається мирним шляхом, шляхом організації артілей і кас вступити в боротьбу з куркулями і представниками їхньої влади над сільською громадою, що вже розпадалась (О. Кониський, Б. Грінченко); і як, нарешті, цей «мужик» перетворюється на революціонера, який усвідомив свої людські права і готовий на рішучий бій, виступаючи з насильством проти насильства («*Fata morgana*» Коцюбинського). Такого шляху не пройшов цей образ в інших літературах, хоча, наприклад, польська література дала чудові зразки селянської повісті у Б. Пруса («Форпост»), В. Оркана* та грандіозної селянської епопеї у В. Реймонта («Селяни»). Але вищезазначений роман Панаса Мирного випередив епопею Реймонта (1903) і відрізняється від неї своєю соціальною насиченістю. Одна із сучасних польських критиків (Владислава Василевська), зіставляючи В. Оркана та В. Реймонта з М. Коцюбинським, слушно, на наш погляд, відзначає ідейну перевагу українського автора, який «навіть у роки спаду революційної хвилі і відходу частини радикальної інтелігенції від революційної діяльності не втрачав перспективи революції і в основу її ставить образ свідомого робітника, справжнього позитивного героя історії» [39].

Так у багатьох випадках поширені в інших літературах слов'янства і романо-германського Заходу теми й образи наповнювалися в українських письменників конкретним соціальним змістом, набирали

живої плоті і крові. Справа, звісно, не в тому, чи випереджували досягнення української літератури досягнення інших літератур. Багато говорили, наприклад, про те, що І. Франко нібито перший увів своїми оповіданнями «Бориславського циклу» і повістями «Воа constrictor» та «Борислав сміється» робітничу тематику в європейські літератури, що відомий роман Золя «Жерміналь» з'явився після цих творів І. Франка. Звичайно, справа не в тому, що «робітничка тематика» розроблялася, наприклад, в англійській літературі ще у XVIII ст. 1848 р. тему робітничого руху розгорнула у своєму романі «Мері Бартон» Е. Гаскелл*; 1854 р. до тієї ж теми в романі «Тяжкі часи» підійшов Діккенс. Можна було б указати й інші факти. І, однак, трохи чи не вперше в європейських літературах у творах такого роду увага автора (І. Франка) була зосереджена не на особі, а на класі, не на образах шляхетних і пройнятих високими почуттями індивідуальностей з робітничого середовища, а на пролетарському колективі, який вже усвідомив необхідність організуватися для успіху своєї боротьби. У цьому теж була певна своєрідність. Тут І. Франко випередив, наприклад, польську літературу, в якій романи, що зображували промисловий пролетаріат, з'являються лише згодом («Поворотна хвиля» Б. Пруса, «Кроти» Грушецького, «Земля обітована» В. Реймонта та ін.). Знаменно, що в болгарській літературі звернення до робітничої тематики починалося перекладами творів Франка.

За всієї обмеженості наведений матеріал може до певної міри свідчити в цілому про безперечність своєрідного місця української літератури серед інших слов'янських і неслов'янських літератур. Зрозуміло, ця своєрідність викликана не тією «безкласовістю» української літератури, яку стверджували українські буржуазні націоналісти, створюючи теорію «єдиного потоку», що ним нібито йшла українська література. Звісно, ні. Як і всі інші літератури, українська відображала боротьбу суперечливих класових інтересів, її бойовий дух часом в окремих письменників слабшав; вони готові були або йти на компроміси, або, відмахнувшись від соціальної боротьби, зосередитись на боротьбі за національне визволення.

Національна боротьба була, звісно, важливим фактором розвитку української літератури, як і польської, чеської, південнослов'янських. Вона могла створювати іноді і на якийсь час ідею єдності інтересів різних класів, зміцнювати ненависть до деспотизму, підігрівати романтичну любов до старовини, надавати творам, що виходили із середовища панівних класів, демократичного забарвлення. Але вона мала і другий бік: вона перекручувала нерідко здорову природу патріотизму, перетворюючи його на шовінізм, вона неминуче звужувала світогляд, творчі можливості письменників,

знижувала ідейно-естетичну цінність їхнього мистецтва. Націоналісти доходили до твердження, що українські культурні цінності можуть зрозуміти й оцінити тільки українці, а неукраїнцям нема чого втручатися в українську літературу. Цим самим знижувалося загальнолюдське значення літератури, сіялася ворожнеча між народами, забувалася давня істина про те, що справжнє мистецтво не роз'єднує, а об'єднує людей.

Найкращу частину української інтелігенції завжди надихали ті ідеї «згоди, гурту, купи, бажання братання, поради, освіти й свободи», які були проголошені М. Старицьким у його поетичному «Поклику до братів-слов'ян», найбагатороднішому в українській літературі XIX ст. після Т. Шевченка заклику до слов'янського єднання [...].

Якщо російська література силою своїх визвольних ідей, високою правдивістю, народністю і моральним впливом на читача стала літературою міжнародного, світового значення, то, природно, й інші літератури східного слов'янства, зв'язані з нею, тою чи іншою мірою поділяють це зайняте російською літературою місце у слов'янському світі та за його межами.

Не раз указувалось, що російська література створювалася великоросами з найближчою участю діячів, або таких, що вийшли з України, або таких, що творили не тільки рідною, а й російською мовою.

Російський «критичний реалізм» XIX ст., основоположником якого М. Г. Чернишевський уважав Гоголя, безперечно, був результатом не тільки російського літературного процесу XVIII ст., а й впливу української літератури. З другого боку, зв'язки з російською революційно-демократичною літературою допомагали Т. Шевченкові, Марку Вовчкові, Панасові Мирному, І. Франкові, М. Коцюбинському, П. Грабовському й багатьом іншим українським письменникам укріпитися на правильному шляху, прояснити й оформити свої соціально-політичні погляди.

Зв'язана у своєму історичному розвитку з польською літературою, здавна встановивши зв'язки з чеською літературою, не раз перегукуючись у своїх ідейно-художніх шуканнях з іншими літературами, українська література найближче споріднювалася з російською.

Але споріднення не означає тотожності. Постійне єднання з російською літературою не привело українську літературу до втрати власного обличчя.

Велика Жовтнева соціалістична революція була датою другого народження української літератури.

Один за одним українські радянські письменники виростили в письменників усесоюзного значення, набирали звучання далеко за

межами нашої республіки. Поезії П. Тичини, перекладені іноземними мовами, справили за межами кордонів СРСР враження нововідкритої Америки в галузі художнього слова. Вірші М. Рильського, М. Бажана читаються в країнах Сходу не менше, ніж у Європі. Проза Ю. Яновського, Ю. Смолича, Івана Ле, О. Гончара, М. Стельмаха, Петра Панча, А. Головка стала відома всюди, куди приходить радянська книга. Драми О. Корнійчука обійшли всі театри Радянського Союзу від Архангелівська до Єревана, від Москви до Владивостока, а також театри майже всіх слов'янських країн.

Для української літератури відкрилася широка світова дорога. Українські поети вперше відчули, що вони можуть розмовляти з найвіддаленішими своїми однодумцями на Заході й Сході. Під час війни вірші Рильського, як райдуга, перекинулись через океан, і на їх заклик палко відгукнулися канадські, американські брати. У роки війни українська література стала глашатаєм братства народів, глашатаєм міжнародної солідарності. Такі твори, як поема Тичини «Похорон друга», поетична ораторія М. Рильського «Жага», «Сталінградський зошит» і «Київські етюди» М. Бажана, вірші В. Сосюри, Л. Первомайського, А. Малишка і ряду інших українських поетів, належать до кращого, що створено радянськими поетами в дні війни і що зазвучало вже по всьому світу.

Так разом з іншими народами Радянського Союзу українська культура під час війни ще раз довела свою життєвість, стійкість і здатність служити найвеличнішим ідеалам людства. Устами одного зі своїх найвидатніших поетів український радянський народ має право сказати:

Я єсть народ, якого Правди сила
 Ніким звойована ще не була.
 Яка біда мене, яка чума косила! –
 А сила знову розцвіла.
 Щоб жить – ні в кого права не питаюсь.
 Щоб жить – я всі кайдани розірву.
 Я стверджуюсь, я утверждаюсь,
 Бо я живу.

(П. Тичина)

Простежити це своєрідне життя українського народу в його літературі, точно визначити характер і межі цієї своєрідності – завдання майбутньої синтетичної і порівняльної історії слов'янських літератур, історії світової літератури. Ця історія покаже не тільки споконвічні і постійні зв'язки народів, а й той неповторний голос кожного, який можна і треба розрізнати в загальному хорі народів світу.

1. Навіть такий прогресивний учений, як М. П. Дашкевич, у відомому відгуку на книгу М. І. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX ст.» висловлював сумнів, чи український народ «створить значну окрему слов'янську літературу» (див. «Отчет о 29 присуждении наград графа Уварова», Приложение к 59 тому «Записок императорской Академии Наук», № 1, СПб., 1888, с. 25). Ще на початку XX ст. у популярному нарисі історії слов'янських літератур Йозефа Карасека (*Karasek J. Slawische Literaturgeschichte.* – Leipzig, 1906) не знайшлося місця для української літератури, навіть про Шевченка сказано мимохідь.
2. Чернишевський М. Літературно-критичні статті. – К.: Держлітвидав, 1951. – С. 253.
3. Гонтар П. Українсько-чеські літературні зв'язки в XIX ст. – К., 1956. – С. 50.
4. Цит. за: Дукля. – 1958. – № 2. – С. 85.
5. Цього не можна сказати про передових російських учених. Зокрема, уже в першому виданні книги з історії слов'янських літератур Пипіна і Спасовича (1879), яка лишається і нині єдиною солідною, хоч і застарілою і за фактичним матеріалом, і за методом, синтетичною працею в даній галузі, українській літературі була приділена увага в ряді інших слов'янських літератур. Це було новиною для свого часу і не мало аналогій у європейській науці.
6. Серед тих, які доступні авторові, можна назвати хоч би довідник зі всесвітньої літератури, який вийшов 1953 р. за редакцією Е. Фрауфальмера, Гібша і Гейнцеля, в якому є не тільки загальна стаття про українську літературу, а й спеціальні статті про окремих українських класиків і радянських українських письменників: *Die Weltliteratur. Biographisches, literarhistorisches und bibliographisches Lexikon...* – Wien, 1951; книги, що вийшли в серії видань Французького інституту слов'янських досліджень: І. Борщака про «Историю Руссов»; публікацію «Книги бития українського народу» з перекладом і докладним коментарем професора Жоржа Люсіані тощо. Зрозуміло, це тільки мала частина того, що зарубіжний читач має з історії нашої літератури.
7. Русско-украинские литературные связи: Сб. статей под ред. Н. К. Гудзия. – М., 1954; Російсько-українське літературне єднання: Зб. статей за ред. О. Білецького та М. Гудзія. – К., 1953.
8. Див., напр.: *Белецкий А. И.* Пушкин и Украина // Наукові записки КДУ. – Т. 13. – Вип. 3. Збірник філол. фак-ту. – № 6. – К., 1954; *Крутікова Н. Є.* Гоголь та українська література 30–80-х років XIX ст. – К.: Держлітвидав, 1957; *Чалий Д. В.* Становлення реалізму в українській літературі. Перша половина XIX ст. – К.: Держлітвидав, 1956; *Тростянецький А. А.* Маяковський і українська радянська поезія. – К.: Держлітвидав, 1952 та ін.
9. *Вервес Г. Д.* Адам Міцкевич в українській літературі. – Вид. 2. – К., 1955; І. Франко і питання українсько-польських літературно-громадських взаємин 70–90-х років XIX ст. – К.: Вид-во АН УРСР, 1957.
10. *Булаховська Ю. А.* Українська література в Польській Народній Республіці // Вісник АН УРСР. – 1957. – № 9; *Ведіна В. П.* У спільній боротьбі. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958; *Гонтар П.* Українсько-чеські літературні зв'язки в XIX ст. – К.: Держлітвидав, 1956; *Галащук В. І.* Франко і чеська література // Творчість Івана Франка. – К.: Вид-во АН УРСР, 1956; *Журавська І. Ю.* Франко і світова література // Там само; *Zuravská I. E.* Ivan Franko – kritik české literatury // Z dějin československo-ukrajinských vztahů. Slovenské studie. – Bratislava: SAV, 1957. – S. 83–102.
11. *Білецький О. І.* Шевченко і слов'янство // Радянське літературознавство. – 1952. – № 16. – С. 3–13.
12. *Шпильова О. В.* До питання про становлення реалізму в болгарській літературі (Марко Вовчок і Любен Каравелов) // *Марко Вовчок.* Статті і дослідження. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958. – С. 314–358.
13. *Костомаров Н.* Маорусская литература // Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. – К.: ДВОУ, 1928. – С. 246–247.

14. Правда. – 1873. – № 2. – С. 73.
15. Вишенский И. Сочинения. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. – С. 38. Текст подано сучасною українською орфографією.
16. Див., напр.: Шамрай А. П. Проблема реалізму в «Енеїді» І. П. Котляревського // Котляревський І. П. Повне зібрання творів. – К.: Вид-во АН УРСР, 1954. – Т. І.
17. Репин И. Е. и Стасов В. В. Переписка. 1877–1894 гг. – М.; Л.: Искусство, 1949. – Т. II. – С. 56.
18. Драгоманов М. Шевченко, українофіли і соціалізм. – Львів, 1906.
19. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 10 т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1953. – Т. II. – С. 347.
20. Там само. – Т. I. – С. 327.
21. Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. – Т. XXVII. – С. 468.
22. Палаузов С. Иоанн Гус и его последователи. – М., 1845.
23. Літературна газета. – 1939. – 6 травня.
24. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 10 т. – Т. I. – С. 96.
25. Там само. – С. 150.
26. Григорьев А. Тарас Шевченко // Время. – 1861. – С. 637.
27. Франко І. Твори: В 20 т. – К.: Держлітвидав України, 1955. – Т. 18. – С. 505.
28. Там само. – Т. 11. – С. 494.
29. Там само.
30. Не ждїть рятунку не від кого:
Нї від богів. Нї від царів.
Позбудеться ярма тяжкого
Сама сім'я пролетарів.
(Переклад М. Вороного)
31. Відділ рукописів Інституту літератури АН УРСР ім. Т. Г. Шевченка, ф. 3.
32. Неділя. – 1912. – Ч. 9. – С. 6.
33. Див., напр.: Дорошкевич О. К. Підручник з історії української літератури. – К., 1929.
34. Осарев Н. П. Избранные произведения: В 2 т. – М.: Гослитиздат. – Т. 2. – С. 452.
35. Передмова Франка до його збірки «Рутенці» // Відділ рукописів Інституту української літератури АН УРСР, бібліотека Франка.
36. Франко І. Твори: В 20 т. – Т. 12. – С. 543.
37. Jakobec M. Stan i potrzeby naukowe badan nad stosunkami literackimi polsko-radzieckimi // Kwartalnik instytutu polsko-radzieckiego. – 1952 – № 1. – S. 27–28.
38. Між іншим, є цікаві риси подібності між «Мойсеєм» Франка і Мозісом з роману сучасного польського письменника Яна Добрачинського «Пустиня» (1955).
39. Wasilewska W. Rewolucja chlopska w powiesci Kozjubinskiego // Wies. – 1952. – № 6, 10, 11.

Примітки

До с. 435. Гундулич Іван (1589–1638) – хорватський поет, один із найбільших представників дубровницької літератури. Автор епічної поеми «Осман» (1826).

До с. 437. Мальчевський Антоні (1793–1826) – польський поет української школи польських романтиків. Автор поеми «Марія» (1815).

Гошинський Северин (1801–1876) – польський поет української школи польських романтиків. Автор драматичної поеми «Каньовський замок» (1828).

Падура Тимко (Томаш, 1801–1871) – польський і український поет, представник української школи польських романтиків.

Бодянский Осип (1808–1877) – російський і український філолог-славіст. Автор праць «О народной поэзии славянских племен» (1837), «О времени происхождения славянских племен» (1855), переклав з чеської праці П. Шафарика.

Венелін (псевд., справжнє прізвище – Гуша) Юрій (1802–1839) – російський і український філолог-славіст. Автор праці «Древние и нынешние болгаре в политическом, народополном, историческом и религиозном их отношении к россиянам» (1829–1841).

До с. 438. Жинзіфов Райко (справжнє ім'я Ксенофонт, 1839–1877) – болгарський письменник і публіцист. На вірші і поему «Кривава сорочка» (1870) вплинула творчість Т. Шевченка.

До с. 441. Боденштедт Фрідріх (1819–1892) – німецький письменник, перекладач, журналіст. Один з найактивніших популяризаторів російської літератури в Німеччині. Автор збірки перекладів українських народних пісень і дум «Поэтична Україна» (1845).

Оссіан – легендарний воїн і бард кельтів, що жив, згідно з легендами, в 3 ст. н. е. в Ірландії й оспівував подвиги свого батька Фінна (Фінгала) Мак-Кумхайла. «Відкрив» поезію Оссіана шотландський учитель і збирач гельського фольклору Дж. Макферсон, який видав «Твори Оссіана, сина Фінгала» (1765).

До с. 442. Скарга Петро (Петро Повенський) (1536–1612) – польський проповідник, теолог і публіцист, один із творців Брестської унії. Його перу належать «Життя святих» (1579), «Сеймові проповіді» (1597).

До с. 443. Осипов Микола (1751–1799) – російський письменник, перекладач, автор «Вергилиевой Энейды, вывороченной наизнанку» (1791–1796), яка була продовжена А. Котельницьким (1802–1808), що було вільним перекладом «Пригод благочестивого героя Енея» австрійського поета А. Блумауера.

Блумауер Алоїс (1755–1798) – австрійський письменник-просвітильник. Головний твір «Пригоди благочестивого героя Енея» (1783–1786) – пародія на «Енеїду» Вергілія.

Красицький Ігнаці (1735–1801) – польський поет доби Просвітництва, автор комічних поем «Мишеїда» (1775), «Монахомахія» (1778), «Антимонахомахія» (1778), циклу «Сатири» (1779, 1784), байок.

До с. 447. Массі Джералд (1828–1907) – англійський поет і критик, автор збірки чартистських віршів «Голоси свободи і любовна лірика».

Джонс Ернест Чарлз (1819–1868) – англійський письменник, публіцист, діяч чартистського руху. Основні твори – «Чартистські вірші», романи «Сповідь короля», «Роман про народ», поема «Новий світ».

До с. 448. Дюран Освальд (1840–1906) – таїт'янський поет і громадський діяч. Писав французькою мовою. Автор двотомника «Сміх і сльози».

Морфіла Вільям Річард (1834–1909) – англійський славіст. Листувався з М. Драгомановим. Автор статті «Селянські поети Росії» (Т. Шевченко, О. Кольцов, М. Лермонтов), нарису «Козацький поет» (1886). Переклав низку творів з української літератури.

Енсен Альфред (1869–1921) – шведський вчений-славіст, поет, референт з слов'янських літератур Нобелівського інституту при Шведській АН. Автор досліджень з історії російської та української літератур: «Тарас Шевченко. Життя українського поета» (1916). Перекладав твори Шевченка.

Палаузов С. П. – російський історик і публіцист ліберального спрямування. Автор низки праць з історії Болгарії, Румунії, Австрії та Угорщини.

До с. 449. Єсенська Ружена (1863–1940) – чеська письменниця і перекладачка. Перекладала твори українських письменників, зокрема Т. Шевченка.

Сирокомля Владислав (псевд., справжнє ім'я – Людвик Кондратович) (1823–1862) – польський поет. Автор поеми «Янко-могильник» (1856), зб. «Мелодії з божевільні», «Поезії останнього часу» (1862), історичної поеми «Маргер» (1855), «Історії польської літератури» (1850–1852).

До с. 450. Палацький Франтішек (1798–1876) – чеський ліберальний історик і політичний діяч. Автор «Історії чеського народу в Чехії та в Моравії» (1839).

До с. 455. Веєрт Георг (1822–1856) – німецький поет і прозаїк, автор сатиричного роману «Життя і пригоди знаменитого лицаря пінапганського» (1849).

Потьє Ежен (1816–1887) – французький поет-пісненик, автор «Інтернаціоналу» (1871), поеми «Паризька Комуна», зб. «Революційні пісні».

До с. 457. Огарьов Микола (1813–1877) – російський поет, публіцист, революційний діяч.

До с. 459. Каспрович Ян (1860–1926) – польський поет, вчений, ректор Львівського університету. Автор зб. віршів «Поезія» (1889), «З селянської ниви» (1891), драм «Кінець світу» (1891), «Бунт Наперського» (1899), поеми «Христос» (1890), зб. «Книга убогих» (1916), «Мій світ» (1926).

Якубець Мар'ян (1910–1989) – польський славіст. Автор численних праць про українську літературу, зокрема про Шевченка.

До с. 461. Леонтьєв Костянтин (1831–1891) – російський письменник, літературний критик, публіцист.

До с. 462. Ауєрбах Бертольд (1812–1882) – німецький письменник, автор роману «Спіноза» (1837), повістей «Дружина професора» (1847), «Босоніжка» (1856), багатотомного роману «Дача на Рейні» (1868), збірки «Шварцвальдські оповідання».

Анценгрубер Людвіг (1839–1889) – австрійський драматург і прозаїк. Його перу належать п'єса «Священик з Кірхфельда» (1870), романи «Пляма ганьби» (1876), «Садиба Штернштейн» (1885).

До с. 463. Махар Йозеф Сватоплук (1864–1942) – чеський поет, один із теоретиків «Чеської модерни». Автор збірки «Голгофа» (1901), роману у віршах «Магдалена» (1894), збірника епіграм «Сатирикон» (1904).

До с. 464. Гауптман Карл (1858–1921) – німецький письменник. Брат Г. Гауптмана. Автор натуралістичних драм «Маріанна» (1894), «Ігри Пана» (1909), «Мойсей» (1906), романів «Матильда» (1902), «Енгарт-насмішник» (1907).

Мадач Імре (1823–1864) – угорський поет. Автор зб. «Табірні картини», комедії «Цивілізатор» (1860), п'єси «Мойсей» (1861), філософської драми «Трагедія людини» (1861).

Карлейль Т. – див примітку до статті П. Брюнеля.

До с. 465. Граббе Христиан Дітріх (1801–1836) – німецький письменник. Автор трагедії «Дон Жуан і Фауст» (1829), «Імператор Фрідріх Барбаросса» (1829), «Генріх VI» (1830), драми «Наполеон, або Сто днів» (1831), драми «Ганнібал» (1835), статті «Про шекспіроманію» (1827).

До с. 466. Оркан Владислав (псевд., справжнє ім'я і прізвище – Францишек Смерчинський) (1875–1930) – польський письменник. Автор зб. «Новели» (1898), «Над прірвою» (1900), романів «Наймити» (1900), «У Ростоках» (1903), «Мор» (1910).

До с. 467. Гаскелл Елізабет (1810–1865) – англійська письменниця, авторка соціальних романів «Мері Бартон. Повість із манчестерського життя» (1848), «Кренфорд» (1854), романів «Північ і Південь» (1855), «Руф» (1853).

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

А

Абеллан Х. А. 290
Абрагам а Санта Клара (Г. У. Мегерле) 425, 431
Аввакум (протопоп) 442
Адамов А. 96, 108
Адемар Дж. 301
Аді Е. 279
Адісон Т. А. 264
Адлер А. 49
Азадовський М. 195
Азар П. 47, 54–56
Айала П. де 294
Айхендорф Й. Б. 188
Акофф Р. 159, 174, 177
Аксакови 419
Аларкос Льорач Е. 267
Александр Великий 60
Александр Македонський 220
Алексеев М. 16
Алеман М. 263
Ален-Фурнье А. 100, 109
Алонсо А. 274
Алонсо Д. 267
Алперс П. 378
Алперс С. 378
Альберті Р. 292, 297
Альбрехт-Ботт М. 390
Альф'єрі В. 70, 89
Амару Тупак 277
Ампер Ж.-Ж. 10
Антоній (св.) 296
Анценгрубер А. 462, 473
Аполлінер Г. 65, 88
Апулей 60, 86

Аргедас Х. М. 277
Арістотель 5, 6, 11, 100, 192, 253, 254, 296, 357, 391, 405
Арістофан 5, 433
Арно Даніель 96, 108
Арнолд М. 69, 89
Арп Г. 297
Асорін (Хосе Мартінес Руїс) 46, 52, 56, 57
Астуріас М. А. 95, 108
Атауальпа 277
Ауербак Б. 462, 473
Ауербак Е. 113, 424, 431
Ахматова А. 273, 344

Б

Бажан М. 465, 469
Байрон Дж. Г. 13, 114, 115, 142, 208, 224, 257, 344, 345, 350, 351, 356, 359, 364, 459
Бакес Ж.-А. 97
Бакош М. 210, 336, 342
Балакян А. 99, 212
Баланчин Дж. 298
Балашов Н. 368
Бальдансперже Ф. 47, 48, 56, 57, 90, 93, 107, 113, 116, 117, 119, 400, 404, 409
Бальзак О. де 46, 78, 204, 257, 336, 351, 352, 354, 355, 359
Бальмонт К. 425, 431
Банашевич Н. 282
Баратинський Є. 440

- Барбюс А. 434
Барлах Е. 297
Бароха-і-Несі П. 46, 52, 56, 57
Баррес М. 94, 104, 108
Баррічеллі Ж.-П. 304
Барт Р. 36, 164, 184, 187, 192, 193, 217, 225, 239
Барш А. 159, 174
Бассі А.-М. 299, 382
Баснет С. 149, 150, 176
Батайон М. 232, 240, 385, 390
Батто (абат) 373
Бахтін М. 28, 143, 146
Башляр Г. 299
Бєббіт І. 124
Бевот Ж. Ж. де 276
Бекер Г. А. 297
Беккет С. 65, 88, 393
Беме Я. 421, 430
Бембо П. 7
Бенавенте Х. 57
Беннет А. 61, 87
Беранже П.-Ж. 446, 447
Бергамін Х. 276
Бергсон А. 116
Бересфорд Дж. Д. 97, 109
Берліоз Г. 99, 376
Бернс Р. 446, 408, 459
Берталанфі А. фон 169, 170, 177
Бертран А. (Ж.-Л. Наполеон) 94, 108
Беті Монго (А. Біїді) 102, 109
Бетц А.-П. 117, 231, 390, 400, 404
Бетховен Л. ван 114
Бєлий Андрій (Бугайов Б.) 429, 432
Бєлінський В. 206, 207, 429, 441
Бізе Ж. 294
Білецький О. 433, 434
Білик Іван (Іван Рудченко) 439
Біон 249
Бірс Г. 351
Бішофф В. 385
Бйорк К. 390
Благослов Ян 418, 430
Блейз М. 161
Блейк В. 52, 297, 384, 392, 410
Блок М. 278
Блок О. 207, 273, 425
Блох П. А. 408
Блум Г. 187, 213, 219, 243
Блумауер А. 443, 472
Бовуар С. де 96, 109
Боден Ж. 100
Боденштедт Ф. 441, 472
Бодлер Ш. 51, 94, 284, 293, 398
Бодуен де Куртене А. 344
Бодянський О. 437, 472
Бокаччо Д. 263, 357
Бомарше П. О. 398
Бонеф М. 433
Бонфуа І. 94, 108
Борхес Х. А. 95, 100, 108
Борщак І. 470
Боссюе Ж. Б. 77, 90
Ботев Х. 434, 438
Брага Т. 262
Брайко О. 91, 92, 107, 110, 146, 194, 220, 240, 370, 392, 432
Брак Ж. 299
Брандес Г. 11, 117, 124
Браун К. 302, 396, 398, 407
Браунінг Р. 381, 392
Брейгель (старший) П. 296, 381, 392
Брентано К. 297
Бретон А. 104, 110, 212
Брехт Б. 108, 372
Брік О. 267
Брінк А. 82
Бронсон Б. Б. 304, 405
Брукнер А. 384
Брюнель П. 12, 20, 92, 217, 239, 369, 473
Брюнетьер Ф. 116, 124, 289, 403
Брюсов В. 425, 431
Буало Н. 7, 8, 62, 87, 209, 356, 369
Бук Г. 178
Булгарін Ф. 207
Бурдые П. 157, 158, 170, 177
Бурдо О.-А. 94
Бюрі Анрі Блаз де 276, 285
Бюттор М. 96, 109
Бюхнер Г. 52
Бюхнер Л. 428, 432
- В**
- Вагнер Р. 107, 294, 298, 398
Вайда Г. М. 402
Вайда Д. 99
Вайлд О. 65, 95, 263
Вайс К. 25, 73, 297, 374, 399, 402

- Вайсгербер Ж. 99, 383
 Вайсштайн У. 13, 39, 99, 278, 286, 290, 291, 372, 391, 408, 409
 Валері П. 77, 90, 93, 187, 193, 213, 296, 399
 Вальє Інклан Р. М. дель 57
 Вальцель О. 25, 291, 374, 377, 379, 388, 391, 402, 406, 410
 Ван Вей 297
 Ван Гог В. 294
 Ван Горп 160, 176
 Ван Тігем П. 8, 13, 45, 47, 54, 55, 84, 85, 98, 101, 113–115, 128, 256–259, 290, 301, 350, 355, 363, 364, 379, 400
 Варнінг Р. 178, 191
 Василевська В. 466
 Васильченко С. 462, 465
 Вацлав з Олеська 441
 Вебер М. 191, 423, 430
 Вебстер 53
 Вега А. де 269, 353, 421
 Веєрт Г. 455, 473
 Веллек Р. 17, 50, 78, 80, 82, 93–95, 98, 104–106, 112, 128, 133, 135, 144, 193, 221, 225, 228, 239, 240, 258, 291, 297, 299, 301, 305, 350, 362, 367, 380, 384, 394, 395, 406, 408
 Веллекс А. 409
 Веллс Г.-Дж. 97
 Вельфлін Г. 291, 297, 352, 374, 379, 391, 406, 420
 Венелін (Гуца) Юрій 437, 472
 Вентадур Бернар де 96, 108, 266
 Вергарн Е. 50, 64
 Вергілій 67, 109, 124, 244–246, 249, 252, 292, 472
 Верді Дж. 294, 406
 Верешмарті М. 279
 Вермеєр Я. 295
 Вернадський В. 430, 432
 Верн Ж. 69
 Вернер З. 52, 57
 Веселовський О. 17, 145, 146, 198, 210, 231, 232, 240, 271, 274, 280, 286, 344, 345, 358, 363, 365, 429
 Винниченко В. 20
 Виспянський С. 463
 Вишенський І. 442
 Віану Т. 225
 Вігофф Р. 158, 174
 Вікліф Дж. 432, 449
 Віко Дж. 86
 Віланд К. М. 85, 91
 Вілер Ш. де 10
 Віллануєва Д. 163
 Вілперт Г. фон 157
 Вільмен А. Ф. 10, 60, 86
 Вільямс Т. 50
 Вінкельман Й. 185, 193, 356
 Віньї А. де 13, 75, 90, 464
 Вісенте Г. 269
 Вітмен В. 251, 252, 254, 272
 Волков А. 12
 Вольтер 67, 71, 78, 85, 94, 117, 120, 208, 355, 356, 360
 Вордєрєр П. 160
 Вордсворт В. 250, 251, 350, 351, 362, 369, 384, 408
 Вороний Марко 471
 Воррен О. 94, 95, 98, 104–106, 112, 291, 384
 Врхліцький Я. 454, 463, 464
 Вуазін Ж. 99
 Вудберрі Дж. 403, 404
 Вулф В. 381, 391, 399

Г

- Габермас Ю. 172
 Габсбурги 142
 Гавлічек-Боровський К. 460
 Гагструм Д. 379
 Гайдеггер М. 32, 412
 Гайне Г. 46, 114
 Гайтауєр Дж. 269
 Гакслі О. 295
 Галка І. – див. Костомаров М.
 Гамсун К. 46
 Ганівет А. 57
 Гарді Т. 46
 Гартман Д. 243
 Гатцфельд А. 233, 240
 Гатцфельд Г. 360, 368, 381
 Гаупт М. 145, 231
 Гауптман Г. 46, 70, 90, 473
 Гауптман К. 464, 473
 Геббель Ф. 52
 Гегель Г. В. Ф. 86, 188, 412
 Гейне (Гайне) Г. 406, 447, 455
 Гейнцель Р. 470

- Гейштор А. 125
 Геліодор 60, 86, 116, 124
 Геллібертон Д. 157
 Гельдерлін Й. Х. Ф. 52
 Гемінгвей Е. 96
 Гендель Г. Ф. 110, 407
 Генкель А. 382
 Гервінус Г. Г. 104, 110
 Гердер Й. 8, 9, 11, 46, 52, 101, 120, 220, 282, 288, 344, 355, 454, 464
 Герке А. 174
 Германд Й. 377, 407
 Гермерен Г. 385
 Герфорд Ч. 351
 Гесіод 249
 Гессе Г. 52, 148, 399
 Гесснер С. 52, 57, 116, 124, 362, 370
 Гібіш 470
 Гіляров О. 412
 Гінзбург Ю. 192
 Гіппократ 67
 Гірс Ф. 402, 404, 410
 Глазерсфельд Е. фон 174
 Гоббс Т. 100
 Гоголь М. 195, 306, 355, 363, 412, 424, 425, 427, 433, 435, 441, 461, 468
 Гойя Ф. 293
 Головка А. 465, 469
 Гольбейн (молодший) Г. 381, 391
 Гомер 67, 84, 105, 131, 249, 357, 441
 Гомес де ла Серна 264, 288
 Гон О. 56
 Гончар О. 469
 Гопкінс Дж. М. 265, 267
 Горацій 76, 95, 250, 295, 374, 388, 464
 Горький М. 105, 336, 356, 428, 433, 435, 441, 457, 462
 Готорн Н. 46, 49, 53, 119, 394
 Гофман Е. Т. А. 57, 94, 97, 188, 258, 297, 393, 398, 465
 Гофмансвалдау Г. фон 353
 Гофмансталь Г. фон 51, 52, 296, 397, 463
 Гоцинський С. 437, 471
 Грабак Й. 10
 Грабовський П. 468
 Григор'єв А. 439
 Грінченко Б. 466
 Гундулич І. 435, 471
 Гус Я. 432, 442, 448, 449
 Гуссерль Е. 109, 143, 144, 146, 412
 Гюго В. 94, 99, 116, 187, 312, 351, 433, 448, 454
- Г**
- Гадамер Г. Г. 32, 178, 182, 193
 Гальдос Б. П. 52, 58
 Гараждеагіа Д. 174
 Гарібай А. М. 270, 271
 Гарньє Р. 61, 87
 Гарсія Лорка Ф. 89, 267, 269, 297
 Гаскелл Е. 467, 473
 Гваттарі Ф. 164
 Гевара А. В. де 264
 Герреро К. 299
 Гете Й.-В. 9, 13, 46, 47, 50, 51, 55–57, 60–62, 67, 77, 85, 90, 97, 100, 103–106, 110, 116, 117, 119, 120, 143, 224, 256, 258, 276, 312, 344, 356, 357, 376, 433, 434, 459, 464, 465
 Гіббон Е. 87
 Гілман С. А. 155
 Гільєн К. 19, 24, 29, 38, 212, 255, 256, 390
 Гільєн Х. 255, 256, 292, 384, 392
 Гіффорд Г. 403
 Гоген П. 391
 Годфруа-Демомбін Ж. 98
 Голдсміт О. 65, 76, 84, 85, 88
 Голсуорсі Дж. 52
 Гольдман А. 38
 Гонгора (Гонгора-і-Арготе Луїс де) 357, 369
 Готгельф Є. (Бітціус Альбсва) 64, 88
 Готфрід Стразбурзький 348, 100
 Готшед Й. К. 353
 Готьє Т. 433
 Граббе Х. Д. 465, 473
 Гребен Н. 160, 174
 Грей Т. 356, 369, 379
 Грессер 160
 Грільпарцер Ф. 64, 88
 Грімми 417
 Грін Т. М. 377
 Грінблатт С. 164
 Грінес Т. Н. 409
 Гріфіус А. 353
 Грушецький А. 467

Грушовський Б. 273
 Гундольф Ф. 17, 397
 Гуно Ш. Ф. 294
 Гургані Ф. А. 281, 347, 369
 Гуйяр М. Ф. 13, 14, 45–47, 92, 113, 115,
 118, 290, 386, 391, 400, 408
 Гюнтер Г. 297, 384
 Гюнтер Й. Х. 427, 431

А

А'Аламбер Ж. А. 83
 А'Орса Е. 293
 Да Вінчі Л. 86
 Давід Ж.-А. 294
 Далі С. 297
 Данте А. 6, 57, 67, 69, 95, 105, 108, 249,
 354, 357, 434, 454, 459
 Даріо Р. 50, 57
 Дашкевич М. 470
 Де Берг Г. 158
 Де Квінсі Т. 397
 Де Санктіс Ф. 60, 86
 Деблін А. 96, 109, 148
 Дебюссі К. 294
 Делакруа Е. 294, 296
 Деллапер'єр М. 23
 Делез Ж. 164
 Деліль Ж. 116, 124
 Денисова Т. 44, 58, 112, 124, 212, 219,
 244, 254
 Дерріда Ж. 164, 243
 Дессуар М. 402
 Детуш (Філіп Неріко) 116, 124, 362,
 369
 Дехлеві Амір Хосров 369
 Джеймс Г. 49, 70, 89
 Дженсен Дж. 390
 Джібальді Дж. 304
 Джовенніні 390
 Джойс Дж. 64, 88, 89, 96, 399
 Джонс Е. Ч. 447, 472
 Джонсон Б. 85, 91, 243, 353
 Джонсон Бен 254
 Джонсон С. 250
 Джубран Х. 105, 110
 Дідро Д. 46, 83, 293, 301, 360, 362, 373,
 399
 Дізерінк Г. 33, 278, 301

Діккенс Ч. 46, 263, 352, 355, 359, 362,
 363, 434, 467
 Дільтей В. 113
 Діма А. 402
 Дмитрук В. 192
 Добрачинський Я. 471
 Добролюбов М. 439, 439, 441, 461
 Доде А. 362, 370, 433
 Дойдж 401
 Донн Дж. 52, 353
 Доре Г. 299
 Достоевський Ф. 93, 97, 103, 119, 208,
 336, 356, 363, 381, 424, 427, 428, 458
 Драгоманов М. 12, 412, 445, 472
 Драйден Д. 94, 108, 379
 Дросте-Гюльсгофф А. фон 46, 297
 Дубініна О. 391
 Дю Белле Ж. 7, 62, 87, 93
 Дюбі Ж. 192
 Дюбо (абат) 296
 Дюбуа Ж. 158, 161, 176
 Дюма О. (батько) 52, 453
 Дюма О. (син) 52
 Дюран О. 448, 472
 Дюранті Л. Е. Е. 352
 Дюрер А. 391
 Дюрішин Д. 26, 39, 158, 187, 199, 209,
 274, 287, 294, 302, 306, 307, 402
 Дюсіс Ж. Ф. 94, 108
 Дюфрен М. 189, 194
 Дюфур П. 295, 388
 Дьюї Д. 189, 194

Е

Евен-Зохар І. 158, 168, 174, 177
 Евріпід 5, 61, 399, 465
 Езоп 72, 90
 Еккерман Й. П. 60, 77, 103
 Еко У. 184, 193
 Еліаде М. 277
 Еліот Т. С. 51, 84, 215, 353
 Елюар П. 279
 Емерсон Р. В. 77, 82, 90
 Емінеску М. 52
 Енгельс Ф. 447, 456, 457
 Еразм Роттердамський 257
 Ерман А. 279
 Ернст У. 382

Ернст Ф. 84
 Ескарпі Р. 32, 386
 Еспронседа Х. (Еспронседа-і-Делгадо
 Хосе) 52, 58
 Естерхазі П. 148
 Естіваль Р. 158, 174
 Есхіл С. 116
 Етьємбль Р. 18, 21, 39, 67, 68, 89, 93, 95,
 101, 102, 104–106, 146, 193, 220, 221,
 229, 232, 234, 238, 239, 278–280, 325

Є

Єйтс В. Б. 64, 87, 381, 392, 399
 Єлизавета (англ. королева) 115
 Єллінек А. 404
 Єнсен А. 448, 472
 Єсенін С. 425
 Єсенська Р. 449, 473

Ж

Жан-Поль (Й. П. Ріхтер) 188, 194, 258
 Жен С. 12, 259, 290, 379, 401, 404
 Жерар А. 328, 341
 Жеромський С. 458
 Жижка Я. 448
 Жинзіфов Р. 438, 472, 449
 Жинуй Ванг 97
 Жирмунський В. 197, 198, 271, 274,
 279–284, 288, 302, 325, 344, 345, 402
 Жід А. 20, 46, 93, 95, 97, 102–104
 Жіоно Ж. 46
 Жолковський О. 208, 210
 Жоллес А. 404
 Жорж Санд 14, 434, 448
 Жост Ф. 39, 59, 72, 146, 193, 229, 239,
 300, 403
 Жувенель Б. де 100
 Жуковский В. 312, 356, 429

З

Завар-заде М. 156
 Залеський Б. 437, 441

Зегерс (дослідник) 160
 Зеньківський В. 412
 Зерматтен М. 64, 88
 Золя Е. 204, 295, 296, 352, 359, 458, 467
 Зонтаг С. 181, 182, 192
 Зубарева В. 174
 Зудерман Г. 52, 57

І

Ібн Хазма 281
 Ібн Кузман 367
 Ібсен Г. 14, 85, 408, 458
 Ізер В. 31, 108, 178, 190, 191, 194, 217,
 219
 Іларіон (митрополит) 313
 Інгарден Р. 30, 143, 144, 146, 296
 Іоанн Хреститель 72
 Ірвінг В. 118
 Істхоуп Е. 164, 177
 Іхар Сайкака 264, 283
 Іцхак А. бен 273

Й

Йонеско Е. 107

К

Казамьян Л. 116, 117, 124
 Кайзер В. 32
 Кайзер Г. 258
 Кайсаров А. 195
 Калло Ж. 94
 Кальвіно І. 92
 Кальдерон П. 100, 298, 353, 421
 Кампоамор-і-Кампоосоріо Р. де 264,
 288
 Камю А. 52, 276
 Кант І. 94, 103, 112, 114, 397
 Кар'єр М. 231
 Каравелов Л. 438, 449
 Карамзін М. 195, 356, 427
 Карасек Й. 470
 Карл Великий 60, 86, 281, 414

- Карлейль Т. 13, 106, 110, 112, 224, 239, 464, 473
 Карпенко-Карий І. 463
 Карпентьер А. 292
 Карре Ж.-М. 13, 45–47, 56, 73, 74, 90, 93, 95, 113, 115–118, 124, 131, 146, 185, 193, 278, 386, 391, 408
 Картереску М. 148
 Касперський Е. 22, 30, 37, 39, 125
 Каспрович Я. 459, 463, 473
 Каталан Д. 284
 Кафка Ф. 51, 65, 263
 Каффка М. 148
 Каценелінбойген А. 174
 Квайн У. Ван Орман 260, 263
 Квітка-Основ'яненко Г. 433, 461, 462, 466
 Кеведо-і-Вільегас Ф. де 434
 Кезер В. 52
 Кейлі Д. 243
 Келлер Г. 50, 52, 64, 88
 Кено Р. 96, 109
 Кері Дж. 381, 391
 Керман Й. 400, 409
 Кермоуд Ф. 243
 Керролл А. 97
 Кертес І. 147
 Кирило (св.) 313
 Кирпичников О. І. 366
 Кіне Е. 60, 86, 105, 110
 Кіньонес Л. де Бенавенте 260, 263
 Кіркегор (К'еркегор) С. 125, 276
 Кітс Дж. 302, 353
 Клемен В. 385
 Клементс Р. Дж. 19, 104, 110
 Климент Охридський 313
 Клінгер Ф. М. 61, 87
 Клодель П. 92, 94, 108
 Клодон Ф. 99
 Клопшток Ф. Г. 72, 90, 355, 362
 Кнапіус 418
 Кобзар О. 410
 Коен 154
 Коле Л. 78
 Колен А. 84
 Колрідж С. Т. 228, 240, 350, 351, 362, 369
 Кольцов О. 472
 Коменський Я. А. 306, 418, 425, 428, 431
 Компаньйон А. 100
 Кониський О. 466
 Конопніцька М. 459
 Конрад Дж. 65, 97
 Конрад М. 197, 210, 325
 Констан Б. 68, 89
 Констебл Дж. 384, 392
 Коркош Л. 307, 340
 Корнель П. 50, 61, 118, 120, 171, 353
 Корнійчук О. 469
 Короленко В. 435
 Корстіус Я. Б. 401, 404, 410
 Корш В. Ф. 366
 Костер Ш. 64
 Костолані Д. 148
 Костомаров М. 439, 458
 Костюк О. 430
 Котельницький А. 443, 472
 Котляревський І. 433, 440, 443–445
 Кох М. 81, 379, 402, 404, 408, 410
 Коцебу А. Ф. Ф. 52, 57
 Коцюбинський М. 20, 433, 435, 440, 457, 460, 462, 466, 468
 Кошик К. 188
 Крамашкі 174
 Крамер С. Н. 270
 Кранц Г. 382
 Красицький І. 443, 472
 Краус В. 402
 Крейчі К. 17
 Кретцер М. 52, 57
 Крістева Ю. 36
 Крістеллер П. О. 373
 Крлежа М. 293, 302
 Кропивницький М. 463
 Кропоткін П. 428, 432
 Кроче Б. 95, 108, 113, 121, 138, 228, 240
 Крянге І. 52
 Кугель Дж. 268, 273
 Кукореллі Е. 148
 Куліш М. 20
 Куліш П. 412, 451
 Куллер Дж. 157, 261, 262, 274
 Кун Н. 277
 Купчик 160
 Курбе Г. 352, 369
 Курціус Е. Р. 54, 113, 117, 118, 424, 431
 Кутлік Ф. 318, 341
 Кшижановський Ю. 420, 421, 430
 Кюв'є Ж. 10
 Кюлявков К. 449

А

- Ла Мот де Ваер Ф. 78, 90
 Лаатс Е. 328, 341
 Лабрюєр Ж. де 77, 90
 Лавалет Р. 328, 341
 Лавджой А. О. 290, 350
 Лавуазьє А.-Л. 77, 90
 Ламенне Ф.-Р. 95
 Лансон Г. 361
 Лао Ше (Шу Шеюй) 97, 109
 Лара Х. 286
 Ларра М. Х. 52, 58
 Ласаро Карретер Ф. 274
 Лафонтен Ж. де 72, 90
 Ле І. 469
 Леве-Веймар Ф.-А. 94
 Левін Г. 299, 376
 Леві-Строс К. 140, 215, 284
 Легуа Е. 124
 Лежен Р. 293, 294
 Лейбніц Г.-В. 66, 88
 Леконт де Ліаль Ш. 454
 Лемерсьє Н. 98, 109
 Леметр Ж. 14, 263
 Ленау Н. 465
 Ленц Я. М. Р. 398
 Леонтьєв К. 206, 461, 473
 Ленін В. 428
 Лерд 53
 Лермонтов М. 195, 433, 435, 472
 Лесаж А. Р. 70, 89, 263, 434
 Лессінг Г. Е. 56, 86, 296, 356, 362, 374, 406
 Леся Українка (О. П. Косач) 20, 433, 440, 442, 457, 460, 463–465
 Летурно Ш. 82
 Лефевєр А. 165, 177
 Лєсков М. 433
 Лі Р. В. 388
 Лілі Д. 264
 Лілло Дж. 52, 57
 Лінкольн А. 254
 Ліннер С. 385, 390
 Ліотар Ж.-Ф. 295
 Літріція Ф. 243
 Літгре Е. 64
 Ловлайс Р. 61, 87
 Локспейсер Е. 376
 Ломоносов М. 453
 Лонг 434
 Лопес-Баральт М. 277, 278
 Лорд А. Б. 279
 Лотман Ю. 21, 146, 195–197, 210, 216
 Лотреамон 52
 Лоут Р. 268
 Луазо 192
 Лукач Д. 32, 77, 90
 Лукаш М. 62
 Луман Н. 158, 171, 172, 174, 177
 Льоса М. В. 283
 Людовік XIV 185, 355
 Лютер М. 428
 Люсіані Ж. 470

М

- Мадач І. 464, 473
 Майєр Г. 32
 Майєр К.-Ф. 51, 80, 90, 464
 Майков А. 464
 Макіавеллі Н. 62, 100
 Мак-Орлан П. (Дюмарше) 101, 109
 Макферсон Дж. 472
 Малек Дж. С. 377
 Малєр Г. 407
 Малишко А. 465, 469
 Малларме С. 187, 193, 217
 Маль Е. 293
 Мальро А. 293
 Мальчевський А. 437, 471
 Мандзоні А. 70, 89
 Мандлер Дж. 160
 Манн Т. 46, 51, 52, 89, 92, 292, 294, 372, 381, 397, 398
 Маннгейм К. 118, 124
 Маноло Вальдес 293
 Мараньон Г. 276
 Марєн А. 295, 296
 Маріво П. 362, 370
 Маріно А. 21, 24, 285
 Маріно Д. 427, 431
 Марко Вовчок 433, 435–437, 440, 460–462, 466, 468
 Маркс К. 189, 198, 361, 428, 455–457
 Марр М. 210
 Маршала-Петровський Г. 318, 341
 Массі Дж. 447, 472
 Матурана У. 172
 Матушка А. 20

Маурер К. 285
 Махар Й. С. 463, 473
 Махлер Е. 390
 Мачадо А. 57, 294
 Маяковский В. 272, 429, 435
 Мейерс Дж. 381
 Мелвілл Г. 49, 52
 Мелоні Т. 102, 107
 Мельцель Г. фон 105, 402
 Мельниченко І. 341
 Менкен Г. А. 50
 Менсфілд К. 381, 392
 Мерегаллі Ф. 262
 Меріме П. 434
 Меррімен Дж. Д. 385, 390
 Метерлінк М. 50, 64, 94
 Мефодій (св.) 313
 Микола І 427
 Михед Т. 219
 Мікеланджело 78, 297, 384
 Мікко Ф. 210
 Міллер А. 70, 89
 Міллер Г. 96, 108
 Міллер Дж. Г. 164, 177, 243
 Мільтон Д. 62, 72, 244–254
 Містраль Ф. 408
 Мітчелл М. 52
 Міцкевич А. 125, 133, 146, 434–436, 441
 Мішо А. 297
 Моем С. 381, 391
 Мольер Ж.-Б. 8, 116, 276, 336, 352, 465
 Монтано Р. 357
 Монтеверді К. 407
 Монтень М. 82, 100, 106
 Монтерлан А. де 276
 Монтеск'є Ш. А. 56, 72, 87
 Мопассан Г. де 53
 Моравія А. 52
 Мордовченко М. 37
 Мореас Ж. (Я. Пападіамандопулос) 65, 88
 Морено Вілья Х. 297
 Морзе 214
 Морі П. 25, 124, 290, 396
 Моріарті М. 385, 408
 Морне Д. 115, 124
 Мортон Д. 156
 Морфілл В. 448, 472
 Мосх 244
 Мот-Фуке Ф. де ла 52, 57

Моханті С. П. 157
 Моцарт В. А. 252, 376, 398, 409
 Музіль Р. 148
 Мукаржовський Я. 105, 110, 189, 190, 194, 210
 Мунтеано Б. 84, 376, 398, 400, 409
 Мурільо Б. Е. 296
 Мусоргський М. 294
 Мюллер В. 406
 Мюллер-Зольгер Г. 154
 Мюссе А. 46

Н

Наварро Д. 325, 326, 341
 Навої А. 348, 369
 Надлер Й. 115, 124
 Наливайко Д. 59, 86, 372
 Неврлий М. 459
 Негрейрос А. 297
 Негрі А. 434
 Некрасов М. 433, 454, 455
 Нерваль Ж. де 52
 Неруда П. 274
 Неруда Я. 435
 Неупокоева І. 158, 325
 Нечуй-Левицький І. 433, 435, 462, 466
 Нівель де ла Шоссе 362
 Нівель А. 22
 Нізамі Ганджеві 281, 347, 369
 Нін А. 96
 Ніцше Ф. 93, 104, 117, 399
 Новаліс (Гарденберг Ф. фон) 46, 63, 87, 188, 194, 351, 362
 Ноель Ф. 10
 Норвід Ц. К. 125, 141, 146, 424
 Нямцу А. 12

О

О'Кейсі Ш. 50, 65, 88
 О'Ніл Ю. 57, 70, 89
 Овідій 434
 Огарьов М. 457, 473
 Ожешко Е. 435, 459
 Олдрідж А. О. 19, 288, 300, 301
 Олександр II 438

Ондатъє М. 147, 148
 Онеггер А. 92
 Оркан В. 466, 473
 Ортега-і-Гассет Х. 276
 Орфей 245, 246
 Осгуд Ч. 167, 177
 Осипов М. 443, 472
 Осіан 441, 472
 Островський О. 433

П

Падура Т. 437, 472
 Пажо Д. А. 35
 Палаузов С. П. 448, 472
 Палацький Ф. 336, 450, 473
 Панас Мирний 433, 435, 439, 460, 465, 466, 468
 Панофський Е. 379, 391
 Панч П. 469
 Парі Г. 289
 Парнелл 65
 Парсонс Т. 158, 171, 174, 177
 Паскаль Б. 63, 74, 87, 118
 Пастернак Б. 429
 Паунд Е. А. 95, 96, 108
 Пезар А. 95
 Пейр А. 45, 124, 299
 Первомайський А. 469
 Перікл 139
 Перро Ш. 7, 185
 Персій 424
 Пессоа Ф. 100, 393
 Петерсен Ю. 17, 397, 407
 Петефі Ш. 52, 455, 464
 Петрарка Ф. 70, 87, 263
 Петро (св.) 78, 245, 246
 Петро І 426
 Петров М. 470
 Пипін О. 470
 Писарев Д. 461
 Лисемський О. 463
 Пікассо П. 292, 297, 299, 303
 Пікерінг Ф. П. 388, 390
 Піл Дж. 61, 87
 Піль Р. де 296
 Пінеро А. 52, 57
 Піранделло А. 70, 89, 100, 294
 Пірс Ч. 109

Пішуа К. 83, 84, 92, 217, 258, 278, 394, 401, 404, 409
 Пла Ж. 293
 Платон 87, 89, 100, 252, 253, 423
 Плутарх 388
 По Е. 51, 94, 119, 393, 398
 Поджіолі Р. 289, 290, 300
 Познетт Г. М. 16, 17, 81, 402
 Попович А. 148
 Поппер К. 283
 Портер Л. 168
 Потебня О. 28, 344
 Потъє Е. 455, 473
 Поуп (Поп) А. 94, 108, 250
 Правер С. С. 410
 Праз М. 377, 380, 383
 Прокл 192, 194
 Прокоп Великий 448
 Прокоп з Темпліна 425, 431
 Пропт В. 282
 Прус Б. 458, 459, 466, 467
 Пруст М. 70, 89, 96, 292, 294, 384, 399
 Пуссен Н. 294, 296
 Пушкін О. 13, 71, 118, 133, 195, 206, 224, 344, 345, 356, 363, 425, 433, 435, 436, 441, 452

Р

Рабле Ф. 119
 Равель М. 384, 392
 Радіщев О. 195, 356
 Раймер Т. 254, 254
 Рамюз Ш.-Ф. 64, 88
 Ранк О. 276
 Расін Ж. 9, 50, 61, 66, 87, 120, 171, 215, 351, 356
 Рафаель 114
 Реїзов Б. 15
 Реймонт В. 458, 466, 467
 Рейнольд 64
 Рейнолдс Г. 245, 254
 Ремак Г. 25, 26, 44, 79, 80, 86, 124, 146, 193, 291, 304, 394, 395
 Ремарк Е. М. 52
 Рембо А. 92, 115
 Рембрандт 94
 Ренан Ж. Е. 228, 240
 Рео А. 98

Рескін Дж. 384, 392
 Ретіф де ла Бретон Н. 78, 90
 Репін І. 445
 Ридель А. 463
 Рильський М. 434, 431, 440, 465, 469
 Рібер Х. 367
 Ріглер А. 174
 Ріккерт Г. 360, 412
 Рішке Р. М. 51, 65, 68, 93, 296, 302, 384, 393
 Ріффатер М. 268
 Річардсон Д. 148
 Річардсон С. 54, 55, 85, 257–259, 362, 370
 Рішар Л. 99
 Роб-Ірійє А. 399
 Рогульський П. 38
 Роден Р. Ф. 296, 384, 392
 Розеггер П. 462
 Роллан Р. 118
 Романова О. 86, 107, 239
 Ронсар П. де 70, 89, 118
 Рот М. 38
 Ротру Ж. де 100, 109
 Рубенс П. 445
 Рубінс М. 26
 Руданський С. 438
 Руєда А. де 260, 263
 Русинський 418
 Русіньоль С. 293, 297
 Руссо А.-М. 83, 84, 92, 217, 258, 278, 291, 295, 375, 391, 394, 401, 404, 409
 Руссо Ж.-Ж. 46, 54, 55, 59, 74, 82, 84, 91, 100, 103, 185, 208, 256–258
 Руш Г. 174
 Рюдігер Г. 81, 385, 401, 408–410
 Рязанцева Т. 58, 256, 263, 288, 305

С

Саваж М. 276
 Савонарола Дж. 442
 Садовяну М. 52
 Саїд Е. 164, 243
 Сайфер В. 380
 Сакс Г. 357, 369
 Салтиков-Шчедрін М. 433
 Сантос М. І. 162

Сараїва А. Ж. 262
 Сардінья А. 262
 Сарнетіус 418
 Саті Е. 299
 Саура К. 298
 Сауті (Соуті) Р. 356, 369
 Саффірі А.-Д. 192
 Свєрбілова Т. 197, 210
 Свидницький А. 438
 Свіфт Дж. 7, 65, 97, 360, 433
 Себоек Т. 266
 Седельник В. Д. 311
 Сезанн П. 384
 Сєзек Ж. 290, 296, 299, 301, 383
 Селден Д. 245, 254
 Селіг К. 303
 Селін Л. 96
 Сембен У. 93, 107
 Сем-Бенеллі 463
 Сенека 424
 Сенгор Л. С. 103, 110
 Сен-Жон Перс 272
 Сенкевич Г. 464
 Сент-Бєв Ш. О. 228, 240
 Сент-Євремон 399
 Сентсбері Г. 228
 Сервантес М. де 70, 92, 97, 105, 257, 295, 299, 353, 357, 368, 392, 434
 Сержо А. 262
 Серто М. де 164, 177
 Сиваченко Г. 307, 342, 434, 473
 Симонід Кеоський 374, 388
 Сирокомля Владислав (Л. Кондратович) 449, 473
 Сідні Ф. 7
 Сілезіус А. (Й. Шеффлер) 421, 430
 Сінапіус Д. 418
 Сінг Дж. М. 64, 88
 Скабичевський А. 429, 432
 Скарга Петро (Петро Повенський) 442, 443, 472
 Скаррон П. 100, 109, 443
 Сковорода Г. 20, 412, 443
 Скотт В. 13, 70, 84, 94, 113, 116, 257–259, 351, 356, 359, 364, 434
 Скріб О. Е. 52, 57
 Славейков П. 438, 449
 Сладкович А. 342
 Словацький Ю. 125, 141, 146, 464
 Смірнов О. 368
 Сміт Г. 403

Сміт П. 378
 Смолич Ю. 469
 Смоллетт Т. 263
 Собрі Ж.-Ф. 374
 Совинський А. 449
 Сократ 62, 89
 Соловей Е. 125, 345, 368, 413, 432
 Соловійов В. 431
 Солт М. Е. 389
 Сосюр Ф. де 109, 157
 Сосюра В. 469
 Спасович 470
 Спенсер Г. 247, 249
 Спероні С. 7, 93
 Сперрі Т. 420
 Спіллер Р. 119
 Срезневський І. 437
 Стайн Г. 381, 392
 Сталін Й. 428
 Сталь Ж. де 8, 9, 106, 110, 350, 369
 Старицький М. 458, 463, 468
 Старобінський Ж. 191
 Стасов В. 445
 Стейніц В. 268, 271, 273
 Стельмах М. 469
 Стембковська Г. 148, 176, 177
 Стендаль Ф. 9, 46, 70, 293, 351
 Степун Ф. 428, 431
 Стерн А. 65, 92
 Стефанік В. 435, 460, 462
 Стівенс В. 77, 90, 384, 392
 Стівенсон Р. 101
 Стіл 264
 Стіннон Ж. 294
 Столкнехт Н. П. 291
 Стороженко О. 462
 Стріндберг Й.-А. 70, 89, 96, 108
 Стуккен 463

Т

Тадье Ж.-І. 101
 Тайлер В. 447
 Тап'ес А. 299
 Тассо Т. 103, 257, 353, 454
 Тацит 205
 Тейлор (Тайлор) Е. Ї. 197, 210
 Теккерей В. 53, 355
 Текст Ж. 46, 102, 400

Тен І. 124
 Теренцій Публій Афер 81, 91
 Тернер В. 277, 376
 Тетеші де Зепетнек С. 32, 147, 158
 Тинянов Ю. 168, 172, 199
 Тичина П. 20, 434, 440, 442, 444, 448, 465, 469
 Тібоде А. 119, 124
 Тізінг Г. П. Г. 296, 298, 299, 401, 410
 Тік А. 351, 362, 369
 Тіме І. 37
 Тірсо де Моліна 276, 465
 Ткачук Ю. 254
 Тобілевич І. – див. Карпенко-Карий І.
 Толстой А. 70, 117, 208, 283, 354–356, 427, 428, 433, 435, 458, 463, 465
 Тома Аквінський 186, 192, 193
 Томас (трувер) 348
 Томсон С. 299
 Торп В. 119, 395, 408
 Трабассо 160
 Тракль Г. 52
 Трімпі В. 388
 Труа Кретьєн де 281, 347, 369
 Тувім Ю. 426, 431
 Тунк Б. 328, 341
 Тургенєв І. 53, 103, 356, 433, 458
 Түрі Г. 168
 Тютчев Ф. 206

У

Уваров С. 470
 Унамуно М. де 57

Ф

Фалькенштайн А. 279
 Фарінееллі А. 54, 113, 117, 119
 Фаркер Дж. 65, 88
 Фаулер А. 383
 Федькович Ю. 462
 Феєрбах А. 428, 432
 Фейдо Е. 352
 Фелпс В. 351
 Фельдеке Г. фон 348, 369

Фенелон Ф. де Саліньяк де ла Мотт 7,
427, 431

Фівер Д. 399

Фізулі М. С. 348, 369

Філдінг Г. 85

Фіоріаллос Й. Д. 406

Фірдоусі А. 282, 348, 369

Фіхте Й. Г. 99, 109

Фішер Я. 336, 342

Флобер Г. 78, 188, 296, 355

Фоккема Д. 23, 165, 177

Фолкнер В. 52

Фонтенель Б. 7

Форстер Н. 121, 124

Фосколо У. 90

Фосслер К. 113, 123, 193, 233, 240,
396

Фрай Н. 215, 242–244, 260, 264

Франк Дж. 374

Франк С. 418

Франко І. 12, 20, 26, 125, 142, 143, 433,
435, 436, 438–440, 442, 451–460,
463–465, 467, 468

Франко Ф. 392

Франс А. 46, 83

Фрауфальмер Е. 470

Фредеріксон І. 49

Фредінг Г. 52

Фрейзер Дж. 254

Френц Г. 291, 409

Френч 391

Фрідріх В. П. 48, 54, 55, 57, 119, 124,
350, 351, 354, 364, 404, 409

Фрідріх Г. 187

Фріш М. 372

Фройд З. 49, 121, 189

Фроментен Е. 297

Фуко М. 164

Фуше Ж. 99

Х

Халанський М. 282

Ханкіс Й. 328, 341

Харат 463

Хвильовий (Фітільов) М. 20

Хедаят С. 105, 110

Хойокі 67

Хом'яков О. 419

Христордор 293, 302

Хузен Ф. фон 348

Ц

Целан П. 294, 397, 399

Цимбал Я. 179, 193

Ч

Чамберс Р. 100

Чапек К. 465

Чаяк Я. 318, 341

Чезаріні М. 297

Чень-ень У 393

Черемшина Марко 462

Чернишевський М. 428, 432, 434, 439,
468

Чернокошева 160

Черчілль В. 222

Чехов А. 174, 356, 433, 435, 458, 462

Чижевський Д. 412

Чинар 119

Чілііда Е. 299

Чіоранеску А. 290

Чосер Дж. 120

Ш

Шабанон Г. де 82, 91

Шагал М. 299

Шаль Ф. 10

Шантавуан Ж. 98

Шанфлері (Ж. Юссон) 352

Шатобріан Ф.-Р. де 46, 433

Шафарик П. 341

Шваб Р. 104

Шеврель І. 165, 177, 192

Шевченко Т. 20, 125, 412, 433–442,
445–452, 459–461, 464–466, 468,
470, 472, 473

Шекспір В. 9, 17, 49, 54, 67, 94, 100, 105,
108, 110, 253, 336, 351, 353–355,
359, 368, 397, 398, 405, 406, 433, 452,
459

Шеллі П. Б. 245, 350, 353, 408
Шенберг 376, 398
Шене А. 382
Шеньє М.-Ж. 356
Шер С. П. 375, 376, 378, 387
Шерер В. 145
Шерідан Р. Б. 65, 88
Шерман С. 124
Шикандер 376
Шиллер Ф. 8, 57, 70, 81, 104, 106, 110,
186, 208, 256, 356, 363, 364, 433, 465
Шимборська В. 136
Шипер В. 377
Шиплі Дж. Т. 53, 58
Сихматов-Ширинський С. 206
Шишков О. 206
Шкловський В. 199, 358
Шлегель А. 8, 228, 239, 350, 362, 369
Шлегель Ф. 8, 9, 133, 186, 193, 228, 239,
350, 362, 369
Шлеермахер Ф. 31
Шлютер Г. 447
Шмідт Е. 55
Шмідт З. 32, 33, 157–159, 164, 166, 172,
174, 176
Шодерло де Лакло П. А. Ф. 85, 91
Шолохов М. 68
Шонді П. 178, 181
Шопен Ф.-Ф. 141
Шопенгауер А. 94
Шотер І. 402
Шоу Дж. Б. 50, 65, 70, 82, 367, 408
Шпенглер О. 243
Шпильова Н. 123
Шпее Ф. фон 421, 430
Шпільгаген Г. Ф. 52, 57
Шпіс Й. 61
Шпітцер Л. 113, 123, 181, 191, 193, 233,
240
Штайгер Е. 32

Штернгейм К. 433
Штірле К. 178, 192
Штіфтер А. 51, 64, 88
Штраус Р. 397
Штріх Ф. 104, 105, 353, 357
Штур А. 20
Шуберт Ф. 406, 407
Шуман Р. 406
Шуре Е. 93, 107

Щ

Щеглов Ю. 208
Щерб А. 336, 342

Ю

Ю Ентоні К. 395, 403
Ювенал 250, 442
Юнг Е. 63, 87
Юнг К.-Г. 49, 121
Юркевич П. 412, 432

Я

Якобсен Є. П. 52, 58
Якобсон Р. 100, 109, 134, 265, 268, 271,
273, 274, 284, 415, 423
Яковенко С. 146
Якубець М. 459, 473
Яновський Ю. 469
Ясперс К. 412
Яусс Г. Р. 21, 29, 31, 32, 94, 96, 104, 108,
178, 191, 223, 232, 239, 262

Наукове видання

СУЧАСНА ЛІТЕРАТУРНА КОМПАРАТИВІСТИКА: СТРАТЕГІЇ І МЕТОДИ. АНТОЛОГІЯ

За загальною редакцією
Дмитра Наливайка

Редактор *О. О. Бородіна*
Художнє оформлення *В. Ю. Легкого*
Технічний редактор *Т. М. Новікова*
Комп'ютерна верстка *М. С. Черноморд*

Підписано до друку 23.03.2009. Формат 60 × 90 ¹/₁₆.
Гарнітура Warnock Pro. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 30,5. Наклад 1000 прим. Зам. 9-23.

Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
Свідоцтво про реєстрацію № 1801 від 24.05.2004 р.

Адреса видавництва та друкарні:
04655, Київ, Конtrakтова пл., 4.
Тел./факс: (044) 425-60-92.
E-mail: phouse@ukma.kiev.ua
<http://www.publish-ukma.kiev.ua/ua>

Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи.

С91 Антологія / За заг. ред. Дмитра Наливайка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – 487 с.

ISBN 978-966-518-488-1

Пропоноване видання має на меті сприяти виходу вітчизняної компаративістики на світовий рівень. «Антологія» містить статті, розвідки й розділи з монографій відомих учених світу, в яких висвітлюються ключові проблеми теорії й методики компаративних досліджень. У виданні подано окремі праці як класичної (Д. Чижевський, В. Жирмунський), так і сучасної компаративістики, проте основну увагу приділено саме новітнім підходам та концепціям порівняльного вивчення літературних явищ. Відбір матеріалів здійснюється таким чином, щоб він відбивав основний вектор руху в цій галузі, його характерні парадигми й тенденції, зокрема інтегрування й трансформації порівняльним літературознавством концепцій і методологій феноменології, герменевтики, структуралізму, рецептивної естетики, інтертекстуальності тощо. Видання покликане знайомити науковців, аспірантів, студентів, учителів з набутками світової науки в галузі компаративістики.

УДК 82'06.091(075.8)
ББК 83я73