Василь Будний
Микола Ільницький

Порівняльне літературо-знавство



Порівняльне літературознавство

Затверджено Міністерством освіти і науки України як підручник для студентів вищих навчальних закладів

Київ



Видавничий дім
«Києво-Могилянська академія»
2008

УДК 82.091(075.8)
ББК83я73 Б90

Ця книжка, яка вже пройшла апробацію як навчальний посібник, висвітлює теоретичні та методологічні питання порівняльного літературознавства - курсу, який слухають студенти-бакалаври і магістри гуманітарних факультетів. Вона охоплює широкий діапазон понять, концепцій і методик класичної та сучасної компаративістики, які дають філологові надійні інструменти для поглибленого пізнання національного письменства в міжлітературних і міжкультурних контекстах крізь призму генетичних, контактних, типологічних, інтертекстуальних підходів, постколоніальних та імагологічних студій.

Книжку призначено для студентів гуманітарних факультетів, а також для аспірантів і викладачів, учителів-словесників і всіх шанувальників художнього слова.

Гриф надано Міністерством освіти і науки України (Лист № 1.4/18-Г-492 від 22 лютого 2008 р.)

Рецензенти:

Дмитро Наливайко, д-р філологічних наук, член-кореспондент НАН України, професор, завідувач відділу компаративістики Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України

Роман Гром'як, д-р філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Ярослав Поліщук, д-р філологічних наук, професор кафедри україністики Інституту східнослов'янської філології Ягеллонського університету (Польща)

Рекомендовано до друку Вченою радою Львівського національного університету імені Івана Франка
(Протокол № 18/10 від 31 жовтня 2007 р.)

© Будний В. В., Ільницький М. М., 2008
© Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008

ISBN 978-966-518-485-0

ЗМІСТ

Вступ 6

Розділ 1. Порівняльне літературознавство як наука 8
1.1. Предмет порівняльного літературознавства 8
1.2. Структура, завдання і статус компаративістики 11
1.3. Взаємини із суміжними галузями 13
1.4. Гуманітарні виміри наукової дисципліни 16
1.5. Огляд навчальних видань 18

Розділ 2. Еволюційні етапи порівняльного літературознавства 23
2.1. Передісторія літературної компаративістики 23
2.2. Міфологічна школа 25
2.3. Теорія наслідування 28
2.4. Антропологічна теорія 29
2.5. Культурно-історична школа 30
2.6. Компаративні зацікавлення Івана Франка 34
2.7. Методологічні raisons detre компаративістики XX століття 35
2.8. Розвиток порівняльних студій в Україні 46

Розділ 3. Порівняльно-історичний (генетично-контактний) підхід 51
3.1. «Все пізнаємо в порівнянні» 51
3.2. Генетичний (генеалогічний) метод 53
3.3. Контактологічний метод. Зовнішні зв'язки 56
3.4. Внутрішні контакти: категорія впливу 63
3.5. Внутрішні контакти: рецепція - комунікація - традиція 69
3.6. Принципи дослідження міжлітературних зв'язків 76

Розділ 4. Переклад як форма міжлітературних взаємин 81
4.1. Переклад і його різновиди 81
4.2. Переклад перекладу? 82
4.3. "Traduttore - traditore": критерії точності і творчого самовираження інтерпретатора 84
4.4. Проблеми тлумачення поетичного тексту 88
4.5. Тисячоліття українського перекладу 90
4.6. «Позичена кобза» Пантелеймона Куліша 93
4.7. Іван Франко - будівничий золотих мостів 94
4.8. Володимир Самійленко та «Плеяда» 95
4.9. Агатангел Кримський - поліглот світового класу 96
4.10. "Ad fontes" Миколи Зерова 98
4.11. Максим Рильський - один з неокласиків 99

4.12. Захід і Схід Василя Мисика ... 101
4.13. Світове відлуння Григорія Кочура ... 103
4.14. Ars Translationis Миколи Лукаша ... 104
4.15. Проблеми перекладознавства ... 106

Розділ 5. Порівняльно-типологічний (зіставний) підхід ... 111
5.1. Історичні етапи зіставної методики ... 111
5.2. Паралельне зіставлення - контекстуальний аналіз - типологічне вивчення ... 114
5.3. Відношення між генеалогією і типологією ... 118
5.4. Структуральні засади типології ... 121
5.5. Порівняльна поетика ... 124
5.6. Синхроністична типологія Д. Дюришина ... 126
5.7. Діахронічні аспекти типології ... 129
5.8. Колізії теоретичної та історичної типології ... 133

Розділ 6. Тематичний рівень компаративістики ... 137
6.1. Проблеми тематичної історіографії та класифікації ... 137
6.2. Архетипна / міфологічна критика ... 147
6.3. Між типологією і феноменологією ... 157
6.4. Традиційні сюжети та образи ... 163
6.5. Термінологічні проблеми тематології ... 174
6.6. Мотив - сюжет ... 178
6.7. Риторичність образного мовлення ... 180
6.8. Наратологічні аспекти тематології ... 185
6.9. Екзистенціалізм до екзистенціалізму: явище екстраполяції в тематології ... 187
6.10. Обсяг і глибина тематологічного зіставлення ... 189

Розділ 7. Компаративна генологія ... 193
7.1. Розвиток жанрової системи ... 193
7.2. Історичні трансформації жанрів ... 197
7.3. Процеси жанрової диференціації ... 198
7.4. Жанрова дифузія ... 201
7.5. Теоретична та історична генологія ... 202
7.6. Теорія родинної подібності і теорія прототипів ... 204
7.7. Прагматичний (інтерпретаційний) підхід ... 207
7.8. Порівняльні аспекти національних жанрових систем ... 209

Розділ 8. Рівень літературних стилів і напрямів ... 213
8.1. Від «елокуції» до «письма» ... 213
8.2. Моделювання стилю ... 215
8.3. Типологія стильового напряму ... 218
8.4. Циклічні та лінійні концепції стильової еволюції ... 220
8.5. Проблеми порівняльної типології стилів ... 224
8.6. Модернізм із застереженнями? (Універсалістичний і плюралістичний підходи) ... 229
8.7. Єдність у розмаїтті ... 233
8.8. Інтерпретація та реінтерпретація стилю ... 236

Розділ 9. Концепція інтертекстуальності в компаративістиці ... 241
9.1. Компаративістика «без берегів» ... 241
9.2. Становлення категорії інтертекстуальності ... 244
9.3. Типи міжтекстової взаємодії ... 249
9.4. Форми інтертекстуальності ... 252
9.5. Палімпсестова будова тексту ... 264
9.6. Історичні форми міжтекстовості ... 266

9.7. Міжтекстовість у добу Модернізму ... 269
9.8. Sub specie ludi: постмодерний текст як поле інтертекстуальної гри ... 272

Розділ 10. Міждисциплінарні підходи до літератури та її контекстів ... 279
10.1. Компаративістика на міждисциплінарному перехресті ... 279
10.2. Інтермедіальність - красне письменство серед інших мистецтв ... 282
10.3. Мистецтво та інші сфери духовної культури ... 297
10.4. Культуральні студії ... 303
10.5. «Глобальне село»: національні літератури та їхні міжнаціональні контексти ... 311

Розділ 11. Культурологічна проблематика постколоніальних студій ... 321
11.1. «Ми не ліпші й не гірші - ми інші»: феномен постколоніального письменства ... 321
11.2. Канон постколоніальних студій ... 323
11.3. Розмежування дискурсів ... 327
11.4. Міленарні міфи і постколоніальна реальність ... 333
11.5. Межа - центр - маргінес: історична відносність і культуральна продуктивність понять ... 337
11.6. «Хто я?»: ідентичність особи й літератури ... 342
11.7. Слово як дія: перформативні аспекти національного письменства ... 345

Розділ 12. Літературна етноімагологія ... 349
12.1. Імагологія як мультидисциплінарна спеціалізація літературної компаративістики ... 349
12.2. Проблема національного характеру і національний образ світу ... 353
12.3. Розгадка чарів Цірцеї: національні стереотипи в дискурсивному освітленні ... 358
12.4. Розширення Ойкумени: подорожня література ... 361
12.5. Естетизація екзотичного ... 365
12.6. Між полюсами «свого» і «чужого» ... 368
12.7. На прикордонні: народи-сусіди, іноплемінні співвітчизники, «люди без батьківщини» в літературній іконографії ... 372
12.8. Україна в рецепції Заходу і Сходу ... 374
12.9. «...і серце вже не говорило: чужина» ... 380

Підсумки: літературознавча компаративістика вчора, сьогодні й завтра ... 385

Короткий термінологічний словник ... 390
Іменний покажчик ... 409

ВСТУП

Увазі шановного Читача пропонуємо підручник із порівняльного літературознавства (літературної компаративістики) - одного з підсумкових курсів, що їх слухають студенти-спеціалісти та магістри, які опановують україністику, славістику, германістику, романістику, орієнталістику та інші філологічні спеціальності. Основна мета цієї університетської дисципліни - сформувати у слухачів уявлення про світовий літературний процес як систему національних літератур, загальнолюдську значимість яких вимірюють їхньою мистецькою та історичною унікальністю. В добу політичної та економічної глобалізації, інтелектуальної стандартизації і нівелювання етнічних особливостей дуже важливим є плекання відчуття культурної своєрідності, вміння цінувати незвичну красу й оригінальну думку, розуміти й поважати Іншого - його мову, спосіб мислення, світогляд, цінності, звичаї, особистість.

Жанр цього видання - теоретичний нарис літературної компаративістики. Книжка стисло висвітлює деякі провідні напрями порівняльної галузі, як-от:

- вивчення генетичних і контактних зв'язків;
- аспекти типологічного дослідження;
- інтертекстуальні студії;
- міждисциплінарні підходи до літератури, зокрема інтермедіальні та постколоніальні студії, а також імагологія - розділ компаративістики, що з'ясовує національні образи народів у літературній рецепції інших етносів і регіонів.

Українська компаративістика, гальмована за радянських часів, сьогодні стрімко розвивається. Розгортаються дискусії стосовно стану і перспектив цієї наукової галузі, відбуваються наукові конференції, організовані відділом компаративістики Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України та іншими науково-дослідними установами. Вже окреслилися київська, чернівецька, тернопільська, запорізька та інші школи із власними традиціями, своєрідними концептуальними і методологічними орієнтаціями.

Виконана у Львівському національному університеті імені Івана Франка, наша праця спирається насамперед на багаті наукові традиції львівської школи компаративістики та славістики (Яків Головацький, Омелян Огоновський, Іван Франко, Олександр Колесса, Михайло Воз- няк, Михайло Рудницький, Василь Щурат, Філарет Колесса, Яким Ярема, Олексій Чичерін, Іван Лозинський, Віталій Маслюк, Костянтин Тро- фимович, Іван Денисюк, Володимир Моторний, Нонна Копистянська). Ми скористалися також із цінного досвіду викладання цієї дисципліни в Національному університеті «Києво-Могилянська академія», Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича, Тернопільському національному педагогічному

університеті імені Володимира Гнатюка та інших осередках української компаративістики. За своєю структурою це видання переважно зорієнтоване на програму курсу «Основи компаративістики», яку розробив член-кореспондент НАН України, доктор філологічних наук, професор Дмитро Наливайко.

Через розмаїття сучасної компаративістичної проблематики і важко-доступність у теперішніх українських умовах компаративістичної класики неминучим є шлях реферування важливіших праць. Автори посібника намагалися критично відібрати, раціонально упорядкувати і доступно викласти інформацію з різних джерел. Кожен розділ завершується списком літератури, у якому з багатющих класичних і сучасних публікацій студентові запропоновано головно видання, наявні в наших бібліотеках та доступні в інтернеті.

За цінні зауваження, поради й допомогу автори вдячні рецензентам і всім, хто сприяв удосконаленню цієї книжки та виходу її у світ.

Розділ 1. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ЯК НАУКА

Як і будь-яка інша галузь гуманітарного знання, порівняльне літературознавство сьогодні кардинально перебудовує внутрішню свою структуру, переосмислює власні методи й цілі, чутливо відгуку чись на виклики часу. Відмова від замикання у рамках вузької спеціалізації Гвихід на передній край літературознавства та поза його межі - у сферу інших мистецтв, політології й культурології, інтер- і кросдис- циплінарних студій - викликають чимало побоювань і застережень, зате дають змогу цій галузі успішно виконувати важливі пізнавальні й гуманітарні функції в сучасному світі.

1.1. Предмет порівняльного літературознавства

У традиційному уявленні **порівняльне літературознавство** - це галузь науки про красне письменство, яка займається зіставленням еволюційних тенденцій національних літератур, вивченням безпосередніх та опосередкованих взаємин між ними, їхніх подібностей і відмінностей. Згідно з визначенням польського дослідника Генрика Маркевича, порівняльне літературознавство має справу з різноманітними літературними явищами: як окремими творами, їхніми фрагментами чи певними аспектами, так і сукупними комплексами мистецьких творів, як-от творчість письменника, літературний жанр, стильовий напрям тощо; однак на відміну від історіографічного дослідження, яке має монографічний характер, ***об'єкт порівняльного дослідження*** є, як мінімум, бінарним, тобто складається з двох

співвідносних складових, котрі можуть бути не лише рівновеликими («Нова Елоїза» Руссо і «Страждання молодого Вертера» Ґете), а й неоднаковими за обсягом (наприклад, «Пісні Оссіана» Макферсона і французький романтизм), проте мають належати до різномовних літератур чи одномовних, але різнонаціональних

Розвиваючись упродовж останнього півстоліття в напрямі культурології та інтердисциплінарних студій, літературна компаративістика

[1] *Markiewicz, H.* Zakres i podzial literaturoznawstwa porównawczego // *Markiewicz, Henryk.* Nowe przekroje i zblizenia. - Warszawa, 1974. - S. 5-19.

значно розширила свою дослідну царину, охопивши такі зіставні аспекти, як «література й інші мистецтва», «література і фольклор», «чоловіче і жіноче письмо» тощо. Вже у 1961 р. відомий американський германіст і компаративіст Генрі Ремак запропонував розширене визначення:

> Порівняльне літературознавство - це дослідження літератури, що виходить поза межі окремої країни, а також вивчення зв'язків між літературою, з одного боку, й іншими царинами знання і свідомості, такими, як мистецтво (наприклад, малярство, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, гуманітарні дисципліни (наприклад, політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо - з другого боку. Тобто це порівняння однієї літератури з іншою або іншими і зіставлення літератури з іншими сферами людського вираження

-(HV

^ .Паралельно з назвою ***порівняльне літературознавство*** в українській мові вживають термін ***літературна компаративістика*** (і точніший його варіант ***літературознавча компаративістика),*** що походить від лат. comparativus - порівняльний. Поширений термін ***littérature comparée*** (порівняльна література) виник у XVIII ст. у Франції і закріпився як назва наукової дисципліни в середині наступного століття, коли почала формуватися нова наука. Це не означає, що термін був одностайно прийнятий. Навколо нього точилися суперечки, а спроби замінити його на точніший не увінчалися успіхом, і в літературознавстві остаточно утвердилася калька з французького варіанта ***littérature comparée***: в італійській мові - ***letteratura comparata,*** іспанській - ***literatura comparada,*** англійській - ***comparative literature,*** польській - ***komparatystyka literacka,*** японській - ***hikaku bungaku.*** Німці вживають розгорнуте й точніше формулювання - ***vergleichende Literaturwissenschaft*** (порівняльне літературознавство), або ***vergleichende Literaturgeschichte*** (порівняльна історія літератури). Звідси походять відповідники - український (***порівняльне літературознавство),*** російський (***сравнительное литературоведение)*** та білоруський ***(параунальнае літаратуразнаустваа).***

Як наукова галузь порівняльне літературознавство виникло з потреби досліджувати національне письменство в поза(між)національному просторі - спершу в культурних контекстах, близьких мовно або географічно, а відтак - у світовому масштабі. Таке порушення кордонів зробило компаративістику, за образним висловом французького вченого Си- мона Жена, митником, який стежить за переходом книг через «державний кордон» і тримає в полі зору безпосередні та опосередковані взаємини між літературами.

[1] *Remak, Henry H. H.* Comparative Literature: Its Definition and Function // Comparative Literature: Method and Perspective / Eds. *Newton P. Stallknecht* and *Horst Frenz.* - Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1971. - P. 3. Або ж польський переклад цієї праці: *Remak, Henry H. H,* Literatura porównawcza - jej definicja i funkcja *II* Antologia zagranicznej komparaty- styki literackiej. - Warszawa: Instytut Kultury, 1997. - S. 25.

Традиційна проблематика компаративістики зосереджена передовсім у царині ***міжлітературних зв'язків і взаємодії.*** Ці зв'язки починаються переважно від безпосереднього впливу одного письменника на іншого. Так, аналізуючи «ліричну драму» І. Франка «Зів'яле листя», жодний дослідник не омине впливу на українського поета роману Й.-В. Ґете «Страждання молодого Вертера». Цей вплив був би виявлений і тоді, якби Франко не цитував у передмові слів Ґете «Sei ein Mann und folge mir nicht nach!» («Будь мужньою людиною і не йди моїм слідом!»). Степан Тудор ніде не зазначив, що він був обізнаний з романом Дж. Джойса «Улісс», але сама назва його роману «День отця Сойки» і деякі композиційні особливості вказують на такий вплив. А поеми болгарина Петка Славейкова «Бойка-воєвода», «Милена», «Джерело Білоногої» позначені знайомством із творчою манерою Шевченка. В усіх трьох наведених прикладах міжлітературний зв'язок охоплює різні аспекти: у першому - едейно-філософський, у другому - структурний, у третьому - стильовий, але скрізь він виявляється доволі виразно як наслідок безпосереднього впливу одного твору на інший.

Зазвичай порівняльне літературознавство дефініціюють як вивчення літератури з інтернаціональної перспективи. З методологічного погляду, це зобов'язує залучати до компаративних студій тексти, написані різними (двома і більше) мовами. Однак це не означає, що поза увагою залишаються ***взаємини внутрішньолітєратурного характеру,*** позаяк без порівняльного висвітлення процесів і явищ національної літератури неможливе дослідження її історії. Адже розвиток будь-якого письменства позначений конфліктною зміною літературних епох, коли кожне молоде покоління критично ставиться до спадщини попередників, висуває нові гасла і виробляє власний стиль. Скажімо, українську літературу XIX ст. неможливо досліджувати без урахування могутнього впливу на подальший її розвиток спершу І. Котляревського, а відтак Т. Шевченка. З одного боку, ці впливи стимулювали оновлення і збагачення літератури, а з другого - затримували її поступ, бо перетворювалися в жанрово-стильову і тематичну інерцію («котляревщина» як бурлескно-травестійний пласт розважального чтива в першій половині століття, епігонство Шевченко- вої манери в пошевченківську епоху), з-під якої важко було звільнитися навіть таким обдарованим митцям, як Павло Білецький-Носенко, Петро Гулак-Артемовський, Пантелеймон Куліш, Юрій Федькович.

А на зламі XIX і XX століть у кризовій ситуації зламу опинилася спадщина видатних представників класичного реалізму. В цьому контексті була закономірною поява статті Миколи Євшана «Боротьба генерацій і українська література» (1911), пронизаної турботою автора про те, аби українське письменство в добу світоглядно-естетичної переорієнтації не опинилося на узбіччі загальноєвропейського літературного процесу.

Однак у процесі такої переорієнтації, зміни семіозису важливо не втратити національного обличчя літератури, тому первень материнський, автохтонний, за термінологією Ю. Лотмана, часто вступає в суперечність із запозиченим, «імпортованим» елементом, породжуючи внутрішню конфліктність тексту. Зміна семіозису в українській літературі початку XX ст. спричинила протистояння не тільки між традиціоналізмом (С. Єфремов) і модернізмом (М.

Євшан), а й усередині українського модернізму - помітно розійшлися позиції «Молодої Музи», відвертіше орієнтованої на космополітичне «мистецтво для мистецтва», і «Української Хати», засади якої можна визначити як національний модернізм.

Наголос на тому чи іншому аспекті літературного процесу залежить від рівня розвитку літератури певної історичної епохи. Період становлення національної літератури характеризується рецепцією і трансформацією різнорідних за походженням текстів і мистецьких форм (наприклад, травестія, переклад і переспів у творчості І. Котляревського, П. Гу- лака-Артемовського, Л. Боровиковського, П. Білецького-Носенка та інших зачинателів новочасної літератури). Упродовж свого жанрового і стильового розвитку національне письменство вступає в активний контакт з літературою близьких і віддалених регіонів, не тільки сприймаючи мистецькі цінності, а й постачаючи їх на світовий літературний ринок.

Не заперечуючи можливості порівняльних характеристик у рамках однієї літератури, американські вчені Р. Веллек та О. Воррен стверджують, що порівняльне літературознавство охоплює зв'язок однієї чи кількох літератур, але відзначають суперечність такого розуміння. Бо якщо лише зіставляти різні твори чи досліджувати вплив одного автора на іншого, то обсяг поняття «порівняльне літературознавство» непомірно звужується, якщо ж трактувати предмет цієї галузі як «світову літературу», то обсяг стає завеликим, оскільки поняття «світова література» може означати літературу всього світу (за Ґете), або ж надбання світового мистецького досвіду, синтез найвидатніших здобутків.

1.2. Структура, завдання і статус компаративістики

Як наукова дисципліна компаративістика складається з багатьох компонентів, причому різні вчені класифікують їх неоднаково. Дмитро Наливайко [1] виділив кілька класифікацій, але всі вони так чи інакше охоплюють такі проблеми: літературні зв'язки та впливи, аналогії і роз- біжності в галузі тематики і проблематики; типологія літературних напрямів і жанрів; національне й інтернаціональне. Крім того, останнім часом набувають актуальності порівняно нові компаративістичні галузі: імагологія, постколоніальні студії тощо.

Отож можна виокремити такі ***основні розділи*** (дослідні напрями чи галузі) сучасної літературної компаративістики:

- порівняльно-історичне літературознавство (вивчення генетичних і контактних зв'язків);
- рецептивна естетика, зокрема критична рецепція і перекладознавство;
- типологічне дослідження літератури;
- інтертекстуальні студії;
- інтермедіальні студії (міжмистецьке порівняння - висвітлення зв'язків літератури з іншими видами мистецтва);

[1] *Наливайко, Дмитро.* Стан і завдання українського порівняльного літературознавства // Літературознавство / Міжнародна асоціація україністів. - К.: Обереги, 2000. - Кн. 2. - С. 46-47.

- інтеркультуральні студії, зокрема постколоніальні студії, а також імагологія (розділ компаративістики, що вивчає образи народів у літературній рецепції інших етносів та регіонів).

Компаративістика ставить собі за ***мету*** вивчення літературних явищ (твору чи літературної спадщини письменника, жанру і стилю) через вихід за межі окремого національного письменства. Зіставляючи таким чином національні літератури, компаративістика прагне глибше пізнати як їхні спільні і самобутні риси, так і закономірності світового літературного процесу, проектуючи їх відтак на широкі мистецькі, культурні, історичні, ідеологічні, етнічні контексти минувшини і сучасності.

Статус літературної компаративістики, тобто її місце серед інших гуманітарних дисциплін, - питання дискусійне. Традиційний погляд трактує компаративістику як галузь, яка зі своєю методикою і методологією є ***розділом літературознавства.*** Жан-Марі Карре, Франк Вольман, Діониз Дюришин розглядали компаративістику ще вужче - ***як частину історії літератури.*** Рене Веллек та Остін Воррен вважали її ***методологією,*** тоді як Віктор Жирмунський відносив її до ***методики,*** а не методології - це, мовляв, методичний засіб історичного дослідження, який може бути застосований з різною метою в рамках різних методів.

Автори праці «Що таке порівняльне літературознавство?» П'єр Брю- нель, Клод Пішуа та Андре-Мішель Руссо ладні трактувати компаративістику як ***самостійну галузь науки про літературу,*** бо переконані, що розчинення серед інших літературознавчих підходів прирече її на вимирання.

Проте таку думку поділяють не всі. Польський учений Богуслав Баку- ла (а ще раніше, у першій половині XX ст., таке ж міркування висловлював італієць Бенедетто Кроче) вважає компаративістику не самостійною дисципліною, а галуззю історії літератури, її частиною. Він стверджує, що важко назвати специфічні методи дослідження, які були б властиві тільки їй. І коли на ґрунті теорії такі методи можна було б висунути, то для аналізу тексту дослідник змушений користуватися інструментарієм, загальноприйнятим у різних галузях літературознавства. Тому польський учений трактує літературну компаративістику як ***метатеорію.*** Він виходить з того, що підставою для порівняльної характеристики є не рецепція (звідси неможливість спиратися на феноменологію чи рецептивну поетику, включно з Яуссовим горизонтом сподівань), а опертя на предмет дослідження, знаходження того, що справді можна порівнювати для з'ясування спільного й відмінного [2].

Через те що в останні десятиліття посилилися тенденції розширення методологічних обріїв і дослідних царин, літературну компаративістику часто розглядають не в контексті літературознавчих дисциплін, а ширше - як ***частину порівняльних культурних студій*** (Ст. Тотосі де Зепет- нек та ін.). Скажімо, Петер Зіма, також трактуючи компаративістику як метатеорію,

[2] *Bakuta, Bogustaw*. Historia i komparatystyka: Szkice o literaturze i kulturze Europy Srod-kowo-Wschodniej XX wieku. - Poznan: Uniwersytet im. A. Mickiewicza, 2000. - S. 8-10.

виходить із міжкультурного та міждисциплінарного характеру цієї галузі, котра активно взаємодіє з різними царинами наукового досліду[3].

1.3. Взаємини із суміжними галузями

Порівняльне літературознавство, за загальним визнанням, стає сьогодні, у час зближення культур, однією з найперспективніших галузей науки про літературу. Безперечно, компаративістика тісно зв'язана з історією національного письменства та світової літератури і теорією літератури, займаючи проміжне, опосередковане місце між цими спорідненими галузями.

Обопільним є, наприклад, зв'язок компаративістики з ***історією*** й ***теорією літератури,*** адже дослідження внутрішньо- і міжлітератур- них закономірностей дає матеріал для теоретичних узагальнень, а тео- ретико-літературні категорії служать аналітичним інструментарієм для компаративних студій[4]. У цьому плані порівняльне літературознавство найближче підходить до завдань, які стоять перед теорією літератури: не раз важливі теоретичні поняття й концепції народжуються і відточуються в царині компаративістики (як-от поняття стилю, інтертекстуаль- ності тощо).

Важливими є стосунки компаративістики з ***історією світової літератури.*** Обидві дисципліни між собою тісно пов'язані, та все ж кожна має власне окреслення. Поняття ***світова література*** утвердилося в XIX ст. Ужив його вперше Йоганн-Вольфґанґ Ґете, задекларувавши у 1827 р., що на перший план висувається тепер саме «світова література» ***(Weltliteratur):***

> Уже протягом тривалого часу зусилля найкращих поетів і тих, хто пише на естетичні теми, з усією очевидністю скеровуються на загальнолюдське. В кожному окремому явищі - історичному, міфологічному чи легендарному, цілком чи частково витвореному свавільною уявою, можемо спостерігали, як оце загальне дедалі помітніше просвічує і проступає через національне й особисте

Однак великий митець мав на увазі не злиття національних літератур у якусь «одну всесвітню» (саме таку утопічну ідею в «Маніфесті Комуністичної партії» 1845 р. виснували Маркс і Енґельс із реальних процесів посилення міжнаціональних зв'язків[5]), а навпаки - піклувався про налагодження

---

[3] *Zima, Peter V.* Komparatistik als Metatheorie. Zu interkulturellen und interdisziplinären Perspektiven der Vergleichenden Literaturwissenschaft // Wie international ist die Literaturwissenschaft? / Eds. *Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt, Hartmut Böhme, Jörg Schönert.* - Stuttgart: Metzler, 1996. - S. 532-549.

[4] Проблемні аспекти взаємин між тими галузями обмірковував Г. Ремак у своїх статтях: Literary History and Comparative Literary History: The Odds for and against it in Scholarship // Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum. - 1993. - Vol. 20. - № 2. - P. 95-118; Comparative Literature and Literary Theory: Will the Twain Ever Meet? // Celebrating Comparativism / Eds. *Katalin Kürtösi* and *Jôzsef Pâl.* - Szeged: Jôzsef Attila Univ., 1994. - P. 13-25. Див. також: *Marino, Adrian.* Comparatisme et théorie de la littérature. - Paris: Presses Universitaires de France, 1988; *Balakian, Anna.* Literary Theory and Comparative Literature // Toward a Theory of Comparative Literature / Ed. *Mario J. Valdés.* - New York: Peter Lang, 1990. - P. 17-24; *Villanueva, Dario.* El polen de ideas: Teori'a, critica, historia y literatura com- parada. - Barcelona: PPU, 1991.

[5] «Замість старої місцевої і національної замкнутості та існування за рахунок продуктів власного виробництва приходить всебічний зв'язок і всебічна залежність націй однієї від одної. Це однаковою мірою стосується як матеріального, так і духовного виробництва. Плоди духовної

міжкультурного спілкування задля кращого взаєморозуміння і духовного збагачення народів:

> Нам треба спізнати особливості кожної нації, щоб визнати її право на них, щоб саме завдяки їм спілкуватися з нею; адже особливі риси, притаманні нації, подібно до її мови й карбованих нею монет, полегшують спілкування, навіть більше: тільки вони й роблять його по-справжньому можливим. Воістину загальної терпимості найпевніше можна добитися тоді, коли ми полишимо кожному індивідові й кожній народності їхні особливості, однак при цьому ні на крок не відступимося від переконання, що істинною заслугою є лише та, котра належить усьому людству[6].

Твердження Ґете засвідчило, що в цей час, тобто на початку XIX ст., відбувається обмін духовними цінностями, зокрема цінностями європейської та інших світових культур (свідченням того стала поетична книжка «Західно-східний диван» самого Ґете). Поява категорії світової літератури започаткувала новий етап у розвитку письменства в тому сенсі, що це поняття констатувало певну універсалізацію мистецького мислення. Відтоді кожну національну літературу критики почали розглядати не лише у власних рамках, а й у більш чи менш широкому міжлі- тературному контексті: дослідження літературних напрямів, жанрів, образів, сюжетів переступило національні кордони, поширювалося в літературному просторі й часі і, мандруючи від одного літературного контексту до іншого, збагачувало уявлення про рідне письменство.

Отже, світова література не заперечує національних літератур і не протистоїть їм. Вона включає у своє річище не тільки літератури великих, а й менш чисельних націй, які ще не мали значних історичних традицій. Універсальне чи інтернаціональне аж ніяк не безнаціональне, воно виражається через національні характери, образи, типи. Суть у тому, щоб ці національні особливості підняти до рівня загальнолюдських ідей.

З-поміж численних спроб осягнути і сформулювати цю непросту «діалектику» й сьогодні привертає увагу образне, але влучне окреслення Івана Франка:

> Кождий чільний сучасний писатель - чи він слов'янин, чи німець, чи француз, чи скандінавець, - являється неначе дерево, що своїм корінням впивається якмога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається ввіссати 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 ворушать її душею, та заразом сказати те слово в такій формі, яка б найбільш відповідала його національній вдачі. І тільки такий писатель буде рівночасно зрозумілий і цікавий не тільки для своїх найближчих земляків, але й для цілого цивілізованого світу, бо всі знайдуть у його творах, хоч і яка була би незвичайна та оригінально-національна їх форма (візьмемо для прикладу твори нашого Шевченка, англічанина Діккенса, американця Марка Твена, мадяра Міксата або чорногорця Йововича), ті самі чуття, сумніви, страждання, симпатії та антипатії, що становлять суть душі сучасного освіченого чоловіка

діяльності окремих націй стають загальним надбанням. Національна односторонність і обмеженість стають все більш і більш неможливими, і з багатьох національних та місцевих літератур утворюється одна всесвітня література» *(Маркс, К.; Енгельс, Ф.* Маніфест Комуністичної партії // К. Маркс, Ф. Енгельс про мистецтво. - К.: Мистецтво, 1978. - С. 137).

[6] *Ґете, Йоганн-Вольфганг.* "German Romance". - С. 87. Айв. про Ґетевське розуміння світової літератури: *Schrimpf, Hans Joachim.* Goethes Begriff der Weltliteratur. - Stuttgart: Metzler, 1968.

Отож між обома спорідненими галузями - історією світового письменства і літературною компаративістикою - спостерігаємо певні відмінності, а саме:

Історія світово ї літератури

- розглядає типологічні збіги як вияв подібності (магічний реалізм і сміхова культура);
- трактує національну своєрідність як один із аспектів універсальності (романтизм у німецькій, французькій, англійській, іспанській, польській, українській літературах);
- вивчає вершинні, класичні твори переважно тих літератур, які здобули статус «світових»;
- досліджує літературні явища в межах красного письменства;

Порівняльне літературознавство

- акцентує на відмінних способах, які реалізують це сміхове начало (магічний реалізм - химерна проза);
- з'ясовує національні прикмети (європейський романтизм зорієнтований на універсальні категорії, а слов'янський торкається ще й проблем національної самосвідомості);
- зіставляє будь-які явища найріз-номанітніших літератур, в тому числі й «маргінальних»;
- висвітлює взаємини літератури з іншими мистецтвами, фольклором, філософією тощо.

Окрім літературознавчих галузей, компаративістичні дослідження зв'язані з іншими гуманітарними царинами, зокрема ***культурологією,*** бо ж відкривають доступ до виявлення тих внутрішніх і зовнішніх зв'язків національної літератури, які формують самототожність нації та її культури. Порівняння процесів, що розгортаються в рідній літературі, з процесами, які відбуваються в іншій, дає можливість виявити спільне й відмінне, побачити власне обличчя у, так би мовити, чужому дзеркалі.

> Одним із завдань сучасної компаративістики, - пише Марія Делапер'є, - є пошуки відповіді на питання [...] про культурну самототожність. [...] Сьогодні вже відомо, що вирішення питання «ким я є» змушує вийти за межі власного «я», піддати його порівняльним процедурам. Отже, висунути тезу, що пошуки власної самототожності рівнозначні пошукам власної відмінності

З культурологією та історією національних культур споріднені ***пост-колоніальні студії,*** які зруйнували китайський мур європоцентризму (переважного зосередження дослідницької уваги на літературі Заходу) і впровадили в поле компаративного дослідження проблематику «малих народів», міжлітературних взаємин постколоніальних та екс-імперських культур, мультикультуралізму тощо.

1.4. гуманітарні виміри наукової дисципліни

Порівняльна галузь народилася і розвинулася з прагнення досліджувати літературний процес у широкому контексті. Звідси порушення «суверенних кордонів» однієї національної літератури і вивчення зв'язків і подібностей у межах кількох літератур, близьких за мовою, а відтак - у рамках світової. Безперечно, з'ясування цих зв'язків, подібностей і відмінностей сприяє міжкультурному взаємопізнанню і взаєморозумінню. Тим-то в сучасному світі, що постійно змінюється, функції літературної компаративістики вимірюють не лише суто науковими, а й гуманітарними чинниками.

Адже сьогодні, як колись у добу романтизму, пожвавились процеси відродження місцевих літературних традицій, оновлення національних культур, розширення сфери міжетнічного спілкування, які складно, не раз конфліктно, взаємодіють з тенденціями глобалізації у сферах економіки, політики, культури. Ці обставини визначили актуальність компаративістики і сприяють її популярності як університетської дисципліни.

Відповідаючи на виклики часу, літературна компаративістика активно звертається до різноманітних міждисциплінарних підходів. Внаслідок цього дедалі розмитішою виявляється лінія вододілу між компаративістикою, історією та теорією літератури, іншими гуманітарними науками - всі вони нині тісно зв'язані і розвиваються у творчій співпраці, лише час од часу змінюючи акценти у своїх взаєминах. Якщо, наприклад, у 1960-1970-х роках переважало тяжіння до історико-порівняльного дослідження, то в останні десятиліття баланс переміщено в напрямі теорії і методології. Нові критичні концепції збагачують дослідний арсенал компаративістики. Сьогоднішні порівняльні студії інтенсивно розвиваються в різних аспектах - постколоніальних, тендерних, інтертексту- альних та ін., які істотною мірою визначають не лише сучасний стан літературної компаративістики, а й тенденції і перспективи її розвитку.

У першому розділі своєї книжки «Літературна компаративістика: теорія, метод, застосування» (1998) Стевен Тотосі де Зепетнек заманіфес- тував десять засад новітньої компаративістики, а саме:

1. Ключове значення отримує дослідний метод завдяки акцентуванню не лише на тому, ***що*** відбувається в рамках досліджуваного предмета, а й ***як*** відбувається.
2. На противагу почуттю відрубності і самодостатності студій над окремою літературою сучасна компаративістика пропонує альтернативний і паралельний дослідницький стиль, що як теоретично, так і методологічно постулює міжкультурний, міжмовний, міжлітературний, міждисциплінарний діалог.
3. Необхідність знання кількох мов, літератур і наукових дисциплін.

4. Вивчення літератури в її стосунках із сусідніми формами мистецької експресії (візуальні мистецтва, музика, кіно тощо) й у зв'язку з іншими гуманітарними галузями (історія, соціологія, психологія тощо).
5. Особливе значення для порівняльного вивчення різноманітних національних літератур англійської мови, яка є своєрідною lingua franca у багатьох сферах сучасного життя (спілкування, освіта, технології, бізнес тощо). Притім автор застеріг перед євроамерикоцентризмом і будь- якою формою колоніалізму.
6. Вивчення літератури у культурному контексті.
7. Принцип інклюзивності, що означає включення в дослідне поле Іншого - всього того, що за формою чи змістом є маргінальним, перебуває в меншості, відсунуте на периферію.
8. Інтердисциплінарна методологія, яка передбачає три види співпраці: ін-традисциплінарність (дослідження в межах гуманітарних дисциплін); мультидисциплінарність (студії компаративіста, який використовує методи, концепції, терміни іншої наукової галузі); плюридисциплінарність (дослідження, що його здійснює група фахівців з кількох різних галузей).
9. Як інклюзивна дисципліна в межах міжнародної гуманітаристики сучасна літературна компаративістика чинить опір протистоянню між глобалізацією і тенденціями до обмеження в рамках локального, расового, національного, тендерного, дисциплінарного підходу тощо.
10. Різнобічність компаративного підходу, заснованого на науковій скрупульозності і методологічній точності

Цей «декалог» новітньої компаративістики є, звичайно, неповним, однак'їіромовистим, бо окреслює деякі провідні тенденції галузі.

1.5. Огляд навчальних видань

На батьківщині порівняльного літературознавства, у Франції, після підручника Поля ван Тігема "La Littérature comparée" (Paris, 1931; перевидання 1951, 1961 та ін.), що вже застарів, французькі студенти користуються книжками Клода Пішуа, Андре-Мішеля Руссо, Іва Шевреля, П'єра Брюнеля та іншими навчальними виданнями, чимало з яких перекладено іншими мовами[2].

Англомовні видання представлені у надзвичайно широкому діапазоні. Серед них підручники американського дослідника швейцарського походження Франсуа Жоста (в іншій транскрипції - Жо)[3], нідерландця Яна Б. Корстіюсаанглійки Сюзен Баснет[7]. Ретроспективний характер має праця Роберта Дж. Клементса[8], у якій на основі багатолітнього досвіду викладання компаративістики в американських університетах висвітлено питання жанрів і поетичних форм, літературних періодів і напрямів, впливів, функціонування тем і міфів. У книжці канадського дослідника угорського походження Стевена То- тосі де Зепетнека[9] висвітлено сучасний стан галузі, а її перспективи обговорено в перекладених монографіях іспанця Клавдіо Ґільєна[10] та француза Іва Шевреля[11].

З навчальною метою можна використовувати німецько-[12], італо-[13] та іспаномовні[14] видання. З-поміж праць іншими мовами знаними є підручники

---

[7] *Bassnett, Susan.* Comparative Literature. A Critical Introduction. - Oxford: Blackwell Publishers, 1993.

[8] *Clements, Robert J.* Comparative Literature as Academic Discipline. - New York: Modern Language Association of America, 1978.

[9] *Totösy de Zepetnek, S.* Comparative Literature. Theory, Method, Application. Studies in Comparative Literature. - Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998.

[10] *Guillen, Claudio.* Challenge of Comparative Literature. - Cambridge (Massachusetts): Harvard Univ. Press, 1993.

[11] *Chevrel, Yves.* Comparative Literature Today: Methods and Perspectives. - Kirksville (Missouri): The Thomas Jefferson Univ. Press, 1995.

[1] *Weisstein, Ulrich.* Hinführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. - Stuttgart: Kohlhammer, 1968 (англ.. переклад 1973); *Kaiser, Gerhard R.* Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. - Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1980; Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis / Hrsg. *Manfred Schmeling.* - Wiesbaden: Athenaion, 1981; *Kon- stantinovic, Zoran.* Vergleichende Literaturwissenschaft: Bestandsaufnahme und Ausblick. - Bern u. a.: Lang, 1988; *Zima, Peter V.; Strutz, Johann.* Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. - Tübingen: Francke, 1992; *Corbineau-Hoffmann, Angelika.* Einführung in die Komparatistik. - Berlin: Schmidt, 2000.

словенця Антона Оцвірка [15], словаків Діониза Дюришина та Славоміра Вольмана[n], чеха Йозефа Грабака [n], хорватів Александра Флакера та Мірослава Бекера серба Зорана Константиновича [16], румуна Александру Діми[17], болгарина Бояна Нічева[18] та інших учених.

Характерним для згаданих праць є плюралістичний спосіб мислення. Наприклад, у книжці І. Шевреля, що з'явилася вперше французькою мовою 1989 р., традиційну для європейської компаративістики проблематику французької, німецької, англо-американських літератур розглянуто на тлі культурних тенденцій інших континентів крізь призму різноманітних аспектів і методик, як-от жанровий, наратологічний, міфопоетикальний, психо- та антропологічний аналіз, взаємини між літературою та іншими мистецтвами і мас-медіями, жіноче письмо тощо. А Сюзен Баснет знайомить читача з підходами, які визначили не лише сучасний стан, а й перспективи порівняльного літературознавства. Авторка демонструє, як упродовж останніх десятиліть низка нових теоретичних течій, таких як ґендерна критика, деконструкція та орієнталізм, змінила моделі читання і вивчення літератури, значно вплинувши на компаративістику. Як поява компаративістики у XIX ст. була тісно пов'язана з тодішнім розквітом національних культур, так і теперішнє її поширення у світі С. Баснет вважає ознакою відновленого зацікавлення міжкультурними взаєминами після тривалого періоду винятково євро- поцентричних студій у цій царині.

За останні десятиліття на Заході і Сході опубліковано хрестоматії, антології і збірники вибраних класичних праць і сучасних студій з літературної компаративістики[19], які пропонують читачеві широкий набір текстів з історії компаративістики та різноманітних сучасних методологічних її напрямів.

Українські студенти мають поки що невеликий вибір навчальних посібників і наукових видань. За редакцією Романа Гром'яка опубліковано навчальний посібник «Літературознавча компаративістика» (Тернопіль, 2002), у якому висвітлено широкий спектр компаративістичної проблематики, як-от: методологія порівняльного дослідження; українська, французька, польська, словацька, китайська дослідницькі школи; традиційні сюжети й образи в українській і світовій літературі; елементи рецептивної естетики в компаративних студіях; перекладознавчі аспекти.

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України розпочав видання щорічника «Літературна компаративістика» (відповідальний редактор - Дмитро Наливайко; Київ, 2005), у першому томі якого вперше у вітчизняному літературознавстві з'ясовано питання імагології, а також окремі аспекти порівняльної типології, інтертекстуального дослідження тощо.

---

[13] La letteratura comparata. Metodi e prospettive / Eds. *L. Borghi, D. Carpi Sertori, M. P. De Angelis, V. Fortunati*. - Vol. 3. - Ravenna: Longo, 1992; Introduzione alla letteratura comparata / Ed. *Armando Gnisci*. - Milano: Bruno Mondadori, 1999; Manuale storico di letterature comparata / Eds. *Armando Gnisci, Franca Sinopoli*. - Roma: Meltemi, 1997.

* *Guillen, Claudio.* Entre lo uno y lo diverso: Introduction a la literatura comparada. - Barcelona: Critica, 1985. Англ. пер.: Challenge of Comparative Literature. - Cambridge (Massachusetts): Harvard Univ. Press, 1993.

[15] *Ocvirk, Anton.* Teorija primerjalne literarne zgodovine. - Ljubljana: Partizanska knjiga, 1975 (книжку вперше видано 1936).

[16] *Konstantinović, Zoran.* Uvod u uporedno proucavanje knjizevnosti / Beograd: Srpska knjizevna zadruga, 1984. - 231 s.

[17] *Dima, Alexandr.* Principii de literatura comparată. - Bucureçti: Pentru Literature, 1969 (рос. переклад - 1977).

[18] *Иичев, Боян.* Основи на сравнителното литературознание: Сравнително изучаване на литературата и проблемите на съвременната литературна наука. - София: Наука и из- куство, 1986.

[19] Див., напр.: Comparative Literature: Method and Perspective / Eds. *Newton P. Stallknecht* and *Horst Frenz*. - 2nd ed. - Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1971; Comparative Literature: The Early Years. An Anthology of Essays / Eds. *Hans-Joachim Schulz, Phillip H. Rhein*. - Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1973; Literatura comparada. Textos fundadores / Orgs. *Eduardo Coutinho, Tânia Franco Carvalhal*. - Rio de laneiro: Rocco, 1994; Comparative Literature in an Age of Multiculturalism / Ed. *Charles Bernheimer*. - Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1995; Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / Pod red. *H. Janaszek- Ivanickovej*. - Warszawa: Instytut Kultury, 1997.

Для освітніх цілей стануть у пригоді праці чернівецьких авторів Анатолія Волкова, Анатолія Нямцу, Володимира Антофійчука, періодичні збірники «Питання літературознавства», «Біблія і культура», у яких поглиблено висвітлено окремі теми, особливо проблему традиційних, зокрема біблійних, образів і сюжетів у світовій літературі.

Прислужаться вивченню окремих тем посібники з різних секторів історії світової літератури. Скажімо, Київський національний університет ім. Т. Шевченка опублікував низку видань зі сходознавчої проблематики, зокрема хрестоматію «Матеріали до вивчення літератур зарубіжного Сходу» Людмили Грицик. Завдяки заходам Інституту сходознавства НАН України з'явилося видання «Джерело перлин»; перша частина його - це хрестоматія східних літератур (Київ, 1998), а друга - посібник С. Руссової «Поетика східних літератур» (Київ, 1999), у якому простежується еволюція літератур Єгипту, Вавилону, Індії, Ірану, Китаю, Кореї, Японії від первісного міфологічного етапу до класичної літератури середньовіччя.

Цінними довідковими виданнями є «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» (керівник проекту - доктор філологічних наук, професор Анатолій Волков; Чернівці, 2001), двотомна «Літературознавча енциклопедія» (автор-укладач Юрій Ковалів; Київ, 2007) і перекладена з англійської «Енциклопедія постмодернізму» за редакцією Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора (Київ, 2003). У перших двох виданнях висвітлено широке коло компаративістичних та теоретико-літературних понять, а друге пропонує стислий виклад фундаментальних концептів, які революціонізували інтелектуальну думку в сучасному світі.

Література

Бакула, Богуслав. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики // Слово і час. - 2002. - № 3. - С. 50-58. ***Брунзль, Л'ер; Пішуа, К лёд-, Русо, Андре-Мішзль.*** Што такое параунальнае літа- ратуразнаўства? / Пер. з франц. ***Сяргея Барысевіча, А ндрэя Дынька.*** - Мінск: Э)>роФорум - Беларускі Фонд Сораса, 1996. - С. 5-22, 221-223.

Денисова, Т. Н. Наука «компаративістика» в сучасному потрактуванні // Літературна компаративістика. - Вип. І. - К.: ПЦ Фоліант, 2005. - С. 10-26.

Дима, Александр. Принципы сравнительного литературоведения. - М.: Прогресс, 1977. - С. 25-39.

Дюришин, Диониз. Теория сравнительного изучения литературы. - М.: Прогресс, 1979. - С. 21-35.

Касперський, Едвард. Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія / Упоряд. і наук. ред. ***Данути Уліцької;*** пер. з польськ. ***Сергія Яко- венка.*** - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. - С. 518-540. Польське вид.: ***Kasperski Edward.*** O teorii komparatystyki // Literatura. Teoria. Metodologia / Pod red. ***D. Ulickiej.*** - Wyd. II. - Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2001. - S. 334-354.

Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Керівник проекту ***Анатолій Волков.*** - Чернівці: Золоті литаври, 2001. - 636 с.

Літературна компаративістика. - К.: ПЦ Фоліант, 2005. - Вип. І. - 363 с.; Вип. ІІ. - 362 с.

Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Автор-укладач ***Ю. І. Ковалів.*** - К.: ВЦ «Академія», 2007. - Т. 1. - 608 е.; Т. 2. - 624 с.

Наливайко, Дмитро. Стан і завдання українського порівняльного літературознавства // Літературознавство / Міжнародна асоціація україністів. - Кн. 2. - К.: Обереги, 2000. - С. 42-50.

Папуша, Ігор. До методології літературознавчої компаративістики; ***Гром'як, Роман.*** Літературна рецепція в компаративістичних студіях // Літературознавча **компаративістика:** Навч. посібник / Наук. ред. ***Р. Т. Гром'як;*** **Упоряд. *Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша.*** - Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТДПУ, 2002. - С. 6- 20, 250-256.

Франко, Іван. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // ***Франко, Іван.*** Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 31. - К.: Наук, думка, 1981. - С. 33-44.

Best, Steven; Kellner, Douglas. In Search of the Postmodern // Postmodern Theory: Critical Interrogations. - New York: The Guilford Press, 1991. - P. 1-33.

Chevrel, Yves. Comparative Literature Today: Methods and Perspectives. Trans. ***F. Elizabeth Dahab.*** - Kirksville: The Thomas Jefferson Univ. Press, 1995. - 111 p.

Clements, R. J. Comparative Literature as Academic Discipline: A Statement of Principles, Praxis, Standards. - New York: Modern Language Assotiation of America, 1978. - xii + 342 p.

Culler, Jonathan. Introductin // ***Culler, J.*** On deconstruction: Theory and criticism after structuralism. - Ithaca (New York): Cornell Univ. Press, 1983. - P. 17-30.

Remak, Henry H. H. Literatura porôwnawcza - jej definicja i funkcja; ***Jost, François.*** Komparatystyka literacka jako filozofia literatury // Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / Pod red. ***Haliny Janaszek-Ivanickovej.*** - Warszawa: Instytut Kultury, 1997. - S. 25-36, 41-65.

Tdtôsy de Zepetnek, Steven. Comparative Literature. Theory, Method, Application. Studies in Comparative Literature. - Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998. - P. 11-47.

Розділ 2. ЕВОЛЮЦІЙНІ ЕТАПИ ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Упродовж свого розвитку в добу романтизму і позитивізму, структуралізму і постструктуралізму порівняльне літературознавство збагатилося цінним методологічним досвідом і поступово завоювало університетські кафедри у Європі й на інших континентах. Сьогодні в цій науковій галузі співпрацюють і змагаються між собою різноспрямо- вані дослідницькі стратегії - від класичної контактології і структуральної типології до інтертекстуальних та міждисциплінарних студій.

2.1. Передісторія літературної компаративістики

Вважають, що порівняльне літературознавство як окрема галузь склалося в другій половині XIX ст., хоча зародкові елементи зіставних спостережень можна простежити ще з ***Античності*** (якщо не з часів руйнування Вавилонської вежі!). Це могло бути порівняння побуту і звичаїв різних народів, способу ***їх*** життя. Так, давньогрецький історик Геро- дот, порівнюючи греків і єгиптян, відзначав у своїй «Історії», що в Єгипті на відміну від Греції жінки торгують на ринку, а чоловіки вдома тчуть. Греки під час ткання штовхають човник угору, а єгиптяни - вниз. Греки пишуть літери й цифри зліва направо, а єгиптяни - справа наліво, до того ж у них існують дві форми письма: священне й загальнодоступне.

Важливим здобутком античної естетики (Платон, Арістотель) стала теорія літературних родів і жанрів, вибудувана на зіставленні генетичних, структурних і функціональних ознак різних типів поетичного мовлення.

Помітний поштовх до розвитку порівняльних студій дала ***епоха Відродження,*** коли зріс інтерес до античної культури, посилився інтерес **до** космополітичних тенденцій, розгорнулася «суперечка між стародавніми і новочасними», під час якої опоненти з'ясовували взаємини між античною спадщиною і новою літературою. Тодішні автори порівнювали твори грецьких і латинських авторів, віддаючи перевагу латинським, і зіставляли з творами античних письменників твори Данте, Петрарки та інших сучасників. У своїх «Пробах» ("Essays" 1580-1592) французький філософ Мішель Монтень виклав у новаторському есеїстичному стилі читацькі враження і роздуми, відзначивши переваги чіткого й піднесеного вірша Вергілія над «легковажним» віршем Торквато Тассо

Передумови для виникнення порівняльного літературознавства треба шукати не стільки в літературі, скільки за її межами: в процесі виникнення націй і зародження національної самосвідомості. Факторами, що відіграли важливу роль в оформленні компаративістики в самостійну науку, дослідники передісторії літературної компаративістики вважають націоналізм і космополітизм - характерні явища європейського суспільного життя ***епохи***

Класицизму і ***Просвітництва***[20]**.** Скажімо, в Україні висловлювалися думки про запровадження в літературу загальнозрозумілої, живої й мальовничої народної мови (О. Лобисевич, Я. Маркович); зауважене було й невичерпне джерело оригінальних сюжетів, здатних розбудити'в серцях співвітчизників високі громадянські почування:

треба з чуждих народов о храбрості, мужестві взискивать образцов.
Посмотри приліжно на предков своїх[21].

Арно Каплер аналізує праці тогочасних європейських учених, у яких містяться вимоги створити національну, вільну від усякого іноземного впливу літературу. В німецькій критиці XVIII ст. націоналістично налаштовані автори використовували такий спосіб, як «метафоризація імен». Клопштока, скажімо, часто називали «німецьким Гомером», Віланда - «Лукрецієм». З критикою таких порівнянь виступив Й. Ґ. Гердер у своїй праці «Про нову німецьку літературу. Фрагменти» (1767). Ставити на один рівень Гомера і Бодмера, якого в той час називали «Гомером Швейцарії», Гердер вважав помилкою і обґрунтовував свою думку всебічним аналізом творчості античного і новочасного поетів.

Тоді ж з'явилися перші розвідки з історії європейської літератури узагальненого плану, наприклад, широку панораму західної поезії подав у своїй праці «Про досконалість італійської поезії» (1706) італійський учений Лодовико Антоніо Муратері. У «Філософських листах» Вольтера (1733) бачимо порівняльну характеристику англійської і французької літератур: автор віддає належне англійській толерантності й водночас протиставляє елегантності французької літератури «варварськість» англійської; він відзначає силу Шекспірового таланту, та все ж називає його п'єси «потворними фарсами» - це геній могутній, але, мовляв, шалений, несамовитий, до якого майже не можна застосувати естетичні критерії.

Порівняльний елемент, зокрема зіставлення різних видів мистецтва, містять філософсько-естетичні трактати Дідро, Лессінґа, Канта. Характерний приклад - праця Лессінґа «Лаокоон» (1766), у якій викладено міркування про відмінність між поетичним та образотворчим мистецтвом: перше існує в категорії часу, і його компоненти розташовуються послідовно один після одного, а друге існує в просторових вимірах, і його компоненти розташовуються один коло одного.

Провісником прийдешнього романтичного захоплення національно-культурною своєрідністю «епох та народів» і порівняльно-історичного вивчення національних літератур став німецький письменник і філософ Йоганн Ґотфрід Гердер (1744-1803). Його часто називають «першим літературознавцем», бо у своїх працях «Про нову німецьку літературу. Фрагменти» (1767), «Виписки з листування про Оссіана і пісні стародавніх народів» (1773) він відкинув теорію наслідування античних взірців, обстоюючи свободу поетичної творчості, унікальність «національного духу» (Volksgeist) кожного народу, своєрідність його культури, зв'язок новочасного письменства з національним фольклором. Учений вимагав розглядати чужі народи, їхню літературу лише з урахуванням специфіки їх національного розвитку. У збірці «Народні пісні» (1778-1779; друге видання - «Голоси народів у піснях», 1807) Гердер опублікував пісенні твори різних народів, зокрема слов'янських, і дав захоплену оцінку уснопоетичній творчості українців.

Так динамічний комплекс внутрішньо- і позалітературних чинників призвів до руйнування у XVIII ст. універсальної класицистичної поетики, виникнення

---

[20] Див., напр.: *Kappler, A.* Der literarische Vergleich. Beiträge zu einer Vorgeschichte der Komparatistik. - Bern; Frankfurt am Main: Peter Lang, 1976.

[21] *Іоанн.* Дедикація [до «Героїчних стихів о воєнних дійствіях войск запорозьких»] // Українська література XVIII століття. - К., 1983. - С. 85.

відцентрових тенденцій і зацікавлення етнічними і видовими відмінностями духовної культури, що й створило, на думку Клавдіо Пльєна, можливості для зародження порівняльного літературознавства

2.2. Міфологічна школа

Особливо помітним стало зацікавлення культурою і літературою інших країн у XIX ст. На початку віку Й.-В. Ґете задекларував свою концепцію Weltliteratur, брати Шлеґелі пропагували романтичний критерій самобутності літератур різних епох і народів, а мадам де Сталь своєю книжкою «Про Німеччину» ("De l'Allemagne" 1810) захоплено знайомила співвітчизників і всю Європу з німецькою літературою «Бурі й натиску». Відтак виникають перші університетські кафедри порівняльного літературознавства: спершу - і це справді подиву гідний факт - у слов'янському світі, в Польщі (1818 р. у Варшавському університеті[2]), а потім у Швейцарії (1850 р. в Лозанні, 1859 р. в Женеві), Італії (1861 р. в Неаполі) та інших країнах. Зароджувалася нова галузь на ґрунті інтенсивних міжліте- ратурних взаємин у XIX ст., чинниками яких І. Франко вважав

> ...розпанахання давніших географічних і державно-етнографічних границь, величезний зріст комунікації, безмірне розширення літературних горизонтів, спільність ідей і ідеалів в писаннях одної генерації в різних краях, однаковість літературного смаку в певних суспільних верствах різних народностей, панування певних предилекцій і певної літературної моди в цілому цивілізованому світі в даній добі[2].

Початковим методологічним етапом порівняльного літературознавства можна вважати ***міфологічну теорію,*** яку називають ще ***порівняльно-міфологічною,*** або ***арійською.*** Згідно з романтичним принципом універсалізму, німецький учений Якоб Ґрімм (1785-1863) та його прихЙльники (Ф. Бопп, А. Шлейхер) вважали міф за первісну форму, що зародилася ще в часи індоєвропейської спільності: арійці (тобто народи, що належать до індоєвропейської мовної сім'ї) на своїй прабатьківщині Індії володіли запасом знання про природу, що трансформувалося в антропоморфічні образи богів і героїв, а згодом ці міфи, які вони понесли з собою під час розселення, набували своєрідних рис і перетворювались у казку та леґенду. Успадковані індоєвропейцями міфи продовжували функціонувати серед кожного новоутвореного народу, поступово втрачаючи первісний міфічний характер. Таким чином, зі спільної міфологічної спадщини шляхом успадкування і наслідування, традиції та еволюції вийшла вся епічна казково-леґендарна поезія теперішніх індоєвропейських народів.

Отож подібність фольклорних фабул у різних арійських народів представники міфологічної школи пояснювали їхньою прадавньою спорідненістю і шукали в них передовсім спільні елементи, на основі яких намагалися реконструювати міфологічний світогляд індоєвропейців. Так чинив у «Німецькій міфології» (1835, 1844) Я. Ґрімм, зіставляючи німецькі, скандинавські, романські, слов'янські та інші вірування, де сліди найдавніших міфів затерті пізнішими історичними подіями.

Порівняльно-історичний метод мав великий вплив на українську літературознавчу думку. Саме в той час романтики І. Срезневський, М. Максимович, М. Шашкевич, М. Костомаров, П. Куліш творили концепцію рідного письменства - національно повноцінного, заснованого на великій уснопоетичній традиції, живій багатющій мові, покликаного

[1] *Janaszek-Ivanickovä, H.* Wst^p // Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej. - Warszawa, 1997. - S. 6.

[2] *Франко, Іван.* Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // *Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 31. - С. 33.

відновити у свідомості сучасників питому духовність у цілісному й неспотвореному вигляді. Романтики проголосили вищою мистецькою цінністю не риторичну майстерність чи наслідувальну вірність космополітичному і позачасовому взірцю, а оригінальне вираження живої авторської індивідуальності, самобутнього народного «духу», неповторного історичного колориту епохи.

На тому загальнолітературному романтичному тлі порівняльні студії в міфологічному напрямі інтенсивно розвивали М. Максимович, О. Бодянський, М. Костомаров. Притім українські вчені не просто популяризували здобутки західноєвропейських літературознавців, а збагачували порівняльно-історичну методологію новими думками, виходячи з особливостей розвитку української літератури, її традицій. Зокрема, в їхніх працях більше акцентовано ***принцип історизму*** та ***етнопсихологічні аспекти*** порівняльно-історичного підходу.

Так, Михайло Максимович (1804-1873) у передмові до першого видання українських народних пісень (1827) дав розгорнуту порівняльну характеристику українських та російських пісень:

> Істотна відмінність між ними полягає ось у чому. У московських піснях виявляється дух покірності своїй долі і послуху її волі. Росіянин не звик брати діяльної участі в переворотах життя, бо він заприятелював з природою і любить її зображувати часто підмальованою, тому що тут його душа може почувати себе вільною. Він не силкується передати в пісні обставини дійсного життя, зате бажає немов відділитися від усього, що існує, й, затуливши рукою вуха, хоче начебто забутися в звукові. Через те московські пісні визначаються глибокою тугою, безнадійним забуттям, якимсь розмахом і плавною протяжністю. В українських - менше такої розкоші (за винятком обрядових пісень, де часто вони збігаються з московськими та ін.) [...] і протяжності; вони виявляють боротьбу духу з долею, відзначаються поривами пристрасті, стислою твердістю й силою почуття, а також природністю вислову. В них бачимо не забуття і безнадійний сум, а більше невдоволеність і тугу; в них більше дії

Порівняльним методом М. Максимович керувався і в праці про «Слово о полку Ігоревім», вважаючи близькість цієї пам'ятки до народних пісень вагомим аргументом на користь її автентичності.

Професор Дерптського (тепер Тартуський університет, Естонія), а потім Київського університету Олександр Котляревський (1837-1881) висунув тріаду «міф - переказ - історія» і доводив, що чим далі в глибину віків, тим менше відмінностей у національних міфах. Він різко виступив у журналі «Основа» проти тверджень М. Погодіна, що, мовляв, сучасні українці прибули у Київську землю з-за Карпат у XIV ст. замість великоросів, яких начебто витіснили із середньовічної Київської Русі татаро-монголи. Єдиний шлях пізнання правди - це порівняння, заявив О. Котляревський і довів на багатому порівняльному матеріалі той беззаперечний факт, що українці на своїй території є споконвічними мешканцями. Народність, наголосив учений, є настільки вроджена властивість нації, наскільки й результат її історії.

«Основа» видрукувала і етнопсихологічну працю Миколи Костомарова «Дві руські народності» (1861), у якій учений порівняв самобутні риси національної вдачі та світогляду українців і росіян.

2.3. Теорія наслідування

З часом стали виявлятися крайнощі міфологічної теорії, коли послідовники Я. Ґрімма до всякого факту силкувалися віднайти схематичну формулу, в яку можна втиснути кожний сюжет. Притім виявилося, що подібні сюжети зустрічаються не лише в арійців, а й у семітів та інших народів неарійського походження.

Для пояснення тих фактів, котрі не вкладалися в рамки міфологічної теорії, німецький сходознавець і санскритолог Теодор Бенфей (1809- 1881) у розлогій передмові до свого двотомного видання 1859 р. німецького перекладу славетного збірника казок, байок і притч Давньої Індії «Панчатантра» («П'ять

книг», III—VI ст. н. е.) запропонував ***теорію наслідування*** чи ***запозичення,*** яку ще називали ***міграційною,*** або ж ***теорією мандрівних сюжетів.*** На відміну від «арійської» теорії Я. Ґрімма, яка зводила подібні елементи індійської та європейської літератури до єдиного індоєвропейського періоду спільного життя споріднених народів, Т. Бенфей висловив припущення щодо можливостей обґрунтування таких подібностей міграцією мотивів і сюжетів на основі історично доведеного культурного спілкування між народами.

Студіюючи певний літературний сюжет, скажімо, той, що лежить у основі байки про молочницю Лафонтена (XVII ст.), Бенфей спостеріг, що одна й та ж фабула трапляється в перській літературі (Каліла і Дімна, VI ст.), у сирійських збірках VII ст., в письменстві арабських та різних інших народів незалежно від їх спорідненості. Припущення дослідника зводилося до того, що, поставши в Індії, мандрівний сюжет переходив од народу до народу завдяки їхньому міжкультурному спілкуванню.

Учений реконструював і деякі маршрути, якими казки та легендарні оповідання мандрували з Індії до інших країн континенту через численні контакти з християнськими народами за посередництвом таких вузлових пунктів, як Візантія, Італія, Іспанія. Зокрема, багатющі фольклорні скарби було принесено в Грецію у III—II ст. до н. е. під час походу Александра Македонського в глибину Азії; починаючи з VII ст. н. е. культурний обмін здійснювався купецьким шляхом, який було прокладено з Близького Сходу через Візантію і Балканський півострів у середньовічну Русь-Україну, а в XI-XII ст. європейці запозичили великі культурні цінності під час арабських війн на півдні Європи і хрестових походів на Близький Схід.

Замінивши генетичний підхід контактним, Т. Бенфей доводив: те, що міфологи вважали за дуже давне, доісторичне, споконвіку притаманне тому чи іншому народові, насправді має історичне походження, є набутим, запозиченим, й, отже, будувати на цьому матеріалі уявлення про національну самобутність небезпечно.

У добу позитивізму теорія Бенфея мала велику популярність і справила значний вплив на розвиток порівняльних студій у різних європейських країнах. Колишні міфологи, як-от Макс Мюллер, ставали прихильниками «індійської теорії». Її уточнювали й розвивали росіянин Федір Буслаєв, українець Михайло Драгоманов та інші вчені.

Зокрема, англійський дослідник Макс Мюллер (1823-1900) запропонував ***порівняльну міфологію*** і ***солярну теорію,*** за якими походження міфів убачалося в метафоричності первісної мови і обожненні сонця. Притім М. Мюллер відхилив твердження про те, що теорія наслідування буцімто заперечує самобутність національної культури. Сюжет може бути запозичений, але його опрацювання має суто національний характер, бо залежить від часу й культури тієї країни, до якої той замандрував: на фабульний кістяк кожен народ накладає тіло своїх національних і побутових обставин. Таким чином, Мюллерова версія порівняльно-історичного методу трактувала факти літературної міграції як матеріал для історії сюжету, а через нього - й історії духовної культури певного народу.

Однак невдовзі принцип наслідування було доведено до крайнощів - у погоні за літературними запозиченнями чимало компаративістів убачало вплив там, де фактично були звичайні літературні аналогії. Якщо теорія Я. Ґрімма заводила дослідників у прадавні часи і середньовіччя, то послідовники Т. Бенфея стали відчайдушно шукати запозичення у но- вочасному письменстві, вибудовуючи непереконливі й ризиковані здо**гади.** Наприклад, українські прихильники цієї теорії знаходили у творчості Т. Шевченка впливи чи не всієї попередньої світової літератури - **від** Гомера й Біблії до Байрона та Міцкевича.

2.4. Антропологічна теорія

Крайнощі так званої впливології спричинилися до поширення в науко**вих колах** зворотної реакції. Окрім того, досліджуючи культуру країн, що **їх** підпорядкувала на різних континентах Британська імперія, етнологи **виявили** подібні міфологічні сюжети і в тих народів, між якими не існувало ані генетичної спорідненості, ані міжкультурних взаємин. Відповіді на питання, які порушили стрункість теорії запозичення, спробувала дати ***теорія антропологічна,*** чи, як її ще називали, ***етнографічна,*** або ж ***психологічна,*** засновниками якої були англієць Едвард Бернет Тайлор та шотландець Ендрю Ленґ. Е. Тайлор (1832-1917) у своїх дослідженнях «Первісна культура» (1871), «Вступ до вивчення людини і цивілізації: Антропологія» (1891) доводив, що всі народи, їхня психологія і культура проходять однакові еволюційні ступені - і саме цим можна пояснити подібність їх культури. Відоме твердження Тайлора, котрий перебував у науковому відрядженні в Мексиці, що мешканців озерних хатин стародавньої Швайцарії можна поставити поряд із середньовічними ацтеками.

Ендрю Ленґ (1844—1912) розгорнув концепцію антропологічного походження міфів: схожість символів, образів, повторюваність сюжетів він пояснював ***полігенезою,*** тобто паралельним їх самозародженням унаслідок збігу побутових умов, універсальністю людського мислення, подібністю психології різних народів на тих самих стадіях їхнього розвитку. На австралійських аборигенів, американських індіян, предків сучасних європейців чи китайців однакове катарсичне враження справляло затемнення сонця: переживши жах цієї апокаліптичної для них події, первісні люди тішилися появою сонця на небесному склепінні і пояснювали те, що сталося, міфами, які скрізь мали подібний характер: змій напав на сонце, аби його зжерти, а герой - засновник роду - вбив змія і врятував світ.

Теорію полігенези розвивав і шотландець Джеймс Джордж Фрейзер (1854-1941) у фундаментальних порівняльних працях «Золота гілка» (1890-1915) та «Фольклор у Старому Заповіті» (1918-1919). Він розглядав міф у контексті еволюційних етапів людського мислення (магічний, релігійний, науковий етапи).

Окрім принципу побутового та психологічного самозародження подібних образів і сюжетів, прихильники антропологічної теорії звернулися до так званого ***закону переживання старовини*** (закону традиції), за яким найдавніші форми народної поезії існують у сучасному фольклорі видозміненими, але, порівнюючи актуальну усну традицію з фрагментами аналогічних традицій, засвідчених у середньовічних писемних пам'ятках, можна зазирнути в ту епоху, яка є дуже близькою до первісних виявів людської творчості - тобто за наслідком можна дійти причини.

2.5. Культурно-історична школа

Становлення літературної компаративістики як наукової дисципліни пов'язане і з розвитком таких історико-літературних методологічних напрямів, як ***біографічний метод*** Шарля Огюстена Сент-Бева (1804- 1869) та ***культурно-історична школа*** Іпполіта Тена (1828-1893).

Біографічний метод виник у добу Романтизму як спосіб вивчення красного письменства за допомогою з'ясування його зв'язків із особою митця, його життєвим і творчим характером, світоглядом та естетичними уподобаннями. А культурно-історична школа розвивалася під впливом позитивізму в літературознавстві другої половини XIX ст. І. Тен, В. Шерер, М. Дашкевич, Ґ. Лансон та інші представники школи сповідували такі основні методологічні засади, як сцієнтизм (уподібнення літературознавчої методології до методів природничих наук), генетизм (з'ясування культурологічних, біографічних та

літературних джерел тексту), історизм (інтерпретація літературного твору як історичної пам'ятки), еволюціонізм (висвітлення поступовості літературного розвитку), соціологізм (обстоювання критерію популярності під час вибору корпусу літературних творів) тощо.

Ці школи доповнювали одна одну, бо коли Сент-Бев зосереджував увагу на творчій індивідуальності митця, то Тен основну увагу звертав на закономірності літературного процесу і їхню зумовленість суспільними обставинами, характером народу, політичним моментом, у рамках яких велися порівняльні студії. Сент-Бев не забував зазначати впливи на того чи іншого письменника, а Тен порівнював літературу за параметрами своєї відомої тріади ***раса, середовище, момент.***

На відміну від історико-порівняльної (міграційної) школи з її надмірним акцентуванням запозичень, культурно-історична школа трактувала дихотомію «вплив - опір» діалектично:

> кожна нація відчуває потребу освіжуватись інгаляцією впливу з одночасним опором йому. За культурно-історичною концепцією, у художньому процесі автохтонні елементи переважають над запозиченими, а «привозні» трансформуються на новому ґрунті, націоналізуються, «одомашнюються»

Варто назвати серед представників культурно-історичної інтерпретації данського дослідника Ґеорґа Брандеса (1842-1927), котрий у своїй шеститомній праці «Основні течії в європейській літературі XIX ст.» ("Ноуесізітатпі^ег і сієї 19-е АагЬипсІгесІез еигороеівке ЬійегаШг" 1872-1890), що була перекладена німецькою та **іншими** мовами, подав панораму літературного процесу XIX ст., окресливши розвиток французького, німецького, данського романтизму в порівняльному аспекті.

Провідником німецьких компаративістів був відомий літературознавець Вільгельм Шерер (1841-1886). Такі його концепції, як «метафізика історичної еволюції», теорія літературних поколінь, чергування «чоловічих» і «жіночих» епох у літературному розвитку, були досить далекими від канонів ортодоксального позитивізму.

Осердям новаторського підходу до історії літератури батька російського компаративізму Александра Веселовського (1838-1906) було поняття ***історичної поетики,*** яка ґрунтується на широкій порівняльній базі. За А. Веселовським, якщо подібність мотивів (метасюжетів) можна пояснити самозародженням, виходячи із загальних рис людської психіки (антропологічна школа Е. Тайлора), то подібність їхніх комбінацій уже випливає з безпосередніх контактів. Важливе значення має його теза про ***зустрічні течії*** як передумову контактних міжлітературних зв'язків, оскільки запозичення, на його переконання, передбачає підготовлене до рецепції середовище з мотивами та сюжетами, схожими з тими, які проникали ззовні. Учений ствердив активний характер освоєння «чужого» досвіду: запозичення викликає відповідний творчий відгук, стимулює мистецькі процеси в літературі-сприймачеві - «зустрічні течії, подібний напрям мислення, аналогічні образи, фантазії» («Лоренські казки», 1887).

Учений прийшов до переконання, що «епос кожного історичного народу *є* міжнародним», а кожна нова епоха зводиться до нових комбінацій старих образів під впливом нових історичних обставин. Цікава праця Веселовського «Сказаніє о Соломоні і Китоврасі», де висловлено здогад про українське походження билин. Це було не лише наукове, а й політичне питання. Оскільки билини збереглися тільки на півночі Росії, російський вчений Михаїл Погодін стверджував, що колись територія давнього Києва була заселена росіянами, які під натиском татаро-мон- голів одійшли на північ і перенесли з собою билини. Натомість О. Весе- ловський доводив, що хоча в Україні билини не збереглися як жанр, але в українських казках і піснях залишилися імена героїв билин, мотиви тощо. Події в билині про Дюка Степановича відбувалися в Галичі. Отже, вони там були. Мотиви цих переказів учений порівнював з мотивами

сюжетів візантійських і вважав, що деякі билини увібрали візантійські елементи.

Запеклим супротивником міфологічної теорії виступив український компаративіст Михайло Драгоманов (1842-1895), запропонувавши натомість міграційний, а згодом порівняльно-історичний метод, що його Л. Білецький назвав ***соціологічним,*** а сучасні дослідники означують, як ***культурно-історичну методологію*** Ті методологічні принципи вчений застосував у таких компаративістичних працях, як «Байка Богдана Хмельницького» (1885), «Два українські "фабльо" та їх джерела» (1887), «Шолудивий Буняка в українських народних оповіданнях» (1887) та ін.

Одна з основних його статей - «Шолудивий Буняка в українських народних оповіданнях». Історичний Буняк - це вождь половців, які в 1096 р. напали на Галичину, що зафіксовано в Іпатіївському списку «Повісті минулих літ». Цей напад справив велике враження, залишився у народній пам'яті й обріс фантастичними елементами. Драгоманов поставив завдання з'ясувати: чи оповідання про Буняку розвинулося самостійно під впливом історичного факту, чи за допомогою оповідань інших народів? Учений дійшов висновку, що оповідання про Буняку в Йоаникія Галятовського («Небо нове») та «Крайовій Галицькій табулі» (польський твір XVII ст.) не мають нічого історичного, але містять відгук церковної легенди про перемогу Романа Мстиславича над половцями і Бунякою. А легенда про втечу відрубаної голови Буняки перегукується з легендами про паризьких мучеників за віру св. Віктора та Маврикія, а також Меркурія Смоленського. Генеалогію легенди про княжну Олену, яка мишею втекла від Буняки і сховалася в землю, де виросли гори, вчений виводить з іранських оповідань про Ормузда і Арімана - Ормузд (добро) теж утік від Арімана (зла), сховавшись у землю.

Микола Сумцов (1854-1922) теж досліджував українську словесність (народну поезію і письменство) у її зв'язках з культурою інших слов'ян, європейських та азійських народів, але на відміну від Драго- манова, в якого переважав мандрівний елемент, він виходив з національної основи, місцевих історичних та політичних обставин, відображених у творах Лазаря Барановича, Йоаникія Галятовського, Івана Ве- личковського.

Друга половина XIX ст. позначена знаменними віхами становлення компаративістики як професіональної галузі. 1886 р. вийшла книжка **англійця** Гатчесона Маколея Поснетта «Порівняльне літературознавство» [22] - праця, у якій не лише в заголовку фігурує назва цієї дисципл**іни,** а й міжлітературні зв'язки та аналогії висвітлено крізь призму еволюційного методу на широкому матеріалі світового письменства: європейська (передовсім греко-римська) література, культура мексиканських ацтеків, словесність Індії й Китаю. Тоді ж у Німеччині Макс **Кох** розпочав випуск першого спеціального періодичного видання «Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte» (1886-1910). Згодом французький дослідник Жозе Текст запропонував спробу порівняль**ної** історії літератури[2], а відтак з'явилися й перші бібліографії молодої **галузі[3].**

2.6. Компаративні зацікавлення Івана Франка

Наприкінці XIX - на початку XX ст. принципи компаративізму лягли в основу дослідження Данте, Шекспіра, Ґете, Пушкіна, Шевченка та інших видатних митців, у творчості яких науковці квапливо шукали «джерел» і «впливів». Якщо Ніколай Петров уважав, що романтична Шевченкова поезія творилася в дусі російських поетів, зокрема В. Жуковського та І. Козлова, то Микола Дашкевич, а потім Іван Франко, Василь Щурат, Олександр Колесса пов'язували її передусім із польським і західноєвропейським романтизмом, зокрема з творчістю Адама Міцкевича. О. Колесса вважав шкідливими впливи Міцкевичевої поеми «Дзяди» («Поминки») на Шевченків «Великий льох»,

[1] *Posnett, Hutcheson M.* Comparative Literature. - London, 1886.

вбачаючи в ній містицизм. Дехто сперечався з висновками Щурата про характер творчих зв'язків Шевченка з Біблією, і ні в кого не викликав сумніву могутній вплив національного фольклору на Кобзаря.

Таке ж відбувалося зі спадщиною інших геніїв: розкладена в лабораторії компаративіста на окремі генетичні складники, вона здавалася цілковито позбавленою будь-якої самобутності. Тому на той час актуальними стали пошуки методик, які б вивели з глухого кута déjà-vu * й оновили мету і сенс порівняльно-історичних студій. Серед дослідників, котрі навчилися з аналітично здобутих генетичних компонентів синтезувати творчу індивідуальність митця, був Іван Франко.

На початку 1880-х років, під впливом Теодора Бенфея, Фелікса Лібрехта, Александра Веселовського і, звичайно, завдяки безпосереднім науковим контактам з Михайлом Драгомановим, Іван Франко (1865- 1916) переорієнтувався із суто соціологічної, публіцистичної, ідеологічної імпресіоністики, якою він захоплювався на попередньому етапі своєї діяльності, на аналітичне порівняння тих сюжетів, образів, мотивів, котрі належали до різних епох, жанрів та стилів і не обов'язково перебували в генетичних зв'язках.

Уже в-одній із перших компаративних своїх праць - статті «Старинна романо-германська новела в устах руського народу» (1883) - критик скористався поняттям ***матеріалу*** як набору спільних тематично-фабульних складників, що неоднаково трансформуються і по-різному комбінуються у фольклорних творах відмінних національних традицій. Притім дослідник висловив упевненість у великих пізнавальних можливостях порівняльної методики в царині етнології:

> спосіб і міра того перероблювання одного і того самого матеріалу різними народами дає дуже багато цінних етнологічних вказівок, дає важний матеріал до пізнання світогляду, характеру і психології народів

І. Франко розрізняв три елементи: 1) ***запозичені традиційні складники*** (матеріал); 2) ***оригінальна їх комбінація*** (композиція); 3) випромінювана авторська ***індивідуальність,*** навіювана ідея. Так, у баладі «Тополя» дослідник спостеріг контамінацію (поєднання) двох традиційних мотивів, які функціонують у фольклорі окремо один від одного: 1) за допомогою чарів дівчина викликає милого, який виявився упирем; 2) перетворення дівчини в тополю.

Перший мотив поширений у слов'янському, індійському, перському, арабському фольклорі, функціонує в літературах різних епох, наприклад у ренесансній латиномовній поемі «Роксоланія» (1584) поляка Себастя- на Кльоновича, баладі «Ленора» (1793) німецького поета Ґотфріда- Авґуста Бюргера та її російській адаптації «Людмила» (1808) Василія Жуковського, а також у «Втечі» Адама Міцкевича й багатьох інших творах. Цей мотив з упирем часто набуває досить похмурого, таємничого, зловісного характеру, як-от у баладі «Наречена з Корінфу» Ґете, де померла дівчина висмоктує з коханого кров.

Натомість другий мотив є так званим мотивом метаморфози (чудесного перетворення)[23] і має цілковито відмінний характер. В античних міфах про Дафну (перетворена на лавр, коли тікала від Аполлона), Філе- мону і Бавкіда (гостинне закохане подружжя, яке боги перетворили по смерті на дуб і липу), Нарциса (перетворений за самолюбство на квітку), німф Геліад (стали тополями з туги за втраченим братом), а також у літературних творах, як-от у поемі «Звільнений Єрусалим» Торквато Тассо, мотив метаморфоз овіяний

---

[23] *Франко, Іван.* Старинна романо-германська новела в устах руського народу // *Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 26. - С. 271.

[23] ЦІЙ проблематиці присвячене дослідження Романа Крохмального «Метаморфоза і Т»кст» (Львів, 2005).

проникливим смутком, глибоким ліризмом, філософічним відчуттям невмирущості людської душі та єдності її з космосом.

У Т. Шевченка обидва мотиви поєднано, притім сюжет першого мотиву обірвано і доповнено другим таким чином, щоби вилучити моторошні сцени з упирем. Згідно з І. Франком, позбувшись елементів жаху, балада виграла концептуально: Шевченко виступив у ній «як правдивий апостол нового, щиролюдського євангелія», опоетизувавши в символічному образі тополі почуття вірності в коханні.

Отож «впливологія» шкідлива, якщо бачити тільки впливи, але не помічати творчої індивідуальності самого митця.

2.7. Методологічні raisons d'être компаративістики XX століття

У міжвоєнний період порівняльне літературознавство стало поваж**ною** науковою галуззю, яка пишалася мережею університетських кафедр і спеціалізованих часописів, розлогою (семисотсторінковою) бібліографією фахових праць різними мовами [24]. Перед вели французькі дослідники. Класикою літературознавчої компаративістики стали такі праці, як «Ґете у Франції» ("Goethe en France", 1904) Фернана Бальдансперже, «Ґете в Англії» («Goethe en Angleterre», 1920) Жана-Марі Карре, «Порівняльне і загальне літературознавство» ("Littérature comparée et littérature générale", 1920) та «Порівняльне літературознавство» ("La Littérature comparée" 1931) Поля ван Тіґема, «Криза європейської свідомості (1680-1715)» ("La Crise de la conscience européenne (1680-1715)" 1935) та «Європейська думка XVIII ст. Від Монтеск'є до Лессінґа» ("La Pensée européenne XVIII-e siècle. De Montesquieu à Lessing" 1946) Поля Азара і публікації інших співавторів журналу "Revue de littérature comparée", що виходив у Парижі з 1921 р. (засновники - Ф. Бальдансперже та П. Азар, з 1936 р. видання очолив Ж.-М. Карре, пізніше - Марсель Батайон та ін.), і багатотомного серійного видання "Bibliothèque de la Revue de littérature comparée".

Ї954 р. на нарадах літературних компаративістів в Оксфорді (Англія) було вироблено план заснування спеціалізованої наукової організації, а 1955 р. у Венеції відбувся перший з'їзд ***Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства - МАПЛ*** (International Comparative Literature Association - ICLA), яка об'єднала національні асоціації, що вже існували (як-от Японське національне товариство порівняльного літературознавства, засноване 1948 р., Французьке товариство загального і порівняльного літературознавства, створене 1954 р.) чи виникали згодом у Німеччині, Нідерландах, Швайцарії, Великобританії, Канаді, Угорщині, Польщі, Нігерії, Індії та інших країнах. Конгреси МАПЛ відбуваються через кожних чотири роки.

Особливо потужний поступ компаративістики у Сполучених Штатах Америки: конгреси Американської асоціації порівняльного літературознавства - ААПЛ (American Comparative Literature Association - ACLA, заснована 1960 р.) - мають значний розголос у наукових колах; у цій країні видають три з чотирьох компаративістичних видань, що виходять у світі[25].

Разом з тим у середині XX ст. проявилися істотні кризові явища в концептуальній та методологічній сферах порівняльної галузі. В той час розвивалися, дискутуючи між собою на методологічному ґрунті, дві школи літературної компаративістики: т. зв. французька і американська.

Французька школа дотримувалася консервативніших засад і продовжувала класичні традиції вивчення бінарних (двосторонніх) міжлітера- турних

---

[24] *Baldensperger, F.; Friederich, W. P.* Bibliography of Comparative Literature. - Chapel Hill, 1950.

[25] *Брунзль, П.; Пішуа, К.; Русо, А.-М.* Што такое параунальнае літаратуразнауства? - Мінск: ЗуроФорум - Беларускі Фонд Сораса, 1996. - С. 34-36.

взаємин (тобто зв'язків між двома національними літературами), а багатосторонні міжлітературні зв'язки розглядала в площині безпосередніх упливів (Фернан Бальдансперже, Поль Азар, Жан-Марі Карре, Марсель Батайон та інші автори журналу "Revue de littérature comparée" праці Поля ван Тіґема «Порівняльне літературознавство» і «Передромантизм»).

Американська школа («Концепції літератури» Рене Веллека, «Застосування літературної компаративістики у ціннісних судженнях» Генрі Ремака, праці Франсуа Жоста та ін.) отримала сильний поштовх наприкінці 1950-х років, коли американський літературознавець чеського походження Рене Веллек (1903-1995) у своїй доповіді «Криза порівняльного літературознавства» [26], виголошеній на II Конгресі МАПЛ (1958, Чепел Гілл, Північна Кароліна, США), а також інші компаративісти, зокрема французький дослідник Рене Етьємбль (1909-2002) у полемічному есеї «Порівняння - не доказ» [27] (1958), виступили з критикою емпіризму і впливології, за поглиблення теоретичних основ і розширення географії зіставних студій на терени досі нехтуваних т. зв. «малих літератур», тобто європейських і позаєвропейських літератур, які творяться мовами, що не мають значного поширення. Зокрема, Р. Веллек не приймав емпіричного історизму французької школи, відкинув пропозицію П. ван Тіґема ділити літературознавство на порівняльне і загальне, а Р. Етьємбль вимагав залучити до компаративного вивчення літератури китайського та арабського світу, інтенсифікувати порівняльне дослідження версифікації, стилістики, поетичних образів, а також перекладу.

Як бачимо, традиційний підхід («впливологія») був редукціоністсь- ким, натомість опозиційний є універсалістським (вимога Р. Веллека вивчати «всі літератури з універсальної перспективи»). Очевидно, обидві позиції - і «французька», й «американська» - є обов'язковими і рівноправними складовими компаративістичних студій, адже

> 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 корпус 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 [28].

У другій половині XX ст. сильний вплив постструктуралізму, культурної антропології, неоісторизму, постколоніальних студій витворив новий стиль компаративного мислення, знівелювавши «франко-амери- канське» протистояння і стимулювавши вихід порівняльного дослідження далеко за межі красного письменства у сферу сусідніх мистецтв (малярство, музика, театр, кінематограф) і немистецьких (історіографія, політологія, філософія) та усних (фольклор, побутове й публічне мовлення) дискурсів.

Компаративістика розвивається сьогодні не лише в традиційних університетських центрах Європи та США, а й у національних і міжнаціональних об'єднаннях компаративістів на різних континентах Виходять численні друковані[29] та електронні[30] видання з порівняльного літературознавства.

---

[26] *Wellek, R.* The Crisis in Comparative Literature // *Wellek, René.* Concepts of Criticism / **Ed.** *Stephen G. Nicholas, Jr.* - New Haven: Yale Univ. Press, 1963. - P. 282-295.

[27] *Etiemble, René.* Comparaison nest pas raison: La Crise de la littérature comparée. - Paris: Gallimard, 1963.

' Kasperski, Edward. O teorii komparatystyki // Literatura. Teoria. Metodologia / Pod red. ***D. Ulickiej.*** - Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2001. - S. 334. Див. український переклад: ***Касперський*** *Едвард.* Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія / Упор, і наук. ред. *Данути Уліцької*; пер. з польськ. *Сергія Яковенка.* - К.: Вид. дім «Києво- Могилянська академія», 2006. - С. 521.

[29] Анотовані списки сучасної компаративістичної періодики: *Dyserinck, H.; Fischer, M. S.* Internationale Bibliographie zu Geschichte und Theorie der Komparatistik. - Stuttgart: Hiersemann, 1985; *Брунзль, FI.; Пішуа, К.; Русо, А.-М.* Што такое параунальнае літаратуразнауства? - Мінск, 1996; *Kirby, John T.* The Comparative Reader: A Handlist of Basic Reading in Comparative Literature. - New

У межах методологічних шкіл, національних наукових установ і міжнародних дослідницьких об'єднань компаративістика XX ст. виробила низку оригінальних концепцій і освоїла чимало літературознавчих теорій загального характеру, які значно розширили і збагатили методику зіставного аналізу та категоріальний апарат порівняльної галузі. Розгляньмо деякі з них.

Соціологічна критика (Л. Ґольдман та ін.), зокрема ***її марксистська течія*** (Д. Лукач), намагалася підпорядкувати літературні принципи ідеологічним і доводила, що навіть найінтимніша поезія є вираженням того суспільства, в якому вона була створена. Французький критик-со- ціолог румунського походження Люсьєн Ґольдман (1913-1970) у своїй праці «Прихований Бог» ("Le Dieu caché", 1955) стверджував, що ***суспільний статус літератури*** визначається тим, наскільки повно вона виражає життя соціального класу, його бачення світу.

Основна ідея марксистів - не свідомість людей детермінує їхнє буття, а соціальне буття детермінує свідомість. Упродовж своєї історії Захід вірив, що людина має вроджені якості й розум, які визначають її поведінку і світобачення. Карл Маркс (1818-1883) перевернув це догори ногами, ствердивши, що наше ментальне життя продукується суспільством, у якому ми живемо. За К. Марксом і Ф. Енгельсом, мистецтво, ідеологія, релігія, політика, право, культура є ***надбудовою,*** яка тримається на ***базі*** (основі), що твориться економічними відношеннями, працею, капіталом, засобами виробництва.

У своєму спрощеному варіанті, який звуть ***вульгарним марксизмом,*** це вчення твердить, що існує прямий зв'язок між ідеологіями і їхньою економічною базою: певні форми економіки можуть продукувати відповідні форми культури чи мистецтва. Ця продукція надбудови може бути містифікуючою, маскуючи реальні суспільні відношення, як-от класову експлуатацію чи національний гніт. З тих позицій марксисти критикували «буржуазне мистецтво», яке, мовляв, приховує експлуатацію трудящих панівним класом, відволікаючи їх у світ марних мрій. Роль марксистської критики полягає у демістифікації ідеології як фальшивої чи такої, що функціонує у відповідності з класовими цілями. Вульгарний марксизм культивував наївне уявлення, що ідеологія безпосередньо віддзеркалює економічну базу. Радянські критики, наприклад, вірили, що література може відкривати правду про життя робітників і що найкращим літературним «методом» є реалізм («соціалістичний реалізм»).

Витонченіші погляди розвивав ***неомарксизм.*** Скажімо, представник франкфуртської школи Теодор Адорно (1903-1969) розглядав роман як соціальну категорію: аби розкрити символіку світу, де люди роз'єднані, а особистість нівелюється, Пруст і Кафка змушені були, мовляв, відмовитися від традиційної жанрової форми та особи оповідача.

Згідно з концепцією «диктату дійсності», яку сповідував угорський літературознавець Д'єрдь Лукач (1885-1971), політичні і філософські погляди мають другорядне значення для творчості. Позаяк роман для Лукача - категорія буржуазна, він протиставив йому епос, місія якого полягає в мистецькому синтезі особистого і суспільного життя. Якщо Адорно вважав, що романіст для адекватного зображення дійсності має певним чином «спотворити» її і лише тоді в нього може виробитися правильний погляд на середовище, то в Лукача таку функцію виконує іронія - «негативний песимізм» буржуазної епохи, позбавленої Бога.

Haven: Chancery Pr., 1998. Бібліографію систематично провадять такі спеціалізовані видання, як щорічник "Comparative Criticism" (Кембридж) та ін.

[1] Напр., інтернет-журнал *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (http:// clcwebjournal.lib.purdue.edu), редактором якого є проф. Ст. Тотосі де Зепетнек (Університет Альберти, Канада).

У Великобританії Тері Іглтон розглядав літературу як форму пізнання («Марксизм та літературна критика», 1976; «Марксистська літературна теорія», 1996), а у США Фредрік Джеймсон поєднав марксизм («Марксизм та форма», 1971) із деконструкцією («В'язниця мови», 1982; «Знаки видимого», 1992).

У ***радянському літературознавстві*** марксистський підхід ґрунтувався на положеннях ***історизму*** (нерозривний зв'язок літератури кожного народу з національно-історичними умовами його існування), ***класовості й партійності*** (ленінська теза про класову боротьбу двох культур - пролетарської і буржуазної - у кожній національній літературі) та ***інтернаціоналізму*** (за цим гаслом ховався дискримінаційний та асиміляційний підхід до літератур і культур народів СРСР). Літературу вимагали досліджувати з позицій історизму, а порівняння мали здійснюватися теж з урахуванням історичних обставин, у яких творилася кожна література. Як писала Ірина Неупокоєва (1917-1977), «порівняльне вивчення історії світової літератури у марксистській науці має своїм завданням з'ясування діалектичної єдності загального та особливого в кожній національній літературі для того, щоб зрозуміти її внесок у світову культуру, визначити закономірності її розвитку на різних етапах, у різних соціальних умовах і сприяти подальшому розвитку демократизації національних літератур»

І все ж, хоча радянська модель орієнтувала дослідників на ідеологічну інтерпретацію міжлітературних взаємин, найвидатніші праці російської компаративістики виходили далеко поза рамки цієї вузької методології. Російське порівняльне літературознавство тих часів збагатилося такими знаковими працями, як «Порівняльне літературознавство. Схід і Захід» («Сравнительное литературоведение. Восток и Запад», 1979) Віктора Жирмунського, «Захід і Схід» («Запад и Восток», 1966) Ніколая Конрада, «Історія світової літератури: Проблеми системного і порівняльного аналізу» («История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа», 1976) Ірини Неупокоєвої.

На Заході основна модель компаративістики середини XX ст. - структуралізм та архетипна критика. **Структуральна критика** протилежна марксистській у тому сенсі, що її цікавить твір не як реальний факт, а як реалізація абстрактної ***структури*** (лат. structura - будова, розміщення, порядок) - типової, повторюваної, узагальненої будови літературного твору, стійкого способу зв'язку між його компонентами. Замість пози- тивістичної концепції єдності частин і цілого структуралізм запропонував розуміння структури як стійкого взаємовідношення елементів, які набувають значення у загальній знаковій системі незалежно від волі автора (звідси згодом народилася концепція «смерті автора»). Як стверджував свого часу французький структураліст Цветан Тодоров (народ. 1939 р. в Болгарії), ***структурний аналіз*** - не опис (інтерпретація) окремого твору, а «встановлення загальних законів, за якими будуються такі твори» Тому структуральна поетика за своїми засадами порівняльно- теоретична, її цікавить не так літературний твір, як тип висловлювання, дискурс[2]. Твір - це приклад для демонстрації тези. Але що ж тут компаративістського? Жанри, сюжети, засоби, котрі становлять «код», чи «мову», літератури.

Згідно з ученням швейцарського мовознавця Фердінана де Соссюра (1857-1913), яке той виклав у посмертно виданому «Курсі загальної лінгвістики» ("Cours de linguistigue générale" 1916), у структуральній поетиці ***мовою*** називають таку систему типових, колективно вироблених комунікативних засобів (знаків) і правил (кодів), спільних для мовця і адресата, яка протиставлена ***мовленню*** - індивідуальному використанню мовних засобів у конкретному мовленнєвому акті (літературному тексті). Окрім мовного коду (мови української, англійської тощо), існують коди стильовий (тлумачення сентименталістської «Наталки Полтавки» як реалістичного твору призводить

до непорозумінь), жанровий (інакше прочитуємо казку, інакше - байку, а ще інакше - міф), культурологічний (буквальний переклад з однієї мови на іншу не задовольняє читача) тощо. В обсяг таким чином трактованої літературної мови/коду входять, окрім стилістики, й інші рівні поетики: стилістично-композиційні форми і категорії викладу (оповідач і персонажі та адресат розповіді, або ж наратії; ліричне «я», об'єкт та адресат ліричного монологу; діалог, його обставини та предмет і суб'єкти-співрозмовники), що їх вивчає ***наратологія,*** або теорія дискурсу; ***семантика*** (тематика, ідеологія, зображений світ); ***риторика*** (система тропів і фігур образного мовлення).

Структуралізм застосував категорії мови і мовлення до літературних текстів: подібно до мовлення, яке детерміноване мовною системою, літературні тексти зумовлені глибинним системним рівнем - ***поетикою,*** що містить упорядкований набір тематичних і стилістичних засобів, а також жанрово-композиційних правил чи взірців, якими керуються і митці, здійснюючи відбір і поєднання цих засобів у мовленнєві (текстові) послідовності, і читачі, відчитуючи за їх допомогою ці текстові послідовності. Як різноманітні розповідні речення будуються за одними й тими ж синтаксичними формами, так і численні історії, що їх викладають твори певних жанрів, є виразом єдиних жанрових структур. Наприклад, «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля», «Дай серцю волю, заведе в

' Тодоров, Цветан. Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. - М., 1975. - С. 40.

[3] Папуша, І, До методології літературознавчої компаративістики *11* Літературознавча компаративістика / За ред. *Р. Гром'яка.* - Тернопіль, 2002. - С. 14.

неволю» та інші мелодраматичні твори орієнтуються на спільний жанровий взірець (код), до якого входить набір типових персонажів і правила їхньої поведінки: юнак і дівчина кохають одне одного; на шляху до їхнього щастя зловмисник створює перешкоду; друзі допомагають закоханим перебороти цю перешкоду; закохані поєднують свої долі. Структуралізм простежував, як ці глибинні структури активізуються у різних текстах різними способами.

На відміну від структуралізму, ***феноменологія*** і ***рецептивна естетика*** цікавляться не об'єктивними універсальними структурами, а унікальними ***феноменами*** - предметами, що мають інтенціональний характер. ***Інтенціональність,*** згідно з творцем феноменології Едмундом Гуссерлем (1859-1938), це фундаментальна якість свідомості, яка полягає у її властивості бути свідомістю чогось, тобто в її спрямованості на певний предмет. Інтенціональність, властиво, є способом буття мистецьких Предметів - вони поступово являються нашій свідомості й існують завдяки інтенціональним актам спрямованої на них свідомості, нашому мисленню про предмети, яке надає їм сенсу.

Ідея інтерактивної (співтворчої) ролі читачевої уяви не була на той час новою - ще в другій половині XIX ст. її сформулював професор Харківського університету Олександр Потебня (1835-1891). Свою концепцію трихотомічної «образної» («символічної») структури слова / твору український мислитель виклав у праці «Думка й мова» («Мысль и язык», 1862) і посмертно виданих книжках «Із лекцій з теорії словесності» («Из лекций по теории словесности», 1894) та «Із записок з теорії словесності» («Из записок по теории словесности», 1905), де твердив, що ***зовнішня форма*** поетичного мовлення символізує його ***внутрішню форму*** («образ»), котра, своєю чергою, навіює читачевій уяві ***зміст*** («ідею») тексту. Притім, за О. Потебнею, мистецтво, як і слово, виникає не для образного виразу готової думки, а як засіб творення такої нової думки, яку неможливо виразити у логічному мовленні

Польський естетик Роман Інґарден (1893-1970), котрий переніс феноменологічну концепцію Е. Гуссерля на літературний ґрунт, працював у 1930-х роках професором Львівського університету й, цілком можливо, був знайомий з концепцією О. Потебні - важливою традицією модерної української естетики. Тут, у Львові, Р. Інґарден написав основні свої книжки «Літературний твір» ("Das literarische Kunstwerk" 1931) та «Про пізнання

літературного твору» ("O poznawaniu dzieta literackiego" 1937), у яких обгрунтував феноменологічний погляд на літературний твір як ***інтенціональний предмет,*** що твориться в уяві читача щоразу заново завдяки поступовому зосередженню уваги на послідовно впорядкованих його компонентах, які мають багатошарову символічну будову (мов- но-звуковий шар —* значеннєвий шар, творений семантикою слова і речення —* шар схематичних образів —» шар зображених предметів).

Відтак засновники рецептивної естетики (Recepcionsästhetic) - німецькі вчені Ганс Роберт Яусс (1922-1997) і Вольфґанґ Ізер (народ. 1926) заперечили структуралістські уявлення про твір як автономний об'єкт і звернули увагу на той чинник літературної комунікації, без якого неможлива література взагалі, а саме - на читача як адресата і сприймача літературного тексту.

У працях «Імпліцитний читач» ("Der implizite Leser", 1972), «Акт читання» ("Der Akt des Lesens", 1976) В. Ізер досліджує механізми взаємодії тексту з читачем, конкретні текстуальні стратегії залучення читача до співгри, висвітлюючи специфічний спосіб існування літературного твору, становлення якого відбувається у свідомості під час акту читання, коли увага читача почергово спрямовується на послідовно розташовані фрагменти тексту і синтезує елементи різних рівнів (звуки є носіями значень слів і речень, з яких вибудувано схематичні образи, що конкретизуються в уяві як цілісний світ). Особливу увагу В. Ізер спрямовує на т. зв. ***порожні місця*** (Leerstellen) - прогалини чи лакуни, які читачева уява заповнює самотужки. Розуміє це читач чи ні, він завжди володіє якоюсь критичною читальною практикою, має певний набір сприйнят- тєвих технік, які виробляють сенс і задоволення. Це означає, що немає двох людей, які б однаково читали той самий твір - різниці статі, раси, віку, життєвого досвіду, естетичного смаку спричиняють відмінні його прочитання.

Один із найвпливовіших представників рецептивної естетики Г. Р. Яусс в «Історії літератури як провокації» ("Literaturgeschichte als Provokation',' 1970) висунув положення, що літературна теорія повинна враховувати обидві сторони відношення текст - читач: з одного боку, вплив тексту, зумовлений його мистецькою значимістю, а з другого боку - рецепцію читача, окреслену конкретно-історичними умовами його буття. Зрозуміло, що ***горизонт сподівань*** (тобто естетичний досвід читача, система його жанрових, стильових, тематичних пресупозицій - попередніх знань про літературу) змінюється не лише в історичному часі (від однієї історичної епохи до наступної), а й у культурному просторі (від індивідуальної / етнічної культури адресанта до національно-культурного контексту сприймача), впливаючи на розуміння твору. Таким чином, залишаючись, очевидно, незмінною, структура твору скеровує читачеву рецепцію і, взаємодіючи з горизонтом сподівань, збагачує власний «зміст».

Аби врахувати не лише різноманітність, а й стабільність відгуків на певний текст, представник ***школи «реакції читана»*** (Reader-response criticism - американський варіант рецептивної естетики) Стенлі Фіш запровадив поняття ***інтерпретаційних спільнот,*** які складаються з тих, хто поділяє стратегії творців текстів чи певні інтерпретаційні стереотипи («Чи є текст у цьому класі?», 1980). Кожна група інтерпретаторів читає текст відповідно до інтерпретаційних стратегій, яких вимагає текст, а самі стратегії формуються до акту читання і, таким чином, визначають форму прочитуваного.

Вивчення структурної зорієнтованості літературного тексту на полюс читацької рецепції - це давня і плідна дослідницька традиція в українській науці. Потебнянські традиції та ідеї рецептивної естетики реалізують у своїх дослідженнях Роман Гром'як («До проблеми сприймання літературного твору», 1967; «Естетика і критика», 1975; розвідки, присвячені рецепції І. Котляревського, Т. Шевченка, В. Стефаника), Іван Фізер («Психологізм і психоестетика. Історичний і критичний погляд на їхні взаємовідносини», 1982;

«Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні», 1993, 1996), Григорій Клочек («"Душа моя сонця намріяла...": Поетика "Сонячних кларнетів" П. Тичини», 1986), Григорій Грабович («Теорія та історія: "горизонт сподівань" і рання рецепція нової української літератури», 1997), Ольга Червінська («Рецептивна поетика: Історико-методологічні та теоретичні засади», 2001), Марія Зубри- цька («Homo legens: Читання як соціокультурний феномен», 2004).

Рецептивна естетика визнає багатозначність та історичну мінливість змістового наповнення мистецького тексту, ситуативну обмеженість нашого інтерпретаційного горизонту, а отже - плюралізм розмаїтих критичних прочитань. Ці ідеї скеровують компаративістику на вивчення історії національних літератур та їхньої взаємодії як історії рецепції. Основа рецептивного аналізу - сприйняття твору читачем, публікою, суспільством у різні епохи та у відмінних національно-культурних контекстах[31].

Якщо у 1970-1980-х роках компаративістику трактували в таких параметрах, як порівняльне вивчення літературних жанрів, періодів, форм і мотивів, а також міжмистецьке порівняння (interart comparison), перекладознавство (translation studies), то віднедавна, з поширенням рецептивної естетики, деконструкції та інших методологій, розвинулися такі дослідні напрями, як інтертекстуальність, культуральні та постко- лоніальні студії, імагологія.

Прихильники ***деконструкції*** відмовилися від уявлень про автономну ієрархізовану структуру й аналітично демонструють «вільну гру значень» тексту і його внутрішню суперечливість, зумовлену міжтекстови- ми зв'язками (інтертекстуальністю) і безперервним зміщенням ***центру*** й ***маргінесу*** (тобто елементів основних і побічних, крайніх). Постструк- туралізм висунув концепцію нестійкої природи значення та процесуаль- ності означування. За Деррідою, знаки є не стільки знаками, як їхніми слідами (***значення*** — це те, що відсутнє у тексті, оскільки ***знак*** - це предмет, що вказує на інший, відсутній предмет), а текст не має визначеної мети. Жак Дерріда, Юлія Крістева, Пол де Ман виявляли в текстах риторичну, метафоричну структуру, яка свідчить про ***несамототожність тексту***: те, що мовить текст, не збігається з тим, що він робить. Мішель Фуко стверджував, що не існує семантичного центру, лише ***децентру- вання*** - серія переходів од присутності до відсутності. Також постструктуралізм заперечив традиційне уявлення про автора як джерело тексту: під час інтерпретації читач стає співучасником творчої гри значень, часто ігноруючи інтенції (задум) автора.

Замість структуралістичних уявлень про текст як автономну, організовану і внутрішньо ієрархізовану структуру деконструкція постулює «вільну гру значень», шукаючи приховані суперечності тексту, котрий сам себе дезорганізовує, демонструючи розпорошення сенсу, замінюючи усталене предметне відношення ***(референцію)*** безконечними міжтек- стовими зв'язками ***(інтертекстуальністю),*** що є важливою методологічною підставою компаративістичного мислення постмодерної доби.

Критикуючи позаісторичні заяви структуралістів, що свідомість є зовнішньою універсальною структурою, а міф та інші символічні форми вирішують суперечності між природою і культурою, постструктураліс- ти і загалом постмодерністи віддали перевагу історичному розумінню різноманітних форм свідомості, способів означування, типів дискурсів тощо як історично творених і тому відмінних у різні історичні періоди. ***Постмодернізм*** підкреслив вагу історії, політики і щоденного життя у сучасному світі, якому загрожує пригнічення абстракціями структуралістичних універсалій.

---

[31] Див. також: Літературознавча рецепція і компаративний дискурс / За ред. *Р. Гром'я- ка.* - Тернопіль: Підручники і посібники, 2004.

Таке переакцентування з універсалістичного на плюралістичний спосіб світобачення притаманне і ***культурологічним,*** зокрема ***постко- лоніальним, підходам,*** які охоплюють проблеми розвитку літератури та культури тих народів, що раніше були колонізовані й не могли, звісно, належати до метрополіального простору колишніх імперій. Постко- лоніальні дослідження ставлять своїм завданням спростувати уявлення про культурну вищість колонізаторів і показати своєрідність колонізованих культур.

Надзвичайна різнорідність сучасної компаративістики далека від класичного ідеалу методологічної монолітності академічної дисципліни. Її raisons d'être, тобто загальні підстави чи спільні принципи, полягають не у згуртованому русі в одному напрямі, а в різноспрямованих пошуках, концептуальних дискусіях, безперервних експериментах та міждисциплінарній співпраці.

2.8. Розвиток порівняльних студій в Україні

В українському літературознавстві основи порівняльного вивчення літератур заклали Михайло Драгоманов, Микола Дашкевич, Іван Фран- ко, пізніше цю працю продовжили Володимир Перетц, Михайло Возняк, Василь Щурат, Олександр Білецький. За межами Батьківщини працювали Леонід Білецький, Святослав Гординський, Дмитро Чижевський («Історія української літератури», 1956; «Порівняльна історія слов'янських літератур», 1968) та інші вчені.

У радянському літературознавстві 1930-х років компаративізм був офіційно засуджений, його не визнавали науковою дисципліною і вважали «лженаукою». Таке ставлення до галузі тривало до середини 1950-х років, тобто до «хрущовської відлиги». Чим були викликані переслідування? Основна причина полягала в намаганні відгородити українську літературу від світового літературного процесу. Шукання впливів і пере- гуків вважалося «українським буржуазним націоналізмом».

Унаслідок політизації та ідеологічних спотворень підколоніальне літературознавство не могло розвивати компаративістику в усьому її обсязі. Поетичну формулу П. Тичини «чуття єдиної родини» було заформалізовано. Літературознавці зобов'язані були висвітлювати міжлітера- турні зв'язки українського письменства та його національну специфіку лише в ідеологічно звуженому контексті «благотворного впливу великої російської культури» та «інтернаціональної єдності братніх радянських літератур», аби сприяти процесам їхнього «взаємозближення, взаємодії і взаємозбагачення». Скільки, приміром, було написано про те, що Бєлінський схвально оцінив Шевченків «Кобзар», коли насправді він Шевченка та й усю літературу українською мовою не визнавав. Доходило до того, що українська література розглядалася як відлуння, провінційний варіант російської: Тичина - це, мовляв, український Маяковсь- кий, Андрій Головко - український Ґорький, і навіть у галузі класичного письменства вдавалися до таких уподібнень (Карпенко-Карий - український Островський і т. д.). Таке діялося не тільки з українською, а й іншими національними літературами в СРСР. Найбільшого розмаху боротьба проти компаративізму набрала в повоєнні роки. Саме тоді проводили кампанію проти т. зв. космополітизму, що було пов'язане з відродженням російської імперської (тобто великодержавної) ідеології.

І все ж, незважаючи на ідеологізацію, ізоляціонізм і русифікацію, здобутки в цій галузі були і в українському літературознавстві. Вони пов'язані з діяльністю кількох генерацій представників різних методологічних напрямів як у радянській Україні (О. Білецький і численні його учні та послідовники), так і поза її межами - в Галичині, еміграції та діаспорі (Дмитро Чижевський, Євген-Юлій Пеленський, Михайло Рудниць- кий, Остап Тарнавський та ін.).

Олександр Білецький (1884-1961) - визначний знавець античності, класичного європейського письменства й русистики. Учений досліджував спадщину Гомера, Есхіла, Арістофана, Овідія, таких митців Ренесансу, як Данте, Рабле, Сервантес, Шекспір, багатьох майстрів слова XIX - початку XX ст. (Гете, Скотт, Пушкін, Гюго, Ада Негрі, Брюсов). Попри неминучі для тих часів ідеологічні штампи, він зумів поставити низку різноаспектних проблем компаративного вивчення рідного письменства («Франко й індійська література», 1956; «Українська література серед інших літератур світу», 1958; «Шевченко і західноєвропейські літератури», 1961).

Григорій Вервес (1920-2001) відомий дослідженнями в царині славістики, зокрема українсько-польських літературних взаємин («Там, де Ікви срібні хвилі плинуть», 1972; «В інтернаціональних літературних зв'язках. Питання контексту», 1976, 1983; «Польська література і Україна», 1985). У порівняльному плані дослідник висвітлив постаті А. Міц- кевича («Адам Міцкевич в українській літературі», 1955), Т. Шевченка («Т. Г. Шевченко і Польща», 1964), І. Франка («Іван Франко і питання ук- раїнсько-польських громадсько-літературних взаємин 70-90-х років
XIX ст.», 1957), М. Рильського («Максим Рильський у колі слов'янських поетів», Київ, 1972; Москва, 1981), Я. Івашкевича («Ярослав Івашкевич», Київ, 1978; Варшава, 1979; Москва, 1985).

Жанрова специфіка роману XX століття перебувала в полі зору Дмитра Затонського (народ. 1922). Учений поєднав проблемний огляд із літературними портретами провідних митців, таких як Камю, Сартр, Кафка, застосовуючи і методику пильного вчитування, і широкий істо- рико-типологічний аналіз у своїх працях про німецькомовні літератури і сучасне європейське письменство: «Вік XX. Нотатки про літературну форму на Заході» (1961), «Франц Кафка і проблеми модернізму» (1965), «У пошуках сенсу буття» (1967), «Про модернізм і модерністів» (1972), «Мистецтво роману і XX вік» (1973), «Дзеркала мистецтва» (1975), «Шлях через двадцяте століття: Статті про німецькомовні літератури» (1978), «Минуле, сучасне, майбутнє» (1982), «Австрийская литература в
XX столетии» (1985), «Художні орієнтири XX століття» (1988). Ще за ра- дянських часів, у 1976-1978 рр., Д. Затонський був обраний віце-прези- дентом МАПЛ.

У низці книжок, що вийшли в Бухаресті («Велика традиція. Українська класична література у порівняльному висвітленні», 1979; «Шукання форми», 1980; «Вогонь і слово», 1992), румунська україністка Маґдалина Ласло-Куцюк (народ. 1928) виходила з ґетевського розуміння Weltliteratur не як сукупності національних літератур, а як площини їх перетинань, вивчаючи контексти української літератури, творчі особистості і стильові напрями крізь призму заборонених у радянській Україні структуральної, архетипної, інтертекстуальної методологій.

Дмитро Наливайко (народ. 1929) - дослідник широкого діапазону, автор студій з історії європейських літератур («Віктор Гюго», 1976; «Оноре Бальзак», 1985) і їх взаємин з літературою українською («Спільність і своєрідність», 1988; «Козацька християнська республіка: Запорозька Січ в західноєвропейських літературних пам'ятках», 1992). Дві книжки Д. Наливайка «Искусство: направления, течения, стили» (1981, 1985) присвячені типології епох Ренесансу, Бароко, Класицизму, Просвітництва, Романтизму і стильовим напрямам реалізму, натуралізму, імпресіонізму, декадансу, модернізму, авангардизму і, звичайне[4]», соцреалізму. Учений провадить значну організаційну роботу, спрямовану на координацію діяльності українських компаративістич- них осередків.

У другій половині XX - на початку XXI ст. компаративісти різних до- слідницьких напрямів працюють у наукових установах Києва (славісти Ніна Крутікова, Юлія Булаховська, Михайло Наєнко, Елеонора Соловей, Галина

Сиваченко, Павло Михед, Олександр Астаф'єв, американісти Тамара Денисова, Наталя Жлуктенко, Наталя Висоцька, Наталя Овчарен- ко, орієнталісти Юрій Кочубей, Григорій Халимоненко, Олександр Мушкудіані, Степан Наливайко, Людмила Грицик, Тетяна Маленька, пе- рекладознавці та представники інших галузей), Львова (Іван Денисюк, Володимир Моторний, Нонна Копистянська, Роксолана Зорівчак, Ярема Кравець, Євген Нахлік, Наталя Шевчук, Надія Поліщук), Одеси (Нонна Шляхова, Анатолій Жаборюк, Валентина Мусій, Наталя Малютіна, Павло Ямчук), Тернополя (Роман Гром'як, Микола Ткачук, Ігор Папуша), Харкова (Зінаїда Голубєва, Юрій Безхутрий, Ігор Михайлин, Олександр Борзенко), Чернівців (Анатолій Волков, Анатолій Нямцу, Володимир Антофійчук, Петро Рихло, Ольга Червінська, Ігор Зварич) та інших літературознавчих осередків країни.

Контексти українського письменства досліджували вчені з Австралії (Марко Павлишин, Галина Кошарська), Білорусі (В'ячеслав Рагойша, Тетяна Кабржицька), Болгарії (Симеон Русакієв, Лідія Терзійська, Ліляна Мінкова), Грузії (Отар Баканідзе), Італії (Ріккардо Піккіо, Джованна Броджі Беркофф, Лоренцо Помпео, Джованна С'єдіна), Канади (Юрій Луцький, Данило Гусар-Струк, Максим Тарнавський, Олег Ільницький), Німеччини та Австрії (Рольф Ґебнер, Петер Кірхнер, Алоїз Вольдан, Стефан Сімонек), Польщі (Стефан Козак, Володимир Мокрий, Михайло
Лесів, Ярослав Грицков'ян, Флоріян Неуважний, Василь Назарук, Аґнєш- ка Корнєєнко, Оля Гнатюк, Галина Корбич, Аґнєшка Матусяк), Росії (Петро Жур, Ніна Над'ярних, Юрій Барабаш), Словаччини (Мікулаш Нев- рлий, Юрій Бача, Михайло Мольнар, Микола Мушинка), США (Вендел М. Ейкок, Леонід Рудницький, Лариса Онишкевич, Григорій Грабович, Марк фон Гаґен), Франції (Аркадій Жуковський, Мішель Кадо, Еміль Круба), Чехії (Франтішек Тіхий, Орест Зілинський, Зіна Ґеник-Бере- зовська), Японії (Хіно Такао, Казуо Накай) та інших країн. Чимало закордонних учених працює в рамках Міжнародної асоціації україністів (МАУ), яку було засновано в Неаполі 1989 р. Як об'єднання національних і регіональних асоціацій, МАУ періодично проводить конгреси україністів (Київ - 1990 р., Львів - 1993 р., Харків - 1996 р,, Одеса - 1999 р., Чернівці - 2002 р., Донецьк - 2005 р., Київ - 2008), видає збірники наукових матеріалів.

П'ятитомною працею «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті» (1980-1994) вітчизняна компаративістика завершила свій радянський період. Після проголошення державної незалежності в Україні розпочалося помітне пожвавлення компаративістичних студій у різноманітних напрямах. Цьому сприяла демократизація суспільного життя, що зробило можливим відновлення культурних контактів зі світом. Українським ученим стали доступні праці зарубіжних літературознавців, деякі з них виходять у перекладі українською мовою. Молоді науковці ознайомлюються із сучасними літературознавчими концепціями міжлітературної рецепції та художнього перекладу в університетах Європи й Америки.

Запровадження у 1993 р. курсу порівняльного літературознавства, а через рік відкриття кафедри компаративістики в Національному університеті «Києво-Могилянська академія» було стимулом для інших навчальних закладів, де невдовзі порівняльне літературознавство стало фігурувати в назвах кафедр. Спершу це був Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, а незабаром після нього - інші заклади вищої школи. 2002 р. група науковців при відділі світової літератури в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка створила відділ літературної компаративістики.

1994 р. порівняльне літературознавство внесене до переліку спе- ціальностей, з яких науковці захищають дисертації. А 2005 р. в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка започатковано щорічник «Літературна

компаративістика» - поважну трибуну для зрілих дослідників і школу для плекання наукових кадрів. Отже, є підстави сподіватися, що невдовзі літературна компаративістика стане справді перспективною і продуктивною галуззю вітчизняного літературознавства.

Література

Білецький, Леонід. Основи української літературно-наукової критики. - К.: Либідь, 1998. - С. 215-221; 274-283; 295-300; 316-329.

Білецький, Олександр. Українська література серед інших літератур світу // ***Білецький, Олександр.*** Зібрання праць: У 5 т. - Т. 2. - К.: Наук, думка, 1965. - С. 5-49.

Гримм, Якоб. Немецкая мифология // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. ***Г. К. Косикова.*** - М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. - С. 54-71.

Гром'як, Роман. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. - Тернопіль: Джура, 2007. - 368 с.

Дима, Александр. Принципы сравнительного литературоведения. - С. 40-65.

Драгоманов, Михайло. Розвідки про українську народню словесність і письменство: У 4 т. - Львів, 1899-1907.

Енциклопедія постмодернізму / За ред. ***Чарлза Е. Вінквіста*** та ***Віктора Е. Тейлора-,*** Пер. ***Віктор Шовкун-,*** Наук. ред. ***Олексій Шевченко.*** - К.: Вид-во Соло- М$Павличко «Основи», 2003. - С. 206-211.

Зубрйцька, Марія. Передмова // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. - Львів, 2002. - С. 15-31.

Літературознавча компаративістика: Навчальний посібник / За ред. ***Р. Гром'я- ка.*** - Тернопіль, 2002. - С. 6-20, 29-181.

Літературознавча рецепція і компаративний дискурс / За ред. ***Р. Гром'яка.*** - Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. - 367 с.

Мітосек, Зофія. Теорія літературних досліджень / Пер. з польськ. ***Віктор Гуме- нюк.*** - Сімферополь: Таврія, 2005. - 408 с.

Неупокоева, Ирина. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. - М.: Наука, 1976. - 216 с.

Потебня, Олександр. Естетика і поетика слова: Збірник / Упоряд., вст. ст., при- міт. ***І. В. Іваня, А. І. Колодної.*** - К.: Мистецтво, 1985. - 301 с.

Тэн, Ипполит. История английской литературы. Введение // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. - М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. - С. 72-94.

Уэллек, Р.; Уоррен, О. Теория литературы. - М.: Прогресс, 1978. - 327 с.

Фізер, Іван. Американське літературознавство: Історико-критичний нарис. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. - 106 с.

Червінська, Ольга. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник. - Чернівці: Рута, 2001. - 56 с.

Wajda, G. M. Perspektywy dzisiejszej komparatystyki; ***Kushner, E.*** Literatura w globalnej wiosce // Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / Pod. red. ***H. Janaszek-Ivanickovej.*** - Warszawa: Instytut Kultury, 1997. - S. 306-327.

Wellek, René. The Crisis in Comparative Literature // ***Wellek, René.*** Concepts of Criticism / Edited and with an Introduction by ***S. G. Nichols, Jr.*** - New Haven and London: Yale Univ. Press, 1963. - P. 282-295.

Розділ 3.
ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ (ГЕНЕТИЧНО-КОНТАКТНИЙ) ПІДХІД

Генетично-контактний (генеалогічно-контактологічний) підхід, що зародився в порівняльно-історичній компаративістиці XIX ст., вивчає міжлітературні зв'язки і відношення, які стосуються спадкоємності і комунікації у сфері міжлітературних і міжкультурних відносин. Генеалогія зосереджена на тих подібностях (відповідностях, спільностях), що засновані на спорідненості літературних явищ, а кон- тактологія - на тих, що спричинені їхнім спілкуванням (тобто двосторонніх міжнародних літературних взаєминах). Предметом генетично- контактного дослідження є різноманітні взаємодії у міжлітературному просторі й часі, що їх описують такі категорії, як традиція, еволюція, вплив, запозичення, рецепція тощо.

3.1. «Все пізнаємо в порівнянні»

Якщо класична літературознавча методологія має іманентний характер, тобто її предметом є те чи інше літературне явище (твір, жанр, стиль, спадщина письменника, національна література, світове письменство) **як** цілість, то компаративістичні методології виходять поза межі окремого літературного явища - їхній предмет щонайменше бінарний, бо для порівняння, звісно, треба мати, як мінімум, два об'єкти.

Згідно з традицією, що має античне походження, ***порівняння*** (лат. сотрагаїїо) полягає в зіставленні одного літературного явища, т. зв. ***компарандума*** (лат. сотрагапсіит - те, що порівнюють), з іншим, ***компаратумом*** (лат. сошрагаШт - те, з чим порівнюють). Це зіставлення »дійснюємо на певній спільній основі, яку визначають як ***терціюм компараціоніс*** (лат. Іеііііит сотрагайопів - третє в порівнянні). Порівнює**мо** літературні явища задля глибшого пізнання їх і вивчення таких від**ношень** між ними, як:

- тотожність / подібність / відмінність;
- спільне / особливе / унікальне;
- універсальне / зональне / локальне;
- загальнолюдське / інтернаціональне / національне тощо.

Свобода порівняння не має обмежень. Рішення про те, «що» з «чим» порівнювати, не залежить винятково від реального контексту, а й від позиції дослідника. Звідси компаративістичному дослідженню постійно загрожує небезпека випадкових і неістотних зіставлень. Тому порівняння мусить спиратися на сутність предмета, а не лише на особисті враження дослідника, а також залучати tertium comparationis, окреслюючи той аспект, у якому здійснюється зіставлення

Tertium comparationis Г. Р. Яусс дефініціював як теоретичну норму:

> Ті норми не виникають безпосередньо з порівнюваних предметів. Вони народжуються з початкової пізнавальної інтуїції, з деколи прихованого чи неусвідомлюваного зацікавлення дослідника, котрий повинен за допомогою герменевтичної рефлексії виявити їх і відтак свідомо впровадити в акт порівняння, якщо бажає, щоби його аналіз був заснований на фаховому вивчекйі предмета, а не на упереджених переконаннях[32].

Інакше кажучи, tertium comparationis - це обрана дослідником спільна для порівнюваних явищ концептуально-методологічна площина, на яку їх можна спроектувати для зіставлення. Наприклад, для порівняння середньовічної лицарської епіки в Західній Європі, Київській Русі, Грузії, Японії таким tertium comparationis можна обрати жанровий, стильовий чи тематичний аспекти, бо ті твори об'єднуються подібними ознаками героїчного епосу («пісня», «слово», «повість»), чергуванням ритмічного і прозового тексту, середньовічними ідеалами, втіленими в образі мужнього героя - «лицаря без страху й догани»: королевича Зігфріда з німецької «Пісні про Нібелунгів» (записана близько 1225 р.), лицаря Роланда із французької «Пісні про Роланда» (XI ст.), Сіда Кампеадора з іспанської «Пісні про мого Сіда» (XII ст.), Ігоря і Святополка з українського «Слова о полку Ігоревім» (близько 1187 р.), Автанділа, Таріе- ла і Прідона із грузинської поеми «Витязь у тигровій шкурі» (кінець XII - початок XIII ст.) Шота Руставелі, Йосіцуне з японської «Повісті про Гейке» («Гейке-моногатарі», XIII ст.), короля Марка із сербських і болгарських «юнацьких» пісень тощо.

Порівняння може бути ***двостороннім*** (зіставлення середньовічної лицарської епіки в Японії і Західній Європі) і ***багатостороннім*** (середньовічна лицарська епіка в Японії, Західній Європі, Київській Русі і Грузії), ***одноаспектним*** (жанрове зіставлення) та ***багатоаспект- ним*** (зіставлення жанрових, стильових, тематичних аспектів), а також здійснюватися у ***часових*** (діахронічний, синхронічний, панхронічний) і ***пізнавальних*** (детерміністичний, структурний, функціональний) планах

Порівняння не завжди розрізняють серед споріднених пізнавальних дій, хоча це не означає, **що** їх не варто диференціювати. Скажімо, ***зіставлення*** - це співвіднесення предметів, яке має на меті виявити різноманітні взаємовідношення між ними - не лише подібність, а й різнорідність і відмінність. Якщо сама внутрішня форма терміна ***порівняння*** націлює на виявлення подібних, схожих літературних явищ (А = Б), то ***розрізнення*** (А * Б) диференціює їх за особливими, своєрідними, прикметними ознаками, а ***протиставлення*** (контрастне зіставлення: А<->В) вказує на відмінні, опозиційні (протилежні) ознаки. Аналітичне зіставлення і протиставлення явищ сприяє глибшому їх пізнанню (відоме прислів'я «все пізнаємо в порівнянні»).

Порівняльно-історичний підхід зіставляє літературні явища, зосереджуючись на таких подібностях (відповідностях, спільностях) між ними, які засновані на їхній ***спорідненості*** (чи спадкоємності - близькості за спільністю походження) та ***спілкуванні*** (взаємодії чи контактах - двосторонніх

---

[32] *Jauss, H. R.* Estetyka recepcji i komunikacja literacka // Antologia zagranicznej kompara- tystyki literackiej. - Warszawa, 1997. - S. 169.

міжнародних літературних взаєминах). Іншими словами, предметом генетично-контактного дослідження є еволюція і взаємозалежність літературних явищ, яка ґрунтується на їхніх зв'язках у літературному просторі й часі. Методологічний апарат порівняльно-історичного підходу становлять ***генетичний (генеалогічний)*** і зв'язаний з ним ***контактологічний*** методи дослідження.

3.2. Генетичний (генеалогічний) метод

Генетичний (генеалогічний) метод заснований на порівнянні подібних літературних явищ та історичному їх розгляді для з'ясування наявності / відсутності спорідненості між ними. Зрозуміло, що хронологічно більш раннє, попереднє, літературне явище породжує наступне: байронізм у європейських літературах спричинений розголосом поем Байро- **на,** які стали взірцем для романтично налаштованих митців і породили Низку бунтівних героїв: Ернані з однойменної драми (1830) В. Гюго; ліричний герой Г. Гайне, Є. Гребінки, М. Петренка; Октав з роману А. де Мюссе «Сповідь сина віку» (1836); поемні персонажі Ю. Словацького; Мцирі (однойменна поема, 1840) і Печорін (повість «Герой нашого часу», 1839-1840) М. Лєрмонтова; Прометей у поемі «Кавказ» (1845) Т. Шевченка.

Синхронні літературні явища, що мають ті чи ті подібні риси, генетична методологія проектує на вісь діахронії, шукаючи причини цієї подібності у їхньому походженні: виявляє спільних літературних «предків», моделює генотип, простежуючи ***генеалогічні лінії*** (одні з яких розвиваються, а інші уриваються) та ***мутації*** (тобто поступові видозміни, спричинені пристосуванням до нових умов) у наступних поколіннях «нащадків».

Генеалогічний метод розглядає схожість між літературними явищами як свідчення спільності їхнього походження, а розбіжності між ними - як ознаку різнорідності (неоднакового походження). Такими принципами керувався, зокрема, Я. Ґрімм у своєму дослідженні генези німецької міфології.

Подібність, засновану на генетичних зв'язках, виявляємо між літературними Явищами, які виростають на ґрунті спільної спадщини. Наприклад/спорідненістю з античною культурою зумовлено чимало подібностей у сучасних європейських (в тому числі й українській) літературах, як-от спільна для них система літературних родів, однакові жанрові моделі, коло міфологічних та історичних тем, традиційних сюжетів та образів, суголосність світовідчуттєвих і світоглядних концепцій.

Осмислюючи своєрідність генетичних зв'язків української літератури з античною спадщиною, І. Франко вказав на конструктивне її значення для розвитку національного письменства:

> Єдність і безперервність українсько-руської літературної традиції від найдавніших часів, а особливо від інтелектуального відродження Русі під польським пануванням у XVI і XVII століттях до Котляревського і до Шашкевича, - це один з найцінніших здобутків останніх досліджень над історією інтелектуального розвитку Русі. Тож не слід забувати, що в цьому розвитку елементи грецької освіти відігравали неабияку, вирішальну роль

Якщо середньовічне візантійське письменство, яке з часів Володимира Великого сприймалося в давньоукраїнській літературі в оригіналі (грецькою мовою) і в болгарських та сербських перекладах, було транслятором елементів грецької класичної літератури, то «відродження української літератури почалося травестуванням класичних латинських творів»[33] - «Енеїди» Верґілія (І. Котляревський), оди Горація (П. Гулак- Артемовський), а згодом з'явилися переклади байок Езопа (І. Озарке- вич), «Енеїди» Верґілія (Р. Ковшевич), Гомера (О. Навроцький, С. Ру- данський, П. Ніщинський, П. Куліш),

[33] Там само. - С. 251.

розгорнулося різнобічне творче засвоєння дедалі ширшого спектра античної спадщини.

Подібні й відмінні генетичні лінії можна простежити і в інших східнослов'янських літературах, котрі успадкували певні жанрово-сти- льові й тематично-концептуальні традиції середньовічної України-Руси, видозмінюючи їх упродовж вікового розвитку, надаючи їм неповторного національного забарвлення.

Дослідження життєдайної значущості для сучасної культури різноманітних національних традицій і класичних спадщин (греко-римської, китайської, японської, арабської, перської, старослов'янської тощо) - важливе завдання сучасного літературознавства. Адже історія національних літератур характеризується конфліктною зміною мистецьких епох, коли кожне молоде покоління висуває нові гасла і нових провідників, виробляє власний стиль і відмінну систему міжлітературних зв'язків, водночас оновлюючи й розвиваючи успадковані традиції. Серед спадкоємних ліній, які тягнуться від античної культури до новочасного українського письменства, дослідники простежують традиції, опосередковані середньовічним візантійським чинником, і прямі творчі взаємини Американський компаративіст Джон Кірбі досліджує творчий підхід до античної спадщини постмодерних митців, що працюють у різних мистецтвах і жанрах: роман «Ім'я рози» Умберто Еко, кіносценарій «Король Едіп» режисера П'ера Паоло Пазоліні, лірична поезія Йозефа Тузіані, есеїстика Італо Кальвіно, критична праця Роберта Калассо[34].

У генетичному методі взаємозв'язаними є два аспекти: ретроспекція і проспекція. ***Ретроспективний*** погляд, з'ясовуючи походження літературного явища, його джерела, не раз перетворює генеалогічне дослідження на своєрідну археологію; натомість ***проспективний*** погляд висвітлює еволюційні лінії, оперуючи поняттями традиції та новаторства.

Прикладом ретроспективно-проспективної методики є праця І. Франка «Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія» (1895-1897). Учений, з одного боку, аналізує історико-документальну основу середньовічної пам'ятки, щоби з'ясувати питання авторства, датування, реконструкції творчого процесу та авторського задуму, займається текстологічним вивченням різномовних рукописних варіантів твору задля встановлення його далеких, опосередкованих і безпосередніх джерел, здійснює систематичний пошук слідів літературних впливів, зокрема обговорює зв'язок роману з буддійською легендою, ставить питання про родовід орієнтальних (арабських, вірменської, грузинської, сирійської) версій, а з другого боку, ре-тельно відновлює літературну історію роману - його поширення у віршованій і прозовій формі в різних країнах та відгуки в пізніших літературних і позалітературних текстах.

Виявивши подібність між явищами, що віддалені в часі, ця методологія простежує наявність / відсутність причиново-наслідкових відношень між ними За наявності генетичного зв'язку таку подібність можна розглядати з генеалогічного, а також типологічного чи інтертекстуального погляду, а за відсутності такого зв'язку - лише з типологічного та інтертекстуального погляду.

3.3. Контактояогічний метод. Зовнішні зв'язки

Різновидом генетичного методу є **контактологічний метод,** зосе-редженні^ на вивченні безпосередніх зв'язків між синхронними (переважно) явищами. ***Міжлітературні контакти*** (зв'язки) належать до сфе{ии

' Про застосування генетичного методу в порівняльному літературознавстві див.: *Roddier, Henri.* De l'Emploi de la méthode génétique en littérature comparée // Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the ICLA / Ed. *W. P. Friederich.* - 2 vols. - Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1959. - Vol. 1. - P. 113-124.

міжлітературної взаємодії (комунікації), і під ними мають на увазі як односторонню дію адресанта на сприймача, різноманітні форми сприймання іншонаціональних літературних явищ, так і двосторонні міжнародні літературні взаємини, які, власне, і становлять взаємодію. Контактологічна методологія, основи якої заклав Т. Бенфей, оперує такими категоріями, як вплив, запозичення, міграція, рецепція тощо.

Контактні зв'язки лежать в основі міжлітературної комунікації, яка виникає внаслідок налагодження процесу одно- чи двосторонніх стосунків, і бувають ***синхронними*** (А. Міцкевич - А. Пушкін, І. Франко - Я. Каспрович, Т. С. Еліот - Е. Павнд) і ***несинхронними*** (звернення Лесі Українки до біблійних джерел, М. Яцкова - до новелістики Е. По, Дж. Джойса - до «Одіссеї»). Притім контактні зв'язки часто виникають незалежно від генетичної спорідненості, хоча генетичні зв'язки завжди ґрунтуються на контактних - ***безпосередніх*** (байронізм Ю. Словацького і М. Лєрмонтова виник унаслідок ознайомлення обох митців із творчістю видатного англійського романтика) та ***опосередкованих*** (численні автори історичних романів вальтерскоттівського типу не обов'язково мусили бути читачами «Айвенґо» і «Квентіна Дорварда» - їх захопила течія «скоттизму»; до появи «Зів'ялого листя» І. Франка чи «З теки самовбивці» П. Карманського спричинилися як безпосереднє читацьке враження від роману Ґете, так і наявність літературної моди - «верте- ризму»).

За Ф. Вольманом, Д. Дюришиним, вивчення літературних контактів (зв'язків) базується на виділенні двох основних їх типів:

- зовнішні зв'язки (або прямі контакти - термін А. Діми), які не відбиваються на структурі твору чи літератури-реципієнта;
- внутрішні зв'язки, що їх виявляють на різних структурних рівнях тво- ру-реципієнта (концептуально-тематичному, сюжетному, композицій- но-стильовому, жанровому тощо) шляхом аналітичного його зіставлення з твором-донатором, під час якого з'ясовується міра залежності, виражена у формі цитат, алюзій, ремінісценцій, пародіювання, наслідування, стилізації, продовження сюжету, розвитку традицій тощо

Що ми зараховуємо до прямих відношень або зовнішніх контактів?

Різновиди ***зовнішніх контактів*** - обмін книгами, творчі взаємини між письменниками, геополітичні чинники, які впливають на літературний процес. Серед різноманітних ***геополітичних чинників,*** таких як близькість чи віддаленість країн, їхні міждержавні взаємини, етнокультурний склад, політичний устрій тощо, навіть таке нещастя для народів, як війна, може відіграти певну роль у цій сфері. Так, унаслідок походів Александра Македонського виникла еллінська культура. Вона охоплювала Македонію, Пергам, Єгипет та інші держави Східного Середземномор'я аж до Індії і тривала з IV ст. до н. е. до І ст. н. е., поєднавши риси грецької культури попереднього періоду з культурним надбанням східних народів. Взаємодія елементів тих культур породила явища нової естетичної якості: у літературі, зокрема, посилилося зацікавлення життям звичайної людини, поглибився психологізм, збагатилася поетична мова, розвинулися жанри короткої поеми, оповідання, любовного роману з описом пригод у далеких країнах тощо. Важливим осередком розвитку науки, літератури та мистецтва стала Александрійська бібліотека (324 р. до н. е. - 640 р. н. е.), яка нараховувала близько 700 тисяч сувоїв. Тут зароджувалася філологічна наука: учені звіряли й редагували тексти письменників Заходу і Сходу, укладали словники, бібліографічні покажчики тощо.

Неабияке значення для зближення і взаємовпливів культур мають ***подорожі,*** які дають мандрівникові змогу отримати безпосереднє особистісне враження від країни і глибше пізнати життя тамтешнього люду. Великі географічні відкриття XV-XVIII ст. не тільки сприяли ознайомленню європейців з невідомими до того народами Америки, Азії, Африки, а й спричинили появу сюжетів про шукачів пригод, місіонерів, конкістадорів. Окремо варто виділити жанр дорожніх нотаток письменників і вчених, котрі цікавилися побутом і культурою сусідніх і віддалених народів. Такими є, зокрема, «Хожденіє» Данила Паломника, нотатки Вольтера про Англію, В.

Григоровича-Барського - про мандри Європою 1 Близьким Сходом, Й. Ґ. Гердера - про слов'янські країни. Так, у «Щоде**ннику** моєї подорожі за 1769 рік» німецький учений Гердер висловив своє захоплення Україною і занотував пророчу візію українських перспектив:

> Україна в майбутньому стане новою Грецією: прекрасний клімат цього краю, весела вдача народу, його музичний хист, родюча земля прокинуться... постане велика культурна нація, і її межі простягнуться до Чорного моря, а відтіля - у далекий світ

Перебування в іншій країні, в новому мовно-культурному оточенні є значним стимулом для митців. Подорожі таких невтомних мандрівників, як Григорій Сковорода, Жан-Жак Руссо, Джек Лондон, Ернст Гемінґ- вей, мали велике значення для розширення світоглядних обріїв і тематики їхньої творчості. Навчання у Ватиканській колегії в Римі спричинилося до розквіту італійських мотивів у поезії Петра Карманського, його перекладу Данте та інших італійців, написання критичних есеїв («Поет третьої Італії», 1908), а мандрівка у Вічне Місто і враження від статуї Мікеланджело надихнули Франка на створення поеми «Мойсей», численних перекладів, наукової розвідки про Данте. Під впливом італійських вражень виникли «Італійська мандрівка» (1816-1829) Гете, поетична збірка «Іспанські та італійські повісті» (1830) Альфреда де Мюссе, роман «Пармський монастир» (1836) Стендаля, поезії «У Вероні» (1861), «Баркарола» (1870-ті роки), новела «Таліянка» (1863) Юрія Федьковича, романи «Родерік Гадсон» (1876), «Листи Асперна» (1888) Генрі Джеймса, поезія «Дим» (1903) Лесі Українки, збірка новел «Маленький пан Фріде- ман» (1898), оповідання «Смерть у Венеції» (1911) Томаса Манна, «Сон» (1911), «Хвала життю», «На острові» (1912) Михайла Коцюбинського, роман «За рікою в затінку дерев» (1950) Ернста Гемінгвея.

Добровільне чи вимушене виселення в іншу країну - діаспора, трудова чи політична ***еміґрація*** - також є чинником налагодження міжкультур- них контактів і взаємопізнання народів. Починаючи від Овідія, вигнаного з Риму на береги Чорного моря, поети-ізгої, митці-еміґранти, шукачі екзотики і кращої долі є діяльними посередниками між культурами.

З різних причин за межами своєї батьківщини змушені були працювати чимало письменників. Такою була доля Т. Шевченка, багатьох його попередників (Єпіфаній Славинецький, Стефан Яворський, Феофан Прокопович), сучасників (Микола Гоголь, Євген Гребінка, кириломе- фодіївці) й особливо наступників. У другій половині XIX ст. у Швейцарію емігрували Михайло Драгоманов і Сергій Подолинський. Підтримуючи зв'язки з Україною, вони видавали тут збірник «Громада», твори Т. Шевченка, Панаса Мирного. Своїми листами до редакції львівського студентського журналу «Друг» М. Драгоманов зацікавив І. Франка та його друзів французьким натуралізмом і російським реалізмом, а на Літературному конгресі 1878 р. в Парижі та Міжнародному літературному конґресі 1881 р. у Відні цей авторитетний учений виступив на захист української літератури, переслідуваної російським урядом.

Наступні хвилі еміграції відбулися після втрати української державності на початку XX ст. (Володимир Винниченко, Празька школа поетів), а відтак - у час і після Другої світової війни. Повоєнна доба почалася з відновлення у СРСР репресій над письменниками-патріотами, а за кордоном - з дискусій над теоретичними концепціями «великої літератури» (Улас Самчук) та «національно-органічного стилю» (Юрій Шеве- льов-Шерех) у рамках МУРу - Мистецького українського руху, який об'єднав письменників за кордоном у перші повоєнні роки. У 1954 р. в Нью-Йорку було засноване Об'єднання українських письменників «Слово». Письменники-еміґранти Іван Багряний, Василь Барка, Михайло Орест, Тодось Осьмачка розвивали стильові традиції ренесансних 1920-х років. У радянській Україні ті ж традиції пронесли крізь десятиліття тотального нищення і передали молодшому поколінню Максим Рильський, Борис Антоненко-Давидович, Іван Сенченко, Леонід Первомайський. Саме тоді, на межі 1950-1960-х років, на літературну арену вийшла

нова генерація митців: «шістдесятники» в радянській Україні і Нью-йоркська група поетів на американському континенті. Стильові течії того літературного покоління були найрізноманітнішими і мали на меті реформування традиційного письменства.

Поєднання успадкованого від рідної культури і засвоєного поза її межами, в емігрантських мандрах іншими країнами і континентами, виразно розкриває збірка Віри Вовк «Меандри» (1979), починаючи з самої назви: меандри - це вигини рік, які виникають під дією бічних течій, що не збігаються з напрямом основного річища; а ще меандрами називають тип геометричного орнаменту у вигляді безперервної ламаної лінії із закрутами. Таким чином, природне явище переноситься на мистецьке: поширений у давньогрецькому орнаменті меандр перейшов і на український ґрунт разом зі своїм значенням - символом людської долі, покрученого життєвого лабіринту. Український літературознавець із США Богдан Рубчак, аналізуючи цю книгу, «впізнає» меандр **у** нашому «кривому танці», вбачає принцип «меандровості» в ритмічній організації вірша, де короткі рядки, закриваючи довгі, творять своєрід**ну** синтаксичну симетрію. І справді, еміґрація була трагедією для поете**си** як людини, але саме вона й зняла розмежування у її духовному статусі між «своїм» і «чужим», асимілюючи чуже й інтегруючись у ньому. **Так,** поезія Віри Вовк «Вибранці» починається рядком «Пальмо, ти со- няшне колесо!» Образ візуальний, але те «колесо», здається, хоче відірватися від латиноамериканської пальми: у сприйнятті українського чи**тача** воно асоціюється з народнопісенним образом сонця як «крокового колеса», яке «вище тину стояло, много дива видало». Це справді цікавий зразок імпліцитного поєднання бразильської екзотичності з українською фольклорною традицією, що творить «казкові внутрішні краєвиди»

В історії інших європейських літератур важливу роль відіграли емігранти з Ірландії (Джеймс Джойс, Шон О'Кейсі, Семюель Беккет), Польщі (Адам Міцкевич, Юліуш Словацький, Ципріян Норвід), Росії (Іван Бунін, Александр Купрін, Владімір Набоков, Александр Солжені- цин, Василій Аксьонов, Владімір Войнович), письменники єврейської діаспори (Шолом-Алейхем, Шолом Аш, Айзек Башевіс Зінґер), чимало з яких стали класиками інших національних літератур і здобули світове визнання (Франц Кафка, Бруно Шульц, Еліяс Канетті).

Важливим фактором зовнішніх контактів у літературі можна назвати ***знання мов*** - чинник, що безпосередньо визначає інші форми зв'язків і міжкультурний діалог узагалі. Адже саме через мову засвоюється культурний текст літератури-адресата, який може впливати на іншу літературу - адресанта.

Скажімо, лінія поділу середньовічної Європи на два «світи» - Pax Latina і Pax Orthodoxa - проходила не лише за геополітичними та релігійними, а й мовними ознаками. Мовою тодішнього літературного, наукового, церковного вжитку була переважно не жива розмовна мова, якою спілкувалися на вулицях Рима, Парижа, Києва, а мова книжна - латина в Західній Європі і старослов'янська (або ж церковнослов'янська чи староболгарська) мова у Східній Європі. Обидві мови-посередниці - кожна у сфері свого впливу - єднали сусідні і віддалені країни у наддержавні й надетнічні культурні спільноти, забезпечуючи вільну циркуляцію літературних текстів усією територією відповідного «світу». З доби Ренесансу завдяки діяльності українських латиномовних письменників і таких освітніх закладів, як Києво-Могилянська академія, Україна, не поли- шаючи свого геополітичного становища в Pax Orthodoxa, активніше прилучилася до культурного обміну в Pax Latina.

Або ж візьмімо таку проблему, як поширення в українській літературі ідей модернізму наприкінці XIX - на початку XX ст. Яким чином поширювалися ті ідеї в тодішньому українському письменстві? Через посередництво польської й російської літератури або безпосереднє знайомство з французькою і

німецькою. Про це свідчать переклади І. Франка, Лесі Українки, В. Щурата, М. Вороного...

В особистому і творчому житті таких поліглотів, як Леся Українка чи А. Кримський, знання мов мало величезну вагу, бо відбилося на ерудиції, тематиці, стильовому забарвленні їхніх творів. Марко Вовчок - росіянка за походженням, українська письменниця і перекладач з французької на російську - внесла вклад у всі три літератури

Дієвими чинниками налагодження міжлітературних зв'язків є ***особисті стосунки між письменниками.*** Скажімо, у «Зів'ялому листі» Івана Франка вчені знаходять перегуки зі збіркою поезій «Mitose» Яна Каспровича. На думку Валерія Корнійчука, ця збірка польського митця могла підказати українському поетові ідею створення власної ліричної драми. Звернімо увагу на те, що перший жмуток «Зів'ялого листя», опублікований як окремий цикл у збірці «З вершин і низин» (1893), завершувався «Епілогом», який свідчив про відсутність на той час у автора мистецької концепції цілісної поетичної книги. 29 січня 1895 р. у львівських книгарнях з'явилася збірка Я. Каспровича, і тим самим роком датовано поезії другого жмутка І. Франка. «Звичайно, такий хронологічний збіг і навіть трифазна композиція обох збірок могли бути цілком випадковими, якби не авторські передмови до них» [35].

Передмова І. Франка відома. В ній ідеться про знайдений щоденник самогубця, наявність якого (щоденника) письменник заперечив у виданні 1911 р., але який віднайшли сучасні дослідники. А ще з'ясувалося, що Франко читав цей щоденник у 1883 р., але аж до 1896, тобто до виходу «Зів'ялого листя», не згадував.

А як починалася «Miloéé»? У передмові до збірки Я. Каспрович пише:

> У документах одного з моїх друзів, нещасливих, бо переважно з такими мене поєднував до цих пір дивний фаталізм життя, я знайшов цілу низку фрагментарних записів, що стосуються його зв'язку з якоюсь жінкою. Ці записи я поєднав у цілісну оповідь і тепер віддаю на публічну оцінку[36].

Ось джерело Франкового фіктивного героя. І - що важливіше - сучасний дослідник знаходить спільні настрої, ідеї та основний композиційний центр - образ болю, демонструючи, як особистий контакт породжує творчий перегук.

Але творчий перегук можливий і без особистісного контакту. Важливе ***знайомство з твором.*** У драмі представника «Молодої Польщі» Станіслава Виспянського «Wesele» і трагедії молодомузівця Василя Па- човського «Сон української ночі» основною є ідея «національного воскресіння», виражена крізь візію сну: у драмі польського поета - відновлення Польщі «від моря до моря», в українського поета - здобуття національної незалежності, золотого вінця держави. В. Пачовський загальною концепцією «Сну української ночі» полемізує з драмою С. Вис- пянського і в цій полеміці спирається на символіку українського фольклору, творить власні символи, хоч не раз потрапляє в залежність від польського драматурга на рівні образів-символів, що формують ідею національної самосвідомості в неоромантичному ключі. Драма Виспянського допомогла Пачовському увиразнити власну поетичну ідею: крім меча, народ повинен бачити також «золотий вінець» - державну ідею (у Виспянського - «золотий ріг»).

Прикладів таких творчих імпульсів чимало. «Ревізор» (1836) М. Гоголя отримав, очевидно, поштовх од комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе» (1827, опубліковано 1840): в обох випадках приймають несправжнього ревізора. А комедія Г. Квітки-Основ'яненка «Шельменко-денщик» (1838) є переробкою п'єси Карда Ґольдоні «Слуга двом панам» (1745-1753, поставлено 1796).

---

[35] *Корнійчук, Валерій.* Ліричний універсум Івана Франка. Горизонти поетики. - Львів, 2004.-С. 108-110.

[36] Цит. за: *Корнійчук, Валерій.* Ліричний універсум Івана Франка. - С. 110.

До літературних контактів належить ***листування*** митців (А. Пушкін - А. Міцкевич, І. Турґенєв - Г. Джеймс). В українському письменстві маємо багато прикладів епістолярних контактів, які передували творчим задумам, бо тільки тоді вони можуть називатися власне літературними контактами. З того погляду цікавими є обопільні епістолярії: Іван Франко - польська письменниця Еліза Ожешко, Ольга Кобилянська - болгарський письменник Петко Тодоров, Василь Стефаник - польський літературний критик Вацлав Морачевський, Ігор Костецький - англо- американські модерністи Томас Стернз Еліот і Езра Павнд. Деякі листи
В. Стефаника є мовби ескізами його новел. Не знайдено листування Лесі Українки з російським літератором Григорієм Мачтетом і австрійською письменницею Марією-Євгенією Делле-Ґраціє.

Такі контакти можуть мати і негативний вплив на літературний процес. Так, кореспонденція, яку Яків Головацький провадив з Михаїлом Погодіним, була однією з причин його переходу на москвофільські позиції, і взагалі контакти з російськими слов'янофілами відштовхнули багатьох письменників Галичини від позицій «Руської трійці». На жаль, праць із цієї проблематики ми майже не маємо з багатьох причин, і тут широке поле для молодих дослідників.

Варто назвати й таку форму контактів, як ***літературні гуртки, салони*** й ***кав'ярні.*** Щоправда, стосовно переслідуваної впродовж віків української літератури про салони не дуже можемо говорити. Ігор Калинець в одному з в'язничних віршів, написаних, здається, терцинами, сказав, що його називали салонним поетом, і поставив запитання: «А де ж мої салони?» Салоном була в'язниця. Та все ж українські митці об'єднувалися, зустрічалися, спілкувалися. На початку XX ст. у львівській кав'ярні «Монополь» збиралася «Молода Муза». Сюди приїздили з Кракова Богдан Леп- кий, Остап Луцький, розповідали про новини польської та чеської модерни. У кав'ярні «Павич» («The Peacock») у грудні 1958 р. виникла Нью-йоркська група українських поетів (Емма Андієвська, Богдан Бой- чук, Віра Вовк, Патриція Килина, Богдан Рубчак, Юрій Тарнавський). Саме місце, обране для зібрань, підкреслює неформальний характер таких угруповань: відсутність статуту, фіксованого членства, маніфестів тощо. Відкритість кав'ярняних зустрічей передбачає контакти з представниками суміжних мистецтв, широкі дискусії на естетичні теми.

Але що таке кав'ярня супроти, наприклад, знаменитих салонів XVII ст. у Франції, найвідомішим серед яких був салон пані де Вівон маркізи де Рамбуйє, де сходилися літератори, артисти, вчені й вели дискусії. Вони вважали, що це корисніше, ніж просто читання. Говорили про італійську літературу, яка тоді мала найбільшу популярність, англійську. Пізніше, у XVIII-XIX ст., такі салони з'явилися в Німеччині, Італії, Росії. В Україні набули слави літературний салон Ольги Кобилянської (1890-ті роки, Чернівці), літературні «суботи» в оселі Михайла Коцюбинського (1900-ті роки, Чернігів).

Важливими посередниками в міжлітературних контактах є ***літературознавчі дослідження, літературна критика, словники, енциклопедії, антології, журнали,*** які популяризують іншомовне письменство ддя національного читача. Центрами дослідження «діалогу літератур» стали університетські кафедри й академічні установи, які організовують наукові конференції, симпозіуми, круглі столи. На них учені різних країн, що досліджують проблеми міжлітературних взаємин, мають можливість обмінюватися публікаціями, готувати спільні видання тощо. Авторитетними форумами є конгреси Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства (МАПЛ), Міжнародної асоціації україністів (МАУ), міжнародні з'їзди славістів і т. д., у яких бере діяльну участь молода українська компаративістика, утверджуючись у науковому світі.

3.4. Внутрішні контакти: категорія впливу

Вищою формою літературних зв'язків є ***внутрішні зв'язки,*** які лишають слід на структурі тексту-реципієнта (окремого твору чи національної літератури), виконуючи формо- і змістотворчу роль.

Вивчаючи внутрішньолітературні зв'язки, важливо розрізняти форми спілкування (комунікації). Насамперед це такі взаємозалежні категорії, як вплив, запозичення, рецепція та ін. Обсяги цих понять значною мірою збігаються, але відчутними є й змістові акценти у кожного з них.

Термін ***вплив*** означає процес і результат дії транслятора на реципієнта. ***Транслятором*** (передавачем, відправником, адресантом), як і ***реципієнтом*** (сприймачем, отримувачем, адресатом), можуть бути літературні явища будь-якого рівня та обсягу: окремий твір, національне письменство, образ, стиль чи будь-який інший елемент мистецької традиції. За визначенням нідерландського дослідника Яна Б. Корстіюса, вплив - це «змістові і формальні наслідки, що їх справили на літературний твір, критичну працю чи цілий період певні зовнішні і внутрішні зв'язки» [37]. Цей різновид міжлітературних взаємин окреслює залежність явища від іншого і є провідним поняттям у царині дослідження міжлітературних взаємин.

З другого боку, як застеріг В. Жирмунський (а перед ним - А. Веселовський), вплив є можливим і продуктивним лише тоді, коли література-реципієнт має внутрішню потребу в такому культурному «імпорті» і переживає аналогічні тенденції суспільного й мистецького розвитку, шму кожний літературний вплив зв'язаний з частковим перетворенням запозиченого елемента відповідно до національних традицій та індивідуальних естетичних уподобань митця.

Саме поняття впливу дуже давнє, дехто вважає навіть, що воно прийшло в літературознавство з астрології, котра намагалася з'ясувати, як розташування планет чи повний місяць діють на ріст рослин, самопочуття людини тощо. Стосовно ж літературних впливів існують різні погляди. У трактуванні цього питання виявилася розбіжність між американською та французькою компаративістичними школами. Американська школа заперечила продуктивність дослідження впливів, виходячи із структуралістичних засад, згідно з якими мистецький текст - цілісна система, всі компоненти якої тісно пов'язані і взаємодіють між собою. Натомість французька школа базувалася на історичній традиції визнання таких впливів, починаючи ще з епохи Ренесансу (відродження мистецьких традицій античності).

Отож Рене Веллек переконаний, що полювання за впливами не варте зусиль. Діониз Дюришин приблизно такої ж думки - цей термін він вважає небажаним пережитком «теорії впливів» («впливології»), навіть якщо його за інерцією збережено у працях діаметрально протилежного спрямування[2]. Чому? Бо термін «вплив» у своєму основному значенні віддає перевагу тому, хто (чи що) впливає, і відсуває на задній план творчу активність того, хто сприймає або зазнає впливу. А з таких позицій неможливо системно витлумачити закони міжлітературного процесу, простежити складне переплетіння зв'язків у процесі функціонування літератури. Тому термін «вплив» словацький компаративіст розглядає як суто допоміжний, а взагалі він видається вченому неадекватним і непродуктивним.

Але не всі літературознавці такі категоричні у цьому питанні. Александру Діма, хоч і стверджує, що «вивчення впливів - вельми делікатна галузь дослідження і обережність тут ніколи не завадить» бо вченому доводилося стикатися з найрізноманітнішими відтінками - від цілковитої і свідомої імітації, яка не відрізняється від плагіату, до ледь уловимих спонукальних

[37] *Дим а, Александр.* Принципы сравнительного литературоведения. - М., 1977. - С. 140.

імпульсів, - та все ж переконаний, що дослідження впливів доцільне й аж ніяк не вичерпало себе.

Впливи можуть стосуватися одного твору, письменника чи групи митців. Тому А. Діма розрізнив упливи ***індивідуальні*** та ***колективні.*** До перших дослідник зарахував уплив письменника на письменника, наприклад, Езопа на Лафонтена. Є випадки, коли якась постать має винятково великий вплив на формування стилю чи цілого періоду розвитку культури. Такими можемо вважати вплив Вольтера на розвиток гуманістичних ідей у духовному житті Європи XVIII - початку XIX ст. чи вплив Байрона, Шіллера, Гюго на розвиток романтизму. Особливо відчутний байронізм у Росії - «непотрібні люди» Онєгін, Печорін (хоча є й спроба лермонтовського дистанціювання («Нет, я не Байрон, я другой, Еще неведомый избранник...»). Але такі подібності не слід пов'язувати виключно з Байроном. Байронізм, як влучно висловився чеський учений С. Вольман, зустрічається і без Байрона, і навіть без байронізму.

Складним є питання про вплив літератури на літературу. Безперечно, старіші літератури впливають на молодші, розвиненіші - на менш розвинені. Так, давньогрецька впливала на римську в античні часи, італійська - на французьку в XVI-XVII ст., а французька - на російську вже з кінця XVIII ст. Але учасники цього процесу можуть мінятися місцями. Якщо у XVIII ст. французька література, яка сама раніше зазнавала впливу італійської, починає справляти зворотний вплив на неї, а наприкінці цього століття стає каноном для російської, то з другої половини XIX ст. російська справила потужний вплив на західноєвропейське письменство (І. Тургенев, А. Толстой, Ф. Достоєвський).

Літературні внутрішньо- і міжнаціональні впливи існують не лише на рівні окремих творів, творчих індивідуальностей, національних літератур, а й стильових напрямів, жанрових форм, цілих літературних епох. Зокрема, жанрово-стильові якості барокового мистецтва приваблювали багатьох митців міжвоєнного двадцятиліття і проявилися у «необа- рокових» тенденціях творчості П. Тичини, Б.-І. Антонича, іспанця
Ф. Ґарсії Лорки, англійських поетів В. Емпсона, Р. Ґрейвса, Д. Томаса. Подібний «погляд у минуле» притаманний і таким явищам, як неоґоти- ка, неокласицизм, неоромантизм, неоавангардизм тощо.

І, нарешті, про ***опосередкований тип контактів,*** які здійснюються не через прямий вплив однієї літератури на іншу, а через «треті руки». Окремі релігійні, міфологічні та правові елементи прадавніх вавилоно- ассирійської та єгипетської цивілізацій успадкували Еллада й Рим, передавши їх новочасній європейській культурі. Пізніше, в Середньовіччі, посередницьку функцію, за М. Драгомановим, виконувала візантійська культура, передаючи з азійського Сходу європейському Заходу та слов'янському світу різноманітні твори словесності: казки, легенди, житія, романи, драми тощо А в новітні часи, як вже було згадано, ідеї західноєвропейського модернізму приходили до нас і внаслідок безпо- середньогеГспілкування з ним (наприклад, особистісні контакти у 1890-х рокйзбукраїнських письменників з представниками австрійської сецесії чи тодішні переклади В. Щурата з французької поезії та його ж літературно-критичні статті про французький символізм), і через австрійське, російське й польське посередництво. Яскравий приклад опосередкованих контактів - виступи польського поета Міріама (Зенона Пшесмиць- кого), який у Львові читав три лекції про бельгійський символізм, і про них І. Франко відгукнувся статтею «Доповіді Міріама» у львівській газеті «Киг)ег ілуо\уб1<і» (1894).

На жаль, в українській літературі опосередковані зв'язки часто переважали над прямими з причин позалітературного характеру (за царських часів - заборона українського слова, в радянський період - звужена сфера функціонування мови, на початках української незалежності - видавнича криза тощо). Сьогодні наслідки такої однобічної залежності долаються дуже поволі.

Проблема впливів складна. З одного боку, вони можуть виступати як імпульс саморуху, як каталізатор літературного розвитку, але можуть і гальмувати його, мати не глибинний, а поверховий характер, що зводиться до наслідування взірців, епігонства, плагіату. Тому при підході до конкретних явищ чи етапів розвитку літератур треба враховувати динаміку і якісні характеристики літературного розвитку.

Одну з перших історій української літератури написав Ніколай Петров. Написав прихильно, сам бувши росіянином. Охопив і давній, і сучасний йому періоди. Але засадниче положення цієї праці полягало в тому, що «погляд на українську літературу повинен обхоплювати подвійні відносини її до Польщі й Росії, і при тому позитивні й неґативні, але під переможним упливом російської літератури» Микола Дашкевич у своїй рецензії, яка розрослася у працю більшу, ніж сама історія Петрова, застеріг:

> В українській літературі XIX ст. не можна бачити тільки як би продовження двох течій, що панували в ній попередніми століттями. В XVII ст. в ній справді зустрічалися і стикались дві головні засади: грецько-слов'янська й латинсько-польська. В XIX ст. першу остаточно замінив загальноросійсь- кий літературний вплив, і далі тягся польський вплив, але поза тим українська література XIX ст. [...] проявила значну самобутність і мистець- кість із народним змістом. Через те всупереч тезі про значний вплив польської та загальноросійської літератур справедливість вимагає вказати й на місцеві основи української літератури, й на загальноєвропейські течії, що відбивались у ній через польську й російську літератури й поза ними[38].

М. Дашкевич навів низку доказів. Так, заслугу І. Котляревського він бачить не тільки в тому, що поет наблизив українську літературу до сучасних йому форм російської, а й - передусім - у тому, що він талановито розкрив скарби українського народного духу і слова. А загалом, на думку дослідника, в українській літературі виявилася характеристична риса племінного типу: сполука реалізму, гумору й чутливості. На питання, чи були сторонні впливи - спершу польські, а потім російські - рушійною силою її розвитку, чи руйнували її самобутність, а чи вносили в неї тільки деякі ідеї, М. Дашкевич відповів, що цей вплив не був однозначним і не визначає її суті.

Наприкінці XIX і на початку XX ст. одержиме вишукування генетичних і контактних джерел не раз перетворювалося на «впливологію», через що викликало опір у митців і дослідників. Іван Франко вслід за Іе- орґом Брандесом звернув увагу на необхідність змістовного тлумачення літературного шедевру, у якому зовнішні джерела, впливи, запозичення зазнають сутнісного творчого опрацювання:

> ...Гамлет є чим собі хочете, але не історичною трагедією з датської минувшини. Всі оті книжкові та історичні ремінісценції були для автора мов купа хворосту, з котрої тільки геній може зробити огнище, що горить і світить віки-віками. До всіх тих фактів, натяків, ремінісценцій треба було ще чогось - найважнішого, щоб із них міг постати «Гамлет» - треба було портрета власної душі поетової, портрета геніальної людини, що, вдаючи безумного, під маскою безумства тим яркіше виявляє свою геніальність[39].

Пізніші компаративісти зауважили обмеженість «впливології» в тому, що дослідник концентрує увагу на джерелах літературного твору, ігноруючи його специфіку і функціональність. Тому сфера впливів може бути взята до уваги лише на початковій стадії порівняльних студій - не як мета, а як засіб порівняльного аналізу.

Вплив переважно починається з ***імпульсу.*** Таке поняття не всі дослідники схильні вважати літературознавчим, бо надто вже воно неконкретне, неокреслене. Імпульс - це поштовх, а він може бути випадковим, несподіваним і з літературою аж ніяк не пов'язаним. Такий поштовх можна ще назвати спонукою. Б.-І. Антонич колись жартував, що спонукою до твору може бути

[г] Там само. - С. 135-136.

[39] *Франко, Іван.* Передмова [до вид.: *У. Шекспір.* Гамлет, принц датський / Пер. *П. Кулі- **іша.*** - Львів, 1899] *11 Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 32. - С. 164.

думка про гонорар. Але все-таки це буде зовнішня спонука, а не внутрішня, що суголосна творчій натурі митця.

Михайло Рудницький наводить епізод з історії народження новели Михайла Яцкова «Серп»:

> Ти, може,, пам'ятаєш, - згадував він [Яцків], - як до нашого стола у «Цен- тралці» Підсів раз Михайло Петрицький? Давай йому до календаря щось тщ^моцие, як горілка без краплі води. Прийшов я вночі до хати, а грішному гроші потрібні. На столі лежала коробка від сірників з рисунком серпа. Глипнув я на полицю і пригадав собі чомусь поему Едґара По «Ворон» з незабутнім рефреном «невермор» - «ніколи». «Що значить ніколи? - сказав я собі. - Таки сьогодні напишу якусь "біснувату" історію». Упівголос повторював «невермор», «серце», «серп», скрізь «е» і «р» - мов пила по сучку шарпає. [...] Серп викликає в уяві картину лану. Лан зі збіжжям пригадував трагедію нашого села. Яке почуття бринить найсильніше усіх в серцях нашого селянства? Почуття кривди, а кривда і панщина - тоді виникає контраст між тяжким трудом наймички і її вродою, а жіноча врода створена для кохання. Вродлива дівчина, логічно, не може обійтись без пари. З цього місця треба було шукати зав'язки і розв'язки. В одній мініатурній сцені я мусив помістити кілька штрихів, які говорили б про насильство над людиною, про любов і ненависть, про нестерпний труд і прагнення волі. У пан- щизняне село треба було кинути хоч один промінь світла

Що тут є імпульсом? Антоничівська думка про гонорар? Як зовнішня спонука - так. А творча - серп (концепція) і тема поезії Е. По «Ворон» (як структура). Відтак сюжет новели розгорнувся як вражаюча конструкція залізної логіки.

Притім треба мати на увазі, що історія творчої генези Яцкового твору постала перед нами опосередковано - через інтерпретацію читача- мемуариста, який, імовірно, долучив до процесу творення певні ланки логічного зв'язку. Адже у спогадах іншого мемуариста - Богдана Гориня, котрий розповів про свої студентські зустрічі з Михайлом Яцковим, в уста літнього письменника вкладено дещо відмінний варіант історії написання новели «Серп»:

> Було так. Молодомузівці [...] зустрічались у кварні «Централка». Мали ми там свій мармуровий столик, який ніхто, крім нас, не займав, - хіба Франко ще іноді підсідав. Того вечора зійшлося нас кілька. Добре пам'ятаю, що поруч зі мною сидів Осип Маковей - чи то сам прийшов, чи хтось його запросив. Ділилися ми враженнями про свій творчий верстат. Із трудом зійшлися на думці, яку я сформулював приблизно так: письменник мусить мати зірке око, щоб бачити те, що інші не бачать, і мусить побачити в тому таке, чого інші не побачать. Весь той матеріал треба переплести з якоюсь важливою подією, віднайти в ньому стержень, який би усіх зацікавив. Отже, мусить бути порушена проблема.
>
> Під час нашої бесіди вплелася одна важлива деталь, до якої я, нарешті, підійшов. Розмовляючи, я підкидав сірникову коробку і кинув її якось так, що звернув увагу на етикетку, на якій був зображений серп - марка фірми. Чому серп? - подумав раптом я. Бачив різні марки, але та чомусь привернула мою увагу. Як повернувся з кварні додому, серп той не виходив мені з голови. Почав пригадуватися мені той час, як ще малим я пас корови і дружив з сільськими хлопцями, як стерегли ми, щоб корови не зайшли в панське поле, бо то Гарантований штраф. Яких то історій не наслухався тоді за коровами! Від старого батрака (був він вже в літах, але нежонатий) почув я історію про дівчину, що зарізала серпом свого пана. А повернув мене до тих далеких спогадів дитинства серп на етикетці. З розповідей, яких я наслухався від батрака, витворився образ Варки у новелі «Серп»

Як бачимо, тут немає згадки про «Ворона» Едґара По - це було, очевидно, доповнення мемуариста, який любить дещо додати «від себе». На місці «Ворона» - почута в дитинстві розповідь, дуже близька до остаточного варіанта новели. Але асоціативний ланцюжок і в першому, і в другому випадку справді підпорядкований внутрішній логіці сюжетно- концептуальної кристалізації задуму, й епіцентром виступає та сама наскрізна деталь - серп як «стержень», навколо якого зосереджено події. І паралель між «Вороном» По й «Серпом» Яцкова цілком виправдана з огляду на динамічну композицію і настроєву музичність обох творів.

3.5. Внутрішні контакти: рецепція - комунікація - традиція

Через те що поняття «впливу» налаштовувало на виявлення однобічної залежності літературного явища від його історичних джерел, воно у XX ст.

уточнювалося й доповнювалося, а подекуди й витіснялося іншими - ширшими, місткішими, гнучкішими - категоріями, такими як «рецепція», «контекст», «міжлітературна комунікація», «інтертекстуаль- ність». Так, розмірковуючи над (інтер)текстуальними ознаками явища впливу, Ігор Качуровський [40] запропонував схему, на підставі якої можемо судити про зв'язок між двома письменниками:

1. Присвята власних творів.
2. Згадування (у художніх творах, статтях, листуванні): а) імені автора; б) його творів (у цьому разі можна говорити про зв'язок як у плані позитивному, так і негативному).
3. Цитування: а) в епіграфах; б) у тексті.
4. Ремінісценції (у вузькому значенні).

(Притім дослідник зауважив, що пункти 2, 3, 4 дають підставу говорити про спорідненість лише тоді, коли названі в них явища мають не спорадичний, а систематичний характер.)

5. Запозичення формальні: а) лексичні; б) у галузі метрики; в) фоніки; г) строфіки; ґ) архітектоніки.
6. Наслідування: а) стилістичні; б) жанрові; в) у галузі формально-технічних засобів.
7. Звернення до тих самих чи подібних: а) мотивів; б) ситуацій; в) сюжетів; г) персонажів.
8. Переспіви.
9. Переклади (добровільний вибір матеріялу для перекладу майже завжди '.ЙЙдчить про певну симпатію перекладача до перекладеного твору).
10. Поза властивою художньою творчістю лишаються: а) статті, рецензії та есеї про даного автора; б) публікація або редагування його творів (якщо це наслідок вільного вибору).

Рецепція - це синтетична форма генетично-контактних зв'язків, яка полягає у сприйманні ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів інших письменників та літератур і їхньому творчому переосмисленні в національному письменстві чи творчості митця.

Осмислюючи явище діалогічного розуміння в міжлітературних зв'язках, Ганс Роберт Яусс запропонував

> розрізняти в історико-літературному процесі обидва аспекти стосунку тексту і читача, тобто вплив - як спричинений текстом - і рецепцію - **як** спричинений адресатом - елемент конкретизації смислу

Притім, на відміну від впливу, рецепція може бути не лише пасивною і позитивною, а й активною і полемічною, що проявляється, скажімо, в пародіюванні («Енеїда» Вергілія - «Енеїди» італійця Дж. Б. Лаллі, француза П. Скаррона, австрійця А. Блюмавера, росіянина Н. Осипова, українця І. Котляревського), концептуальному переосмисленні («Севільський ошуканець, або Камінний гість» Тірсо де Моліни - донжуанівська тема в Ж.-Б. Мольєра, П. Корнеля, К. Ґольдоні, Д. Г. Байрона, А. Пушкіна, Б. Шоу, Лесі Українки, М. Фріша...) та інших формах творчого засвоєння.

Приклад творчої рецепції на світоглядному рівні можна простежити, зіставляючи поетичний цикл Б.-І. Антонича «Бронзові м'язи» з його збірки «Привітання життя» (1931) зі збіркою польського поета Казимєжа Вєжинського «Олімпійські лаври» (1927), яка послужила стимулом для українського поета. В обох митців чимало спільного. Передовсім, уславлення краси і сили людини, «бога з античної статуї» (Антонич), радісного племені спартанців і спартанок (Вєжинський), обидва поети співають гімн еллінській гармонії здорового духу в здоровому тілі. Але під час уважного читання помічаєш розбіжності чи й полеміку українського поета з польським. Бо попри подібність назв і збіг окремих деталей, концепція творів польського й українського митців переважно протилежна. Це виразно помітно, коли порівняти, приміром, поезію Вєжинського «Стрибок із жердиною» ("Бкок о Іусгсе") з поезією Антонича «Скок жердкою». К. Вєжинський підносить свого героя увись, просто в небо, і залишає його там як «віддих», відлуння тих, що спостерігають за ним із землі. Б.-І. Антонич, навпаки, повертає змагуна на

[40] *Качуровський, Ігор.* Відгуки творчости Ґете в поезії Юрія Клена // Сучасність. - 1983. - №3.-С. ***18.***

землю з усвідомленням, що він там «не зістане». Ілюзія польоту в його героя короткочасна, а протверезіння від неї - тривке. Звідси випливає основний аспект спортивного циклу Антонича: не радість перемоги, як у Вєжинського, а гіркота її («до уст бокал підношу - в нім полин») при думці про поверженого у поєдинку суперника («Змагання атлетів»). Таким чином, зовнішня атрибутика «Бронзових м'язів» обертається своєю протилежністю, що дає підстави говорити про екзистенційне начало спортивного циклу Антонича на відміну від оптимістичного первня «Олімпійських лаврів» Вєжинського, які послужили для українського поета творчим поштовхом.

Які ж форми творчої рецепції відомі? Ця широка категорія охопила поняття впливу, запозичення, трансплантації і трансформації, наслідування, відштовхування, суперництва тощо. Під час компаративного дослідження дуже важливо з'ясувати характер засвоєння сприйнятих елементів у структурі твору, де це запозичення виявилося, а також те, яку роль відіграють засвоєні компоненти у структурі тексту-реципієнта.

На відміну від впливу, що його реципієнт засвоює несвідомо, до ***запозичення*** автор-реципієнт вдається усвідомлено: переносить у свій твір окремі елементи оригіналу-претексту, часто вказуючи на джерело.

За проф. Анатолієм Волковимзапозичуватися можуть різні елементи претексту:

- сюжет (так переважно чинили Алішер Навої, Вільям Шекспір, Бертольд Брехт);
- окремі мотиви (скажімо, мотив польоту на Місяць, що вперше появився в опублікованому посмертно 1657 р. утопійному романі Сірано де Бер- жерака «Інший світ, або Держави та імперії Місяця», породив цілий тематичний кущ сюжетів у романах «Незвичайна пригода Ганса Пфалля»
  Едгара По, «З Землі на Місяць» та «Навколо Місяця» Жуля Верна, «Подорож пана Броучека на Місяць» Сватоплука Чеха тощо);
- персонажі (роман «Дон Кіхот» Сервантеса - комедія Генрі Філдінга «Дон Кіхот в Англії», поема «Молитва за нашого пана Дон Кіхота» Рубена Даріо; трагедія «Гамлет» Шекспіра - поема «Смерть Гамлета» Миколи Бажана);
- композиційні, стильові та інші поетикальні форми; наприклад, композиційно-стильові риси байронічної поеми, що сформувалися у «Чайлд Гарольді» та «Дон Жуані», стали взірцем для «Беньовського» Юліуша Словацького, «Євгенія Онегіна» Александра Пушкіна, «Гайдамаків» Тараса Шевченка й інших поемних творів доби романтизму;
- висловлювання (цитати, епіграфи) тощо.

Термін трансплантація перенесений у гуманітарні науки з біології, де він означає пересаджування з наступним приживанням тканин і органів у межах організму або від одного організму до іншого. У літературній компаративістиці під ***трансплантацією*** (прищепленням) мають на увазі запозичення певного трансплантанта (жанру, стилю, ідеї, теми, сюжетної схеми, персонажа, поетикального засобу) для дальшого його розвитку. На відміну від елементарного запозичення, яке відзначається одноразовістю, локальністю, прагматичним призначенням, трансплантація - це таке запозичення, яке передбачає, як правило, подальше культивування трансплантанта, творення нової літературної традиції в національному письменстві.

Наприклад, у середньовічній українській державі Володимира Великого і Ярослава Мудрого здійснювалася трансплантація державних та релігійних інституцій із Візантії, які на новому національному ґрунті набували особливих ознак, тобто зазнавали трансформації. Те саме відбувалося і в тодішній руській літературі: з візантійського та староболгарського письменства на наш ґрунт було перенесено житійну, богослужебну, апокрифічну, світську літературу. «Головною складовою частиною найстарішої літератури була література позичена та перекладна», - пише Дмитро Чижевський в «Історії української літератури» В Україні часів Київської Русі побутували такі твори власне болгарського письменства, як «Шестоднев» Йоанна Екзарха, повчання Климента Охридського, Костянтина Преславського та ін. Особливо популярними були апокрифи (грец. аркгурЬоБ - прихований, таємний) -

твори, що розповідали про події та осіб священної історії, але не ввійшли до канону Святого Письма, хоча були своєрідною духовною їжею для найширших верств середньовічної публіки. Серед апокрифів були старозаповітні і новозаповітні. Українські апокрифічні сюжети збирав, публікував і творчо використовував Іван Франко, діяльність якого в цих напрямах досліджує Ярослава Мельник Франко з'ясував, що до апокрифів, які мандрували різними країнами, додавався місцевий матеріал, фольклорні легенди.

До метафори прищеплення вдався Михайло Возняк, описуючи давньоукраїнську рецепцію візантійських текстів і жанрово-стильових елементів: «український організм... вибирав... те, що йому було рідніше, ближче, та, присвоюючи собі чуже, вкладав присвоєне у власне тіло й оживляв його власною кров'ю» [2].

Із процесом прищеплення І. Франко пов'язав появу в українському романтизмі образу кобзаря - наскрізь, здавалося б, національного, питомого для нашого фольклору й письменства. У «Передньому слові» до видання поезії «Перебендя» Т. Шевченка (Львів, 1889) Франко розглянув цей твір стосовно можливих запозичень з українського фольклору та літератури, а також польського і російського романтизму, демонструючи,

> з якого широкого круга думок брав наш поет імпульси і вказівки до своїх перших творів, може, й несвідомо, але талановито перетоплюючи в своїй голові і бурливий романтизм Міцкевича та Ґощинського, й шляхетське ук- раїнолюбство Падури, і ліберальні пориви та реакційний об'єктивізм Пушкіна - і все те з високим почуттям артистичної міри та реальної правди перещеплюючи на здоровий паріст української народної пісні та власної ви- сокорозвинутої індивідуальності[3].

Основою для літературного моделювання образу кобзаря у творчості Т. Шевченка, за твердженням критика, послужили готові форми «української школи» в польському романтизмі, бо в українській словесності таких образів до Шевченка не було. «Хто знає, як звільна і з яким трудом витворюються в літературі певні образи і форми і як трудно, власне, найзвичайнішим явищам реального життя статися типовими формами поетичними [...], той згодиться на мою думку» [4].

Запозичений матеріал отримує різну міру концептуального переосмислення і зазнає неоднакових композиційних та стильових змін, у зв'язку з чим можна говорити про різні форми його відтворення і перетворення.

До полюса ***відтворення*** тяжіють, наприклад, ***переклад, парафраза, наслідування*** (інтертекстуальний спосіб виразу творчого авторського задуму шляхом відтворення загальних змістових чи формальних рис оригіналу-взірця), ***епігонство*** (сліпе наслідування чи механічне копіювання претексту, що трапляється у масовій літературі, як-от явище «кот- ляревщини» у XIX ст., а в XX - кримінальний роман чи фентезі, творені за жанрово-тематичними і композиційно-стильовими шаблонами).

До полюса ***перетворення*** спрямовані різні види творчої ***трансформації***- зміни запозиченого матеріалу внаслідок різноманітних способів творчого опрацювання: ***комбінування*** його із власними, автохтонними елементами, ***продовження*** запозиченого сюжету та розвиток ідейного змісту, ***полеміки*** з ним, ***пародіювання, травестування, стилізації, осу- часнення*** й ***архаїзації*** тощо. Скажімо, до трансформаційного засобу доповнення відомого сюжету і його реінтерпретації звернулися Байрон та Франко у поемах «Каїн» та «Смерть Каїна», в яких ідеться про подальшу, не описану в Біблії, долю першого вбивці.

Між паралелями відтворення і перетворення існує не лише постійна напруга, а й плідна взаємодія. Наслідування (мімесис) як свідоме творче продовження традиції було визнане програмним постулатом у добу Відродження і Класицизму (теорія наслідування античних взірців). Цей принцип притаманний і окремим жанрам, як-от байка, притча, назіре. ***Назіре*** (чи назірй, слово арабського походження) - це поширений у поезії Близького і Середнього Сходу жанр поетичної «відповіді», коли автор наслідує відомий

твір свого сучасника чи попередника, зберігаючи віршовий розмір оригіналу, розвиваючи його тему, сюжет, даючи нове трактування персонажам. Наприклад, у «відповідь» на славетну «П'ятерицю» («Хамсе» - «п'ять поем») азербайджанського поета XII ст. Нізамі Ґанджеві з часу її виникнення і до сьогодні створено десятки таких поетичних відлунь: 42 назіре на поему «Скарбниця таємниць» перською мовою, 2 - давньоузбецькою, 2 - турецькою мовами; 42 назіре на «Хосров і Ширін» перською, давньоузбецькою, азербайджанською і турецькою; 40 назіре на «Лейлу і Меджнуна» перською, давньоузбецькою, туркменською, азербайджанською, турецькою, курдською та іншими мовами... Упродовж століть участь у цьому поетичному змаганні брало чимало відомих митців - індо-перський поет Амір Хосров Дехлеві, узбецький класик Алішер Навої, персько-таджицький творець «семери- ці» Абдурахман Джамі, Назим Хікмет - турецький поет XX ст., та ін.[41]

Особливим різновидом поєднання генетичної спорідненості і контактних зв'язків, типологічних збігів та інтертекстуальних перегуків є т. зв. ***традиційні*** (чи ***мандрівні) образи*** (Едіп, Гамлет, Фауст), кожен з яких, розгалужуючись на наступні епохи й інші національні літератури, вибудовує власну традицію - самостійну історію творчих інтерпретацій.

Адаптація запозиченого матеріалу, його переосмислення у новому національно-культурному середовищі, творче перетворення і засвоєння - це обов'язкова умова рецепції. Вже російський компаративіст А. Веселовський звернув увагу, що засвоєння впливу відбувається не на порожньому місці, а передбачає відповідний культурний рівень і активність реципієнта. Таким способом налагоджується ***міжлітературна комунікація*** - діалог національних письменств і загалом культур.

У міжлітературній комунікативній ситуації Рене Етьємбль вирізнив ролі адресата, посередника і адресанта (сприймача). Ці комунікативні ролі існують у діалогічному просторі - як позатекстовому (твір - переклад - рецензія), так і внутрішньотекстовому (текст-джерело інтертек- стуально представлений цитатою у тексті-сприймачі) та міжтекстовому (в літературному процесі твір-донатор ставить своєю реплікою запитання, на яке шукає відповідь текст-сприймач, стаючи посередником для інших текстів, які включаються в діалог).

Діапазон форм культурного взаємообміну (посередницьких «жанрів») широкий: перекладна рецепція, критична рецепція, наукова рецепція (дослідницькі монографії, симпозіуми), творча рецепція. Важливу роль у такому взаємообміні відіграють засоби масової комунікації. У новітній Україні визнаним чинником міжкультурного спілкування є журнал «Всесвіт», присвячений іноземній літературі, культурі, мистецтву: за останні вісімдесят років свого існування часопис видрукував більше п'ятиста романів, тисячі поетичних добірок, драматичних творів та есеїв письменників зі ста п'яти країн світу в перекладах із вісімдесяти чотирьох мов світу. Тут уперше побачили світ твори Кафки, Стефана Цвайґа, Беккета, Фолкнера, Джойса, Гемінґвея, Ґабріеля Ґарсії Маркеса та багатьох інших класичних і сучасних авторів.

Мережа опосередкованих національних і міжлітературних генетич-но-контактних зв'язків (сукупність взаємозв'язаних спорідненостей і творчих контактів) творить ***літературну традицію*** (лат. traditio - передача). Явище літературної традиції нідерландський дослідник Ян Б. Корстіюс пояснює на такому прикладі: усі, хто вслід за творцем епістолярного роману С. Річардсоном вдавалися до цього жанру, перейняли - і не обов'язково від нього самого, а, цілком можливо, від його наступників - винайдену ним форму, зокрема спосіб побудови наратії, взаємин між автором, персонажами і читачем Отож про традицію можна говорити тоді, коли письменник успадковує творчі

[41] Зарубіжні письменники: Енциклопедичний довідник у 2-х т. / За ред. *Н. Михайльсь- кої, Б. Щавурського.* - Т. 2. - Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2006. - С. 266.

ідеї не (лише) безпосередньо з першоджерела (а такого першоджерела фактично не існує - кожне «першоджерело» має свої джерела), а (й) через посередників.

Ставлення до традиції не є однозначним. Схиляння перед спадком попередників не раз спричиняє самозаспокоєння і призводить до занепаду творчого духу, коли здається, що нічого нового вже немає під сонцем. Ніцшів Заратустра таврував такий культ і закликав: «О, брати мої, розбийте, розтрощіть старі скрижалі!» Натомість творче ставлення до спадщини передбачає постійний живий діалог із нею, про що нагадував англо-американський поет Томас Стернз Еліот, стверджуючи у статті «Традиції та індивідуальний талант» (1919), що сучасність такою ж мірою коригує минувшину, якою минувшина скеровує сучасність, адже у свідомості модерного митця всі видатні явища європейської літератури - від Гомера до символістів - співіснують одночасно і творчо взаємодіють, і тому треба оберігати й розвивати традицію.

Прикладом діалектичного трактування цього поняття може бути відома концепція «антитетичної критики» американського постструкту- раліста Гарольда Блума, котрий висловив міркування про психологічний конфлікт між залежністю від традиції і прагненням неповторності («Страх впливу», 1973). Вплив одного поета на творчість іншого може бути як зовнішнім, обмеженим запозиченнями мовних чи образних елементів віршування, так і «глибинним чи справжнім впливом» [42]. Кожен великий поет неодмінно зазнає глибинного впливу якогось свого попередника чи сучасника, і тоді він «повинен боротися за індивідуальний ковток повітря і з попередниками, і з сучасниками» [43], інакше йому загрожує небезпека «розчинити» власну індивідуальність у чужому світосприйнятті, й тоді він може втратити себе як оригінальний митець. Лише завдяки динаміці одночасного тяжіння і відштовхування свідомість митця здатна прилучитися до літературної традиції, не згубивши власну індивідуальність. У такий спосіб ляк перед впливом стає чинником творчого процесу, штовхаючи митця на шлях новаторства.

3.6. Принципи дослідження міжлітературних зв'язків

У своїх працях «Теорія міжлітературного процесу» («Teoria medziliterarneho procesu», 1987), «Діалоги і роздуми про міжлітератур- ність» («Dialogy a reflexie o medziliterarnosti», 1988) словацький дослідник Діониз Дюришин (1929-1997) системно виклав концепцію міжліте- ратурності як складного, системного чинника розвитку національного і світового письменства. Звісно, успіх дослідження, здійснюваного в цьому напрямі, залежатиме не лише від (між)літературної ерудиції, естетичної та історичної проникливості критика, а й від його теоретичних стратегій і гнучкості порівняльно-аналітичних методик.

Внутрішні зв'язки виявляємо під час аналітичного порівняння літературних явищ, коли помічаємо, що одне з них відгукнулося на попереднє явище на рівні тематики, концептуального змісту, композиції чи стилістики. За такого порівняння течій, жанрів, окремих творів, засобів звертаємо увагу на з'ясування того, що спричинило подібність, зокрема шукаємо зовнішніх контактів, які б підтвердили вплив на літературне явище, рецепцію, участь у певній традиції. Виявляємо спершу, в чому подібність, а тоді - в чому відмінність.

На першому етапі порівняльного аналізу здійснюємо пошуки еквівалентностей та їхніх причин, встановлюємо класифікацію окремих

[42] *Bloom, H.* Figures of Capable Imagination. - New York, 1976. - P. 19.
[43] *Op. cit.* - P. 15.

міжлітературних зовнішніх і внутрішніх контактів, тобто реконструюємо форми міжлітературної взаємодії. Під час порівняльно-історичного аналізу, заснованого на принципі схожості, відбувається процес нагромадження літературних паралелей і аналогій та пошуки їхніх генетично-контактних джерел, що звужує рамки порівняльного вивчення. Тому порівняння на основі подібності треба вважати початковою фазою компаративного аналізу, коли збір матеріалу і попередня його класифікація фіксують переважно прямі збіги в будові речень, змалюванні літературних героїв, у сюжетних ходах, композиційних засобах тощо. Прикладом такого підходу Д. Дюришин називає працю французької дослідниці Наталі Вулик «Пушкін і Овідій» (1967), у якій авторка виявила сліди впливу Овідія («Метаморфози») в «Циганах», «Борисі Годунові», «Євгенії Онєгіні» А. Пушкіна, порівнюючи деталі, фіксуючи схожість зародження почуттів, аж до аналогічних способів освідчення у формі зворушливих листів. На цьому дослідження й закінчується. І жодних висновків. Ми так і не дізнаємося, що свого вніс Пушкін, чим він цікавий для читача

Аналізуючи низку доповідей про вплив творчості Максима Горького на румунську, білоруську та українську літератури, що були виголошені на V Міжнародному з'їзді славістів, Д. Дюришин зазначив, що порівняння, зроблені в них, відсувають на задній план специфіку тих літератур, на які впливала творчість Горького. А чим же є ці літератури самі собою? І вчений робить справедливий висновок, що для компаративістики дуже важливий не факт впливу розвиненіших літератур на менш розвинені, а те, як літератури сприймають ці впливи, трансформують їх і стають готовими до міжлітературної комунікації, поєднання «впливу» із власною внутрішньою специфікою і традицією [44].

Спрощеним розумінням «впливу» позначена стаття-рецензія С. До- ленги (А. Крижанівського) на збірку Євгена Маланюка «Земна Мадонна». Критик говорить про те, що Маланюк виріс на російській культурі, його поезія несе з собою світовідчуття, яке має суто російський характер, бо йде від А. Блока та інших російських поетів-символістів. Справді, вплив поезії А. Блока на творчість Є. Маланюка досить помітний і виявляється на різних рівнях. Інколи цей вплив є прямим і проявляється, за спостереженням М. Зерова, як «незаметений слід, незамаскована ремінісценція»

Наприклад, у Є. Маланюка:
Жовтень (кесарю багрянородний!)
Ніс весну на лезі золотім.

А в А» Блока:

'Тебе, несущему из сечи, • На
острие меча весну.

Набагато більше впливів на рівні непрямих перегуків. Так, символи Степової Еллади і Земної Мадонни як Роксолани - «байстрючої матері яничар» й водночас Беатріче, Антимарії й водночас Степової Мадонни формувалися в Маланюка під впливом блоківського образу Росії, персоніфікованої в жіночому образі - повії й водночас ангела, Беатріче й Кармен («Вірші про Прекрасну Даму»). Але чи був це вплив тільки Александра Блока? Юрій Клен у відповідь на статтю С. Доленги виводив таку амбівалентність жіночого образу ще з Біблії, зокрема зі слів пророка Єзекіїля, де Бог звертається до блудниць такими словами: «Чистою водою я вас оббризкаю, щоб стали чистими»; з ними співзвучна Маланю- кова ідея чистої купелі, «купелі хресної».

А тепер виникає запитання: що породило такі мотиви в Маланюка - чи тільки вплив Блока, чи щось інше, більше, важливіше? І тут мимоволі підійдемо до ширшої проблеми - історіософської: іпостасі жіночого образу передають у поета драму історії України від скіфо-сарматських часів до

[44] Там само. - С. 116.

сучасної поетові доби, а саме - степове прокляття України, яка, перебуваючи на перехресті історичних шляхів і сил, не змогла вистояти і стала бранкою сусідів. Подібне трактування цього образу бачимо і в П. Тичини («Мадонно моя...»), і в М. Бажана («Кров полонянок»), і в Гео Шкурупія («Україно соборна...»).

Поглиблене дослідження творчих зв'язків з'ясовує не лише сам факт впливу, а і його причину: чим викликаний такий вплив і що він концептуально означає. Відповідь на перше запитання така: вплив спричинений історіософськими поглядами автора, його роздумами над історичною ситуацією України, котра стала бранкою, повією «в шатрах ханів і царів». І звідси випливає висновок: «треба очиститися», пройти «вогненну купіль».

Отже, літературні контакти необхідно розрізняти за мірою їх значущості, а по-друге, враховувати різні способи їхнього вияву і творчий характер їх рецепції, як у працях «Райнер-Марія Рільке й Україна» (Львів, 1935) та «Овідій в українській літературі» (Краків - Львів, 1943) Євгена- Юлія Пеленського, які втягнули в дослідницьку орбіту широке коло проблем, висвітливши у творчості цих поетів точки дотику з Україною, моменти діалогу через віки.

Різноманітні аспекти міжлітературних зв'язків і функціонування світових явищ у національній літературі та національного письменства у світовій культурі висвітлюють праці такого типу, як «Адам Міцкевич в українській літературі» (1885) Івана Франка; «Ґете у Франції» ("Goethe en France" 1904) Фернана Бальдансперже, «Ґете в Англії» ("Goethe en Angleterre", 1920) Жана-Марі Карре, «Ґете в російській літературі» («Гете в русской литературе», 1937) Віктора Жирмунського і «Ґете і світове письменство» ("Goethe und die Weltiiteratur" 1946) Франца Штриха, «Шекспір і німецький дух» ("Shakespeare und der deutsche Geist", 1911) Фрідріха Ґундольфа та «Шекспір в українській літературі» (1976) Марії Шаповалової, «Слава Данте за кордоном» ("Dante's famé abroad", 1950) Вернера П. Фрідеріха і «Данте й українська література: досвід рецепції на тлі "запізнілого націєтворення"» (2003) Максима Стріхи, «Українська дума і пісня в світі» (1989,1997-1998) Григорія Нудьги, «Шевченко і світ» (1989) - збірник статей про сприйняття творчості Шевченка в інших літературах, як-от «Творчість Т. Шевченка і польська культура» Григорія Вервеса, «Тарас Шевченко чеською та словацькою мовами» Володимира Житника тощо.

Література

Дашкевич, Микола. Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия» // Історія української літературної критики та літературознавства: Хрестоматія. - К.: Аибідь, 1998. - Кн. 2. - С. 201-205. ***Дима, Александр.*** Принципы сравнительного литературоведения. - М., 1977. - С. 121-130.

Дюришин, Диониз. Теория сравнительного изучения литературы. - М., 1979. - С. 102-124.

Качуровський, Ігор. Відгуки творчости Гете в поезії Юрія Клена // Сучасність. - 1983. - № 3. - С. 18-30. ***Матвіїшин, Володимир.*** Українсько-французькі літературні зв'язки XIX - початку XX ст. - Львів: Вища школа, 1989. - 166 с.

Наливайко, Дмитро. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. - К.: Дніпро, 1988. - 395 с.

Нахлік, Євген. Доля - Los - Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. - Львів: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2003. - 568 с.

Нудьга, Григорій. Українська дума і пісня в світі: У 2-х кн. - Львів: Ін-т народознавства; Кн. 1. - 1997. - 420 с.; Кн. 2. - 1998. - 510 с.

Папуша, Ігор. Modus orientalis: Індійська література в рецепції Івана Франка. - Тернопіль: Збруч, 2000. - 206 с.

Пахльовська, Оксана. Українсько-італійські літературні звязки XI-XX ст. - К.: Наук, думка, 1990.

Пеленський, Євген-Юлій. Райнер-Марія Рільке й Україна. - Львів, 1935. - 29 с.

Стріха, Максим. Данте й українська література: досвід рецепції на тлі «запіз- нілого націєтворення». - К.: Критика, 2003. - 163 с.

Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. - Т. 1-5. - К., 1987-1994.

Bloôm, H. Figures of Capable Imagination. - New York, 1976. - 273 p.

Brunei, Pierre. L'Usage de la comparaison en littérature comparée // Europa Provin- cia Mundi: Essays in Comparative Literature and European Studies / Eds. ***Joep Leerssen, Ulrich Syndram.*** - Amsterdam: Rodopi, 1992. - P. 3-11.

Corstius, J. B. Literatura jako kontekst ***II*** Antologia zagranicznej komparatystyki lite- rackiej; ***Jauss, H. R.*** Estetyka recepcji i komunikacja literacka / Pod red. ***H. Jana- szek-Ivanickovej.*** - Warszawa: Instytut Kultury, 1997. - S. 140-149,164-175.

Розділ 4. ПЕРЕКЛАД ЯК ФОРМА МІЖЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМИН

Якщо на Заході переклад трактують як складник літературної компаративістики, то в українських університетах його здавна фахово викладають і успішно вивчають як окрему дисципліну. І все ж є підстави запровадити елементи перекладознавства до нашого навчального курсу, розглянувши їх у компаративному перекрої: по-перше, переклад є важливим об'єктом порівняльного дослідження як один із надзвичайно плідних різновидів міжлітературної і міжкультурної взаємодії, а по-друге, він надає компаративістиці необхідне методичне забезпечення - адже без перекладних творів неможливе широкосягле зіставне вивчення різномовних мистецьких контекстів планети.

Оскільки знання іноземних мов і в давні часи, і сьогодні не можна назвати масовим, перекладач виступає посередником між народами, які спілкуються в найрізноманітніших сферах життя. Окрім посередницької, інформативної функції, перекладні твори виконують і творчу, продуктивну місію, бо завжди були важливим стимулом розвитку національних мов, літератур, культур.

4.1. Переклад і його різновиди

Переклад - це відтворення тексту іншою мовою, перекодування його з мови оригіналу на мову сприймача. В сучасному світі розвиваються науковий, технічний, діловий, мистецький (художній) та інші види перекладу, які виконують інформативну, просвітницьку, культурну, естетичну функції. Розрізняють такі форми перекладу, як ***усний*** (у тому числі синхронний), ***письмовий, опосередкований*** (здійснений не з оригіналу, мовою якого перекладач не володіє, а з посередника - перекладу цього тексту на третю мову), ***автоматичний*** (машинний). Відома також класифікація Романа Якобсона, котрий у праці «Про мовознавчі аспекти перекладу» (1958) виділив три види перекладу: ***внутріиньомовний*** (інтерпретація вербальних знаків іншими знаками тієї ж мови, як-от у метафразі - прозовому переказі змісту поетичного тексту), ***міжмовний*** (інтерпретація вербальних знаків однієї національної мови засобами іншої мови, наприклад переклад Шекспіра французькою чи українською), ***міжсеміотичний*** (інтерпретація вербальних знаків засобами не- вербальних знакових систем, скажімо, екранізація літературного твору).

Мистецький (художній) переклад - це відтворення літературного тексту засобами іншої мови з якомога повнішим збереженням його мистецьких якостей.

Існують неоднакові ступені наближення до оригіналу, різні типи «присвоєння» іншомовних текстів - власне переклад, переспів, адаптація, переробка тощо, кожен з яких виявляє певне співвідношення свого і чужого. Скажімо, опускання епізодів та розширення тексту, забарвлення його іншим стильовим і національним колоритом, зміна епохи, місцевості, імен персонажів та інші значні відхилення характерні для ***переспіву*** й ***переробки,*** які творчо змінюють оригінал відповідно до концепції інтерпретатора, а також ***адаптації*** — суто ужиткового пристосування стилістики, композицій «а-змісту оригіналу до культурно-історичних, вікових, професійних особливостей і естетичних уподобань читацької авдиторії. Така практика поширена в жанрі байки (сюжети Езопа у переробках Лафонтена, Лессінґа, Красіцького, Крилова, Глібова), в галузі сучасної молодіжної та навчальної лектури (адаптації для дітей романів «Ґаргантюа і Пантаґрюель», «Робін- зон Крузо», «Мандри Ґуллівера» та інших популярних творів).

Адаптація, переспів, переробка - це межові явища між рецепцією і перекладом, бо перекладач вільно трактує оригінал відповідно до власних творчих інтенцій. Численні переклади "Ехеді топитепШт" Горація у російській (Ломоносов, Фет, Брюсов, «Пам'ятник» Державіна, «Пам'ятник» Пушкіна) та інших літературах, багато перекладів «Міньони» Ґете мають характер адаптації чи переспіву. Адаптацію трактують як наближення оригіналу до власної літературної традиції за допомогою різноманітних засобів, як-от: випущення епізодів, розширення тексту, надання йому ознак національного колориту. Ця тенденція була особливо поширена в добу романтизму. Саме так за «Ленорою» (1773) Г.-А. Бюргера постала «Світлана» (1812) В. Жуковського (водночас російський поет дав і точний переклад цього твору), а на основі балади Жуковського постала «Маруся» (1829) А. Боровиковського. Ознаки адаптації мають переспіви П. Гулака-Артемовського: його романтична балада «Рибалка» («Вестник Европы», 1827) була талановитим переспівом балади Ґете, а «Твардов- ський» («Вестник Европы», 1827) - переспівом романтичної балади «Пані Твардовська» А. Міцкевича, здійсненим у бурлескному стилі.

4.2. Переклад перекладу?

Повноцінний мистецький переклад передбачає знання мови першотвору і здійснюється переважно з тексту оригіналу, що дає можливість перекладачеві точно передати зміст, відтворити відтінки стилю, полісемію слова, нюанси

звукопису. Однак на практиці не раз доводиться відступати від цього правила. Коли перекладач не знає мови оригіналу, на допомогу йому приходить переклад-посередник та підрядковий переклад.

Для перекладу творів, написаних недоступною мовою, перекладачі, як правило, використовують ***переклад-посередник,*** створений більш поширеною мовою. У XVIII ст. французька мова виконувала функцію проміжної ланки між англійською та італійською мовами. Саме через Францію приходили на континент (за винятком Німеччини) твори Шек- спіра (і можна лише здогадуватися, іронізують автори книжки «Що таке порівняльне літературознавство?», якого вигляду набув оригінальний текст після його перекладу з французької в е р с і ї У XIX ст. з французькою мовою починають суперничати англійська й німецька. Посередником, переважно німецьким, не раз користувався Іван Франко, щоби донести до українського читача твори літератур Сходу. Микола Вороний свій відомий переклад «Інтернаціоналу» теж здійснив з німецького тексту, хоча й володів французькою. Як пізніше згадував поет, оригіналу в нього не було під руками, та згодом, ознайомившись із ним, він побачив, що змінювати що-небудь у перекладі немає потреби.

Підрядник - це дослівний переклад, здійснений спеціально для подальшого мистецького його опрацювання. Поширена практика роботи з підрядником виробила певні вимоги до цього своєрідного «жанру». Підрядник має бути стилістично незграбним, щоб зберегти синтаксичні особливості першотвору; якщо слово в оригіналі має два або кілька значень, кожне значення мусить бути збережене й пояснене: перекладач шукає найвідповідніший еквівалент у ресурсах рідної мови. Важливе також сприйняття тексту на слух для відтворення евфонії. Неабияку роль у перекладацькому «ремеслі» відіграє версифікаційна майстерність інтерпретатора, його знання рідної мови, її лексичних пластів та фразеології, без чого переклад не буде сприйматися як мистецький твір.

Звісно, найкраще, коли приступаєш до перекладу, вивчити мову оригіналу, а відтак і культуру, яка дала йому життя, а інші переклади використовувати для звіряння нюансів і вивчення досвіду колег. Адже, за словами Ганса Ґеорґа Ґадамера,

> Життя - це заглиблення в мову. Кожен, хто прагне освоювати чужий край і чужу культуру, повинен шукати можливостей заглибитись в іншу мову[45].

І все ж чимало чудових інтерпретацій було здійснено опосередкованим шляхом. Так, за німецьким підрядковим текстом російський поет Василій Жуковський перекладав «Одіссею» Гомера. У XX ст. таким способом здійснив переклад поеми Шота Руставелі «Витязь у тигровій шкурі» український поет Микола Бажан. Ці речі визнано шедеврами перекладацького мистецтва.

4.3. "Traduttore-traditore": критерії точності і творчого самовираження інтерпретатора

Критерії точності перекладу (тобто його адекватності, міри наближення до оригіналу) є предметом дискусій. ***Буквальний переклад,*** навіть зі споріднених мов, практично неможливий, бо точність передачі лексичних» синтаксичних, версифікаційних особливостей оригіналу супроводжується втратою важливих змістових нюансів, а дослівне калькування фразеологізмів призводить до комічних ефектів. ***Вільний переклад*** використовує образні засоби, не властиві першотворові, щоби відтворити його дух.

Багато дослідників пропонують оцінювати переклади за критеріями «точність» і «вірність». Вірність - це артистизм, художність, мистецька якість. Точність - збереження обсягу, форми тощо. Щоправда, як не без резону

[45] *Ґадамер, Ганс Ґеорґ.* Батьківщина і мова // *Ґадамер, Ганс Ґеорґ.* Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. - К.: Юніверс, 2001. - С. 189.

зазначає А. Ткаченко, такий критерій часом служить самови- правданням для прихильників досить вільного поводження з оригіналом у їх полеміці проти «буквалістів». Він посилається на жартівливий афоризм Генріха Гайне: «Переклад, мов жінка: якщо гарна, то невірна, якщо вірна, то негарна». Але поняття вірності й художності в українській мові не зовсім збігаються.

> У російському варіанті, - зауважує А. Ткаченко, - гра словом «верньій» (у значеннях: адекватний, достеменний і - з інтимної сфери - незрадливий) схоплюється виразніше; а в нас, хоча словники й подають «вірний» і як «точний», і як «правильний», усе ж таки переважає первинна основа слова «віра». Але й росіяни не досягають повної відповідності, оскільки німецьке Übersetzung - жіночого роду (буквально - пересадка). Тобто в оригіналі словогра ще виразніша («Пересадка, мов жінка...». Навіть на цьому прикладі видно, як непросто, та, власне, й неможливо, досягти абсолютної відповідності «копії» оригіналові. Тим паче, коли «копіювальник» - творча людина, котрій нелегко приборкувати політ власної фантазії

Відмінність підходів і тенденцій в історії перекладу особливо впадає в око, коли зіставити перекладні версії одного й того ж твору. Низка таких перекладних версій творить серію, що й відрізняє переклад від оригіналу, який має унікальний характер Якщо розглянути серію українських «Гамлетів», яку започаткував Павлин Свєнціцький (перша дія трагедії опублікована у львівському журналі «Нива», 1865), а продовжили Юрій Федькович (вільний переклад з німецького посередника, 1870-ті роки), Михайло Старицький (1870-ті роки; тут п'ятистопний ямб оригіналу замінено на хорей), Пантелеймон Куліш (між 1882 і 1886, опубліковано 1899 за редакцією І. Франка), Леонід Гребінка (1939), Віктор Вер (1941), Михайло Рудницький (переклад для Українського театру у Львові, прем'єра - 1943[46]), Юрій Клен (розпочато 1930-1931 р., а завершено в еміграції), Григорій Кочур (1964), можемо помітити тенденцію від вільного до більш точного перекладу, а також наявність паралельних підходів.

Перекладається не лише текст, а й культурно-історичні його контексти. Перекладознавці терміном ***реалія*** окреслюють ті лексеми і вирази, які є носіями етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача в бінарному зіставленні. Роксолана Зорівчак[47] виокремила різноманітні способи відтворення семантико-стилістичних функцій таких реалій засобами мови перекладу:

- ***транскрипція (транслітерація)*** - точна передача звучання іноземного слова графемами мови-сприймача: борщ - borshch, козак - kozak;
- ***гіперонімічне перейменування*** - переклад гіпонімів (слів тексту-оригіналу, що називають видові поняття) гіперонімами (словами мови-сприймача, що означають родові поняття): борщ - soup, козак - warrior, старенька свитка - old coat (coat - пальто та інші види верхнього одягу);
- ***дескриптивна перифраза*** - вживання описового звороту для відтворення реалій оригіналу: борщ - beetroot soup, козак - Ukrainian warrior;
- ***комбінований спосіб*** - поєднання транскрипції з описовою перифразою для максимальної передачі семантики реалій оригіналу: borshch, or beetroot soup; kozak (Ukrainian warrior); «А про вечорниці так і не споминай!» («Маруся» Г. Квітки-Основ'яненка) - "And also, don't mention to her the Vechernitzi, the evening gathering and revel of youths and maidens" (переклад Флоренс Лайвсей);
- ***калькування*** - відтворення способу чужого словотвору чи структури (взаєморозташування і смислового відношення) словосполучення у мові перекладу: радянізм «сільська рада» - a village council (a rural council);
- ***міжмовна конотативна транспозиція*** (переміщення на конотативному рівні) - заміна реалії, яка в тексті оригіналу функціонує не стільки в денотативному (прямому), скільки в конотативному (переносному, образному, асоціативному) значенні, реалією, що виконує подібну функцію в мові перекладу. Скажімо, для англійців калина (a guelder-rose, a snowball tree) - не більше ніж кущ із гіркуватими ягодами, а тому,

[46] Див.: *Тарнавський, Остап.* Гамлет на українській сцені // *Тарнавський, Остап.* Відоме й позавідоме. - К.: Час, 1999. - С. 514-538.

[47] Див.: *Зорівчак, Роксолана.* Реалія і переклад: На матеріалі англомовних перекладів української прози. - Львів, 1989.

інтерпретуючи фразу Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся почервоніла, як калина», Ф. Лайвсей вдалася до англійського відповідника a cranberry («журавлина») - лексеми, що вживається в англомовній літературі з конотативною семантикою дівочої цнотливості й червоної барви: "She became crimson as clusters of the cranberry";

- ***метод уподібнення*** полягає у відтворенні семантико-стилістичних функцій реалії мови-джерела іншомовним аналогом - реалією мови- сприймача: перекладаючи казку І. Франка «Вовк війтом», канадська перекладачка Марія Скрипник передала реалію «війт» канадським аналогом «a reeve» - голова сільської чи міської ради в Канаді; а також контекстуальне тлумачення реалій та ін.

Отож поняття «етнокультурна реалія», «мовна картина світу», «національне світовідчуття», «творча індивідуальність письменника», «мистецьки^ шедевр» мають безпосереднє відношення до перекладу: відмінності в будові мовних систем і специфіка національно-культурних середовищ, у яких функціонують першотвір і переклад, неоднаковість життєвих досвідів і духовно-світоглядних орієнтацій автора й перекладача і, нарешті, мистецька унікальність оригіналу зумовлюють неможливість перенесення всіх його параметрів у нову культурно-мовну систему.

Розмірковуючи в есеї «Завдання перекладача» (1923) над проблемою перекладаності/неперекладаності, німецький філософ Вальтер Бенья- мін звернув увагу на ту обставину, що оригінал живе в часі: оновлюється мова, яка зродила цей твір, постійно змінюючи його звучання і значення; так само розвивається й рідна мова перекладача, через що співвідношення між оригіналом і перекладом виявляється асиметричним:

...художнє слово вікуватиме у мові автора, в той час коли навіть найвидатніші переклади марніють у процесі зростання своєї мови й гинуть у процесі її оновлення

Творчі сумніви перекладача, коли він береться за інтерпретацію чужого тексту, й водночас магічну силу притягальності цього тексту добре передав Іван Драч у поезії «Розмова з другом-перекладачем»:

Є щось святотатницьке в перекладі.
Ну переклади троянду - матіолою.
Граціозність Венери - Попелюшкою голою.
Запахів несумісність - вся в перекладі!
Перекласти, перевезти, перевести.
Перевести славу за мізинок слова?!
Перекласти, щоб не перекляти! Ну, а віртуозні жести?
Ну, а фібри словошлюбів - золота ж основа,
Вся посічена інакшістю чужого подиху. Подих - хай
чудесен, хай на диво дивословен. Кожне слово славне,
славне аж до подвигу... Контрабасе, шепіт скрипки
поклади мені болиголовом!

Спроби слово в інше слово вбгати -
Ой кричить твоє й моє: ми ж близнюки, ми ж парні...
Ні! Не буду більш переклад хижо ганити -
Сам я з тої ж словобуцегарні.

Сам спішу до Лорки! Навіжено сам я - до Неруди!
Віддаюсь як проклятий твоєму ямбу і хорею...
Але що це, що? О, як судомить нагло груди.
А, це ти! Ну що ж - переклади мене...
Стріляй мене - зорею...

Чимало перекладів, які проектують оригінал на відмінну культурну і стильову площину, можуть розцінюватися як невідповідне прочитання, невправне тлумачення. Однак проблема лежить глибше - у відмінностях культурних кодів (національних систем цінностей, норм, стилів). Як зауважив Григорій Грабович, Гребінчин напівбурлескний переклад «Полтави» А. Пушкіна був своєрідним «культурним непорозумінням», невдалими були й чимало ранніх і пізніших спроб росіян збагнути «культурну мову» Шевченка, яка була такою зрозумілою для всіх українців Очевидно, у процесі

міжнаціонального діалогу відбувається реструктуризація і розвиток культурних кодів, які шукають і знаходять відповідні внутрішні резерви для взаємного розпізнавання і рецепції. Ось чому Джордж Стейнер [48] пов'язує культурний прогрес із перекладом: постійно переформульовуючи власні попередні значення, культура розвивається через переклади свого канонічного минулого. Притім зауважмо, що «культурне порозуміння» аж ніяк не передбачає якоїсь асиміляції культурних кодів - вони продовжують залишатися своєрідними.

Відомий вислів Бенедетто Кроче "traduttore - traditore" (перекладач - зрадник) значною мірою правдоподібний: перекладач передає лише частину оригіналу, натомість додає щось від себе. У такому разі порівняння оригіналу з перекладом треба здійснювати не лише за критеріями їх збігу і розбіжності, а й мірою співвідношення між ними. Великі твори чинять опір перекладові, тому цю галузь вважають не просто посередницькою, а творчою. Конгеніальні переклади народжуються у вогні співтворчості.

Можливості творчого самовираження перекладача полягають не лише в широкому спектрі різновидів міжмовної інтерпретації (точний і вільний переклад, переспів, переробка), а й у винайденні мовностилістичного способу наближення читача до оригіналу. Скажімо, на відміну від поширеної практики перекладу комедії «Піґмаліон» Бернарда Шоу з використанням суржику, жаргону чи діалекту, Микола Павлов інтерпретував соковитий «кокні» Елізи Дулітл не лише на лексичному, а й фонетичному рівні:

Не хочу торгувать на вулиці хвіалками. Хочу буть продавшицею в магазіні.
А хто ж мене возьме, як я не вмію балакать по-пра'ільному...

Вважають, що хороший переклад - це непомітний переклад, інтерпретатор повинен репрезентувати читачеві не себе, а автора. І все ж є чимало перекладів, у яких помітно яскраву творчу індивідуальність інтерпретатора, принаймні відчувається перекладацький його стиль. Порівняймо експресивну, дещо орнаментальну манеру М. Лукаша і стриманий, інтелектуальний, лаконічний почерк Г. Кочура. Лукаш тяжів до націоналізації оригіналу застосовуючи стилістичні засоби, характерні для української фольклорної і романтичної традиції, тоді як Г. Кочур уникав офольклор- нення, зрідка вдаючись до архаїчних шарів лексики чи поетизмів.

4.4. Проблеми тлумачення поетичного тексту

Особливо складні завдання чекають на перекладача в царині поезії. Якщо інтерпретатор бажає зосередитися на досконалій передачі не лише концептуального змісту, а й конотативних нюансів і версифікаційної архітектоніки оригіналу, тоді мусить враховувати вимоги фонічної, лексичної, фразеологічної, синтаксичної відповідності, еквіметричності, еквіритмічності та еквілінеарності (тобто збереження в перекладі метру, ритму й однакової кількості віршів, строфічної будови).

Митці використовують величезні виражальні можливості рідної мови, для яких годі підшукати рівноцінний іншомовний відповідник. Скажімо, античний гекзаметр українською мовою можна передати лише імітативно, засобами силабо-тоніки: довгі склади замінюються наголошеними, а короткі - ненаголошеними. Однак майстер-перекладач шукає і знаходить у ресурсах власної мови такі просодичні засоби, які відтворюють Гомера розміром, найближчим до оригіналу і водночас позбавленим одноманітності та заколисування, до якого обов'язково призводить повторюваний у гекзаметричній структурі дактиль.

[48] *Steiner, G.* After Babel: Aspects of Language and Translation. - New York, 1992.

У перекладацькому арсеналі Бориса Тена дослідники відзначили такі засоби урізноманітнення ритміки українського гекзаметра, як використання пауз, хореїчних стоп на місці дактилічних, ослаблення наголосів, закінчення фраз на різних стопах рядка, що відповідали б темпо- ритмові дії. Як спостеріг Д. Павличко, цей віртуоз-перекладач чергує в українському гекзаметрі дактилічний ритм із хореїчним залежно від змісту, як-от у мові старого Пріама, котрий випрошує в Ахілла труп свого сина Гектора:

Батька свого спогадай, до богів подібний Ахілле! Так же, як я, стоїть він на старості скорбнім порозі. Може, в цю саму хвилину сусіди йому учиняють Утиски й нікому ту небезпеку й біду відвернути.

«"Канонічний" гекзаметр, - відзначив Дмитро Павличко, - тут вжито у двох останніх рядках, а перші два побудовані за дещо іншим принципом - у них бракує по одному складові, але, власне, зміна ритміки, уривчастість і несинхронність тих рядків з іншими рядками надають словам Пріама більшої емоційної сили»

Або, наприклад, витончене відтворення ритму у сцені Сізіфової праці:

Камінь вгору, важкий, вхопившись обіруч, котив він, - Всю напруживши міць, руками й ногами упершись, Камінь вгору котив він; коли вже його через гребінь Перекотити лишалось, назад весь тягар обертався, И знов аж в долину навально той камінь летів безсоромний.

Критик-перекладознавець коментує: «Легко відчути, що паузи, хореїчні стопи на місці дактилічних у перших трьох рядках посилюють зоровий образ людини, що котить камінь під круту й нерівну гору, а швидке "перекочування" суцільних дактилів останнього рядка витворює ілюзію каменя, що стрімко скочується в долину, підстрибуючи на горбочках схилу...»[49].

Іноді перекладач намагається розкодувати «неясний» образ оригіналу, і ця спроба може виглядати ефектно. Приміром, поезія Павла Тичини «La bella Fornarina» створює настрій за допомогою самого звукового ефекту, без семантичного значення слів. Перекладач цього твору російською мовою Ніколай Ушаков прагнув зберегти звукову оркестровку (тобто фоніку оригіналу, розрахована на мистецький ефект), надавши неясним словам семантичної окресленості. Наведемо три строфи оригіналу й перекладу, в яких особливо виразно видно настанову перекладача:

Гуляв над Тібром Рафаель в вечірній час в іюлі.
- Се сум, се сон, лелію лю, люлюні я, люлюні -

Забилось серце. Слухать став: О, як вона співає!
- Чи лю, чи ні, ламає руч, а він затоном чале -
Все ближче пісня. З-за дерев
пурхнула голубина. - О хто
ти, дівчино, скажи! -
(несміло): - Форнаріна.

Гулял над Тибром Рафаэль
в июне ли, в июле. «О синь,
о сон лелею ли лю-лю,
люблю, люблю ли».

Забилось сердце. Слушать стал:
она поет в печали! «Люблю иль
нет, скажи мне, чей челнок
волна качает».

Все ближе с песней. Вот она
в сиянь<г,-голубином. «О кто
ты, девушка, скажи!»
(Несмело): «Форнарина».

[49] *Стріха, Максим.* У робітні майстра // Всесвіт. - 1990. - № 4. - С. 148.

Така інтерпретація спершу видається знахідкою перекладача. Але, вдумуючись, бачиш певні втрати. В оригіналі човен дівчини далеко від Рафаеля, тому він чує лише відгомін її голосу, не вловлюючи значення слів, і лише коли човен наблизився, виразно почув ім'я дівчини. У перекладі відразу все зрозуміло, немає таємниці - нема й того враження, яке дає оригінал.

4.5. Тисячоліття українського перекладу

Український переклад має свої початки в Середньовіччі і пов'язаний із тлумаченням Книги книг - у IX віці слов'янські просвітителі Костянтин (Кирило) і Мефодій переклали Святе Письмо старослов'янською (староболгарською) мовою [50] (грецький переклад Старого Заповіту, відомий під назвою «Септуагінта», виконало у II ст. до н. е. сімдесят двоє перекладачів, а Вульґату - латинський переклад Старого й Нового Заповітів - здійснив наприкінці III й на початку IV ст. св. Єронім із давньоєврейських і грецьких оригіналів). Духовний подвиг солунських братів започаткував переклад у слов'янських народів, які прийняли кириличну абетку, в тому числі й в Україні-Русі. В наступних найближчих століттях письменники витлумачували з давньогрецької на старослов'янську наукові і мистецькі твори. Наші предки читали роман «Александрія» про Александра Македонського, «Повість про Варлаама і Йоасафа», «Сказання про Індійське царство» та інші найпопулярніші «бестселери» середньовічної Європи.

Перша школа слов'янського мистецтва перекладу, започаткована монументальними працями Кирила й Мефодія та їхніх учнів, характеризується багатьма рисами, які є спільні для всього європейського Середньовіччя, а саме: переклад здійснювався на мову-посередницю (латину в Західній Європі й старослов'янську - у Східній), перекладні тексти тієї епохи (навіть хроніки чи наукові трактати) ритмізовані, їм притаманна технічна викінченість і насиченість найскладнішими засобами поетичного перекладу, імена тодішніх перекладачів залишилися здебільшого невідомі

У XV-XVIII ст. до читача прийшли українські версії поезій Овідія (Іо- анн Максимович, Феофан Прокопович, Григорій Сковорода) і Горація (Григорій Сковорода), «Повісті про Трістана та Ізольду» (автор перекладу невідомий), «Листів без адреси» Франческо Петрарки (переклав Клірик Острозький), епіграм відомого польського ренесансного поета Яна Кохановського (перекладач невідомий) і англійського письменника Джона Овена (переклав Іван Величковський), славетної поеми італійця Торк- вато Тассо «Визволений Єрусалим» (перекладач невідомий), однієї з новел «Декамерона» Боккаччо (перекладач - Кулик) та інших найвидатні- ших творів зарубіжної літератури. Український переклад тих часів розвиває традиції середньовічного перекладу, зорієнтованого на візантійські та західноєвропейські взірці. Ще зберігається ритмізованість. Вимоги до перекладу залежали від жанру: найближчим до оригіналу мав бути, звісно, переклад Святого Письма, а твори інших жанрів можна було вільно інтерпретувати в переспівах та інших видах творчих переробок.

Прикладом такого вільного пристосування тексту-оригіналу задля потреб національної культури є й славетна Вергілієва «Енеїда», «перелицьована» І. Котляревським, перше видання якої появилося друком 1798 р. Поема українського автора стоїть у ряду переробок-травестій- переспівів італійця Дж. Б. Лаллі (1633), француза П. Скаррона (1648- 1653), австрійця А. Блюмавера (1783-1786), росіянина Н. Осипова (1791-1796). На початку XIX ст. частина письменників ішла слідами І. Котляревського, вдаючись до бурлескно-травестійних переробок, як- от: жартівлива поема «Горпинида»

[50] Див.: *Москаленко, Михайло.* Тисячоліття: переклад у державі слова // Тисячоліття: Поетичний переклад України-Русі. - К.: Дніпро, 1995. - С. 5-30.

(1818) П. Білецького-Носенка, побудована на античних міфах про Прозерпіну; «Жабомишодраківка» (до 1847 р.) К. Думитрашка - переробка давньогрецької пародійної поеми «Батрахоміомахія» («Війна жаб і мишей»).

Поети-романтики відмовились од пересміювання твору-оригіналу і передавали його, як правило, у більш-менш точному перекладі чи вільному переспіві, намагаючись осягнути сильне емоційне враження. Прикладами можуть бути переспіви балад Й.-В. Ґете («Рибалка») і А. Міцке- вича («Твардовський»), що їх опублікував 1827 р. П. Гулак-Артемовський, переклади «Полтави» А. Пушкіна, які здійснили в 1830-х роках Є. Гребінка і О. Шпигоцький, наслідування і переспіви Л. Боровиковського творів Горація, А. Міцкевича, А. Пушкіна, переклади з польської, чеської, сербської та інших слов'янських мов, що їх здійснили учасники «Руської трійці» і Кирило-Мефодіївського братства, зокрема, поетичні інтерпретації біблійних текстів (псалми Давидові) і «Слова о полку Ігоревім» (М. Шашкевич, Т. Шевченко, П. Куліш).

Новочасну школу українського перекладу розвинули Пантелеймон Куліш (переклад Біблії, тринадцяти драм Шекспіра, творів Ґете, Шілле- ра, Байрона та ін.), Іван Франко (твори античної, середньовічної і ново- часних європейських та східних літератур), неоромантики Володимир Самійленко («Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Одруження Фіґаро» П. Бомарше), Вадиль Щурат («Пісня про Роланда»), неокласики Микола Зеров (антична, класицистична, романтична і символістична поезія), Максим Рильський («Сід» П. Корнеля, «Федра» Ж. Расіна, «Орлеанська діва» Вольтера, «Пан Тадеуш» А. Міцкевича).

З давньогрецької і латини перекладали Петро Ніщинський («Одіссея»), Борис Тен («Іліада», «Одіссея», драми Есхіла, Софокла, Арістофа- на), Михайло Білик («Енеїда» Верґілія), Андрій Содомора («Про природу речей» Лукреція, «Метаморфози» Овідія, повний Горацій). Зі східних мов - Агатанґел Кримський, Павло Ріттер, Василь Мисик, Ярема Полот- нюк, Іван Чирко, Іван Дзюб, Іван Бондаренко, Роман Гамада та ін.

Українську культуру збагатили перекладацькі шедеври Євгена Дроб'язка («Божественна комедія» Данте), Миколи Бажана («Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі), Григорія Кочура (європейська поезія від епохи Античності до Модерну), Миколи Лукаша («Декамерон» Бок- каччо, «Фауст» Ґете, «Дон Кіхот» Сервантеса), Степана Масляка («Пригоди бравого вояка Швейка» Ярослава Гашека).

Підсумком 130-річної історії українського перекладу В. Шекспіра стало повне зібрання його творів у шістьох томах (Київ, 1984-1986). Перекладацькі здобутки Миколи Терещенка, Михайла Ореста, Ігоря Качу- ровського, Олега Зуєвського, Дмитра Паламарчука, Дмитра Павличка, Євгена Поповича, Михайла Москаленка, Ростислава Доценка, Анатоля Перепаді, Алли Татаренко та багатьох інших майстрів дають підстави говорити не лише про збереження самобутності первотвору, а й про можливості творчого самовираження інтерпретатора.

Сучасні дослідники простежують дві течії в історії українського перекладу Перша, «класична», походить від Старицького і Франка і, сягнувши вершин у неокласиків, виявляється сьогодні у практиці більшості провідних майстрів - від Гр. Кочура до М. Москаленка. Їй представникам притаманне тяжіння до вироблених літературних норм, орієнтація на новітню європейську й національну традицію, обережне ставлення до експерименту в галузі форми й лексики, прагнення відтворювати стильові риси оригіналу переважно засобами нормативної мови. Другу, «фольклорну», течію, що спирається на усну творчість і традиції бароко, репрезентують П. Куліш, І. Костецький, Василь Барка, М. Лукаш. Представникам цієї течії властива схильність до експериментів, використання фольклорного й діалектного матеріалу для відтворення стильових особливостей першотвору. Очевидно, надалі ці лінії не лише не зникнуть, а й доповнюватимуться іншими виразними тенденціями.

4.6. «Позичена кобза» Пантелеймона Куліша

Пантелеймон Куліш (1819-1897) розпочав свій творчий шлях у 1840-х роках, за доби Романтизму, а завершував його вже на світанку Модернізму. Все своє творче життя він цілеспрямовано перекладав, вважаючи, що переклад є найкращою пробою на міцність для рідного слова, яке в Російській імперії перебувало під забороною. Переклав Біблію, майже всього Шекспіра, Ґете, Дж. Байрона (зокрема, поеми «Чайльд-Гарольдова мандрівка», «Дон-Жуан»), балади А. Міцкевича «Русалка», «Химери», «Чумацькі діти» (опубліковано в журналі «Основа» 1861 р.). Наприкінці життя П. Куліш підготував до друку поетичну збірку «Позичена кобза: Переспіви чужоземних співів», котра вийшла в Женеві 1897 р., вже по смерті поета. Увійшли в неї переспіви творів визначних англійських та німецьких поетів XIX ст.: Байрона, Ґете, Шіллера, Гайне. Чимало переклав з російської (твори Пушкіна, Фета, Нікітіна, Кольцова, Некрасова).

Куліш систематично працював у царині перекладу, твердо переконаний, що найвидатніші світочі європейського письменства мають стати здобутком письменства українського. Не знижуватись до популярного переказу для простолюду, а, навпаки, дорівнятись вершин творчої думки - такою уявлялися перспектива і завдання українського перекладу романтикові Кулішеві.

Вважаючи мовну реформу І. Котляревського невдалою, П. Куліш марив про «староруську» мову як літературну Осмислюючи Кулішів перекладацький стиль, М. Зеров звернув увагу на його «теорію староруського відродження», згідно з якою староруська (староукраїнська) літературна мова має синтезувати здобутки старої книжної мови і виражальні ресурси мови народнопоетичної. Тому в лексиці Кулішевих перекладів відсутні бурлескні фразеологізми, натомість значне місце посідають старослов'янізми, які надають їм урочистого, піднесеного, хоча нерідко й важкуватого для сприйняття характеру. «Далеко менше шкодить цей словник перекладам з Ґете та Байрона» - зазначив М. Зеров.

Куліш мав особливе замилування до Байрона. Горда самотність, індивідуалізм, сарказми на адресу суспільності, розчарований гіркий тон - ті настрої великого англійського романтика були близькі й романтикові українському, котрому довелося відстоювати свої ідеали в неприязну добу Позитивізму.

> Байрона Куліш сприймав зсередини, глибоко; йому вдавалися не тільки прославлені речі Байронові, але й альбомна інтимна лірика, на яку рідко звертали увагу наші перекладачі («Euthanasia» «Пісня», «Віддалеки» etc.)[51].

. Від англійських, німецьких, італійських поетів П. Куліш переніс на український ґрунт октаву, Спенсерову дев'ятивіршову строфу та інші зразки канонічної строфіки.

4.7. Іван Франко - будівничий золотих мостів

> За класичним визначенням І. Франка,
>
> переклади чужомовних творів, чи то літературних, чи наукових, для кождого народу являються важним культурним чинником, даючи можність широким народним масам знайомитися з творами й працями людського духу, що в інших краях у різних часах причинялися до ширення просвіти та підіймання загального рівня культури. Добрі переклади важних і впливових творів чужих літератур у кождого культурного народу, починаючи від старинних римлян, належали до підвалин власного письменства[52].

[51] Там само. - С. 284-285.

[52] *Франко, Іван.* Каменярі. Український текст і польський переклад: Дещо про штуку перекладання // *Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 39. - С. 7.

Із таких засад І. Франко виходив і в практичній своїй діяльності. Друкувався письменник не лише в українських, а й польських, австрійських, німецьких, чеських, російських, угорських виданнях. Його переклади (здійснені з рідкісних мов переважно через німецьке посередництво) в сукупності своїй складають ґрандіозну антологію поезії різних епох і народів. Тут і ассиро-вавилонські гімни, староіндійські леґенди, давня арабська й тюркська поезія; гомерівський епос, лірика й драма античної Греції та Риму; цикли старовинних шотландських, англійських, норвезьких, ісландських балад; болгарські, сербські, албанські, італійські, іспанські, португальські, німецькі, румунські, угорські, циганські народні пісні; твори численних польських, чеських, словацьких, російських, німецьких, австрійських, швайцарських, французьких, англійських поетів. Перекладав І. Франко і прозу - не лише багатьох європейських, а й американських і австралійських авторів.

Надзвичайно багато зробив він і як видавець та перекладознавець. Переклади українських поетів (зокрема Кулішеві інтерпретації Шекспі- ра), що їх опублікував І. Франко зі своїми передмовами й коментарями, становлять цілу бібліотеку. Закликаючи з особливим тактом і обережністю підходити до перекладання поезії, яка відзначається яскравою індивідуальністю, самобутністю й національним колоритом, І. Франко застерігав від того, щоб задля дотримання розміру й рими занехаювати точне відтворення змісту оригіналу, природність, мелодійність, граціозність його звучання Аналізуючи німецькі переклади віршів Т. Шевченка, він зазначав, що незвичайна простота, мальовничість і натуральність Шевченкового вислову ваблять перекладача, але заразом доводять до розпуки, коли він хоче своїм перекладом передати не лише значення Шевченкової поезії, але й, хоча б приблизно, мелодійність поетичної його мови, глибоке емоційне та інтелектуальне враження, яке справляє оригінал на читача.

У широкій і багатогранній перекладній спадщині І. Франка втілена його концепція мистецького перекладу як особливого різновиду творчої діяльності, важливого засобу взаєморозуміння народів і взаємозбагачення національних культур:

> ...думаю, що передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями [53].

4.8. Володимир Самійленкота «Плеяда»

Одним із актуальних завдань, які поставила перед собою творча молодь Києва, Одеси, Харкова наприкінці 1880-х - на початку 1890-х років, були переклади кращих творів світової літератури українською мовою. В листі до брата свого, Михайла Косача, Леся Українка склала орієнтовний список творів, з якими необхідно ознайомити українського читача.

На той час у члена київського гуртка «Плеяда» В. Самійленка вже були досконалі переклади з російської мови, розпочатий переклад з «Іліади». Над перекладами працювали й інші плеядівці. Так, Леся Українка й Максим Славинський переклали Гайне («Книга пісень», Львів, 1892), Євген Тимченко - «Калевалу» (Львів, 1901). Плеядівці працювали над перекладами з Овідія, Шіллера, з російської та польської літератур. Хоча видавничих можливостей було обмаль і значної частини запланованих перекладів у той час не було реалізовано, все ж заклик до молоді збагачувати рідну культуру світовими надбаннями не пройшов непоміченим. Для В. Самійленка перекладацька справа стала такою ж необхідною впродовж усього його творчого життя, як і оригінальна поезія.

[53] *Франко, Іван.* Передмова [до збірки «Поеми»] // *Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 5. - С. 7.

А починав майбутній перекладач з вивчення іноземних мов:

В студентські роки я багато часу віддав на виучування мов чужих, яких я тен^р в різній мірі знаю 9: французьку, італійську, еспанську, польську, , грецьку, латинську, українську, російську та есперанто

У ті роки лише І. Франко, Леся Українка та визначний поліглот А. Кримський могли зрівнятися з Самійленком у знанні мов. З оригіналу він перекладає «Іліаду» й «Божественну комедію», новели Анатоля Франса й Бласко Ібаньєса, поезії Беранже й Барб'є, Пушкіна й Жуковського, Нікітіна й Лашамбоді, Байрона й Ади Негрі.

Те, що і як переклав Самійленко, свідчить про широчінь його зацікавлень і наполегливу працю. За спостереженнями дослідників, він максимально відтворював розмір вірша, кількість рядків. Не будучи буквалістом, докладно передавав зміст оригіналу. Бездоганно знав українську мову й володів дивовижним умінням найскладніші, найбільш заплутані конструкції в мові оригіналу відтворювати чіткими і зрозумілими, простими конструкціями рідної мови, ніде й ніколи не спрощуючи й не примітивізуючи твору. Саме тому, що кожен твір у перекладі Самійленка звучав українською так само вільно й природно, як звучав французькою, іспанською, італійською, він зберігав найвитонченіші нюанси оригіналу. «Весілля Фігаро» Бомарше й «Цар Федір Іоаннович» А. Толстого у перекладі Самійленка стали такими ж надбаннями української культури, як «Пан Тадеуш» Міцкевича в перекладі М. Рильського, «Атта Троль» Гайне в інтерпретації Лесі Українки, «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі в опрацюванні М. Бажана.

4.9. Агатанґея Кримський - поліглот світового класу

Учений із широким кодом наукових інтересів - семітолог і тюрколог, іраніст і славіст, письменник і літературознавець, етнограф та історик, - автор близько 1000 наукових праць, академік А. Кримський (1871-1942) був іще й діяльним перекладачем. Народився він у м. Володимирі-Во- линському в сім'ї вчителя (батько був кримськотатарського походження). Навчався спочатку в гімназії, з 1885 по 1889 р. - в Київському колегіумі Павла Ґалаґана, потім у Лазаревському інституті східних мов у Москві, який і закінчив 1892 р. Почав писати ще учнем колегіуму П. Ґалаґана. Перший друкований твір його - переклад поезії Нікітіна «Ранок на березі ставу» («Зоря», 1889, № 24). З того часу молодий письменник став активним співробітником «Зорі», «Правди», «Народу» та інших видань. Вищу освіту вчений і поет завершував на історико-філософському факультеті Московського університету. Закінчивши його, з 1896 по 1898 р. перебував у Лівані й Сирії в науковому відрядженні. До 1918 р. Кримський працював професором арабської філології в Лазаревському інституті східних мов. Був одним із засновників НАН України та її академіком.

А. Кримський був поліглотом світового класу - досконало володів багатьма західними і східними мовами, зокрема такими рідкісними, як абіссінська (ефіопська) та вавилонська. Як свідчить колишня аспірантка А. Кримського, на запитання про те, скільки мов він знає, учений відповідав: «Мабуть, із шістдесят, а то й більше...» З цього ж приводу він писав:

В дитячі роки я досконало знав німецьку, французьку, польську, англійську мови. В юнацькі роки добре володів грецькою, турецькою, італійською, древнєєврейською, санскритом. Деякі з моїх близьких друзів володіли багатьма мовами. Валерій Брюсов знав кілька європейських і східних мов. Академік Корш вивчив близько 40 мов. Багато мов знали академіки Міл- лер, Фортунатов, славіст Брандт, Леся Українка, Іван Франко... Кардинал Меццофанті, що жив у другій половині XIX ст., знав 98 мов

Головний і найвідоміший плід перекладацької діяльності А. Кримського - книга «Пальмове гілля», яка вийшла у трьох частинах (1901,1908, 1922). У перших двох частинах серед оригінальних поезій значне місце займають переспіви й переклади. Третя частина, за винятком вступного циклу «В

Трапезунті», вся складається з творів перекладних. У рецензії на першу частину «Пальмового гілля» Франко дорікав Кримському, що він перемішав у збірці твори оригінальні з перекладними. В тій мішанині Франко бачив «щось невирівняне, незгармонізоване: орієнтальні тони та пейзажі і рідні нам, близькі та знайомі відгуки новочасного європейського, ще й українського серця...» [54]. Сучасні ж історики літератури, маючи перед собою всі три частини «Пальмового гілля», в отій навмисній мішанині оригінальних і перекладних творів, зв'язаних спільним задумом, вбачають вияв різнобічного обдарування Агатанґела Кримського, що був цікавим поетом-модерністом і водночас великим ученим - філолог в особі Кримського не конфліктував з поетом, а, навпаки, гармонійно доповнював його

Заслуга А. Кримського-перекладача полягає в тому, що він наблизив до українського читача самобутню лірику Сходу. Його справу продовжили Василь Мисик, Григорій Халимоненко та чимало інших талановитих перекладачів-орієнталістів.

4.10. "Ad fontes" Миколи Зерова

У 1920>р. Зеров опублікував у «Антології римської поезії» твори шести пйетів - Катулла, Вергілія, Горація, Проперція, Овідія, Марціала. Згодом низка перекладів побачила світ у поетичній книжці «Камена» (1924).

Коло перекладацьких зацікавлень Миколи Зерова (1890-1937) було дуже широким. Він інтерпретував українською мовою латинські вірші Стефана Яворського та Григорія Сковороди, твори «парнасців» Леконта де Ліля, Ередіа, таких різних представників літератур романо-германсь- кого світу, як Ронсар, Дю Велле, Беранже, Бодлер, Верхарн, Байрон, Петрарка, Дюамель, та ще доброго десятка більш чи менш відомих поетів. Зі слов'янського письменства його увагу привернули Я. Купала, А. Пушкін, М. Лєрмонтов, І. Бунін, В. Брюсов, І. Красіцький, А. Міцкевич, Ю. Словацький та інші. З-під його пера вийшли прозові переклади з російської (М. Гоголь, А. Чехов, П. Куліш), з ідиш (І. Перец), з української на російську (Леся Українка, М. Рильський та ін.), з латинської на російську (Го- рацій, Немезіан, Клавдіан, Авзоній)...

Йдучи «до джерел» за своїми попередниками П. Кулішем, І. Франком, Лесею Українкою, М. Зеров, як і його друзі-неокласики, закликав до опанування не лише своєї, а й класичної спадщини. Не приймаючи попу- ляризації оригіналу, перекладач невтомно працював над виробленням неокласичного стилю українського перекладу - точного й мелодійного, лаконічного й витонченого.

Приклад М. Зерова наочно демонструє, як можна добитися адекватності перекладу, якщо невпинно шліфувати його. Порівняймо різні редакції перекладу оди «До Левконої»:

Негоже знати нам, дівчинонько кохана, яку тобі
й мені судила доля путь... В ворожок не
питайсь: халдейського туману ніколи, друже,
нам з тобою не збагнуть... (1910)

Редакція 1920-х років відрізняється істотно:

Негоже нам, о Левконоє, знати, Яку нам
суджено в житті наземнім путь. Халдейських
віщунів не будемо питати: Халдейських чисел
нам ніколи не збагнуть.

За спостереженнями В. Брюховецького, в останній редакції вірш Го- рація стрункіший, стильово однорідний, завершений, зникли недоречні для жанру

[54] *Франко, Іван.* Наша поезія в 1901 році // *Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 33. - С. 189.

оди зменшувальні форми («дівчинонька кохана»), що зумовлювали деяку аморфність вислову в першому варіанті Ч

За визнанням фахівців, римські переклади Зерова належать до найадекватніших і найпоетичніших у світовому письменстві. Над Вергілієвою «Енеїдою» письменник провів десятки років, вдосконалюючи й постійно поглиблюючи її переклад. До 1935 р. було закінчено роботу над першою, шостою, сьомою, восьмою та половиною дев'ятої пісні. Є відомості, що на Соловках цю грандіозну роботу вдалося завершити. Дещо Зеров надіслав у листах, але доля значної частини перекладу досі не відома.

Поет-неокласик відшукував відповідні ресурси рідного слова для передачі величної піднесеності й урочистості Вергілієвої поеми:

Тут осяйна серед хмар піднебесних з'явилась Венера,
Дар несучи, і, в долині затишній побачивши сина, Що
понад берегом річки самотній шукав прохолоди, -
Стала на очі йому і промову до нього звернула.

На підвалинах, закладених автором «Камени», зводили свої «римські будівлі» Михайло Білик, Йосип Кобів, Андрій Содомора.

4.11. Максим Рильський - один з неокласиків

У списку перекладів Максима Рильського (1895-1964) понад 50 кни**жок,** що охоплюють близько ЗО літератур і понад 20 авторів. Був він та**кож і** теоретиком перекладу[2].

Перекладацьку діяльність Рильського красномовно характеризують **такі** коронні його праці, як «Пан Тадеуш», «Конрад Валенрод» і лірика Міцкевича, «Євгеній Онєгін», «Мідний вершник» та численні інші твори Пушкіна, «Орлеанська діва» Вольтера і «Мистецтво поетичне» Буало, «Сербські епічні пісні».

Перекладав він Шекспіра («Король Лір» і «Дванадцята ніч»), Корне- ля («Сід») і Расіна («Федра»), Мольєра («Мізантроп») і Гюго («Король бавиться» й «Ернані»), Верлена і Малларме, Ґете і Гайне, Крилова і Грибоедова, Лєрмонтова і Тютчева, Некрасова і Єршова, Брюсова і Блока, Словацького і Тетмайєра, Тувіма і Стаффа, Я. Неруду і Врхліцького, Саят-Нову й А. Церетелі... Невтомний і різносторонній трудівник, він майстерно відтворив ряд шедеврів світової прози: «Роман про Трістана та Ізольду» Бедьє, «Саламбо» Флобера, повісті Гоголя, оповідання Мопассана і Чехова, «Кола Брюньйон» Р. Роллана.

Григорій Кочур виділив характерні риси Рильського-перекладача: недовіра до'експерименту, до неходжених доріг, схильність до традиційних р<йв'язок (адже не погодився він із пропозицією В. Самійленка відтворити широку епічну манеру А. Міцкевича народнопісенним розміром), його сила у віртуозному володінні класичним віршем, бездоганному стилістичному такті, дивовижному багатстві та яскравості мови

Максим Стріха порівняв Шекспірового «Короля Ліра» у перекладах П. Куліша і М. Рильського[55]. Ось як, наприклад, звучить у них початок монологу Ліра:

Тим часом виявим наш тайний задум.
Подайте мапу: Знайте, що ми ділим
Все наше царство натроє і твердо
Надумались звільнити нашу старість.
Струхнувши з неї всяке піклування І
звіривши його молодшим силам, Самі
ж порожняком ік смерті рушим**ся.**
Куліш)

[55] *Стріха, Максим.* Всупереч ярму загумінковості // Зарубіжна література. - 1998. - Ч. 40. - С. 2.

А тим часом наш Ми задум
ознаймуємо таємний. Гей, швидше
карту! Відайте, що ми Поділимо
натроє королівство І волимо з рамен
своїх старечих Струснути всі турботи і
діла, Довіривши молодшим їх та
дужчим, Щоб без ваги плестися до
могили.

(М. Рильський)

Дослідник відзначив, що переклад Рильського значно виразніший уже з погляду ритміки (в білому вірші Куліша одноманітними є суцільні жіночі клаузули). Книжкових або «церковних» архаїзмів, які так полюбляв Куліш, тут не густо, бо ж «мапа» й «царство» - радше нормативні слова того часу. Натомість весь уривок набуває розмовного, довірливого звучання через оте дуже щасливо знайдене «самі ж порожняком ік смерті рушим» - віриш, що саме так міг сказати старий Лір. Уривок у перекладі Рильського також звучить абсолютно природно - але це вже природність, розрахована на акторську декламацію зі сцени. Звісно, немає тут «мапи», ані «царства», зате маємо значуще «відайте» там, де в Куліша Лір говорить просто «знайте», урочисте «з рамен... старечих» там, де Лір у Куліша - достеменно за першотвором - приземленіше говорить про «нашу старість».

Переклад Лдама Міцкевича, як і творів Александра Пушкіна, французьких класиків, вимагав неабиякої майстерності. М. Рильський блискуче виконав це важке завдання, що потребувало багатьох років наполегливої праці. Він передав епічний розмах А. Міцкевича в описах життя й побуту польського народу, відтворив своєрідний гумор одного з найкращих творів польської літератури. Саме переклад «Пана Тадеуша» здобув найвищу оцінку: 1949 р. - премію польського ПЕН-клубу, а 1950 р. - державну премію. Заслуги поета в перекладацькій діяльності вшановано в Україні встановленням щорічної премії імені Максима Рильського за кращі художні переклади.

4.12. Захід і Схід Василя Мисика

Якщо в галузі художнього перекладу з поезії європейських літератур доробок Василя Мисика (1907-1983) можна порівнювати з тим, що зробили такі поети й перекладачі, як Максим Рильський, то щодо засвоєння українською мовою поезії Сходу він не має аналогів після Агатанґела Кримського. Серед багатьох імен точки його тяжіння: Джон Кітс, Роберт Берне, Ґете, Беранже, Волт Вітмен, Омар Хайям, Абуль Касим Фірдоусі, Гафіз, Рудакі...

Життєва і творча доля багато в чому схожа з долею його творчих побратимів Миколи Лукаша й особливо Григорія Кочура. Народився Ва**силь** Олександрович Мисик 24 липня 1907 р. в с. Новопавлівці тепер Межівського району на Дніпропетровщині в сім'ї священика. У поемі **«Хата»** перед читачем постає «біла, в житньому брилі» батьківська хата - **у** низькому видолинку, постає з одвічними атрибутами сільської української оселі - росами під вікнами, гарбузами, побронзовілими на літ**ньому** сонці, стежкою, що виводить на широку дорогу в білий світ, каз**кою** явора, звідки починається поезія.

Закінчив Харківський технікум сходознавства (таджицький відділ), навчався в Харківському університеті. Працював коректором у друкарні, а згодом бібліотекарем у Будинку літератури ім. В. Блакитного. Ще в семирічній школі в нього пробудився поетичний талант і виявилися здібності до іноземних мов; він самотужки опанував німецьку та французьку мови, до яких згодом додалися англійська та перська в таджицькому варіанті. Мисикові пощастило: його шкільним учителем української мови й літератури був Аркадій Кіпка, друг Павла Тичини. Він надіслав вірші школяра до Харкова П. Тичині, і кілька з них були опубліковані на сторінках журналу «Червоний шлях», а незабаром одна за одною виходять збірки «Трави» (1927), «Блакитний міст» (1929),

«Чотири вітри» (1930) та ін,, а також книги нарисів про Середню Азію. Молодого поета помітила критика, зокрема його підтримав М. Зеров.

Паралельно з оригінальною творчістю розгортається й перекладацька діяльність В". Мисика. Його переклади віршів А. Пушкіна «Біси», «Зимовий вечір» та «Жив на світі лицар бідний» надруковані в збірнику вибраних творів російського поета 1927 р. У цей час він захоплюється поезією Роберта Бернса і в 1932 р. видає збірку його творів у своєму перекладі.

Але творча праця В. Мисика була раптово перервана. Вночі 4 листопада 1934 р. поет був заарештований - замість Василя Минка, якого на той час не виявилося вдома. Його звинуватили у належності до терористичної групи і попри відсутність доказів і відмову визнати себе винним засудили до п'яти років виправно-трудових таборів, які він відбув на Солов- ках. Після відбуття незаслуженого покарання поет повернувся в рідне село. У роки Другої світової війни воював на фронті, де потрапив у полон і втік з нього. Все це ускладнило творче життя В. Мисика, і тільки 1956 р. з нього були зняті звинувачення і він дістав можливість творчо працювати. Поряд зі збірками оригінальної поезії «Борозни» (1962), «Верховіття» (1963), «Чернетки» (1966), «Берег» (1972) окремими книжками виходять його переклади творів Рудакі, Омара Хайяма, Дж. Кітса, Гафіза, Фірдоусі.

У Василя Мисика оригінальна творчість і перекладна практика тісно переплетені. Поет часто звертається до східного фольклору, який добре знає. Міра творчого переосмислення фольклорних мотивів може бути різною - від переспіву легенди чи казки (як, приміром, памірська легенда «Гора») до власного потрактування образів східної мудрості («Завойовник», «Індійська казка», «Ліхтарик»), Водночас у творчості поета помітні сліди впливу західної поезії - то у формі образних ремінісценцій і алюзій («Возовиця», «Робін Гуд», «На Одері», «Товстуни»), то в основі поетичного задуму (поезія «Колос» виразно перегукується з поезією Р. Бернса «Джон-ячмінь»),

Закоханий у культуру Сходу поет не протиставляє їх культурі Заходу. Постійно озаглавлюючи свої перекладні розділи у книгах «Захід і Схід», він наче полемізує з кіплінгівською формулою, що «Захід є Захід, а Схід є Схід, і вони ніколи не зустрінуться». У творчості В. Мисика східні й західні мотиви постають в органічному переплетінні на всіх рівнях мистецької структури - від мотивів та образів до поетичних форм. Цікаво, що оригінальні поезії Мисика «Рудакі» та «Хайям» написані не у формі перської поезії (наприклад, газелі), а європейського сонета, що створює додатковий художній ефект.

У підході до інтерпретації східної поезії В. Мисикові довелося багато питань вирішувати самостійно, зокрема щодо передачі поетичних форм, «східної» образності, римування тощо. Щоправда, у нього був прямий попередник - сходознавець-енциклопедист і поет та перекладач Ага- танґел Кримський, з ознайомлення зі збіркою якого «Пальмове гілля» й почалося захоплення молодого поета східною поезією. Однак характерно, що хоча А. Кримський був піонером українського орієнталізму і здійснив багато перекладів, він не зберігав особливостей поетичних форм східної поезії, переводячи їх у річище традиційного європейського катрена, а перша газель українською мовою належить, мабуть, І. Франкові («Чом так зір мій до тебе, о пані, летить?»).

Коли читаєш один із шедеврів Рудакі «Знову вітер од Мульяну повертає...» у перекладі В. Мисика:

Знову вітер од Мульяну повертає,
В душу думка про кохану повертає.
Під ногами в мене рінь свою Аму
У доріжку шовкоткану повертає,

віриш, що вони могли повернути додому володаря, котрий покинув рідний край для завоювання чужих земель, як повернувся на рідну землю половецький хан, понюхавши євшан-зілля, тобто степовий полин. Імена шахів і ханів

поглинула історія, а образи вітру та євшан-зілля стали символами притягальної сили рідної землі.

4.13. Світове відлуння Григорія Кочура

В історії української і світової культури XX століття Григорієві Кочу- **ру** (1908-1994) належить унікальне місце. Його доробок перекладача охоплює обшири чотирьох континентів, двадцяти шести сторіч і двад**цяти** шести мов - і з усіх цих мов Г. Кочур перекладав без підрядника

Народився майбутній перекладач на Чернігівщині у хліборобській родині. Вступив у Київський інститут народної освіти (так тоді називали Київський університет). Перші його переклади високо оцінив М. Зеров, з яким, як і з іншими неокласиками, Кочур подружився. 1945 р. був засланий на шахти Інти, але й там продовжував перекладати, вивчав з допомогою товаришів по ув'язненню нові мови, наприклад латиську й грузинську. В 1950-х роках Кочур був реабілітований, оселився в Ірпені, інтенсивно працював як практик і теоретик перекладу, разом з М. Рильським та М. Лукашем здійснив неперевершене видання поезій П. Верлена. Він упорядкував репрезентативні антології словацької і чеської поезії, переклав грецьких і римських класиків, Петрарку, «Гамлета», Ґете і Норвіда...

За спостереженнями М. Новикової, Кочур понад усе боявся «пере-яскравити» свої переклади, підмінити відтворення оригіналу його вільним перебїівом; «перевдягти» автора в декоративне «українське вбрання»* ^ період несамовитої «боротьби» проти «засмічення української мойм архаїзмами, діалектизмами, просторіччям» він потрапив під удар офіціозу через те, що та українська мова і в такому обсязі, в такій якості, розвиненості, витонченості, якою володів Кочур, сама по собі кинула виклик і чиновницькому «канцеляритові», і «суржикові».

1970 р. Г. Кочур був виключений зі Спілки письменників України за протест проти репресій. Його переклади офіціозна критика засудила за їхню досконалість, за доведену до класичної чистоти і прозорості мову, за руйнування, мовляв, зв'язків з мовою російською:

> ... в мові художньої літератури почала було задавати тон група перекладачів на чолі з тандемом - Кочур - Лукаш. Під приводом збагачення мови творів були розворушені «словникові холодини» і робилися спроби витравити з літератури живу мову, особливо в тій частині, де вона природно й закономірно споріднена з російською '.

1988 р. митця відновлено у Спілці. Григорій Кочур нагороджений перекладацькою премією імені М. Рильського.

4.14. Ars Translationis Миколи Лукаша

Мистецтво творчої інтерпретації Миколи Лукаша (1919-1988) привертає не меншу увагу читача, ніж оригінальні твори видатних майстрів слова.

Народився майбутній перекладач у місті Кролевці на Сумщині, навчався на історичному факультеті Київського університету. Доля берегла його в часи нищення української інтелігенції, голодомору, масових арештів і розстрілів, Другої світової війни (з 1943 р. перебував у лавах діючої армії). 1947 р. він закінчив Харківський педінститут, викладав іноземні мови, працював у «Всесвіті». Хоча перекладати почав ще у шкільні роки, дебютував пізно, на тридцять четвертому році життя, опублікувавши 1953 р. переклад роману Андре Стіля «Перший удар», а 1955 р: вийшов повний український «Фауст» Й.-В. Ґете.

1973 р. М. Лукаша виключено зі Спілки письменників за листа на захист «інакодумця». Г. Кочур так згадував про той відчайдушний жест шляхетного інтелектуала:

Після арешту Івана Дзюби Лукаш відразу ж звернувся «куди слід» з листом, у якому писав, що він цілком поділяє погляди Івана Дзюби, а тому просить посадити замість Дзюби його, бо він людина одинока, а у Дзюби на утриманні дружина і дитина. Дзюбі цей лист, як і треба було сподіватися, не допоміг. А Лукаша після відповідної вказівки з письменницької Спілки виключили, а тому що виключено з причин «ідеологічних», то це автоматично потягло за собою й відповідні наслідки: Лукаша перестали друкувати, тобто позбавили засобів існування, прізвище його можна було згадувати хіба що в якомусь непривабливому контексті, як-от у статті академіка Шамоти, де йшлося про «тандем Кочур - Лукаш», від якого й походить усе лихо і для української мови, і літератури

В умовах, не сприятливих для творчої праці, М. Лукаш переклав драми Ф. Лопе де Веги та В. Шекспіра, «Фауст» Ґете, «Пані Боварі» Ґ. Флобера, «Декамерон» Дж. Боккаччо, поезії Р. Бернса, Ф. Шіллера, Г. Гайне, А. Міцкевича, В. Гюго, П. Верлена, А. Рембо, П. Валері, Р.-М. Рільке, Ґ. Аполлінера, Ф. Ґарсії Лорки... Незавершеним лишився переклад «Дон Кіхота» - цю книжку, решту розділів якої переклав Анатоль Перепадя, видано за редакцією Г. Кочура 1995 р., вже по смерті М. Лукаша, що сталася 1988 р.[56] Журнал «Всесвіт» запровадив літературну премію "Ars Translationis" («Мистецтво перекладу») імені Миколи Лукаша, яка присуджується українським перекладачам зарубіжної літератури.

Кожен переклад М. Лукаша був подією в культурному житті, викликаючи жвавий інтерес, породжуючи дискусії. У 1960-х роках Юрій Тарнавсь- кий та деякі інші представники Нью-йоркської групи закинули його перекладам з Ґарсії Лорки надмірну українізацію та фольклоризацію, ліриза- цію та евфонізацію, які, мовляв, несумісні з ірраціональною образністю і рвучким модерним ритмом оригіналу. Зате Іван Кошелівець, Борис Олександрів, Григорій Кочур стали на захист перекладача, котрий за допомогою вміло вжитих архаїзмів, діалектизмів, рідкісних слів долав культурну дистанцію між українським читачем та іспанським оригіналом.

Переклади М. Лукаша народжувалися на основі поєднання глибоких філологічних студій і новаторських експериментів. Він сміливо піднімав із глибин національного словника занедбані лексичні поклади, збагачуючи тим самим живу мову співвітчизників. Володів рідкісним умінням гармоніювати фоніку і тематику, як у перекладі «Осінньої пісні» Поля Верле- на, де звуковий ефект побудовано на відмінних від звучання оригіналу ("Les sanglots longs des violons de l'automne") і все ж близьких до його змісту асонансах та алітераціях: «Ячать хлипкі хрипкі скрипки листопада...»

4.15. Проблеми перекладознавства

Іерекладознавство (англ. - translation studies, італ. - traduttologia, франц. - tracmctologie) - філологічна галузь, яка вивчає теорію й історію перекладу, займається критичним аналізом його та оцінкою.

У різні історичні епохи існували неоднакові підходи до проблеми пе- рекладу. В ***античні*** часи переважала тенденція вільної передачі чужомовного тексту. Ціцерон, який перекладав латиною промови грецьких ораторів, зазначав, що прагне досягти точності не за кількістю слів, а за їхньою вагою. Натомість практика християнського ***Середньовіччя*** та ***Ренесансу*** вимагала передачі не тільки змісту, а й букви першотвору. Це стосувалося перекладу як релігійних книг (Святе Письмо), так і філософської літератури (Арістотеля) і, меншою мірою, красного письменства (твори Апулея, Данте, Петрарки, Боккаччо).

У період ***Класицизму*** вимоги точності послаблюються, практикуються переробки та прикрашання перекладеного тексту. Доба ***Романтизму*** узаконює

[56] Ширше про діапазон перекладацької діяльності М. Лукаша див.: Микола Лукаш. Біб- ліографічний покажчик / Уклад. *В. Савчин*; наук. ред. *Р. Зорівчак.* - Львів: Вид. центр ЛНУ **ім.** Івана Франка, 2003. - 356 с.

як вільний, так і точний переклад. Цю позицію обґрунтував у «Промові про Віланда» Йоганн-Вольфґанґ Ґете, визнавши два принципи перекладу, один з яких вимагає переселення чужоземного автора на батьківщину перекладача, щоб він побачив у ньому співвітчизника, а другий - щоб читач вирушив до чужоземця і пристосувався до умов його життя, складу його мови.

Обидва принципи були підтверджені перекладацькою практикою XIX і XX ст. Однак наукове перекладознавство відставало від творчої практики. Однією з причин такої ситуації було те, що в кожній країні складалися свої традиції мистецького перекладу. Так, у Франції вірші стали перекладати переважно прозою, вдавшись до верліброві метафрази і відмовившись од відтворення версифікаційної архітектоніки оригіналу, а в слов'янських країнах це вважалося спотворенням оригіналу.

Важливу роль у розвитку перекладознавства відіграли праці представника ***герменевтичної школи*** Ф.-Д.-Е. Шлейєрмахера. Виходячи з ідеї множинності інтерпретації мистецького тексту, він висунув тезу про потребу повторних перекладів, кожен з яких може відтворити ті риси оригіналу, які відсутні в попередніх інтерпретаціях.

В Україні наукове перекладознавство почало розвиватися у XIX ст. Значний вклад у нього зробили Пантелеймон Куліш, Іван Франко, Микола Зеров, Максим Рильський, Григорій Кочур та ін., які переважно були й перекладачами. Так, І. Франко у розвідці «"Каменярі" (Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання)» (1911) висловив переконання, що мистецький переклад має зберігати єдність змістово-формальних компонентів першотвору.

М. Зеров, виходячи з досвіду літератури і власного перекладацького досвіду, виступив прихильником творчого підходу до оригіналу:

> ...Кожен, кому доводилось перекладати віршем, знає, що про тотожність говорити не можна навіть у найщасливіших випадках, при перекладі з близьких мов (з російської чи то з польської на українську)... Суб'єктивізм у сприйнятті первотвору здебільшого не шкодив перекладачеві, а поети з найяскравішим підходом до писань інших авторів дуже часто показували себе і найсильнішими перекладачами. Навіть трансформуючи чужий твір на свій лад, вони без порівняння більше відкривали в ньому, аніж поети без виразної фізіономії, що багато часу віддавали і з великим сумлінням ставилися до справ поетичної акліматизації чужомовних поетів

Теорія художнього перекладу в СРСР була підпорядкована вимогам методу соціалістичного реалізму - переклад теж мав бути «реалістичний», а не, скажімо, «адекватний».

У 1950-х роках виникли розбіжності між прихильниками ***лінґвіс- тичної*** і ***літературознавчої*** концепцій художнього перекладу, які зводились до суперечок про те, що важливіше - «текст» чи «затекст» (тобто екстралінгвістичні фактори, соціокультурне середовище тощо). За тих часів чи не найширше визнання дістала концепція перекладу грузинського літературознавця Їіві Гачечіладзе. Виходячи з теорії пізнання як відображення, він обґрунтовував положення, що переклад є відображенням оригіналу:

> Художній переклад є вид художньої творчості, в якому оригінал виконує функцію, аналогічну тій, що виконує для оригінальної творчості жива дійсність... Відповідно до свого світогляду перекладач відображає художню дійсність обраного ним твору в єдності форми й змісту, у співвідношенні частин і цілого [57].

У XX ст. в теорію перекладу внесли вклад Отокар Фішер ("О ргекіасіапі ЬсівпіскусЬ сієї" Прага, 1929), Корней Чуковський («Искусство перевода», Москва - Ленінград, 1936), Іржі Леви ("Umëni prekladu" Прага, 1963), Жорж Мунен ("Les problèmes théoretiques de la traduction" Париж, 1963), Антон Попович ("Preklad a vyraz" Братіслава, 1968; "Poetika umeleckého prekladu" Братіслава, 1971), Джордж Стейнер ("After Babel: Aspects of Language and

[57] *Гачечиладзе, Гиви.* Введение в теорию художественного перевода. - Тбилиси, 1970. - С. 148.

Translation" Лондон, 1975), Андре Лефевр ("Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context" Нью- Йорк, 1992), Лоренс Венуті ("The Translator's Invisibility. A History of Translation" Лондон - Нью-Йорк, 1995).

Чеський літературознавець Іржі Леви висунув ***ілюзіоністичну концепцію*** мистецького перекладу. Суть її він пояснював таким порівнянням з ілюзією у театральній виставі:

> Перекладач-ілюзіоніст іде за оригіналом, який він мовби пропонує читачеві безпосередньо, прагнучи створити ілюзію, що перед ним оригінал. У всіх випадкахперед нами ілюзія, що спирається на угоду з читачем чи глядачем: глвдач у театрі знає, що перед ним на сцені не дійсність, читач роману знає, що перед ним вигадана історія, але вимагає правдоподібності, читач перекладу знає, що перед ним не оригінал, але вимагає збереження якостей оригіналу і хоче вірити, що читає «Фауста», «Будденброки», «Мертві душі»

Сьогодні доводиться погодитися з тезою, що адекватний переклад художнього тексту неможливий і різні інтерпретації демонструють лише той чи той ступінь наближення до оригіналу. Відповідно неможлива і єдина, універсальна теорія перекладу. Як зазначила Мар'яна Лановик, оскільки «кожен із підходів - це інша самобутня модальність, інший принцип систематизації матеріалу, тому залежно від образного підходу необхідна переорієнтація цілої системи», і цілісні системи випробовуються «лише в межах окремих парадигм, які, втім, руйнуються чи перебудовуються при найменших зсувах чи змінах цих парадигм»[58].

Такий погляд поділяє Ярослав Поліщук. Він вважає утопійною ідеєю «зведення різних теорій перекладу, вироблених у межах різних наукових шкіл, до однієї універсальної формули», бо, по-перше, неможливо звести до спільного знаменника широку шкалу перекладацьких практик, а по-друге, «невпинно змінюється, модифікується саме знаряддя тлумачення, тобто поетична мова»[59], розширюючи діапазон виражальних засобів.

Літературознавець Лада Коломієць, проаналізувавши методологічні підходи сучасних теоретиків перекладу, виділила серед них ***відкриту типологічну модель*** Дугласа Робінсона. Модель ця ґрунтується на соматико-діалогічній концепції, згідно з якою переклад закорінений в інтуїтивне відчуття оригіналу й зорієнтований на діалог перекладача з текстом першотвору. Концепція Робінсона альтернативна до традиційної теорії еквівалентності, яка, на думку автора, є суто ідеальною і, отже, нездійсненною, тимчасом як переклад розрахований на читача, який прийме або не прийме його.

> Моя аргументація така, - зазначив учений, - що в герменевтичному діалозі з автором першотвору перекладач постійно піддає оригінал змінам, тож замість твердити, що перекладач створює стійкий один-до-одного зразок співвідношення чи еквівалентності між текстом-джерелом і цільовим текстом, нам слід визнати і, контекстуально, заохотити поетичну творчість перекладача

Такий підхід зорієнтований на переакцентування перекладу з культури-джерела на культуру-сприймача, де мистецький твір здобуває нове життя в новій системі.

Розвиткові сучасного перекладознавства сприяють дискусії про методику зіставного аналізу ритміки, римування, синтаксису, інтонації, звукопису, метафоричності мови оригіналу й перекладу, способи відтворення емоційно-експресивних конотацій мовних і культурно-історичних одиниць, пошуки українських стилістичних еквівалентів іншомовних текстів із вкрапленнями говорів, жаргонів, фразеологізмів, обговорення функцій транскрибування, калькування, контекстуального (описового) відтворення екзотичних реалій тощо. Ці та інші проблеми перекладознавства висвітлюють

[58] *Лановик, Мар'яна.* Теорія відносності художнього перекладу. Літературознавчі проекції. - Тернопіль, 2006. - С. 424.

[59] *Поліщук, Ярослав.* Переклад з погляду теоретика // Слово і час. - 2007. - № 5. - С. 80-81.

у своїх працях сучасні дослідники (Віктор Коптілов, Марина Новикова, Роксолана Зорівчак, Оксана Пахльовська, Ярема Кравець, Віталій Радчук, Максим Стріха, Михайло Москаленко, Лада Коломієць), їх обговорюють на сторінках спеціальних видань (як-от журнал «Всесвіт», науковий збірник «Теорія і практика перекладу» та ін.).

У сучасному світі переклад, котрий, за словами І. Франка, прокладає золоті мости взаєморозуміння між народами, набуває дедалі вагомішого значення у міжлітературних і міжкультурних взаєминах. З 1949 р. ЮНЕСКО публікує "Index translationum" - каталог усіх перекладів, що були видрукувані у світі.

> За Нового часу, - пише Марина Новикова, - особливо в епоху технічних революцій та інформаційних вибухів, переклад перебрав на себе гігантську функцію, що її раніше виконували хіба що власне міф і фольклор. Переклад перетворив усі сюжети літератури на міжнародні та мандрівні, всіх письменників (разом з їхніми різномовними перекладачами) - на оповідачів [сказителей], а всі національні мови та культури вкинув у прямий діалог, де співбесідники говорять по-різному про єдине [2].

Роль перекладу як засобу планетарного спілкування все відчутніше зростатиме - цей прогноз треба вважати безпомильним, бо сучасний світ, національно строкатий, культурно розмаїтий і різномовний, уникає уніфікованості і цікавиться унікальністю. Достатньо пригадати, як за останні роки зріс інтерес до вивчення мов, наскільки цікавішими стали уроки рідної й зарубіжної літератури в українській школі, як розширився наш кругозір. Сучасність не визнає китайських мурів ізоляції. Час глобального спілкування неможливо уявити без перекладу, який долає кордони, руйнує упередженість, відкриває радість пізнання. За перекладом - майбутнє!

Література

Ґадамер, ґанс Ґеорґ. Батьківщина і мова // ***Ґадамер, Ганс Ґеорґ.*** Герменевтика і 'іюетика: Вибрані твори / Пер. з німецької. - К.: Юніверс, 2001. - С. 188- ' 194.

Записки перекладацької майстерні. - Т. 1-3. - Львів: ЛНУ ім. Івана Франка;

Центр гуманітарних досліджень, 2000-2002. ***Зорівчак, Роксоляна.*** Реалія і переклад: На матеріалі англомовних перекладів української прози. - Львів: Вид-во при Львівському ун-ті, 1989. - С. 16-37, 84-150.

Коптілов, Віктор. Теорія і практика перекладу: Навч. посібник для студентів. - К.: Юніверс, 2003. - 280 с. ***Лановик, Зоряна.*** Художній переклад як проблема компаративістики // Літературознавча компаративістика. - Тернопіль, 2002. - С. 256-271. ***Лановик, Мар'яна.*** Перекладознавчі проблеми компаративістики крізь призму літературознавчих теорій // Літературознавча компаративістика. - Тернопіль, 2002. - С. 272-309. ***Лановик, Мар'яна.*** Теорія відносності художнього перекладу: Літературознавчі проекції / Наук. ред. ***Р. Т. Гром'як.*** - Тернопіль: ТНПУ, 2006. - 470 с. ***Москаленко, Михайло.*** Тисячоліття: переклад у державі слова // Тисячоліття:

Поетичний переклад України-Русі. - К.: Дніпро, 1995. - С. 5-38. ***Содомора, Андрій.*** Студії одного вірша. - Львів: Літопис, 2006. - 364 с. ***Франко, Іван.*** Каменярі. Український текст і польський переклад: Дещо про

штуку перекладання // ***Франко, Іван.*** Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 39. - С. 7-20. ***Bassnett, Susan.*** Translation Studies. - London: Routledge, 1991. - 159 p. ***Gentzler, Edwin.*** Contemporary Translation Theories. - London: Routledge, 1993. - 224 p.

Lefevere, André. Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context. - New York: Modern Language Association of America, 1992. - vii + 165 p.

Steiner, George. After Babel: Aspects of Language and Translation. - 2nd ed. - New York: Oxford Univ. Press, 1992.

Розділ 5. ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ (ЗІСТАВНИЙ) ПІДХІД

Ми розглянули генетично-контактні зв'язки, до яких належать різні види літературної спадкоємності, а також безпосереднє творче спілкування письменників, ознайомлення з творами інших митців, різноманітні конкретні впливи, рецепції. Це порівняльно-історичний (діахронний, процесуальний) аспект літературних взаємин. Він розроблений досить детально, з'ясовано механізми і форми таких спільностей.

Поряд із порівняльно-історичним підходом існує й інший - зістав- ний, типологічний. ***Зіставна компаративістика*** (на Заході її ще інколи називають littérature générale, typologie по-французьки чи general literature, parallel approach, typology по-англійськи) є важливим методологічним складником порівняльного літературознавства. Абстрагуючись од генетично-контактних зв'язків, вона співвідносить літературні явища на синхронічній площині, щоби виявити між ними тематичні, образні, жанрові, стильові відмінності й подібності, встановити їхні ближні й віддалені контексти й, нарешті, групувати цей розмаїтий історико-літера- турний матеріал, типологічно диференціювавши його на певні класи, підкласи тощо. Типологічна систематизація дає змогу глибше пізнати й подумки упорядкувати життєдайний хаос літературного життя й полегшує читачеві орієнтацію в надзвичайному багатстві мистецьких явищ.

5.1. Історичні етапи зіставної методики

Хоча зіставно-типологічна компаративістика як методика дослідження порівняно молода, початки пошуку спільностей за типологіч**ним** принципом можна простежити вже в античну епоху. Плутарх у своїх «Порівняльних життєписах» (близько 105-115 рр. н. е.) вибудував лан**цюг** найвизначніших політичних, військових, мистецьких постатей Греції і Риму за подібністю, і виникли пари: Демосфен - Ціцерон, Алек- **сандр** Македонський - Юлій Цезар, Гомер - Вергілій і т. д.

Як приклад такого підходу наводять полеміку між прихильниками «давньої» і «нової культури», яка точилася у Франції наприкінці XVI - **на** початку XVIII століть. Одні вважали, що античне мистецтво має залишатися зразком для нового, інші - що воно дитяча пора людства і нове колись буде так само цінуватися, як тепер цінується античне. Першу позицію обстоював Нікола Буало, другу, протилежну, - Шарль П'єрро. І хоча цю полеміку не можемо вважати за класичний приклад типологічного дослідження, все ж спільні моменти тут є.

У добу Позитивізму зіставно-типологічний напрям розвивався мляво (якщо не брати до уваги теорію самозародження сюжетів Едвар- да Тайлора, типологічні елементи в «теорії словесності» Олександра Потебні, історичній поетиці Александра Веселовського, поетикальних студіях Франца Міклошича), і тільки з кінця XIX ст. він знову набув актуальності, коли розпочався відхід од історико-генетичного детермінізму у філософії (Фрідріх Ніцше, Анрі Бергсон, Едмунд Гуссерль), психології (психоаналіз Зиґмунда Фройда, класифікація психологічних типів Карла Юній), лінгвістиці (Фердінан де Соссюр).

Неддовзі у працях "Littérature comparée et littérature générale" (1920), "La littérature comparée" (1931) Поль ван Тігем пробував виділити вивчення збігів (coïncidences) та аналогій (analogies), зокрема міжлітера- турних жанрових утворень, стильових напрямів і течій, в окрему наукову галузь - ***«загальне літературознавство»*** (la littérature générale), а порівняльне літературознавство (la littérature comparée) пов'язав лише з вивченням двосторонніх літературних взаємин. Ця спроба була невдалою, бо ґрунтувалася на розмежуванні не методів, а об'єктів дослідження (компаративістику зводили до вивчення контактів між двома літературами, а

загальне літературознавство мало б вивчати літературу багатьох країн), і тому зазнала критики з боку Р. Веллека, Г. Ремака та ін.

Із середини XX ст. у літературній компаративістиці стали чіткіше диференціювати порівняльне і зіставне літературознавство за прикладом сучасного мовознавства, котре послідовно розмежовує порівняльно-історичний і зіставний (контрастивний) методи: якщо порівняльно-історичний метод має на меті встановлювати відповідності, то зіставний насамперед шукає відмінності, специфіку порівнюваних предметів Зокрема, на II Конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства (1958) на традиційну історико-генетичну компаративістику, яку очолювали Фернан Бальдансперже, Жан-Марі Карре, Поль ван Тіґем, пішли в рішучий наступ прихильники ***«універсального»*** підходу, який полягав у розширенні порівняльної методології і порівняльного контексту. Не заперечуючи правомірності пошуку «джерел», «впливів», «рецепції», Рене Веллек і Рене Етьємбль, а відтак Франсуа Жост, Андре-Мі- шель Руссо, Клод Пішуа, Ульріх Вайсштайн, Ґергард Р. Кайзер звернули увагу на необхідність вийти за межі «впливології» у царину широких зіставлень - паралелей, аналогій і контрастів, залучаючи для порівняльних студій літературні явища, які не поєднані безпосередніми генетичними чи контактними зв'язками, збагачуючи порівняльну методологію досвідом формалізму, неокритицизму, структуралізму К Так відбулося методологічне оформлення зіставного підходу (parallel approach, analogy studies) американської школи.

Тоді ж у праці «Епічна творчість слов'янських народів і проблеми порівняльного вивчення епосу» (1958) російський компаративіст Віктор Жирмунський (1891-1971) розмежував «контактні зв'язки», що виникають унаслідок міжлітературної взаємодії, і ***«типологічні збіги»*** («типологические схождения»), породжені подібними суспільно-історичними обставинами. Окрім генетичного й контактного порівняння, В. Жирмунський виділив дві інші порівняльні методики: а) «звичайне зіставлення», яке є аналогом синхронічного аналізу в мовознавстві і служить основою для подальшого поглибленого порівняльно-історичного дослідження; б) «історико-типологічне порівняння», яке «пояснює схожість явищ, генетично не зв'язаних між собою, схожими умовами суспільного розвитку»[г]. Згодом у Радянському Союзі типологічний підхід, тісно переплетений з історико-генетичним, пропагували Ніколай Конрад, Михаїл Храпченко та ін.[3]

В Україні типологічному дослідженню приділяли увагу Олексій Чи- черін (зіставлення російського, французького, англійського роману-епо- пеї), Дмитро Наливайко (типологія стильових напрямів), Іван Денисюк (типологія прози), Нонна Копистянська, Микола Бондар (типологія жанрів) та інші вчені.

Нещодавно татарські літературознавці запропонували за аналогією до зіставної лінгвістики розрізняти порівняльне літературознавство, яке оперує спільністю літературних явищ, і ***зістав не літературознавство,*** яке особливу увагу звертає на відмінні, контрастні риси[4]. А дехто, як-от американець Майкл Паленсія-Рот, навіть пропонує змінити назву дисципліни на ***contrastive literature*** (контрастивне літературознавство), аргументуючи тим, що, мовляв, традиційна назва «порівняльне літературознавство» (comparative literature) неявно передбачає нормативну літературу чи культуру, з якою інші мають порівнюватися (вимірюватися), й відтак дуже часто самобутність різноманітних літератур і текстів є недосяжною для нашої галузі

Очевидно, ці пропозиції потребують уточнень: **зіставна компаративістика** є складовою порівняльного літературознавства, яка відрізняється від порівняльно-історичного (контактно-генетичного) тим, що, абстрагуючись від історично-генетичних зв'язків між літературними явищами, співвідносить їх на синхронічній площині з двоєдиною метою: а) виявити і відмінності, і подібності, що дає змогу глибше збагнути їхню структурну й функціональну специфіку; б) на основі встановлення контрастних і аналогічних контекстів

упорядкувати історико-літературний матеріал, диференціювавши його на ті чи ті групи, підгрупи тощо.

Паралельне зіставлення - контекстуальний аналіз - типологічне вивчення

Зіставний підхід, заснований на виявленні різноманітних співвідношень між літературними явищами, має універсальний, практично необмежений обсяг експериментального матеріалу - він не мусить дотримуватися ані часової послідовності літературних явищ, ані причиново-наслідкових зв'язків. В основі зіставних методик лежить зацікавлення літературними ***збігами*** (аналогіями) і ***розбіжностями*** (контрастами) - подібностями й відмінностями, які можна сприймати як закономірні чи випадкові й пояснювати їх появу об'єктивними та суб'єктивними причинами. Скажімо, біографічними паралелями в долях обох митців-вигнан- ців зумовлені спільні мотиви і форми (нарікання на самотність, туга за батьківщиною, жанр послання до друзів тощо) в понтійській поезії Овідія і «невольничій» ліриці Шевченка. Дослідники натрапляють навіть на разючі стилістично-образні аналогії, які дослівно збігаються:

> У листі до дружини вперше у світовій літературі Овідій порівнює безкраї рівнини скіфського степу з морем («степ, як море»). Дивний факт, але це порівняння, звичне для літератури нового часу, сповнене для римського поета неповторної свіжості, стане одним з улюблених художніх засобів Шевченка («Кругом його степ, як море»)[60].

Отож методика ***паралельного зіставлення*** полягає у віднаходженні аналогій і контрастів у літературах різних континентів та епох. Таку методику помічаємо вже у «Порівняльних життєписах» Плутарха, де біографії сорока шести видатних греків і римлян було розташовано парами за певною схожою ознакою, а кожна пара життєписів висвітлювалася рівнобіжно і завершувалася зіставною характеристикою, у якій відзначено подібності і відмінності у долях і характерах героїв.

Аналогія - це відповідність між літературними явищами. Пошук аналогій має на меті встановлення подібностей (збігів) між явищами на основі схожості деяких їх ознак (а : А :: б : Б, тобто «а відноситься до А, як б - до Б»), Скажімо, у своїй праці «Порівняння - не доказ» (1958) Рене Етьємбль вказав на очевидну подібність європейського романтизму і китайської поезії величезного історичного періоду - від Цюй Юаня (IV- III ст. до н. е.) до Сунської династії (XIII ст. н. е.): тогочасна китайська поезія, як і пізніша поезія європейського романтизму, звертається до народної творчості, високої емоційності тощо. Інший приклад: Юрій Бойко вбачає аналогію між розгорненим образом осиротілої матері-Ук- раїни в «Розритій могилі» Тараса Шевченка і образом матері-Італії, колишньої могутньої володарки півсвіту, що тепер, скривавлена і зганьблена, оплакує своє горе в «Сапсопе аІГИаІіа» Джакомо Леопарді

Контраст - це розбіжність між літературними явищами, яку можна виявити і продемонструвати за допомогою протиставлення. За принципом контрасту побудовано статтю Лесі Українки «Два напрями в новітній італійській літературі» (1900), де окреслено відмінні концептуальні і стильові риси творчості Ади Негрі і Д'Аннунціо. А в нарисі «У всякого своя доля: Епізод із стосунків Шевченка зі слов'янофілами» (1989) Іван Дзюба послідовно розгортає порівняння суспільно-політичних і філософських позицій Т. Шевченка й А. Хом'якова, з'ясовуючи, що вони були антиподами у ставленні до монархії і колоніальної політики імперії, до соціальних і національних визвольних рухів, до офіційного православ'я і кріпацтва, до слов'янського питання і справи національного відродження.

---

[60] *Жирмунский, Виктор.* Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. - М.: АН СССР, 1958. - С. 6.

У сучасній критиці поширеними є паралельні зіставлення, які допомагають показати в новому світлі обидва явища: Тичина та Еліот (Остап Тарнавський), Ю. Яновський і Дж. Конрад (Магдалина Ласло-Куцюк), Б.-І. Антонич і А. Рембо (Юрій Андрухович), західноєвропейський і український сентименталізм (Ігор Лімборський), неокласицизм Михайла Ореста і високий модернізм Воллеса Стівенса (Олена Глазкова)...

Якщо генетичні студії зосереджені на ***історичному контексті*** генетичних та еволюційних умов даного явища, то зіставна компаративістика переносить предмет з історичного довкілля у сферу пізнавальних експериментів і, порівнюючи низку різнорідних явищ, сама творить свій, ***зіставний, контекст*** - асоціативне поле збігів і розбіжностей, паралелей і контрастів. Так створюється не природне середовище (чи, точніше, історичне довкілля) генетичних і контактних зв'язків, а експериментальне поле відношень, сфера пізнавальних випробувань предмета.

Синонімічним, хоча, звісно, не вповні, є поняття ***тла*** - фонового плану, який дає дослідникові змогу увиразнити предмет вивчення, висвітлити його типові і самобутні риси, як-от західноєвропейське літературне тло, на яке спроектовано українські літературні явища у працях Миколи Гнатишака чи Юрія Бойка-Блохина

З низки паралельних (дво- і багатосторонніх) зіставлень виникає ***контекстуальний аналіз,*** який розташовує навколо досліджуваного літературного явища подібні й відмінні мистецькі і позамистецькі явища, що порівнюються з ним, без огляду на те, чи існують між ними реальні відйіВшення спорідненості і впливу. Для генетичного дослідження ці відношення є обов'язковими, для порівняльного - факультативними [61] . Наприклад, Анатолій Волков зіставив фантастичну романістику Володимира Винниченка і Карела Чапека[62]. Володимир Панченко увиразнив концептуальну постать Винниченкового героя, вписавши її в галерею «сильних особистостей» ніцшеанського зразка, творцями якої були А. Стріндберґ, С. Пшибишевський, К. Гамсун, М. Горький [63] . А Галина Сиваченко вибудувала розлогий ідеологічний і жанровий контекст модерної антиутопії та політичного роману, простеживши численні аналогії між текстами В. Винниченка («Сонячна машина», «Лепрозорій», «Слово за тобою, Сталіне!») і творами Є. Зам'ятіна («Ми»), К. Чапека («Фабрика Абсолюту», «Кракатит»), А. Платонова («Че-венгур»), О. Гакслі («Дивний новий світ»), Дж. Орвела («1984», «Ферма»), стрічками експресіоністичного кінематографа та іншими мистецькими явищами XX ст.[64]

Контекстуальний принцип покладено в основу літературного проекту «Текст + контекст» київського видавництва «Факт»: збірники (чи антології) цієї серії висвітлюють постаті письменників (Данте, Марка
Вовчка, Кнута Гамсуна) та їхніх образів (Дон Жуана) на тлі українського і загальноєвропейського письменства

Чим більший просторовий і часовий обсяг літературного матеріалу залучено для зіставлення, тим ширший твориться порівняльний контекст, з якого, відповідно, випливають певніші та переконливіші висновки. Зіставивши елегію Дж. Мільтона «Люсідас» (1638) з розлогим колом літературних явищ т-від міфів про смерть Адоніса та Орфея і буколік Теокрита з Сицилії та Верґілія

---

[61] *Касперський, Едвард.* Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. - К,, 2006. - С. 522.

[62] *Волков, Анатолій.* «Сонячна машина» В. Винниченка та соціально-фантастичні романи 20-х рр. К. Чапека (Історико-типологічне зіставлення) // Питання літературознавства. - Вип. 3. - Чернівці, 1996.

[63] *Панченко, Володимир.* Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті. - Кіровоград, 1998.

[1] *Сиваченко, Галина.* Пророк не своєї вітчизни. Експатріанський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. - К.: Альтернативи, 2003.

до поезії Волта Вітмена, Нортроп Фрай окреслив не генетичний, а суто функціональний контекст, де не варто говорити про якісь впливи та спадкоємність, бо творять його загальновживані літературні умовності, жанри, повторювані мотиви (архетипи), поетичні форми [2]. Таке багатостороннє зіставлення переростає в інтертекстуальний підхід, коли контекстом літературного явища стає вся література. До речі, стаття Н. Фрая так і називається: «Література як контекст».

Методика паралельного (двостороннього) зіставлення є основою контекстуального аналізу (багатостороннього зіставлення), який окреслює віртуальне тло для досліджуваного предмета і провадить, своєю чергою, до **типології** - методу, заснованого на упорядкуванні літературних явищ за спільними й відмінними диференційними (як правило - структурними та функціональними) ознаками задля вироблення системи ***типів*** (грец. - зразок), тобто узагальнених моделей, парадигм чи матриць. Наприклад, типологічний характер мають жанрова і стильова систематика літературних творів, психологічна класифікація персонажів, а також поширені серед читачів і критиків зіставлення та протиставлення на основі опозицій «інтелект - почуття», «рівновага - експресія», «майстер - геній» таких літературних постатей, як Ґете - Шіллер, Ворд- сворт - Колрідж, Міцкевич - Словацький, Пушкін - Гоголь, Куліш - Шевченко.

Типологічне вивчення, ґрунтуючись на паралельних зіставленнях і контекстуальному аналізі, займається не з'ясуванням індивідуальної своєрідності літературного явища, а системним розкриттям тих структурних властивостей, які дають змогу говорити про його належність до певного літературно-естетичного чи історико-літературного типу, навіть якщо зіставлювані літературні факти не перебувають у безпосередньому зв'язку між собою. Типологічне вивчення - це порівняльний метод на більш узагальненому, абстрактнішому рівні, його цікавлять не емпіричні контактні й генетичні зв'язки, а системні (повторювані, закономірні) подібності, збіги, аналогії в ширших синхронічних (тематика, жанр, стиль) та діахронічних (еволюційні періоди і стадії) аспектах, які спостерігаються на різних структурних рівнях та еволюційних етапах літературного процесу. Мета такого вивчення сталих і повторюваних елементів полягає у створенні диференційованої моделі певного етапу літературного розвитку чи парадигм окремих його складових.

5.3. Відношення між генеалогією і типологією

Ще в XIX ст., коли обговорювалися переваги й вади міграційної та антропологічної концепцій, компаративістика апробувала зіставний термін «аналогія» та контактологічне поняття «взаємодія», які дали їй змощ вивести вивчення літератури з рамок національної ізольованості на рівень історико-теоретичних узагальнень:

> Без ідеї про аналогії у явищах життя і цивілізації різних народів, а також без ідеї про безпосередню взаємодію народів та їхні культурні запозичення навіть поважні наукові праці з історії цивілізації та етнології не можуть мати іншого значення, окрім збирання та зшивання матеріалів

Однак учені й дотепер неодноразово відзначають труднощі розмежування контактно-генетичних зв'язків і відношень типологічного плану. Труднощі полягають у тому, що ці два різновиди відношень на кожному кроці тісно пов'язані й переплетені. Так, літературні школи і стильові течії мають бути об'єктом типологічних студій, але з'являлися вони, безперечно, під певними «впливами», мали зовнішні імпульси, творчий поштовх для виникнення. Прикладом може служити львівське угруповання «Молода Муза» (1906-1909).

Крім того, часто важко з'ясувати: був той чи той автор знайомий із творчістю іншого письменника, з яким у нього виявлено спільні риси, отже,

визначити, чи перед нами контактний, а чи типологічний зв'язок. Наведемо такий приклад. У 1973 р. опубліковано роман Василя Земляка «Лебедина зграя». Десь за рік до нього побачив світ роман колумбійського письменника Ґабріеля Ґарсії Маркеса «Сто років самотності». Між обома творами помітна стильова спільність. Перший роман започаткував течію «химерної прози» в українській літературі, другий зараховують до «магічного реалізму». Один з авторів цього підручника спитав Василя Сидоровича, чи читав він «Сто років самотності». «Так, - відповів письменник, - але після того, як написав свій роман». Згодом виявилося, що Ґарсію Маркеса, своєю чергою, питали, чи він читав роман Михаїла Булгакова «Майстер і Маргарита». «Так, - відповів письменник, - але після того, як написав свій роман». Типологічно всі ті твори можна зарахувати до контекстуального поля «сміхової культури» (М. Бахтін), хоча генетично вони відмінні: латиноамериканський «магічний реалізм» виник як реакція на американську урбаністичну прозу, українська стильова течія «химерної прози» - на виробничу літературу соцреалізму Ч

Переконливо сказав про такі типологічні подібності грузинський прозаїк Отар Чіладзе:

> Висловлюючись поетично, сьогодні в людей навіть спільні сни. І якщо людина бачить уві сні саме те, що тривожить і хвилює її наяву, то немає нічого дивного в тому, що однакові сни бачать перуанець і естонець, люксембуржець і чуваш... Втрата віри, страх перед майбутнім, очікування атомної катастрофи часом визначають мислення, погляди, особливості сприйняття і переживання. Звідси - джерела, схожі процеси в літературах різних народів, схожі устремління, навіть схожі маршрути в історію чи міфологію. [...] Подібність факторів, стимулів зумовлює окремі збіги, як стосовно форми, так і змісту, у творчості глибоко відмінних один від одного письменників.
>
> У моєму першому романі (1972) * море відступає назад, залишаючи без себе підкорену країну, яка стала на нелюдський шлях. У другому романі Ґарсії Маркеса (1975) " диктатор теж підкореної країни, яка стала на нелюдський шлях, продає море. Критик, який погнався за літературними збігами, коренями й походженням, не побачив у них щось більше, ніж літературні подібності, але хіба ж це дає право кому-небудь, і насамперед мені, встати й заявити: Ґарсія Маркес писав свій роман під моїм впливом?! [...] Якщо ми говоримо про справжні впливи, то необхідний певний час для того, щоби всмоктати, зробити своїм те, що заторкнуло, зрушило тебе, налаштувало на створення подібного. («Анна Кареніна», на мою гадку, на сьогоднішню літературу впливає більше, ніж на сучасну їй.) Бо ж на відміну від наслідування вплив залишає слід у душі! А для цього потрібен час [65].

Позитивістично налаштоване традиційне літературознавство дефі- ніювало типологічний підхід з позицій генетизму: типологічна компаративістика зосереджена, мовляв, на тих особливих спільностях, які зумовлені не прямим генетичним зв'язком, а випливають зі схожих історичних обставин, динаміки розвитку стилів, жанрів, віршових форм тощо й проявляються у подібних структурних і функціональних особливостях.

Релікти позитивістичних уявлень спостерігаються й сьогодні. Наприклад, до сфери порівняльного літературознавства вчені Казанського університету (Татарстан, Росія) зараховують вивчення зв'язків і аналогій між літературами народів, споріднених чи близьких у культурно-історичному плані (скажімо, тюркських), натомість об'єкт зіставного літературознавства визначають зв'язками (замість «зв'язків», очевидно, доцільніше вжити термін «відношення») між літературами неспоріднених народів, роз'єднаних мовами, релігією і мистецько-естетичними традиціям« (наприклад, між літературами англійською і японською, російської І татарською тощо)

Вважаємо, що треба розмежовувати не об'єкт (споріднені й неспорід- нені культури), а методологічні підходи; слід говорити про порівняльно- історичну методологію, яка заснована на діахронічному генетичному підході, і зіставний підхід, який вивчає подібності й відмінності у синхронічній площині безвідносно до спорідненості досліджуваних явищ. А простеження

[65] Приглашение к диалогу. Латинская Америка: размышления о культуре континента. - М,, 1986. - С. 360-361,

літературного родоводу і впливів є завданням порівняльно-історичного літературознавства.

Після Ф. де Соссюра, коли на противагу генетизму розвинувся структуралізм, увага змістилася із джерел літературних явищ на саму літературу, із зв'язків між суміжними літературними об'єктами - на їхні співвідношення. Всі - і синхронні, і діахронні - літературні факти відтепер можна проектувати на синхронічну площину зіставного аналізу, бо типологічні схожості, збіги, аналогії - це не тільки подібності, що з'явилися самостійно в різних літературах під впливом подібних обставин, а й ті відповідності між окремими істотними ознаками літературних творів чи тенденцій, які цікаві самі по собі або ж вписуються в настільки широку парадигму, що відпадає сенс полювати виключно за контактами і впливами, спорідненістю і рецепцією.

Те, що порівняльно-історичний та зіставно-типологічний підходи варто розрізняти, не означає, що їх не можна застосовувати до вивчення одного об'єкта у межах єдиного дослідження. Одні й ті ж літературні явища можна розглядати крізь призму різних підходів: генеалогічного, кон- тактологічного, типологічного. Скажімо, донедавна панувала ***контакто- логічна версія*** походження українського бароко, згідно з якою бароковий стиль запозичено із Західної Європи через посередництво польської культури і перенесено в готовому вигляді на український ґрунт католиками, зокрема єзуїтами, для посилення католицької експансії на православний схід, де він прищепився і поширився на різні літературні жанри й інші види мистецтва. Україна найраніше з православно-слов'янського регіону засвоїла бароко, і воно тут зазнало найбільшого розквіту. Звідси поширювалися стильові впливи на Росію, Білорусь, Сербію і т. д.

Натомість сучасний український компаративіст Дмитро Наливайко суттєво уточнив наші уявлення про цей стиль у національній культурі, довівши за допомогою ***генетичного методу,*** що українське бароко має, крім західноєвропейських джерел, власний, національний родовід, а саме: а) давньоруські витоки, зв'язки з візантійською літературною традицією; б) спадкоємні фольклорні елементи (образні і стильові засоби). Наприклад, помітним є зв'язок «барокових» засобів у посланнях Івана Вишенського з творчістю ранньовізантійського письменника Івана Зла- тоустого, який теж таврував багатих і захищав убогих. В українському бароко розвинулося дві основні системи викладу: в одній переважала висока патетика, заснована на риторичних засобах, анафорах, повторах, а друга виявляла зв'язок з народним комедійно-пародійним стилем.

А з ***типологічного погляду,*** бароко - стильовий інваріант, який творить парадигму національних варіантів, що мають спільні і відмінні риси. Наприклад, на відміну від західних видозмін, українське бароко - культура несекуляризована, бо в нас не існувало розвиненого Ренесансу, який на місце теоцентризму поставив антропоцентризм. Спільні риси українського і європейського бароко - це тяжіння до контрастів, експресивна манера, пишна декоративність, розвинена емблематика, а також наявність семантичних антиномій (мить і вічність, велич і мізерія, духовність і чуттєвість, життя і смерть) тощо. Найвищий вияв барокової поетики спостерігається у творчості Григорія Сковороди, який двоїстість світу, його духовне і фізичне начало, виразив символічно.

На комбінуванні порівняльно-історичного та зіставно-типологічного підходів засновано цілі розділи компаративістики, як-от тематологія, що вивчає літературну тематику і в діахронічному (ЗіойдезсЬісЬіе - історія тематичного матеріалу), і в синхронічному (дослідження повторюваних мотивів, ситуацій, персонажів) планах. А специфіка порівняльного вивчення жанрів, стилів, традиційних образів і сюжетів тощо взагалі вимагає перехресного теоретичного, порівняльно-історичного і зіставного висвітлення.

5.4. Структуральні засади типології

Дослідники застерігають не плутати поняття «зв'язок» і «відношен**ня»** («співвідношення»). Як основна категорія порівняльно-історичної компаративістики ***зв'язок*** - це генетичний або синхронний контакт, що має причиново-наслідковий характер і творить подібність на основі засвоєння чужого набутку. Натомість зіставна категорія ***відношення (співвідношення)*** стосується не лише міжлітературних подібностей, а й відмінностей, бо охоплює явища аналогії та контрастів (збігів і розбіжностей) у структурі різнорідних мистецьких явищ, еволюційних паралелей у стильовому розвитку національних літератур. Отож вираз «типологічні зв'язки» є оксиморонним за своєю семантикою, науково некоректним. Тому, коли йдеться про зіставлення споріднених чи різнорідних, залежних чи взаємозалежних явищ у суто типологічному плані, рекомендують уживати класичні терміни «самозародження сюжетів» (Е. Ленґ), «зустрічні течії» (А. Веселовський) і новіші поняття: типологічні збіги (паралелі), подібності (аналогії), близькість, схожість [66].

Використовуючи структуральну термінологію, генетично-контакт- ний -зв'язок можна уподібнити до відношення суміжності елементів у синтагмі, а типологічні збіги - до відношення їхньої асоціації за певною ознакою у системі. За Фердінаном де Соссюром, ***синтаґма*** - це комбінація елементів, що передбачає їх поєднання in praesentia (реально) у лінійній і незворотній послідовності. Аналіз синтагми полягає у її ***членуванні. Система*** (чи парадигма) - це віртуальна серія елементів, у яку вони впорядковані in absentia (уявно) і перебувають у відношенні еквівалентності (рівноцінності, рівнозначності). Аналіз системи полягає у ***класифікації*** елементів [67].

Пояснюючи взаємовідношення між синтагматичним і парадигматичним планами, Ф. де Соссюр порівняв структурний елемент із колоною в античному храмі: з одного боку, колона перебуває в реальному відношенні ***суміжності*** з іншими частинами будови, наприклад з підтримуваним нею архітравом, - це синтагматичне відношення; з другого боку, якщо це колона доричного ордера, вона викликає в думці порівняння з іншими ордерами (іонічним, коринфським тощо), які є елементами, відсутніми у цьому просторі, - це асоціативне, парадигматичне, зіставне відношення ***субституції,*** тобто заміщення одного елемента іншим, схожим[68].

Так само й у літературній компаративістиці: «східні» поеми Байрона і «південні» поеми Пушкіна можна розглядати у плані генетично-контактному («синтагматичному»), простежуючи запозичення, імпульси, трансформації, яких байронічна поема зазнала у творчій рецепції російського поета, а можна вдатися й до розгляду в парадигматичному плані: а) за допомогою паралельного зіставлення порівняти їх тематику і концепти, тип бунтівного героя, систему персонажів, сюжетну будову, роль ліричних відступів, емоційне забарвлення пейзажів, метафорику тощо;

б) виявити шляхом багатостороннього зіставлення ширший контекст обох творів, як-от «Ролла» А. де Мюссе, «Конрад Валенрод» А. Міцке- вича, «Мцирі» М. Лєрмонтова тощо; в) за допомогою типологічного аналізу вибудувати жанрову модель байронічної поеми.

На відміну від позитивістичного есенціалізму (від лат. essentia - суть), котрий шукав сутності окремих конкретних фактів у їхніх діахронних причиново-наслідкових зв'язках, Ф. де Соссюр запропонував розглядати елемент у синхронічній площині - в його взаємовідношеннях з іншими

[66] Див.: Дімга, *Александр.* Принципы сравнительного литературоведения. - С. 94; Лексикон загального та порівняльного літературознавства. - С. 564.

[67] Див.: *Барт, Ролан.* Основы семиологии // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. - М.: Прогресс, 2000. - С. 277-280.

[68] *Соссюр, Фердинанд де.* Курс загальної лінгвістики. - К.: Основи, 1998. - С. 157.

елементами, включеними в загальну систему відношень. Празький гурток структуралістів і їхні наступники французькі структуралісти розвинули поняття ***бінарної опозиції*** (подвійного протиставлення) - пізнавальної моделі, яка за наявністю чи відсутністю ***диференційної ознаки*** (а така ознака має бути істотною, структуротвірною) групує елементи в ***парадигму.*** Парадигму становить набір двох чи більше елементів, які мають спільну і відмінні, варіативні ознаки.

Отож парадигму творять ***інваріант*** (ідеальна, стійка модель ряду елементів зі спільними ознаками) та його ***варіанти*** (конкретні реалізації інваріанта, які відрізняються унікальним набором специфічних ознак) [69]. А взаємозв'язана серія таких парадигм творить цілісну систему.

За допомогою фундаментальних бінарних відношень «природа - культура», «життя - смерть», «чоловіче - жіноче», «своє - чуже» Клод Леві-Стросс описував логіку первісних міфів. Роман Якобсон використав опозицію «синтагматика - парадигматика» для створення типології метонімічного і метафоричного мовомислення. У працях Ірини Неупокоєвої визначено за основну одиницю компаративного літературознавства поняття ***спільного типологічного ряду*** - воно водночас і структурне, й історичне, бо передає діалектичну єдність еволюційної мінливості і стабільності літературних структур; акцентує повторюваність на рівнях синхронічному (у різних варіантах) і діахронічному (на іншому витку історичної спіралі). Скажімо, жанровий типологічний ряд виявляє стійкі риси жанрової структури і водночас враховує ті еволюційні зміни, що відбуваються на кожному історичному етапі.

На відміну від генетичного методу, типологію цікавить не літературна спорідненість і контакти чи їх відсутність, а ***таксономія*** літературних фактів - їх систематизація за певними відмітними (диференційними) ознаками задля кращої орієнтації в письменстві різних часів і народів. Якщо генетичний підхід має справу з предметами, які суміжні в літературному просторі й часі чи принаймні поєднані опосередкованим зв'язком, то типологія групує їх на основі збігів і розбіжностей, аналогій і контрастів - тобто опозиційного зіставлення за наявністю / відсутністю диференційної ознаки.

5.5. Порівняльна поетика

Типологічний підхід узагальнює структурно-функціональні подібності й упорядковує їх у систему стандартних категорій (парадигм, класифікацій, періодизацій, топографій), за допомогою яких упорядковує різнорідні літературні факти, поділяючи їх на умовні групи:

- формально-змістові парадигми (теми та ідеї, традиційні образи й сюжети, композиційні, стилістичні форми);
- жанфово-родоаі класи (роди, види, підвиди);
- стильові тенденції (напрями, течії, віяння);
- ■ хронологічні відтинки (літературне покоління, період, епоха);
- просторові міжлітературні контексти (національна література, літературна зона, літературний регіон, світова література).

Відповідно можна вирізнити такі різновиди компаративної типології: порівняльна тематологія, компаративна генологія (жанрова типологія), типологія стильових течій, порівняльна історія національних літератур різних країн, типологія міжлітературного простору Серцевиною зіставної компаративістики є ***порівняльна поетика*** - ужиткова галузь, яка зіставляє й упорядковує літературні жанри, стилі, мистецькі тенденції різних епох і культур. Порівняльна поетика об'єднує тематологію, жанрову і стильову типологію, здійснює зіставне вивчення національних літературних традицій тощо.

[69] Див.: *Барт, Ролан.* Основы семиологии. - С. 286 і далі.

У XIX ст. порівняльно-історичну поетику з елементами теоретичної та історичної типології розвивали Олександр Потебня (вчення про зовнішню і внутрішню форму твору та його зміст або ж ідею, викладене у праці «Мысль и язык», 1862), Вільгельм Шерер («Поетика», 1888), Іван Франко (історична типологія роману у статті «Влада землі в сучасному романі», 1891; поетика літературного образу в міжмистецькому зіставленні у праці «Із секретів поетичної творчості», 1898-1899), Александр Веселовський («З історії епітета», 1895; «Психологічний паралелізм і його форми у відображенні поетичного стилю», 1898; «Поетика сюжетів», 1897-1906).

Майстерні зразки компаративного аналізу в галузі поетики запропонували російські формалісти й дослідники інших методологічних орієнтацій (В. Шкловський, Б. Томашевський, Ю. Тинянов, Р. Якобсон, М. Бах- тін, О. Фрайденберґ, Д. Лихачов, В. Адмоні, М. Ґаспаров), англо-амери- канські неокритики (К. Брукс, А. Тейт, Д. Френк, Р. Веллек, О. Воррен), українські неокласики і їхні наступники (Д. Чижевський, О. Білецький, Ю. Шерех-Шевельов, І. Денисюк, Д. Чичерін, І. Качуровський, Н. Копис- тянська, С. Хороб та ін.).

Через систему літературознавчих понять і категорій теоретична поетика моделює ***структуру літературного твору,*** тобто схематично відтворює його узагальнену, типову, повторювану будову. Якщо взяти до уваги ідеї О. Потебні (трихотомія «зовнішня форма - внутрішня форма - ідея»), формалістів (поділ поетики на стилістику, композицію і тематику), Р. Інґардена (концепція багатошарової будови літературного твору), структуралістів (план вираження + план змісту = план конотації), цю структуру можна уявити як систему, на кожному рівні якої розміщено широкий діапазон засобів мистецької експресії (або ж структурних елементів чи формальних чинників організації поетичного мовлення). Літературний код - це колективно творена, багаторівнева система традиційних мистецьких засобів (фоніки і ритміки, лексики, синтаксису, наративних та образних форм, тематики, жанрів тощо), яка протилежна мовленню - індивідуальному використанню мистецьких засобів у конкретному мовленнєвому акті (літературному тексті).

Ось один із можливих варіантів такої багаторівневої структури літературного твору:

- ***фоніка*** - рівень формальних елементів, які надають текстові різноманітних звукових якостей: від фонічної «прозорості» до повнозвучності, відчутної насиченості шумовими ефектами завдяки повторам голосних (асонансу) та приголосних (алітерації), їхньому поєднанню у співзвучних складах (рима);
- ***ритміка*** - рівень поетичного мовлення, на якому розташовані всілякі рит- мотвірні чинники: від строго розмірених силабо-тонічних метрів і канонічних строф до графічних і синтаксичних засобів, які породжують вигадливі вільні (верліброві) ритми і примхливе хвилювання прозового мовлення;
- ***поетична лексика,*** яка включає в себе розмаїтий словесний матеріал: від стилістично забарвлених автологічних (тобто вжитих у прямому значенні) слів (архаїзми й неологізми, діалектизми, жаргонізми, про- фесіоналізми тощо) до металогічних засобів або ж тропів - слів і виразів, ужитих у переносному, образному значенні (епітет, метафора, метонімія, перифраз тощо);
- ***поетичний синтаксис,*** на одному полюсі якого розташовані нормативні засоби оформлення речень, а на протилежному - синтаксичні фігури (стилістично зумовлені відхилення від синтаксичної норми, такі як інверсія, різні види повтору, паралелізм, градація, риторичні звертання, питання, оклики);
- ***нарація*** (розповідь та оповідь) та інші стилістично-композиційні способи викладу тематичного матеріалу: опис і роздум, монологічна (ліричний монолог) і діалогічна (драматична) форми викладу;
- ***тематика*** особистісна (настроєва, психологічна, етична) і суспільна (історична, екологічна, філософська);
- ***образна система***[4]***,*** персонажі (головні і другорядні, чоловічі й жіночі, реалістичні й алегоричні, казкові тощо); сюжет як образ події (фабули, історії); портрети (статичні і динамічні); пейзажі (сільські й міські, морські й гірські тощо); інтер'єри; діалоги й монологи як образ мовлення героїв; образи розмаїтих предметів, явищ, процесів, ідей, порухів людської душі;

- ***композиція*** - розташування всіх компонентів літературного твору за принципами причиново-часової послідовності або ж експресивної асоціативності, їхній зв'язок на основі зіставлення, антитези та градації;
- ***жанрові форми*** епосу (байка, оповідання, повість), лірики (пісня, медитація, послання), драми (трагедія, власне драма, комедія).

Відмінні трактування поняття літературного коду запропонували У. Еко, Р. Варт, Д. В. Фоккема та інші дослідники. За Д. В. Фоккемою, з погляду літературної компаративістики варто мати на увазі такі коди:

- ***мовний*** (орієнтує на читання тексту як тексту англійського чи німецького);
  літературний (маркує текст як текст літературний, з високим ступе-
  . нем взаємозв'язаності, конотативності, метафоричності);
- ***жанровий*** (активізує одні читацькі сподівання і притлумлює інші залежно від обраного літературного жанру);
- ***код історичного періоду*** чи ***літературної групи*** (вказує на мистецькі умовності періоду чи окремої семіотичної спільноти);
- ***авторський ідіолект*** (індивідуальні риси стилю, що вирізняються на тлі повторюваних літературних умовностей)

Сьогодні компаративістика систематизує (групує, каталогізує, класифікує) широкий спектр інваріантів та регулярностей - від суто теоретичних категорій високого рівня узагальнення (наприклад, жанрово-родова класифікація) й до конкретних історично-типологічних утворень: стильових течій, образних систем, повторюваних («вічних») мотивів і сюжетів.

Мандруючи через епохи й континенти, порівняльна типологія висвітлює поетику в міжкультурному аспекті, даючи змогу простежити подібності та відмінності творчих індивідуальностей і національних літератур за різними параметрами і на різних рівнях - тематичному, гено- логічному (жанровому), стильовому, хронологічному, культурно-просторовому тощо.

5.6. Синхроністична типологія Д. Дюришина

Типологічні схожості можуть бути спричинені різними чинниками. У праці «Теорія порівняльного вивчення літератури» Д. Дюришин виділив суспільно-типологічні, літературно-типологічні та психологічно-типологічні спільності.

[1] *Роккета,* О. Н^спа Ікегаїиту: Мосіегпігт і ровітосіегпігт / Ргтеї. *Н. Іапазгек- Ішапіскгта.* - \^аг5га\уа: Іг^уіиі КиІШгу, 1994. - Б. 14-17.

Суспільно-типологічні схожості автор виводить з подібності (чи повторюваності) суспільних явищ і обставин. Приклад: образ «зайвої людини» в романтизмі XIX ст. Чи не першим таким героєм був Чайльд Гарольд Байрона. Тип цей поширився і в інших літературах, зокрема в російській: Онєгін Пушкіна, Печорін Лєрмонтова. Чи був тут вплив Байрона? Так. Але подібність не варто пов'язувати виключно з Байроном. Поява такого типу героя була породжена схожими суспільними обставинами. Подібних «збігів» можна навести чимало, та все ж треба враховувати неповторний характер кожного з таких явищ.

Так, після Першої світової війни у країнах Європи незалежно одна від одної виникли такі авангардистські течії: в Італії - футуризм, в Англії - імажизм, у Франції - сюрреалізм, у Німеччині - експресіонізм, в Англії - вортицизм. Вони з'явилися внаслідок як подібних суспільно- історичних обставин, так і процесів внутрішньолітературного характеру.

Літературно-типологічні спільності охоплюють специфічно літературні, внутрішні іманентності розвитку мистецтва слова. Цей підхід дає змогу простежувати динаміку літературного процесу, подолати суперечність між його діахронічним і синхронічним аспектами, показати єдність проблематики і поетики, змістовність літературних форм.

Як з'ясували дослідники-медієвісти (Варвара Адріянова-Перетц, Микола Ґудзій, Дмитрій Лихачов та ін.), між «Словом о полку Ігоревім» та іншими пам'ятками європейського середньовіччя, зокрема «Піснею про Роланда»,

існує чимало фразеологічних і образних паралелей, які були притаманні тодішній стадії літературного розвитку й, до речі, стали вагомим аргументом для доведення давності «Слова...»:

> Детальне зіставлення і протиставлення цих двох пам'яток, з'ясування глибоких розбіжностей лише посилюють типологічний збіг їхньої загальної ідейно-мистецької структури. Один із показників часу виникнення «Слова...» полягає в сутнісній відповідності його «Пісні про Роланда» - відповідності, поправки до якої були внесені особливостями і відмінностями давньої Русі

Інший характерний приклад літературно-типологічних відповідностей - зміна характеру і функцій прози української та інших європейських літератур кінця XIX - початку XX ст. Якщо у другій половині XIX ст. переважала епіка з деталізованим описом суспільного та пейзажного тла подій, змальованих широкими мазками у розгалуженому сюжеті, то у XX ст. деталізований опис почали сприймати як анахронізм, натомість спостерігаємо поглиблений психологізм (внутрішній монолог, потік свідомості), всеохопний ліризм, динаміку фрагментарних жанрів (новела, етюд, ескіз, сильветка, шкіц, акварель тощо). Чому?

[1] *Чичерин, Алексей,* Стилистические соответствия // *Чичерин А.В.* Идеи и стиль: О природе поэтического слова. - М.: Советский писатель, 1968. - С. 322.

Річ у тім, що під кінець XIX ст. на зміну позитивізму з його культом розуму, причиново-наслідкового зв'язку поширилися «філософія життя» Артура Шопенгауера, волюнтаризм Фрідріха Ніцше, інтуїтивізм Анрі Бергсона. В центрі уваги мистецтва опинилася людина і її внутрішній світ. Уже 1896 р. у «Слові про критику» Іван Франко відзначив «тріумф індивідуалізму», тобто своєрідний ренесанс людської особистості у модерних європейських літературах, в тому числі й українському письменстві, а через кілька літ описав типологічні риси модерної поетики, які полягали в тому, що молоде покоління митців змінило єдиний погляд автора-спостерігача на децентрований виклад крізь призму світобачення персонажів:

> Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу - природи, економічних та громадських обставин - і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші . ^ : йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе окруження. Властиво, те окруження само собою їм мало інтересне, і вони звертають на нього увагу лише тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тої душі, яку вони беруться малювати

Представники старшого покоління були реалістами, вони вдавалися до розлогих, громіздких жанрів (повість, епічна поема, драма), аби висвітлити характер героя, внутрішній його світ на тлі широко окресленого соціального довкілля; будуючи твір за законами епічної композиції, вони послідовно розгортали виклад - від розлогої експозиції й аж до розв'язки, контролюючи авторським коментарем читачеве сприймання персонажів, докладно мотивували їх поведінку, не цуралися моралізування. Натомість молоді митці змінили єдиний композиційно-стильовий кут зору автора-спостерігача на децентрований виклад матеріалу крізь призму світобачення персонажа: сучасники Василя Стефаника переносять себе і читача в душу героїв, застосовуючи поетику безпосереднього внутрішнього мовлення - стислого, уривчастого, ритмізованого і ліризованого, уподібнюючи словесний твір до музики; майстерно імітують імпульсивність людського світовідчуття. Тому І. Франко назвав їх ліриками, які об'єктивніші від давніх епіків.

Психологічно-типологічні подібності стосуються певних моделей духовної організації творчих індивідуальностей і особливостей творчого процесу. Антропологічна школа Едварда Тайлора, концепція «психологічного паралелізму» Александра Веселовського тлумачили повторюваність одних і тих самих мотивів у міфах, казках, обрядах народів, віддалених і географічно, і хронологічно, виходячи із загальних рис людської психіки. Сьогодні до таких

пояснень додається теорія колективного несвідомого, архетипів Карла Ґ. Юнґа та його послідовників.

Особливостями психіки митця, які активізуються у певні періоди, можна пояснити поширення деяких стильових напрямів, як-от чуттєвість у сентименталізмі, екзотизм у романтизмі, схильність до містичного світосприймання, «невимовність» у символізмі, епатажність у декадансі, футуризмі та постмодернізмі.

Наприклад, у дослідженні Марії Моклиці «Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика» [70] європейський модернізм висвітлено у психологічному ракурсі - як духовну цілісність, що функціонує через розмаїття проявів індивідуальності творчих геніїв, а специфічні шляхи модернізації національних культур розглядаються як варіанти безмежного розмаїття модернізму. За допомогою юнґівської класифікації психологічних типів авторка виділила чотири типи творчих індивідуальностей, характерних для доби модернізму, ґрунтуючись на спостереженнях над стилем не лише мистецьким, а й життєвим (манера поведінки, одягу тощо), характером взаємин (конфліктності) людини зі світом:

- символіст (інтуїтивний вектор інтенційності; уникання світу; в ієрархії художніх засобів домінує символ);
- експресіоніст (емоційний вектор інтенційності; виснажлива боротьба зі світом; в ієрархії художніх засобів домінує алегорія);
- футурист (сенсорний вектор інтенційності; енергійне змагання, перевлаштування світу; в ієрархії художніх засобів домінує слово-образ);
- сюрреаліст (розумовий вектор інтенційності; уникання світу; в ієрархії художніх засобів домінує метафора).

М. Моклиця вважає: аби в кожній національній літературі модернізм здійснився як епоха, він мусить пройти через усі щаблі формування, засвоїти чотири провідні стилі модернізму. В українській, як і в російській, літературі модернізм відбувся повністю: пройшовши через усі еволюційні стадії, він зробив вагомий внесок у мистецтво європейського модернізму і світову культуру загалом.

5.7. Діахронічні аспекти типології

Суто хронологічне, здавалося б, членування літературного процесу **за** десятиліттями, літературними поколіннями, періодами й епохами **має** також і типологічний характер, бо часові мірки, пов'язані з істори- **ко**-літературними параметрами, означують специфіку еволюційних ета**пів і** стадій.

' Моклиця, Марія. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. - Луцьк, 1998.

Марксистське літературознавство, котре стояло на засадах жорсткого детермінізму («конкретно-історичний підхід») переоцінювало роль суспільно-політичних впливів на розвиток літератури, породивши вульгарний соціологізм. Насправді історичні процеси, які відбуваються в літературі, не є прямим відображенням суспільних процесів. Видатний український літературознавець Олександр Білецький у тезах «Проблема періодизації літературного процесу» (1955) доводив наукову необґрунтованість «хронологічного перетину» літератури по століттях і десятиліттях передусім тому, що такий перетин лише дзеркально повторює соціально-політичну історію, не враховуючи складної зумовленості соціального й художнього розвитку. Вчений радив

> періодизувати ту сторону, яка зветься історією літературною, виходити не тільки від змісту літератури та її ідей, не від фактів, що зумовили розвиток, а від «^мого розвитку, не від «причини», а від «наслідків» '.

[70] *Білецький, Олександр.* Проблема периодизации литературного процесса (Тезисы) // *Білецький, Олександр.* Зібр. праць: У 5 т. - Т. 3. - К., 1966. - С. 568.

/,Вйзначальна одиниця історико-літературної періодизації - ***літературна доба (період, епоха),*** у межах якої формуються, еволюціонують і взаємодіють різноманітні стильові напрями й течії, жанрові системи, поетикальні утворення та ідеологічні віяння. Початкова й кінцева межа будь-якої стильової епохи - це мало з'ясоване, але вельми цікаве істори- ко-теоретичне питання.

У теоретичному плані своєрідну типологію початкових стадій літературних епох розробив Дмитро Чижевський. За його спостереженнями, нова доба може розпочатися трояко. По-перше, початкова її межа може бути чітко зазначена маніфестом, у якому виголошується цілком нова ідея, що революціонізує свідомість сучасників (саме таким, вважає дослідник, було входження літератури у XX ст.[71]). Або ж навпаки - початковий пункт відступає так далеко в попередні періоди, які готували нове світосприйняття, що датування доби стає проблематичним, хоча її новаторський характер сумніву не підлягає (наприклад, Ренесанс). Третій тип «початків» нових ідейних течій зводиться до «виставлення певної програми, але не нової, а такої, що свідомо повертається до якоїсь старшої традиції, що в деяких випадках була репрезентована в минулому не один раз» [72] (наприклад, екзистенціалізм, представники якого покликаються на К. Ясперса, а відтак на ще давнішого предтечу - С. Кіркеґора).

З методологічної точки зору міркування Д. Чижевського цінні тим, що орієнтують дослідницьку думку на диференційоване членування суцільного літературного потоку і класифікацію виділених відрізків як подій, значення яких неоднакове в контексті літературної доби. Але спробуймо накласти запропоновані типологічні уявлення на реальні процеси входження на історичну арену модерної літератури (тобто письменства межі XIX і XX століть), як відчуємо потребу в додаткових орієнтирах. Бо й справді, доба Модерну (та й усе XX століття, особливо перша його половина) - це період суцільних маніфестів, безперервних декларацій, постійного оновлення стильових і світоглядних орієнтацій, через що початкова межа періоду видається вкрай хиткою, плинною. По-друге, визначальні риси доби Модерну визрівали в надрах попередніх літературних традицій - реалізму й романтизму, що ускладнює датування. Самі творці доби модерну усвідомлювали родовід своїх концепцій і обґрунтовували власні тези, посилаючись на авторитет по-передників. Наприклад, у праці «З останніх десятиліть XIX в.» (1901) І. Франко означив другу половину 1870-х років (чи навіть конкретніше - 1880 рік) як початкову межу «Молодої України» - тоді вийшла на літературну й політичні арену молода генерація, натхненна М. Драгомановим, котра спочатку вступила в конфлікт, а потім звернулася до компромісів зі старшим, народовецьким, поколінням, закладаючи основи реалізму, «свідомого українства» і позитивістської ідеї прогресу. А хатяни схильні були визнавати своїм попередником П. Куліша, котрий обстоював романтичні ідеали мистецтва, особи і нації у ворожу добу позитивізму. Такими попередниками були Бодлер для французького символізму, Юліуш Словацький для «Молодої Польщі»... Для доби модерну характерне, отже, не тільки відмежування, а й свідоме апелювання до певних традицій національного письменства.

Додаткові орієнтири у встановленні хронологічних меж літературної доби дає рецептивна естетика. Як застеріг нідерландський дослідник **Д.** В. Фоккема, якщо літературний стиль розглядати в семіотичній площині - як код, тобто систему жанрово-композиційних і тематичних конвенцій, яка регулює процеси продукції і рецепції поетичних текстів, то про появу нового стилю нової доби не можна судити лише за симптомами у сфері продукції. Наявність літературних текстів, забарвлених новими стильовими тенденціями, засвідчує

[71] *Чижевський, Дмитро.* Історія української літератури. - С. 28.

[72] *Чижевський, Дмитро.* Початки і кінці нових ідеологічних епох // Історія філософії України: Хрестоматія. - К.: Либідь, 1993. - С. 473. Див. також: *Чижевський, Дмитро.* Куль- турно-історичні епохи // Українське слово: Хрестоматія укр. літератури та літ. критики. - Кн. 3. - К.: Рось, 1994. - С. 609-620.

настання нової літературної доби лише тоді, коли на них відреагувала сфера рецепції:

> новий код, який ніколи не був розпізнаний читачем, не може вважатися історичним фактом і не може називатися кодом

Коли і з якого погляду нові коди були вперше розпізнані читачем і критикою - встановлення таких фактів має визначальну вагу для історика літературної доби нарівні з тими фактами, які свідчать про появу нових зі стильового погляду поетичних текстів. Історико-літературна періодизація, отже, має значною мірою умовний, але аж ніяк не довільний характер: вона є суб'єктивною дослідницькою точкою зору, яка все ж орієнтується на ті чи інші об'єктивні критерії. Такими більш-менш певними критеріями, які сигналізують зародження нової доби і піддаються історико-літературному спостереженню та однозначній інтерпретації, можуть слугувати взаємопов'язані зрушення на різних рівнях і в різних ланках літературного процесу, як-от: а) поява нового покоління митців і читачів, котре має відмінні естетичні уподобання; б) зміна жанрово-стильових і тематичних тенденцій у мистецькій практик; в) оновлення літературної самосвідомості, яка фіксує, осмислює! програмує мистецький рух через критичні відгуки, дискусії й маніфести.

Зрозуміло, що початок нової доби означає завершення попередньої. Однак мистецькі цінності, жанрові традиції, стильові елементи, поети- кальний досвід попередніх епох не відходять в історію, а успадковуються наступними літературними системами і продовжують існувати в іншій якості, що й фіксують такі історико-типологічні категорії, як неокласицизм, необароко, поставангардизм, постмодернізм...

Діахронічні аспекти типології полягають також у зіставленні літературних явищ, які віддалені в часі й належать до різних епох, наприклад до Античності і Ренесансу, Романтизму і Середньовіччя, Бароко і Неоромантизму, Просвітництва і Позитивізму. У чому полягає сенс порівняння різночасових і різнорідних культурних явищ, таких як індіанські міфи бразильського племені бороро, що їх досліджував Клод Леві- Стросс, із міфами інших сучасних їм північноамериканських племен або ж грецькими міфами набагато раніших епох? У доланні відстаней, відчуженості між окремими культурами і літературами, у пошуку їхніх структурних подібностей. Адже метою історичної компаративістики, як стверджує польський дослідник Едвард Касперський \ є формування відчуття історичної спільності епох, спадкоємності історії, простеження в ній повторюваних елементів. В акті зіставлення часова дистанція долається і замінюється на синкретичну одночасовість. Компаративна методологія підкреслює особливості місця й часу історичних подій, а також наголошує на повторюваності, паралелізмі, універсальності історичних ситуацій.

5.8. Колізії теоретичної та історичної типології

У типологічному методі важливі обидва аспекти: типологізуючий (звертає увагу на повторюване, подібне) та індивідуалізуючий (акцентує неповторний історичний колорит епохи, унікальність авторської особистості, специфіку літературного твору як цілісного явища).

Тому варто розрізняти типологію ***теоретичну,*** прикладом якої може бути жанрова класифікація, та ***історичну,*** яка вивчає конкретно- історичні національні видозміни того чи того жанрового інваріанта (наприклад, вальтерскоттівський і гоголівський типи історичної романістики; історичний роман доби Реалізму, який відрізняється низкою ознак од романтичного свого попередника; своєрідність чеського фантастичного роману в контексті загальноєвропейського роману тощо).

Теоретична типологія належить до царини теорії літератури, а історична - до літературної компаративістики. На відміну від історичної типології, яка на основі подібностей і розбіжностей групує мистецькі явища, що існують у реальному літературному часі й просторі, теоретична типологія переводить

погляд з конкретного історико-літератур- ного середовища в абстрактно-логічну площину для диференціювання і систематизації літературних категорій, понять, термінів на основі їх зіставлення і протиставлення.

Теоретичні типології можуть мати стрункий вивершений характер подібно до періодичної системи хімічних елементів Д. Менделєєва, однак їх неможливо механічно спроектувати на літературний процес. Вони допомагають орієнтуватися в історико-літературному процесі лише за умови використання їх як понятгєвого інструментарію для аналізу, опису та порівняльного зіставлення у синхронічному та діахронічному перекрої конкретно-історичних літературних явищ - утворень, які віддалено нагадують хімічні «сполуки», унікальні «суміші» найрізнорідніших елементів.

Ба більше, не лише теоретичні, а й історико-типологічні схеми не здатні охопити всієї повноти літературного життя, бо висвітлюють те, що в ньому є повторюваним, структурованим, стабільним, тоді як мистецький процес є унікальним, мінливим, процесуальним. Тому в постмодерній теорії на противагу типологічному узагальненню розвиваються тенденції ***ідіографічного,*** індивідуалізуючого підходу, який мав би врахувати цю неповторність, мінливість, динамічність.

Як немає чистих жанрових чи стильових явищ, так не існує й різких хронологічних кордонів між сусідніми мистецькими епохами. Кінець літературної доби є водночас початком нового літературного періоду, витоки якого містяться у глибинах попереднього. Літературні традиції попередників, принаймні окремі їхні елементи, успадковуються і розвиваються наступниками. Сентименталізм не припинив свого існування з настанням доби Романтизму - його успішно експлуатують у різних формах донині. І. Франко-реаліст успадкував од романтизму, з яким вів критичні баталії, ідеалістичний спосіб сприймання світу і літератури, про що йдеться в дослідженнях Ростислава ЧопикаЦе (нео)романтичне світо- і текстовідчуття, очевидно, допомогло українському митцеві перебудуватися в 1890-х роках і заманіфестувати добу Модерну своєю статтею «Слово про критику», що була надрукована в журналі «Житє і Слово» 1896 р.

Стрункy історичну періодизацію ускладнюють і руйнують спадкоємні та еволюційні зв'язки між епохами, суміжні й віддалені в часі подібності й повтори, через що ***типологічна система*** наближається до ***метонімії генеалогічного дерева.*** У цій історичній еволюції давні традиції видозмінюються часто до невпізнання або відступають з поля зору, проте ніколи*не щезають, натомість піддаються реконфігурації (тобто ст^уійТфній перебудові) і вступають у нові відношення.

Окрім цієї об'єктивної причини розбіжностей між науковими моделями і літературними їх оригіналами, є й причина суб'єктивна, методологічна. Свого часу О. Потебня вказав на так звану ***помилку узагальнення-.*** означення, яке вказує на одну лише ознаку предмета, може спричинити міфологізоване уявлення про неї як про «сутність» предмета, закриваючи всю решту ознак, схематизуючи і збіднюючи уявлення про нього. Це стосується типології напрямів, епох, індивідуальностей, жанрів тощо. Багатоманітність ознак конкретного предмета згасає за назвою чи означенням, які вказують на предмет, виділяючи лише одну його ознаку. Помилкове узагальнення під час номінації часто трапляється в типології стилів та літературних епох. Наприклад, поняття «доба українського Модерну» охоплює не лише неоромантизм (символізм), імпресіонізм, а й реалізм, неореалізм, навіть етнографічний реалізм Марії Проскурівни - маловідомої сьогодні, однак популярної в той час письменниці (до речі, матері футуриста М. Семенка)

Будь-яка типологія є умовною і приблизною, бо таксономічні моделі, які систематизують класи й підкласи за однією чи кількома ознаками, універсальні лише на суто теоретичному, абстрактно-логічному рівні, тоді як такої

універсальності неможливо досягти на рівні емпіричному. Адже історична типологія, на відміну від теоретичної, здійснюється за своїми окремими, часто незбагненними законами: групування митців навколо літературних концепцій, стильових напрямів чи журналів відбувається майже хаотично - це процес, де ідентифікація з літературною групою заснована не тільки на концептуально-методологічній спільності, а й на особистих зв'язках, мистецьких симпатіях тощо. Прикладом може бути «п'ятірне Гроно» неокласиків, серед яких, як услід за Віктором Петровим (Домонтовичем) стверджує (хоча й не завжди переконливо) Юрій Шерех у «Легенді про український неокласицизм» (1944) та інших своїх статтях, є, окрім (не цілком еталонних) представників цього стилю М. Зерова та М. Рильського, символіст та імажиніст М. Драй- Хмара, еклектик (символіст і неокласик) П. Филипович, «романтик» з експресіоністичними тенденціями Ю. Клен, прозаїк В. Домонтович, що вагався між неокласицизмом та експресіонізмом.

Якщо у діахронічному розрізі виявляється інерційність історико-типологічних спільнот, коли явно чи неявно вони успадковують концеп- ційні і поетикальні елементи попередників, то в синхронічному плані спостерігається інтерференція мистецьких тенденцій, котрі оголошують себе непримиренними супротивниками, але під час неминучого діалогу приходять до певного узгодження концепцій і поетик.

Можливо, історичні типології мусять будуватися на неоднакових таксономічних засадах, коли різнорідні категорії перетинаються, накладаються одна на одну, адже йдеться не про заформалізоване, а цілком прагматичне упорядкування наших уявлень про літературний процес. Опозиційні елементи не просто опосередковуються елементами медіальними, а плавно чи різко переходять від одного стану до іншого. Адже значні мистецькі постаті еволюціонують, як-от І. Франко, що зумів стати типовим представником двох літературних епох - доби Реалізму і доби Модерну.

Тому завжди існують вагання, чи зарахувати мистецьке явище до певної категорії. Жодне каталогування, реєстрація чи інвентаризація не справиться з цим хаотичним (а «хаотичним» тут означає «творчим») процесом живої історії. Вихід - відмовитися від жорсткої категоризації, від однозначних типологічних схем, використовуючи їхній категоріальний апарат прагматично для різнобічного опису історичних тенденцій реального літературного процесу.

Література

Арендаренко, Ірина. По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика). - К.: ПІД «Фоліан», 2004. - 216 с.

Вервес, Григорій. В інтернаціональних літературних зв'язках: Питання контексту. - 2-ге вид., доповн. й переробл. - К.: Дніпро, 1983. - 383 с. ***Дима, Александр.*** Принципы сравнительного литературоведения. - М., 1977. - С. 153-166.

Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы. - М., 1979. - С. 173-201.

Жирмунский, В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. - Ленинград: Наука, 1979. - 494 с.

Ласло-Куцюк, М. Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні. - Бухарест: Критеріон, 1979. - 287 с.

Скуратівський, Вадим. Шевченко в контексті світової літератури // ***Ску- ратівський, Вадим.*** Історія і культура. - К.: Українсько-американське бюро захисту прав людини, 1996. - С. 4-14.

Сравнительное и сопоставительное литературоведение: Хрестоматия***/ Я. Г. Са- фиуллин*** (науч. ред.), ***В. Р. Аминева*** (сост.). - Казань: ДАС, 2001. - 389 с.

Тодоров, Цветан. Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей. - М.: Прогресс, 1975. - С. 37-113.

Франко, Іван. Влада землі в сучасному романі // ***Франко, Іван.*** Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 28. - К.: Наук, думка, 1980. - С. 176-195.

Culler, Jonathan. Structuralist poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature. - Ithaca (New York): Cornell Univ. Press, 1975. - xix + 301 p.

Frye, Northrop. Literatura jako kontekst. Lycidas Miltona // Antologia zagYanicznej komparatystyki literackiej. - S. 152—161.

Kasperski, Edward. O teorii komparatystyki // Literatura. Teoria. Metodologia / Pod red. D. Ulickiej. - Wyd. II. - Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2001. - S. 331-

щу

Kos,'Janko. Literarne tipologije. - Ljubljana: Drzavna zalozba Slovenije, 1989. - 115 s.

Miner, Earl Roy E. R. Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature. - Princeton: Princeton Univ. Press, 1990. - 276 p.

Розділ 6. ТЕМАТИЧНИЙ РІВЕНЬ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Зіставний підхід до семантики літературних явищ - тем і мотивів, традиційних сюжетів та образів, міфів та архетипів - має певні особливості. По-перше, порівняльне дослідження тематики неможливе без урахування інших структурних рівнів літературної структури: стильового, наративного, жанрового.

По-друге, зіставний підхід мусить взаємодіяти з порівняльно-історичним, бо під час вивчення, скажімо, традиційних сюжетів та образів неможливо обмежитися тематичними паралелями і контрастами, уникнувши питання про їх генезу і впливи, традиції і рецепцію, структурні трансформації і функції в новому літературному довкіллі.

По-третє, тематичне зіставлення неминуче виводить дослідника в інтердисциплінарні царини психології та антропології (міфи й архети- пи), політики і культурології (літературні етнообрази). Через те деякі проблемні комплекси (як-от постколоніальну та імагологічну проблематику) розглядаємо в розділі, присвяченому міждисциплінарним підходам.

6.1. Проблеми тематичної історіографії та класифікації

Тематологія (англ. thematics, thematology; франц. la thematologie) - як порівняльне дослідження тем та ідей, образів і сюжетів, символів, міфів і архетипів - належить до найпопулярніших і найрозробленіших галузей [73]. Літературознавці залюбки зіставляють різноманітні образи, топоси, мотиви, міфи. Водночас цей аспект порівняльного літературознавства є найбільш дискусійним. Дехто (наприклад, Поль Азар, Рене Веллек, частково Маріус-Франсуа Ґюйяр) відмовлявся вносити темато- **логію** до списку дослідних проблем літературної компаративістики, висуваючи такі, зокрема, аргументи[74]:

- теми - це «сировина» літературного твору, головне - мистецька інтерпретація і концептуальне трактування тем;
- різні подібні теми можна узагальнити до однієї спорідненої теми (наприклад, світова література використовує мотиви Фауста, Каїна, Ман- фреда для відповіді на одне й те ж питання - про людську долю), через що дослідники звертають увагу на спільне, абстрактне, а нехтують конкретним, нівелюють своєрідність мистецьких творінь ';

[73] Див. такі застереження у працях переконаного тематолога Раймона Труссона: *Trous- son R.* Un Problème de littérature comparée. Les Etudes de thèmes: Essai de méthodologie. - Paris: Lettres Modernes, 1965; *Trousson R.* Tematy czy motywy? // Antologia zagranicznej kompa- ratystyki Iiterackiej. - Warszawa, 1997. - S. 192-200.

[73] *Wilpert, G. von.* Sachworterbuch der Literatur. - Stuttgart: Kröner, 1989. - S. 591.

[74] *Дима, Александр.* Принципы сравнительного литературоведения. - С. 99-100.

- тематологія ігнорує літературні традиції, а отже, не сприяє виявленню самобутності національних літератур;
- тематичний розгляд прив'язаний, як правило, до однієї епохи.

На кожен із цих аргументів можна відповісти контраргументом. Адже тематика - це не просто «літературна сировина»: вже у самому виборі теми можна простежувати позицію автора, а мистецьке її втілення у талановитих митців завжди зв'язане із самобутнім ідейним вирішенням, оригінальною сюжетною канвою та своєрідним стильовим колоритом. Що різні теми ведуть до однієї ідеї - теж сумнівно. І у «Фаусті» Ґете, і в «Каїні» Байрона доля кожного героя неповторна. Та й національною традицією тематичний підхід теж не нехтує - все залежить від уміння дослідника виявити її.

Типологічні завдання компаративної тематології тісно пов'язані з історичними та системними її аспектами, що їх вивчають такі методологічно споріднені дослідні напрями, як ***Stoffgeschichte, іконо-*** (чи ***іма- го)логія, «історія ідей», архетипна критика*** і ***міфокритика.***

Stoffgeschichte (нім. Stoffgeschichte - історія тематичного матеріалу) - це тематична історіографія і класифікація різноманітного тематичного матеріалу: літературних тем і мотивів, сюжетів і персонажів, міфів і ар- хетипів. ***Stoff-*** та ***Motivfgeschichte*** поширені, окрім німецького літературознавства, де вони мають давні традиції (К. Т. Вайс, Е. Френцель, Г. Маєр та ін.), також у компаративістиці французькій (М.-Ф. Ґюйяр, А. Дабезьє, П. Брюнель), бельгійській (Р. Труссон), російській (І. М. Нусі- нов, Г. В. Якушева, Л. Я. Ґінзбурґ), українській (О. Білецький, А. Волков, А. Нямцу, В. Антофійчук, І. Бетко).

Історичні аспекти Stoffgeschichte полягають у вивченні еволюції архетипних образів, картографуванні шляхів, якими мандрують теми, сюжети, міфи у літературах різних країн та епох, досліджені тематичних інваріантів та ідейних комплексів, які є чинником міжлітературних взаємозв'язків і варіюються в різних національних літературах, видозмінюючись упродовж свого розвитку. Найбільш опрацьованою є проблемна царина ***традиційних сюжетів та образів*** (ТСО). Stoffgeschichte досліджує коло творів, присвячених одній темі, котра уявляється як той чи той образний елемент, що є засобом мистецької інтерпретації світу. Скажімо, Раймон Труссон говорить про ***«теми героїв»*** («thèmes de héros», як-от Антігона, Орфей, Едіп, Дон Жуан) і ***«теми ситуації»*** («thèmes de situation», як-от втрачена й віднайдена дитина, дурний пан і розумний слуга, заміна осіб). Отож такою «темою» може стати персонаж, як у двотомній монографії Р. Труссона «Тема Прометея уєвропей- ській літературі» де простежено творчий зв'язок між античною міфологією і сучасним письменством. Перехід від вивчення теми героя до теми ситуації, яка породжує такого героя, дає змогу розширити проблематику і звернутися до вивчення архетипів (традиційної основи), ідеології, «ментального характеру» епохи, як у дослідженні Андре Дабезьє «Різноманітні обличчя Фауста у XX столітті: література, ідеологія і міф», де йдеться про політичне забарвлення, яке міф отримує в різних епохах і суспільствах[75]. Тематологія, отже, вивчає всю суму історій про того чи того героя і будує модель всіх можливих трансформацій цієї історії. Від класичних літературознавчих підходів її відрізняє обов'язкове відсилання до літературної традиції і вивчення відмінних інтерпретацій цієї теми в різних країнах та епохах, що докорінно змінює сприймання твору.

Вважають, що кількість тем (чи, можливо, точніше, фабульних ситуацій) обмежена. За часів А. Веселовського та О. Білецького нараховували їх 36 або 12, чи 28. А всередині XX ст. професор Сорбонни Етьєн Сурйо (Souriau) на

[1] *Dabezies, André.* Visages de Faust au XX ème siècle: littérature, idéologie et mythe. - Pa**ris,** 1967 (2-ге вид. - 1976). Див. стислий виклад основних ідей А. Дабезьє у його статті «Міф Фауста: давні й нові обличчя», що опублікована в польському перекладі в "Antologii zagranicznej komparatystyki literackiej" (с. 202-221).

основі аналізу європейської драматургії виявив шість функцій (абстрагованих драматичних ролей) і п'ять методів їх комбінацій, що дає в підсумку 210 141 драматичну ситуацію[76].

Так чи інакше, застосовуючи певні типологічні підходи до літературної семантики, можна виділити ті чи ті тематично-фабульні комплекси, що мають спільні точки дотику і лінії розходжень або ж риси спадкоємності, поступального розвитку. За референтним критерієм (тобто спрямованістю на предметну сферу, на об'єкт зображення) ***літературна тематика*** різноманітна:

- ***особистісно-психологічна*** (любовна тема у ліриці трубадурів, Петрарки, Володимира Сосюри, п'єсах «Ромео і Джульетта» Шекспіра, «Назар Стодоля» Шевченка, романі «Страждання юного Вертера» Ґете; тема змужніння юної особистості в повісті «Пригоди Гакльберрі Фінна» Марка Твена, оповіданні «Харитя» Михайла Коцюбинського, романах «Метелики на шпильках», «Б'є восьма», «Повнолітні діти» Ірини Вільде, «Ловець у житі» Джерома Селінджера, «Вогник далеко в степу» Григора Тютюнника);
- ***морально-етична*** (тема оновлювальної сили щирого каяття в думі «Буря на Чорному морі»; мотив роздвоєння особистості в новелі «Я (Романтика)» Миколи Хвильового; тема дружби в оповіданнях «Кавуни» Бориса Грінченка, «Федько-халамидник» Володимира Винниченка; тема людського сумління у книзі «міських історій» Анатолія Дімарова «Боги на продаж»);
- ***суспільно-політична*** («Німеччина. Зимова казка» Г. Гайне, «І мертвим, і живим...» Т. Шевченка, «Бояриня» Лесі Українки);
- ***історична*** («Владимир» Ф. Прокоповича, «Квентін Дорвард» В. Скот- та, «Неофіти» Т. Шевченка, «Трилогія» Генрика Сенкевича, «Проти всіх» А. їрасека, «Фараон» Б. Пруса, «Мальви» Р. Іваничука);
- ***воєнна*** («На західному фронті без змін» і «Троє товаришів» Е. М. Ремарка^ «Прощавай, зброє» і «По кому подзвін» Е. Гемінґвея, «Огненне коло» І. Багряного, «Людина і зброя» О. Гончара і «Біль і гнів» А. Діма-
  і?рова);
- ***філософська*** («Фауст» Ґете, зб. «Мій Ізмарагд» та поема «Мойсей» І. Франка, «Гра в бісер» Г. Гессе, «Дім на горі» В. Шевчука);
- ***метафізична*** (лірика Дж. Донна, К. Транквіліона-Ставровецького, П. Карманського, Б.-І. Антонича, Д. Томаса);
- ***фантастична*** (романи Ж. Верна, Г. Веллса, В. Винниченка, А. Азімова, Р. Бредбері, С. Лема, В. Владка, О. Бердника), ***пригодницька*** тощо.

Керуючись змішаними критеріями, Ґеро фон Вільперт пропонує розрізняти ситуативні мотиви (спокушена цнота, повернення мандрівця, любовний трикутник), мотиви-характери (скнара, вбивця, інтриґан), мотиви просторові (руїни, ліс, острів) і часові (осінь, ніч); за жанровими ознаками - ліричні (прощання, самотність), драматичні (ворожнеча братів, убивство родича), баладні (Ленора-мотив: поява померлого коханого); константні (повторювані) мотиви у творчості окремого митця, традиційні мотиви цілих літературних епох; мотиви головні й другорядні, лейтмотиви, деталізуючі та «сліпі» (ті, що ухиляються від подієвої лінії)

Так само можна вибудовувати різноманітні й щоразу дуже приблизні, цілком умовні класифікації ***літературних ідей.*** Ось лише деякі напрями спільних пошуків митців і філософів, унаслідок яких народжувалися великі образи й концепції, що надихали цілі покоління:

- ***моральні ідеї.*** Живильним джерелом українського і загальноєвропейського сентименталізму та інших літературних явищ стали художньо- етичні концепції «повернення до природи» француза Жана-Жака Руссо й українця Григорія Сковороди, які утверджували самоцінність людської особистості, її приватного світу, інтимного щастя на противагу нещирому, зіпсутому цивілізованому світові. На представників європейських літератур XX ст. справили враження такі розбіжні ідейні спрямування, як філософія «волі до влади» Фрідріха Ніцше (Томас Манн,

  Володимир Винниченко) чи концепція «трагічного оптимізму» Дмитра Донцова (Празька школа), з одного боку, а з другого - «непротивлення злу насиллям» Льва Толстого, морально-етичні ідеї Ґанді, філософія дзен-буддизму у світоглядних побудовах бітників (beat generation - «розбите покоління») та інших молодіжних рухів (роман «На дорозі», романний цикл «Легенда про Дулуозів» Дж. Керуака) тощо;

[76] Див.: Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. - М.: Intrada, 2004. - С. 27.

- ***релігійні ідеї,*** які не лише пульсують у творах Джона Мільтона (поеми «Втрачений рай» і «Повернений рай»), Альфонса Ламартіна («Поетичні медитації» та інші поетичні збірки, поеми «Жоселен», «Падіння ангела»), Отокара Бржезіни (поетичні книжки «Таємничі далі», «Світанок на заході», «Вітри з полюсів»), Яна Каспровича («Світу, що гине» та інші збірки), а й спричинилися до виникнення таких течій, як неокатоли- цизм, чи «католицьке відродження», у Франції кінця XIX - початку XX ст. (Поль Бурже, Едвард Род, Марк Саньє - засновник однієї з груп французького ліберального «неохристиянського руху», до якої певний час належав Франсуа Моріак) і католицький напрям в українській літературі міжвоєнного двадцятиліття, представники якого єдналися в групі «Логос» (Олександр Мох, Григорій Лужницький-Меріям, Василь Лімниченко) і навколо журналу «Дзвони» (Юрій Липа, Наталена Королева, Микола Гнатишак, Костянтин Чехович). Благодаті (тобто вічному добру) у цих тематично й ідейно споріднених творах протиставлене не абстрактне зло і не зовнішня спокуса, а зло внутрішнє, закорінене в самій природі людини;
- ***наукові ідеї.*** Ідеї дарвінізму, новітньої соціології та психології надихали натуралістів (романний цикл Еміля Золя, проза Гі де Мопассана, творчість Івана Франка). У світовій літературі можна простежити тематичну лінію «наукової поезії»[1], якій притаманний культ правди й думки, поетизація інтелектуальних пошуків і відкриттів, оспівування сили людського розуму, неперебороного прагнення пізнати світ (Сюллі Прюдом, Валерій Брюсов, Микола Філянський, Василь Мисик, цикли **«У** космічному оркестрі» Павла Тичини, «Вірші на перфокартах» Івана Драча). Як окремі відгалуження сцієнтизму можна розглядати й жанри наукової фантастики, історико-біографічної прози, есею;
- ***соціально-політичні*** та ***культурологічні*** ідеї. Зокрема, соціалізму симпатизували Володимир Винниченко, Пабло Неруда, Василь Бо- бинський, Поль Елюар (хоча у своїй творчості виходили далеко за межі політичної доктрини). Ідеї свободи, зокрема націоналізм як ідея звільнення з-під чужоземного гніту, присутні в українській літературі від часів «Слова о полку Ігоревім» і до «вісниківців», стрілецької, повстанської і шістдесятницької поезії. Подібно любов до «милої Франції» пронизує французьке письменство від середньовічної «Пісні про Роланда» і до поезії французького опору (Ануй, Елюар, Арагон). Сильний поштовх сучасній творчій думці дають гасла екзистенціалізму, фемінізму, постколоніалізму;
- ***естетичні ідеї*** є помітним рушієм міжлітературних взаємин. Розмаїтих естетських позицій дотримувались митці Ренесансу, романтики, символісти та неоромантики («Молода Муза», «Українська Хата», М. Єв- шан, Б.-І. Антонич та ін.). Естетизм як культ краси наприкінці XIX - на

  початку XX ст. споріднював митців різних європейських країн - француза Стефана Малларме, росіянина Валерія Брюсова, поляка Міріама (Зенона Пшесмицького), українця Миколу Вороного. Напередодні естетизму, в добу Реалізму й Позитивізму, поширені були утилітарні ідеї «руйнування естетики» і «корисної краси», а після естетизму, у міжвоєнне двадцятиліття, модними стали авангардистська естетизація новітньої техніки, культ невибагливого популярного мистецтва (Філіп- по Томазо Марінетті, Михайль Семенко, Владімір Маяковський).

Близькими чи й синонімічними до Stoffgeschichte є ***імагологія*** (лат. imago - вигляд, образ, грец. logos - слово, вчення), або ж ***ейдологія*** (від грец. eidos - вигляд; в Арістотеля eidos означає «форма», «структура»), а в мистецтвознавстві - ***іконографія*** (від грец. eikôn - образ та graphéin - писати) та ***іконологія.*** Ці тематологічні підрозділи вивчають генезу, структуру і функціонування мистецьких образів у тісній взаємодії з семіотикою, культурологією, етнологією. Зокрема, імагологія цікавиться обставинами виникнення образних систем, їхньою роллю в національній та світовій літературі і впливами на суспільне життя. Наприклад, італійський дослідник Маріо'Прац у відомій своїй книжці «Тіло, смерть і диявол у літературі романтизму» ("La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica',' 1930; в англійському перекладі вийшла під заголовком "The Romantic Agony" 1933) простежив розвиток тем/мотивів/образів еротики і смертоносної краси, фатальної жінки і демонічних героїв у літературі XIX-XX ст.

Відразу слід зауважити, що про т. зв. тематичний матеріал ми можемо говорити лише на підставі його образного втілення, текстового оформлення. Поняття «тема», «мотив», «сюжет», «ідея» не лише тісно переплетені з поняттям «образ», а й народжуються з нього (про креа- тивну роль цієї первинної і вихідної текстуальної конструкції мова йтиме в підрозділах 6.5, 6.6, 6.7, 6.8).

Літературну образність можна диференціювати за різними критеріями:

- за структурою: образи ***металогічні/автологічні*** (або ж метафоричні / метонімічні, чи виражальні/зображальні); притім металогічні образи можуть бути символічними, алегоричними, Гротескними, гіперболічними, казковими, міфологічними тощо;
- за формою викладу: образи ***розповідні*** (сюжет), ***описові*** (портрет, пейзаж, інтер'єр), ***діалогічні*** (монолог, діалог), ***медитативні*** (внутрішнє мовлення);
- за психофізіологічними асоціаціями словесні образи ділимо залежно від їхньої здатності породжувати в уяві читача ті чи ті враження: ***від- чуттєві*** (зорові, звукові, дотикові, запахові, смакові), ***почуттєві*** (емоційні, настроєві) та ***інтелектуальні*** (образ ідей, концепцій чи роздумів у формі, скажімо, внутрішнього монологу);
- за тематичними параметрами: образ події ***(сюжет),*** образи природи (***пейзажі*** сільські й урбаністичні, маріністичні, астральні тощо) і приміщень ***(інтер'єри),*** флори, фауни й неживої природи ***(натюрморт),*** зовнішнього вигляду персонажа ***{портрет),*** його почуттів та думок, історичних епох, образ людини (***персонаж*** як синтетичний образ, складений чи сплетений із різноманітних образотворчих засобів і способів, як-от: ім'я, яке позначає персонажа, виділяє з-поміж інших та індивідуалізує його; портрет + сюжет, що розкриває характер персонажа в дії + монологи та діалоги, у яких індивідуалізоване мовлення персонажа і його манера висловлюватись розкривають перед читачем спосіб мислення, виявляють його почуття і настрої + авторська характеристика моральних і психологічних рис героя, його перед- та післяісторія + характеристика персонажа іншими дійовими особами + промовисті подробиці, як-от халат, овечий кожух та орден Терентія Пузиря в комедії І. Карпенка-Карого «Хазяїн» + пейзаж та інтер'єр як локуси, котрі гармонують чи дисонують із внутрішнім станом героя) і решта тематичних різновидів образів, котрі у своїй сукупності творять ***зображений світ*** літературного твору.

Тут немає можливості навіть стисло охарактеризувати надзвичайно цікаву імагологічну проблематику літературної компаративістики. Згадаймо хоча б дві впливові концепції: концепцію хронотопу Михаїла Бах- тіна і концепцію Нортропа Фрая.

У своїй історичній поетиці М. Бахтін назвав ***хронотопом (часопрос- тором)*** взаємозв'язок часових і просторових відношень у мистецтві, літературний образ часу й простору. За Бахтіним, час є провідним у літературному хронотопі:

> Час тут набуває густоти і щільності, стає мистецьки помітним; простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, а простір осмислюється і вимірюється часом

Бахтін розглядав хронотопи, які визначили розвиток різновидів романного жанру в європейській літературі від Античності до Новочасся, як-от авантюрний, побутовий, біографічний хронотопи, які кладуть в основу сюжетобудови життєвий шлях героя («Сатирикон» Петронія і «Золотий осел» Апулея); лицарський, раблезіанський (зв'язаний з фольклорними образами й мотивами), ідилічний (характеризується єдністю місця: юність у батьківському домі) та інші часопростори різних ступенів і обсягів (хронотопи зустрічі, дороги, замку, провінційного містечка тощо).

Чуттєво, емоційно та інтелектуально забарвлена просторова іконографія часто фігурує в літературознавчих працях як локус чи топос. ***Ао- кус*** - образ довкілля, що має велике символічне навантаження, бо служить не лише місцем чи тлом дії, а й засобом вираження певної духовної проблематики, вибудовуючи феноменологічний простір, де людина і ландшафт утворюють єдність [2]. ***Топос*** (грец. topos - місце) як тематична чи, вужче, імагологічна категорія - це повторювані локуси й будь-які інші тематичні елементи. До найдавніших різновидів тематичної топіки належать успадковані з міфології локуси ідеальних і безповоротно втрачених країв (античні Атлантида, Елізій, Аркадія, біблійний Едем, українська легендарна країна Рахманія, ренесансна Утопія). Аркадійський топос виринає в новочасній літературі в різних формах: то як туга за «старою й доброю Англією» (твори О. Ґолдсміта), то як спогад про чудове дитинство («Зачарована Десна» О. Довженка), то як уславлення хутора з його врівноваженим і мудрим життям удалині від міської суєти (поетика і прозова творчість П. Куліша).

На противагу природним, сільським та історичним ідиліям постає у світовій літературі образ міста - цього захоплюючого рукотворного ландшафту

чи жаского лабіринту, на багатолюдних вулицях якого загубився самотній герой. Згадаймо такі відомі зразки урбаністичної топо- графії^к нетрі Діккенсового Лондона, Квітчин Харків з його розлогими аЄредмістями, похмурий Петербург Ф. Достоєвського, Київ у романах «Хмари» І. Нечуя-Левицького, «Місто» В. Підмогильного, «День для прийдешнього» П. Загребельного, бориславські, дрогобицькі і львівські краєвиди у творах І. Франка («Борислав сміється», «Для домашнього огнища», «Зів'яле листя»), урбаністичні образи Е. Верхарна («Міста-спру- ти»), М. Семенка («Місто»), Ф. Ґарсії Лорки («Поет у Нью-Йорку», 1929-1930), Б.-І. Антонича («Ротації», 1938)...

Дослідження часопросторових тем надзвичайно популярне в компаративістиці. Місто як літературна тема обговорюється в аспектах естетичному, психологічному та філософському (наприклад, урбаністичні мотиви в національних традиціях, мотив самотності у меґаполісі)культурологічному та етноімагологічному (український та польський образи Львова [77]), міфопоетикальному (скажімо, урбаністичний та антиурбаністичний міф Парижа[3] у творчості П. Корнеля, Д. Дідро, мадам де Сталь, М. Пруста, Ф. Моріака, А. Роб-Грійє або ж літературний портрет Києва[78]), семіотичному (праці Юрія Лотмана, Умберто Еко, Бориса Успенського та ін.).

У системі літературних образів центральне місце належить образу людини - ***персонажеві.*** Залежно від участі в сюжетному конфлікті описова поетика розрізняє персонажів головних, другорядних та епізодичних, а серед головних виділяє позитивних, які є виразниками авторської ідеї й об'єктом читацьких симпатій (тому їх часто називаємо ***героями-,*** інше означення - протагоністи), і негативних - зловмисників, що протистоять головному героєві (антигерої, антагоністи). Такі «одновимір- ні» ідеалізовані герої та карикатуризовані «чорні характери» властиві були добі Класицизму (Оргон і Тартюф у комедії Мольєра «Тартюф»; князь Володимир і його суперники-жерці у трагікомедії Ф. Прокоповича «Владимир»). Пізніші стильові напрями малюють людину багатовимірною, суперечливою, неоднозначною у своїх думках і вчинках. Хоча типовим ситуаціям сентиментальної мелодрами відповідає постійний набір персонажів (закохані, мрійливі і ніжні герої, яким на заваді стають вперті суперники й підступні суперниці, а між супротивними полюсами розташовані традиційні типи батьків, друзів, слуг), однак сентиментальний персонаж змінюється впродовж сюжету. Наприклад, І. Котляревський згрупував галерею образів «Наталки Полтавки» згідно з композиційним принципом «любовного трикутника»: між закоханими, котрі прагнуть поєднати свої долі, постає «третій зайвий», а головних персонажів, які беруть безпосередню участь у конфлікті, супроводжують другорядні постаті (Наталку - мати Горпина, Петра - його друг Микола, а возного Тетерваковського - виборний Макогоненко); однак, згідно з мистецькою концепцією сентименталізму, в кульмінаційний момент п'єси Те- терваковський переживає цілковиту внутрішню зміну і переходить з категорії «негативних» персонажів у категорію «позитивних». Романтична галерея образів складається з палких борців за свободу, самотніх індивідуалістів і демонічних персонажів, які вплутані у таємничі інтриги й зазнають карколомних пригод. Реалізм поповнив галерею образів фігурами підприємців і робітників, сільських «п'явок» та їхніх знедолених жертв, інтелігентів-патріотів і самовдоволених міщухів. Модернізм перевів погляд від галереї людських типів на лабіринти внутрішнього світу героя. Натомість

---

[77] Krakow і Lwöw w cywilizacji europejskiej. - Krakow, 2003; *Грабовий, Григорій.* Мітологізація Львова: відлуння присутности та відсутносте // *Грабович, Григорій.* Тексти і маски. - К.: Критика, 2005. - С. 155-181. В есеїстичній формі Ю. Андрухович із захватом і гіркотою розповідає про genius loci цього міста снів і мрій, яке еклектично поєднує різні культури, береже і втрачає давні скарби, пливучи крізь століття у непередбачуваному напрямі *(Андрухович, Ю.* Місто-корабель // *Андрухович, Юрій.* Дезорієнтація на місцевості. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. - С. 25-31).

[78] *Білецький, Олександр.* Образи Києва в художній літературі // *Білецький, Олександр,* Зібрання праць: У 5 т. - Т. 4. - К., 1966. - С. 539-572.

постмодерн виставив на огляд багатолике суспільство як безперервний карнавальний вир облич і масок.

В «Анатомії критики» ("Anatomy of Criticism" 1957) Нортроп Фрай запропонував класифікацію літературних персонажів, яка спирається на архетипні уявлення про людину:

- Якщо герой перевершує людей та їхнє оточення за якістю, то він - божество і оповідання про нього є міфом - розповіддю про бога.
- Якщо герой переважає людей та своє оточення за ступенем, то це - типовий герой переказу, легенди, казки. Вчинки його чудесні, але сам він змальований людиною й переноситься у світ, де дію звичайних законів природи частково зупинено.
- Якщо герой переважає інших людей за ступенем, але залежний від умов земного існування, то це - вождь, герой високого міметичного модусу, передовсім - епосу й трагедії. Він має владу, завзяття і силу вираження, однак його вчинки підлягають критиці суспільства і законам природи.
- Якщо герой не переважає ні інших людей, ні своє оточення, то він є одним із нас - героєм низького міметичного модусу, передовсім - комедії та реалістичної літератури: ми ставимося до нього як до звичайної людини і вимагаємо від поета дотримуватися тих законів природи, які відповідають нашому власному досвіду.
- Якщо герой нижчий від нас за силою і розумом, так що виникає відчуття, що ми з вищого, незалежного погляду спостерігаємо видовище його несвободи, поразок і абсурдності існування, тоді герой належить іронічному модусу

Інші види тематично-образних подібностей у літературі також часто маюд> архетипний характер. Скажімо, в українській поезії важко знайти цоета, так задивленого в нічне небо, як Богдан-Ігор Антонич. У Його поезії звучить трагедійний мотив, пов'язаний зі «срібним» місяцем, «срібною» ніччю і «срібними» снами. Місяць тут переважно - вісник мертвого світу: «Місяць мертвий, місяць синій Відчиняє сім брам ночі» («Елегія про перстень ночі»). Трактування місяця як антисонця пов'язане з традицією українського фольклору. Помічено, що своїм трагічним світовідчуванням і навіть спорідненістю образів лірика українського поета, особливо збірка «Три перстені» перегукується з лірикою іспанського поета Федеріко Іарсїї Лорки, зокрема з його циклом «Циганський баладник» («Циганський романсеро»). Іван Драч ще 1967 р. в передмові до перекладів Лорки, що їх здійснив Микола Лукаш, писав про дивовижну близькість цих поетів, про «скорботне шаленство» їхнього поганського трунку і пояснював цю близькість тим, що Лорка за- корінений в андалузькому поганстві, Антонич - у лемківському язичництві. Згодом критик розгорнув цю паралель, спроектувавши її на образ місяця: «"Циганський баладник" міг би зватися "Місячним баладником". Присутність місяця андалузійця, омусульманеного на цілі покоління краю, не дивна, але така ж шалена присутність місяця і в лемка» [79].

У Лорки архетипна сутність місяця особливо розкрилася в баладі «Про царівну Місяцівну» (так перекладачеві М. Лукашу довелося зберегти жіночу сутність місяця як матріархального начала в іспанській мові). Місяцівна (в оригіналі Іипа) виступає в ролі зваби, що несе з собою смерть:

Прийшла в кузню Місяцівна в серпанковім
покривалі, хлопчик дивиться на неї - краса
очі пориває. Має білими руками, аж малому
серце в'яне, відслоняє, грішна й чиста, тугі
перса олив'яні...

Хоча в Антонича, попри широку варіативність образу місяця, він майже не фігурує в ролі звабника (хіба що у віршовій вставці до новели «Три мандоліни», де він виступає як «мідний перелесник»), але функція його та сама - вісника небезпеки і смерті:

Бляшане небо, олив'яний перстень і ночі
попелястий дим

[79] *Драч, Іван.* До таємниці Богдана-Ігоря Антонича // Літературна Україна. - 1999. - 18 листопада.

(«Ніч»)

Шумить над сонцем кожна ніч і місяць -
мідний птах [...] несе мене в сріблястих снах
зигзагом мрії та безумства понад безодню
світу

(«Елегія про перстень молодості»)

Прикметно, що олив'яність («мідяність» у Лорки) співдіє зі сріблястим тоном ночі, що веде «понад безодню світу».

Попри те, що іспанський і український поети, ймовірно, не знали про творчість один одного, в них виявилися не тільки спільні мотиви, а й акценти, зумовлені опертям на спільні джерела та спорідненість світоглядних засад, що дає підстави для зіставних підходів.

6.2. Архетипна / міфологічна критика

З міфом, ритуалом і фольклором літературу пов'язує не лише спільний родовід (походять вони з первісного синкретизму магічного обряду), а й архетипне - праобразне, глибоко поетичне і водночас священне за своєю сутністю - мислення, на якому засновано світовідчуття і світорозуміння людини давньої і сучасної. Й уснопоетичну, й оригінальну авторську творчість пронизують архетипні образи Світового дерева, Великої матері, прадавні уявлення про тричастинну вертикальну (потойбічне підземне царство - земля - небо) і чотиричастинну горизонтальну (південь - північ - захід - схід) будову світу, опозиційні категорії світло - темрява, смерть - воскресіння, добро - зло...

Досвід пращурів, спресований у поганській міфології, зберігся в архаїчних формах фольклору різних народів, зокрема в українських колядках, весільних піснях та інших уснопоетичних творах. Ось зафіксований у колядці космогонічний міф, який викладає первісні уявлення про походження світу:

Коли не було з нащада світа, Тогди не було
неба, ні землі, А но лем було синєє море, А
серед моря зелений явір. На яворонъку три
голубоньки, Три голубоньки радоньку
радять, Радоньку радять, як світ сновати...

Голуби домовляються, що посіють добутий з морського дна пісок і так винйкне «чорна землиця», а як посіють золотий камінь - з нього

' ...стане ясне небонько, Ясне небонько,
світле сонінько, Світле сонінько, ясен
місячик, Ясен місячик, ясна зірниця, Ясна
зірниця, дрібні звіздочки.

У цій популярній колядці, що її в 1830-х роках записав Іван Вагиле- вич, відбито дуже давню міфопоетичну концепцію Світового дерева, яка, за припущенням учених, походить з епохи бронзи (III—I тисячоліття до н. е.). Світове дерево (тут - явір) символізує ідеї простору й часу; воно розташоване посеред моря - первісного хаосу, з якого поступово зароджувався наш світ. Космогонічні мотиви світотворення поєднані у цій колядці з мотивами солярними й астральними (образ небесних світил - сонця і зір).

Міф - це спресований у символічні структури історичний досвід людських спільнот, який наративно упорядковує хаотичний калейдоскоп мінливої дійсності, відповідаючи на такі запитання, на які, можливо, ніколи не отримаємо точних і остаточних відповідей од науки (про початок і кінець світу, про походження людини, про сенс її життя, про майбутнє нашої цивілізації тощо). Сукупність космогонічних, антропо- гонічних, героїчних, календарних, міленарних * міфів певного народу становить ***міфологію,*** яка творить цілісну картину світу.

Стародавня міфотворчість - складне мистецтво, яке мало свої особливості, а найважливіша з них полягала в тому, що міф виражав глибоку гармонію внутрішнього світу людини з навколишньою природою. На відміну від сучасної людини, для пращура ніщо в природі не було само

' Докладніше про міленаризм у літературі див. у четвертому розділі книжки Григорія Грабовича про Шевченкову візію «золотого віку»: *Грабовий, Григорій.* Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. - К., 1998. - С. 143-168.

собою зрозумілим; ненароком порушивши світовий лад, він потрапляв у біду. Тому міф був парадигмою найважливіших людських справ і почуттів, постійно навчаючи пізнанню й контролю над зовнішнім світом і витворюючи у слухача відчуття ідентичності із соціумом і причетності до космічного, надчасового, священного.

Архаїчний міф був священною розповіддю про події, що поклали початок речам, надзвичайно важливим для людини. ***Час*** у міфах поставав циклічним - священні події вічно повторюються у річному циклі оновлення природи і відтворюються у племінних магічних обрядах. Міф упорядковує ***простір,*** центруючи його і ділячи на «свій» і «чужий». Міфо- простір є ***антропоцентричним,*** бо прадавня людина ототожнює себе та свій рід із природою, переносить на неї свої духовні якості й родинні стосунки, ставить себе в осередок міфологічних сюжетів. Тому природні сили діють у розповідях наших предків як одухотворені істоти, які мають власний родовід, спілкуються з людьми, а люди з ними - за посередництвом ритуалу. Міфічний герой постає посередником між людьми і безмежним світом природи, виконуючи ***медіальну*** (посередницьку) функцію.

Своєю чергою представники різних течій міфологічної (архетипної) критики вважають сам міф посередником - між священним і світським (Фрейзер, Кассірер), між свідомим і несвідомим (Фройд), між індивідуальним і колективним (Юнг), між протиріччями соціальної системи (Леві-Стросс). Міф має такі засоби впливу на уяву, перед якими відступають, стають незначними всі суперечності й непогодженості. Естетичну рівновагу протилежних начал вдається зберегти завдяки формі викладу, водночас розповідній і зображувальній, і змісту, що структуро- ваний бінарними опозиціями природи і культури (Леві-Стросс). З концепцією «консервативної сили міфу» Фрая (соціальна функція міфу полягає в тому, щоб обґрунтувати існуючий стан речей) перегукується ідея семіолога Ролана Варта про те, що міф дезорганізує реальність і підмінює реальну людину її міфічним прототипом. Для Варта міф - це будь- яке поняття, позбавлене наукового чи раціонального обґрунтування; це «слово», повідомлення, сутність якого визначається не об'єктом послання, а способом його здійснення.

Міфологічна критика (міфокритика) вивчає функціонування в літературі архетипних форм, міфологічних тем і мотивів. Її концептуально-методологічні відгалуження - ритуальна (Дж. Фрейзер, Роберт Ґрейвс), архетипна (чи юнґіанська: Мод Бодкін, Нортроп Фрай), символічна (Ернест Кассірер), структуральна (Клод Леві-Стросс) та інші споріднені видозміни. Інтердисциплінарно міфокритика зв'язана з концепціями та методологіями фройдівського психоаналізу, юнґіанської теорії архетипів, структуралізмом, семіотикою, герменевтикою, культу- ральною антропологією.

Хронологічно першою виникла ***ритуальна течія,*** зародившись на початку XX ст. в Англії на ґрунті ідей антропологічної школи Едварда Тайлора, Ендрю Ленґа, Джеймса Фрейзера та його послідовників із Кембриджського університету, яких назвали «Кембриджською школою мі- фокритики». Згідно з працею «Золота гілка» ("The Golden Bough" 1890- 1915) Дж. Фрейзера, міф - це словесний еквівалент сезонних ритуалів. Синкретично переплетені з міфологічною оповіддю про вмирання і воскресіння бога - Осіріса в єгиптян, Адоніса у греків чи Аттіса в римлян - обрядові церемонії відтворювали циклічну зміну пір року і, відповідно, ритм сільськогосподарських робіт, пов'язуючи обидві теми (природну і виробничу) з третьою, аналогічною,

темою продовження роду людського. Через те що ті три теми об'єднувала категорія життя, вони звучали в унісон для давніх людей:

> У їхніх очах закон життя і розмноження як рослин, так і тварин був єдиним І«ЙЄділимим. Жити і породжувати життя, харчуватися і продовжувати рід - " ось первинні потреби людей минувшини, і доти, доки існує світ, вони залишаться первинними потребами людей. [... Адже] без задоволення тих первинних потреб людство припинить своє існування. Тому забезпечення харчів і потомства було головною ціллю, яку мала на оці людина, здійснюючи магічні ритуали задля того, щоби з їх допомогою регулювати зміну пір року

Річний цикл святкових обрядів містив не лише сакральний, церемоніальний, а й розважальний, карнавальний елемент. Розповідаючи і водночас зображуючи танцем, мімікою і жестами священні чи гротескні історії про міфічного героя, що балансує між соціальною впорядкованістю і невпорядкованістю необмеженого «его», первісні люди отримували змогу спільно переживати під час магічного обряду, або ж - під час карнавалу - чинити дії, заборонені для них у буденний час, вивільнюючи таким чином емоції і надихаючись спільним відчуттям свободи. Ідея повернення на землю золотого віку притаманна і святам античного світу, зокрема римським сатурналіям, традиції котрих було продовжено в середньовічних карнавалах.

Святковий вир карнавалу на міських майданах Середньовіччя відзначався тимчасовою відміною ієрархічних відносин, комічною, а то й вульгарною, ексцентричністю і пародійністю («світ навиворіт»), всеза- гальною участю народу й пануванням стихії сміху в цьому святі змін та оновлення, де життя ставало грою, а гра - життям:

> [...] у карнавалі саме життя грає, розігруючи - без сценічного майданчика, без рампи, без акторів, без глядачів, тобто без усякої мистецько-театральної специфіки - іншу вільну (привільну) форму свого здійснення, своє
> відродження та оновлення на кращих засадах. Реальна форма життя є тут
> водночас і його відродженою ідеальною формою '.

У працях «Проблеми поетики Достоєвського» («Проблемы поэтики Достоевского», 1929), «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя й Ренесансу» («Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», 1965) Михаїл Бахтін запровадив поняття ***карнавалізації*** на означення народної культури сміху, звичаїв і традицій середньовічного карнавалу, що відтак перейшли в літературу як моделі ігрового принципу творчості, її діалогічності й «багатоголосся», бурлескної різностильовості і пародійності, Гротескного поєднання піднесеного і комічного, переступання за межі усталених норм. Карна- валізація постійно відроджується на кожному еволюційному етапі - від Античності й до Постмодерну, підриваючи авторитетність у літературі і запроваджуючи альтернативність, тому її варто розглядати як архе- типний алгоритм оновлення.

Автор тритомного видання «Філософія символічних форм» ("Philosophie der symbolischen Formen" 1923-1931) німецький мислитель Ернест Кассірер, котрий вважав людину animal symbolicum, тобто істотою, яку зі світу природи вирізняє здатність творити і розуміти символи, запропонував у рамках ***теорії символізму*** інтерпретацію міфологічного сприйняття як такого, що допомагає долати відчуженість між особою і суспільством. ***Символ*** - предмет, що має матеріальну та ідеальну природу, зв'язує людину з навколишнім світом. Складниками символу, ірраціонального і багатозначного, дослідник вважав міф, релігію, ритуал, мистецтво. На відміну від наукової свідомості, міфологічне світосприймання засноване не на логіці думки, а на єдності почуття: живлений емоцією і символічно виражений у мові й ритуалі, міф стверджує гармонію як величне торжество справедливості. ***Міфічний час*** проявляється в тому, що митці (як-от античні поети) не сприймають його у системі дискретних (розмежованих, відокремлених) координат: минуле - теперішнє - майбутнє; межі між тими категоріями розмиті, «зараз» не означає лише тепер, а сучасність обтяжена минувшиною і має в собі паростки

майбутнього; течія часу відкидається не запереченням минулого і майбутнього, а їхнім інтегруванням у безмежне теперішнє. Міфологічне сприйняття відбиває світ у свідомості митця як єдине ціле, внаслідок чого всі трагічні протиріччя врешті-решт усуваються і замість них приходить «царство Краси та Істини».

У книзі «Священне і світське» та інших працях прихильник релігійної інтерпретації Мірча Еліаде (США) заперечив трактування міфу у значенні вигадки, бо вбачає в ньому священну оповідь, яка виражала світогляд і світосприйняття первісної людини й була взірцем для наслідування, що складався віками і тисячоліттями. Для первісної людини міфологія була тим, чим для нашого сучасника стала історія. Мірча Еліа- де розмежував ***сакральний*** (священний, від лат. sacrum - священна річ) час і простір та ***профанний*** (світський, від лат. profanus - непосвячений) час і простір, а також оповідь священну (міф) і світську (казка). Світський час є безперервним і незворотним, а священний час - це циклічний час вічного повернення, «уприсутнення» прапочатку. Так само світський простір є однорідним, безперервним і невпорядкованим, а священний зосереджується навколо sacrum центру світобудови, що його людина не встановлює, а віднаходить. Жанри міфу і казки М. Еліаде диференціював за принципом «істинності»: міф - це правдива історія, що належить ідо сфери сакрального, тоді як казка функціонує у сфері про- фаннрго і є вигадкою - у справжність оповіданих у ній подій не вірять ні оповідач, ні слухач.

Засновник ***структуральної антропології*** Клод Леві-Стросс у своїх порівняльно-типологічних студіях міфів і обрядів («Структурна антропологія», 1958) спирався на соссюрівське розрізнення мови - мовлення: мова належить до сфери зворотного часу, а мовлення - до сфери часу незворотного. Притаманний для міфу як «мови» (системи) усноопові- ний (мовленнєвий) спосіб реалізації через численні повторення в різноманітних варіаціях виявляє синхронно-діахронну структуру міфу. Зіставивши міф про Едіпа з міфами індіанців Північної Америки, французький дослідник виокремив міфологічні елементи - ***міфеми*** (наративні одиниці міфічної оповіді, які мають форму коротких речень із суб'єктом та його предикатом і позначають певний фабульний епізод, як-от «Едіп убиває свого батька Лайя», «Едіп убиває Сфінкса», «Едіп одружується зі своєю матір'ю Йокастою» тощо). Розташувавши міфеми в часовій послідовності у вигляді рядків у спеціальній таблиці, які треба читати синхронно - у стовпчиках, К. Леві-Стросс помітив, що нашарування (повторювання) міфу ніколи не бувають строго ідентичними. На основі цього дослідник виснував таку закономірність:

> Міф розвиватиметься немовби по спіралі, доки не вичерпається інтелектуальний імпульс, що його породив. Отже, ріст міфу безперервний, на відміну від структури, яка залишається переривчастою

На відміну від засновника психоаналізу Фройда, його учень, автор ***аналітичної психології*** швейцарський психолог Карл Ґустав Юнг (1875-1961) пов'язав категорію несвідомого не лише з індивідуальною, а й колективною психологією, а пізніше власні аналітичні методики запропонували Жан Лакан і Юлія Крістева: психолінгвістичні спостереження над мовленнєвою поведінкою автора і персонажів, «несвідомим» літературного тексту здатні з'ясувати глибинні стосунки між успадкованим родовим підсвідомим і колективною надсвідомістю К

За Юнгом, ***колективне несвідоме*** - це спільний для всього людства найглибший шар несвідомого, таємничий таге ІепеЬгагит (лат. - море темряви), переповнений інстинктами, слідами пам'яті та їхніми символічними виразниками - архетипами. Поняттям ***архетипу*** Юнґ означив успадковані від попередніх поколінь прототипи - фундаментальні символічні уявлення, які є трансісторичними і транссуб'єктивними: відтворювані колективним несвідомим безнастанно, в кожну нову епоху і в кожній людській душі, вони

мають загальнолюдський характер, бо крізь їх призму людина у всі часи сприймає світ.

> Архетипи окреслити нелегко, бо вони є не стільки поняттями, скільки повними символіки і тим самим багатозначними уявленнями. Приблизно їх можна вважати за інстинктові готовності до дій і проти дій, типові для людини, що виникають у типових життєвих ситуаціях, визначених життєвими явищами, що завжди повторюються, як-от народження, смерть, боротьба, запал до творчости, поштовх до нищення, і які супроводяться, як своїми корелятами, наснаженими внутрішньою динамікою, первісними і прадавніми, для людської долі звичайними і в ній повторними, а тому «архетипіч- ними» (архе - початок) образами, найчастіше мітологічного характеру[80].

Час **і** простір, народження і смерть, змужніння і кохання, боротьба сина з батьком і суперництво з братом, сім'я і суспільне життя та інші реалії людського буття є тією чи іншою мірою архетипними і виявляються в символічній формі, розгортаючись у міфологічних оповідях.

Архетипний символ має одне й те ж значення в культурах настільки віддалених у просторі й часі, що будь-який історичний вплив чи причиновий зв'язок між ними були б неймовірними. Зокрема, загальнолюдську спільність просторової символіки руху вгору - вниз Філіп Вілрайт пояснював у психофізіологічному плані:

> Незважаючи на значне розмаїття людських громад, їхніх способів мислення та їхніх реакцій, як у фізичній, так і в основній психічній будові людини є певна природна подібність. Усі люди підвладні законові тяжіння, тому йти вгору звичайно важче - це робить природною асоціацію ідеї сходження вгору з ідеєю досягнення, а також асоціацію різних образів, що конотують висоту або підйом, з ідеєю переваги, привілейованого становища і влади (пробиватися вгору, король панує над підданими)[81].

Відповідно рух униз означає втрату соціального становища чи руйнування етичних засад (опуститися на суспільне дно, моральне падіння тощо).

У мистецтві вирішення наболілих соціальних проблем (розкриття невідповідності між ідеальним і реальним уявленням про світ) переноситься у сферу мистецького міфу - ілюзорного світу, де над читачем не тяжіють традиції, норми, звичаї. На думку Юнга, літературний твір за своєю природою - це розгортання і практичне оформлення праобразу, його переклад мовою сучасності. Наприклад, на матеріалі міфів Юнг витлумачує занурення у воду як занурення людини у свою підсвідомість. Таким чином, природа твору закорінена в трансцендентній реальності, в ідеальному бутті.

Теорія архетипів давала змогу пояснити подібності у міфах стародавніх цивілізацій, що були відокремлені часом, простором і культурними Традиціями. Скажімо, у племені каліфорнійських аборигенів є історія "про чоловіка, котрий пішов за тінню своєї померлої дружини до країни смерті й отримав дозвіл повернутися з нею за умови, що не торкатиметься її, поки не дістанеться свого дому. Того, хто знає грецьку міфологію, вражає подібність тієї історії до міфу про Орфея, котрий помандрував через ріку Стікс та увійшов у Гад, аби повернути свою дружину Ев- рідіку по її смерті, притім йому було дозволено взяти її, але заборонено оглядатися. Дослідники вважають малоймовірним, щоб одна з цих історій мала вплив на іншу, але якщо навіть так, усе ж знаковим є те, що до такої міри відмінні народи, як давні греки і каліфорнійські аборигени, знайшли сенс у настільки подібних історіях.

Термін «архетипна критика» усталився після виходу у світ книжки «Архетипні взірці в поезії: Психологічне дослідження уяви» ("Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination" Лондон, 1934) Мод Бодкін. Англійська дослідниця та її наступники зацікавилися функціонуванням у красному письменстві ***архетипних взірців*** - прадавніх уявлень, образів, почуттів і досвідів, їхніми трансформаціями на основних етапах літературного розвитку й у творчості геніїв людства Верґілія, Данте, Шекспіра. Первісні взірці, що існують у колективному несвідомому й

[80] *Кульчицький, Олександер.* Карл Ґустав Юнг *11* Сучасність. - 1961. - № 7-8. - С. 54.

[81] *Уилрайт, Филипп.* Метафора и реальность // Теория метафорьі. - СПб. - М.: Прогресе, 1990. - С. 98.

виражені у традиційних символах і міфах, лежать в основі літературних творінь, щоразу з новою силою відроджуючи в читачевій душі загадкові голоси й тіні забутих предків, загальнолюдські пориви і хвилювання:

> Мандри, спонукані чуттям провини; спроби героїв, переслідуваних лихою долею, сховатися в печерах; грізні дракони, джерела молодості і сади кохання - все те не що інше, як своєрідні алегорії одвічного страху людини перед падінням і пітьмою, а також її прагнень до заспокійливої розради і воскресіння. Вода як поетичний образ означає водночас смертоносну стихію і живодайну вологу: руйнівна повінь, з одного боку, і джерело життя та купіль хрещення - з другого. Повітря, вітер і легкий зефір уособлюють життя; сильні порухи людської душі втілюють владу. Згідно з таким тлумаченням, основні моменти людського життя, зв'язані з народженням, любов'ю, батьківським почуттям і самосвідомістю, становлять внутрішній сенс більшості великих драм, і все грецьке мистецтво знаходить неясне відображення в символічному образі Сфінкса

Концепцію архетипів розвинув у царині порівняльного літературознавства канадський учений Нортроп Фрай (1912-1991) - один із найві- доміших представників західної компаративістики. Н. Фрай картав англо-американську «нову критику» за її суб'єктивні оцінні судження й відсутність системи, атомізм та інтуїтивізм, здатність пояснити окремий твір, але не всю літературу. В «Анатомії критики» ("Anatomy of criticism" 1957) він прийшов до думки, що література - не випадковий набір текстів, а повторювана система, заснована на циклічному русі від давнього міфу до іронічного модусу. Цю систему, яка породжує реальний текст, структурують різноманітні модуси, жанри, архетипи і міфи. Літературу можна порівняти з павуком, що тче нитку з самого себе, або з математикою, яка виникає не з фактів, а з гіпотез. Тому архетипна компаративістика порівнює не твори, а теми, архетипи, метасюжети, міфи: «велика мати», «злочин і кара», «блудний син». В основі циклічного руху літератури лежать чотири ***наративні категорії,*** які кореспондують із міфами про чотири пори року: комічне / весна, романтичне / літо, трагічне / осінь, іронічне / зима.

За Н. Фраєм, первинним ядром літератури є міф, який на певному витку постійної циркуляції повертається до себе самого. Історія літератури - постійне коло таких повернень, сюжети - це варіації обмеженої групи формул, сюжетів, присутніх уже в примітивній культурі. Повторення їх знаходимо і в найвизначніших класиків. І саме це повернення виражає загальну тенденцію літературного розвитку, незалежного від зовнішніх обставин. На відміну від Юнга, котрий розглядав архетип як успадкований нами прадавній образ, що втілює первинний досвід, Фрай вважав архетипи повторюваними структурами, які постійно повертаються в літературу:

> Під архетипом я розумію літературний символ або ж кілька символів, котрі з причини частого повторювання в літературі стають конвенціональними (умовними). Квітка в поезії не мусить бути архетипом, але у творах, що оспівують смерть молодої людини, виробився звичай асоціювати юнака із червоним чи пурпуровим цвітом, зазвичай весняним, наприклад з гіацинтом [82].

Для Н. Фрая міф - першоелемент літератури, форма розповіді, в якій головними героями є істоти могутніші, ніж людина. Як і казка, він виходить із абстрактної, вигаданої моделі. Однак, на відміну від казкових подій, у міфологічні події читач має вірити і вміти розшифровувати їхній внутрішній сенс. Міфологічні цикли - традиційна форма розповіді, в якій стираються відмінності між історією, легендою і вигадкою, як у Го- мера.

Фрай ототожнював міф і літературу, вбачаючи між ними лише хронологічні відмінності: література виникає з міфу, міф - архетип літератури. Його порівняльний аналіз різноманітних літературних творів спрямований на виявлення в них єдиної міфологічної першооснови.

---

[82] *Frye, H. N.* Literatura jako kontekst. *Lycidas* Miltona // Antologia zagranicznej kompara- tystyki literackie). - Warszawa, 1997. - S. 153.

Якщо його попередники вважали, що література має стосунок до реальності, вказує на речі у зовнішньому світі, володіє референційною силою, то Фрай доводить, що навпаки - література самореференційна: вонаоїе несе інформації про реальний світ і не виражає почуття індивідуального автора, а є експресією глибинних людських бажань - утопій- них мріянь, які проходять через всю історію, ідеально відбиваючи природний цикл смерті й відродження.

Визначення літератури як «перетвореної міфології», що його сформулював Нортроп Фрай, особливо актуальне для красного письменства новітніх часів, у якому міфотворчість буйно освоювала минувшину і майбуття, часто набувала раціоналізованого або ж, навпаки, містичного забарвлення, але завжди була так чи інакше зв'язана з міфологічною ***мі- ленарністю*** - вірою (чи, можливо, частіше зневір'ям) у майбутнє відродження давноминулого «золотого віку».

У літературі усталилося сприйняття багатьох хронотопів, персонажів і фабульних схем як архетипних. До таких, зокрема, відносять образи землі й води, сонця й місяця, дня і ночі, пір року, кольорів, відкритого / замкнутого простору, Великої матері як символу вічного відродження і Старого мудреця, що втілює світовий розум, міфологічних сюжетів посвячення і змієборства, подорожі й повернення тощо. Низка архетипних образів матір - земля - планета, родина - громада - людство є спорідненими у свідомості читача й тому творить архетипну парадигму. За допомогою традиційних міфо-символічних сюжетів вони інтертекс- туально перегукуються, семантично накладаються і взаємопідсилюють- ся у мистецьких творах. Саме таким чином архетип ***матері*** отримує все- охопну семантику в Шевченкових образах зневаженої матері («Катерина»), Батьківщини («Розрита могила») й мадонни з дитям на руках як надії на оновлення всього роду людського («І Архімед, і Галілей...»).

Для модерністів характерні міфологеми, що не лише відтворюють логіку давнього міфу, якому притаманна синкретичність, а й оновлюють його поетику. Міф повертав сучасникам відчуття загального зв'язку, бо звернувся до вічного: всіх нас єднає життя і смерть, любов і ненависть, страх і надія та інші універсали' («Улісс» Дж. Джойса, «Золотий гомін» П. Тичини і «Безплідна земля» Т. С. Еліота, «Замок» Ф. Кафки і «Смерть Кухуліна» В. Б. Єйтса, «Чума» А. Камю і «Диво» П. Загребельного). Нова хвиля міфотворчості виникла у другій половині XX ст. (латиноамериканський магічний реалізм, український химерний роман, неоязичниць- кі мотиви, жанр фентезі та інші явища постмодерну).

Різні аспекти міфокритичних понять і методів, нерідко вперемеж із іншими методологіями, застосовували до вивчення літератури й культури француз Ґ. Башляр («Психоаналіз вогню», 1937; «Поетика простору», 1957), критики Женевської школи, англієць С. Дей-Льюїс («Поетичний образ», 1947), американці Ф. Ферґюсон («Ідея театру», 1949), А. Фідлер («Любов і смерть в американському романі», 1960), Г. Слокговер («Мі- фопоезія: Міфологічні взірці в літературній класиці», 1970), А. Пратт («Архетипні взірці в жіночій прозі», 1982), українські критики і закордонні україністи М. Ласло-Куцюк («Вогонь і слово», 1992), Г. Грабович ("The Poet as Mythmaker. A Study of Symbolic Meaning in Taras Shevcenko", 1982), О. Забужко (літературознавча трилогія про Франка, Шевченка й Лесю Українку «Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період», 1992; «Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу», 1997; «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій», 2007), Н. Слухай («Архетипи в неосяжності Шевченкового космосу», в журн. «Слово і час», 1999), М. Моклиця («Покритка в творчості Шевченка (Психоаналітична інтерпретація)», в журналі «Слово і час», 2000) та чимало інших дослідників.

6.3. Між типологією і феноменологією

Низка тематологічних течій ставить за мету не так систематизацію **та** впорядкування, як інтерпретацію мистецьких явищ, дослідження їхньої цілісності й унікальності зображеного в них світу, спираючись не лише на досвід історичної тематології, а й на специфічну, переважно особистісну, більш чи менш інтуїтивну методику проникливого розуміння і тлумачення, використовуючи поняття «дух епохи», «поетичний **світ»,** «творча особистість».

Geistesgeschichte (нім. - історія духу), чи духовно-історична школа, трактувала історію як еволюційний розвиток людського духу, що виявляється у різноманітних проявах щоденного життя, різних культурних та інтелектуальних галузях певної епохи. Як міждисциплінарний напрям, що ґрунтується на зв'язках між філософією, мистецтвом, суспільною психологією та історією, Geistesgeschichte прагнула з'ясувати світоглядну і світовідчуттєву цілісність певної епохи, течії чи творчої особистості.

Зароджена ще в добу Романтизму (брати Шлеґелі, Шпенґлер), Geistesgeschichte була вперше методологічно обґрунтована у праці Вільгельма Дільтея «Вступ до наук про дух» ("Einleitung in die Geistesgeswiss enchaften" 1883), де йшлося про, як тепер кажемо, герменевтичні принципи дослідження - не формальний аналіз, а духовне проникнення у мистецький твір і глибоке переживання його за допомогою ідентифікації критика з автором. Згідно з «філософією духу» В. Дільтея, на відміну від науково-природничого ***пояснення,*** яке підходить до об'єкта ззовні, у гуманітарній царині необхідне інтимне ***розуміння,*** яке вникає в самобутню і неповторну сутність минулих епох, їхній Zeitgeist (дух часу), щоби стати посередником між ними і нашою сучасністю.

Пізніше Ганс-Ґеорґ Ґадамер обґрунтував герменевтичний принцип, за яким<рояснення того, що важко зрозуміти, треба шукати в ширшому контексті Як співтворчу діяльність, інтерпретацію скеровує мистецька структура, всі складові якої перебувають у певних відношеннях одні з одними і з цілістю твору. Цю специфіку інтерпретації формулює т. зв. ***герменевтичне коло:*** збагнути ціле неможливо без з'ясування його складових, і навпаки - складові отримують сенс лише в контексті цілого.

Серед відомих представників духовно-історичної школи - Макс Кох, котрий очолював «Часопис порівняльної історії літератури» ("Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" 1886-1910), Оскар Вальцель (1864- 1944), Рудольф Унґер (1876-1942), Фрідріх Ґундольф (1880-1931).

Як реакція на позитивістичну «впливологію» духовно-історичний напрям розвивався і в українському літературознавстві. Хоча Д. Чи- жевський вважає за єдиного послідовного представника цього напряму російського філолога Федора Буслаєва (1818-1897), котрий цікавився й українською проблематикою, ознаки Geistesgeschichte можна помітити в І. Франка, М. Євшана та інших українських критиків кінця XIX - початку XX ст. В Україні радянських часів такий підхід деколи називали ***«цілісним»*** (Михаїл Гіршман, Роман Гром'як) на противагу «всебічному» (Василь Лесик), який передбачав зовнішню дослідницьку позицію, коли об'єкт підлягає різнобічному обстеженню, розчленуванню, а відтак синтезу.

Іван Франко у розвідці «Данте Аліґієрі. Характеристика середніх віків» (1913) характеризував творчість Данте на тлі тогочасної епохи, намагаючись цілісно охопити її неосяжні й суперечливі риси, передати «дух часу». За Франком, середньовічний світогляд був безкритичним, позбавленим перспективи часу та обставин, міфологічним, антропоцен- тричним, «тобто таким, у якому чоловік уважається осередком усього сотвореного. Для нього земля цвіте й родить, для нього сходить і заходить сонце, кружать по небу планети, обертаються сфери» Ворожо наставлене до поганської греко-римської культури, науки, мистецтва, пройняте містицизмом («недовір'я

до розуму»), аскетизмом, нетерпимістю до іншовірців та єретиків середньовічне християнство, хоч як це парадоксально, водночас вказало «новий світ ідей і вірувань», дало сучасникам духовну мету, перспективу морального відродження. Адже

> движучою силою містики була безмежна любов, увільнена, наскільки на се позволяла людська вдача, від приміток усього тілесного, любов до Бога і до людей. [...] ся любов виявлялася світлими образами, словами, повними сердечного співчуття, щирості та пестощів, відчування свояцтва і братерства з усіма людьми, з усею природою, оживленою й неоживленою [83].

Такі світоглядні та світовідчуттєві тенденції, що проривають історично обмежені рамки давньої епохи, дали Франкові підстави стверджувати, що середньовічна містика, особливо містичні ідеї св. Франческа з Ассізи, оте «найвище зусилля середньовікового духу в напрямі чисто спіритуалістичнім, дійшовши свого вершка, кидає золотий міст у будучину, на- стрічу новому знанню, новому розвоєві» [84]. Такою ж архаїчною, вірною духові епохи й водночас модерною вбачалася критикові поезія Данте: за сюжетно-образними декораціями поет відкриває свою душу, яка оплакує моральне падіння людської особистості і підноситься й очищується завдяки любові до Беатріче та єднанню з «найвищою творчою силою». За Франком, модерність Дантового твору полягає в тому, що поет дав твір загальнолюдського значення: цей вражаючий «малюнок душевного перелому в душі кождого чоловіка» критик цінував як «першу новочасну психологічну повість, першу студію новочасної душі, виведеної з гармонії і раз у раз занятої змаганням знов дійти до гармонії»[4].

А сучасний український дослідник Микола Ігнатенко у книжці «Генезис сучасного художнього мислення» (1986) за допомогою відповідно пристосованих герменевтичних методик розгорнув витончену зіставну характеристику поетичного мислення Античності, Середньовіччя і Новочасся, фіксуючи не лише «епістемологічні розриви», тобто нерозуміння і відчуження між епохами, а й спадкоємні лінії між тими самобутніми історичними світами.

* Там само. - С. 40.
[84] Там само. - С. 42.

Напрямом, спорідненим із Geistesgeschichte, є ***«історія ідей»*** (англ. - **history** of ideas, франц. - histoir des idées, нім. - Ideengeschichte), котра простежує перетворення впродовж тривалого часу певних концептів, таких як «людська природа», космографічні уявлення, прогрес тощо Цей напрям започаткував американський учений Артур О. Лавджой (Arthur O. Lovejoy, 1873-1962), а послідовниками його були Морс Пек- хем (Morse Peckham, 1914-1993) та ін. З-поміж найвідоміших попередників Лавджоя був німецький історик літератури та мистецтва, представник культурно-історичної школи Герман Гетнер (1821-1882), котрий намагався реабілітувати Просвітництво і засуджував Романтизм за втечу від соціальної дійсності. У своїй «Історії української літератури» Михайло Грушевський, навівши слова Гетнера «Історія літератури - не історія книг, се історія ідей та їх наукових і художніх форм», констатував, що перша половина тієї дефініції «стала провідним гаслом цілого ряду студій другої половини XIX ст.» [2]. Прихильниками вивчення «історії ідеш*,були Сергій Єфремов («Історія українського письменства», 1911 да наступні видання), Поль ван Тіґем; близькими до цієї методики є згадані праці Поля Азара «Криза європейської свідомості (1680-1715)» ц93ы>) та «Європейська думка XVIII ст. Від Монтеск'є до Лессінґа» (1946), які змальовують інтелектуальне життя Франції в момент переходу від доби Класицизму до Романтизму.

Англійські дослідники вважали, що царина «історії ідей» охоплює філософські ідеї письменників (Лукреція чи Шеллі), концепції, запозичені у філософів (Платона, Геґеля чи Шопенгауера), у філософічно мислячих письменників (Монтеск'є, Сартра), а також їхні релігійні, політичні та літературні думки[3]. А. О. Лавджоя цікавила поява подібних ідей у різних інтелектуальних царинах, вплив семантичних перетворень на еволюцію та поширення ідеї, а також напруга між різними ідеями, нерідко у творі одного митця чи мислителя. У книжці «Великий ланцюг буття» («The Great Chain of Being», Кембридж, штат Массачусетс, 1936) А. О. Лавджой подав еволюцію природознавчих уявлень від Платона до Шеллінґа, розкриваючи їх у філософії, точних науках, теології та літературі. Дослідник поділив філософські системи на складові: обсяг історії філософії він обмежив великими вченнями великих філософів, а за дослідне поле для своєї «історії ідей» обрав окремі філософські мотиви, розпорошені в текстах менших філософів включно з поетами, котрих уважав за вторинних мислителів.

Методологічно історія ідей ділиться на кілька версій: а) версія позитивістична полягає у прагненні об'єктивно подати історію певної ідеї; б) версія, наближена до Geistesgeschichte і герменевтики, прагне до реконструкції ментального світу письменника чи епохи; в) подекуди вона наближується до історичної семантики, коли зводить історію ідеї до історії слова, що її означує, як-от у праці «Класичні і християнські ідеї слова ***гармонія:*** Пролегомени до інтерпретації слова "Stimmung" ("Classical and Christian Ideas of World ***Harmony***: Prolegomena to an Interpretation of the World ***Stimmung',*** 1944-1945) Лео Шпітцера, в якій досліджено історію слова **Stimmung** (настрій, гумор)

Неокритики поставилися до цього напряму скептично. Хоча Р. Вел- лек та О. Воррен не сумнівалися, що перебіг літературного розвитку відбувається, як правило, рівнобіжно до перемін інтелектуального життя, однак зауважили, що «історія ідей» є здебільшого особливим підходом загальної історії думки, що трактує літературу лише як документ та ілюстрацію [85]. З погляду сучасних теорій, поширені в мистецькому просторі і повторювані в мистецькому часі ідеї, зокрема філософічні думки ***(філософеми),*** втілені в літературних образах і сюжетах, висловлюваннях персонажів і авторських роздумах, наближаються до топосів і т. зв. ***універсалій*** - риторичних висловлювань, зміст яких подається

---

[85] *Wellek, René; Warren, Austin.* Teoria literatury / Przekiad *Macieja Zurowskiego.* - Warszawa: PWN, 1970. - S. 142-143.

як такий, що має позачасовий і всюдисущий характер («людина народжена для щастя», «красу можна відчути, але неможливо її пояснити» тощо).

Багатьох дослідників, котрі тяжіють до індивідуалізуючого підходу, приваблюють глибинні теми, ітеративні (повторювані) мотиви, наскрізні образи, що творять неповторний поетичний світ митця. ***«Тематична критика» {«критика свідомості»,*** або ж ***Женевська школа)*** - напрям, що виник у 1960-1970-х роках і займається вивченням «тем» з використанням багатого інструментарію сучасного літературознавства. Попередником тематичної критики був Ґастон Башляр, котрий досліджував феноменологію творчої уяви і мистецького образу. Людська уява, спрямована на предмети, творить інтерсуб'єктивні духовні їх образи, вживаючись у них і освоюючи так, що суб'єкт і предмет стають цілісною єдністю. За Башляром, у творчості різних митців загальнолюдський духовний досвід повсякчасно варіюється у символічних образах чотирьох стихій - вогню, води, землі й повітря.

Ці ідеї мали вплив на Женевську школу, яка дотримувалася герменевтичного принципу інтуїтивного ототожнення особистості інтерпретатора з аналізованим твором, бо цікавилася не стільки «об'єктивними» його властивостями, скільки його ***феноменологією*** - тим, яким чином він даний нашій суб'єктивності. Американський популяризатор «критики свідомості» Джозеф Г. Міллер у своїй програмній статті «Женевська школа» писав, що праця критика має починатися

> з акту відречення, під час якого критик звільняє свою свідомість від притаманних його особистості властивостей, щоби вона могла повністю збігтися, ототожнитися зі свідомістю, вираженою у словах автора твору. Праця критика повинна зафіксувати цей збіг

Женевська школа розглядає літературну критику як літературу другого ступеня. Відтворити у критиці основні, повторювані теми, які втілюють бачення митця, означає ввійти в його світ, втілити цю реальність і визнати її рацію зсередини. Водночас це і процес власного духовного переживання, який відбувається внаслідок усвідомлення Іншого.

Для представників цього напряму ***«тема»*** - це не зображений предмет, архетип, знак психічних або ж релігійних переживань, а своєрідна «передача» в низці образних лейтмотивів світовідчуття і світобачення, творчої уяви автора. У такому феноменологічному аспекті франкомовний бельгієць Жорж Пуле досліджував теми простору і часу, які є нерозривними зі свідомістю; франкомовний швайцарець Жан Руссе вивчав відповідності між тематикою і стилістикою поезії французького бароко; француз Жан-П'єр Рішар цікавився ключовими, повторюваними образами тексту, які дають змогу проникнути у світ його автора, як- от наскрізні образи червоного й чорного, води й повітря, гір і долин у Стендаля чи різні форми руху і спокою, життя і смерті у Шатобріана.

Тематична критика шукає улюблені теми певного письменника на відміну від структуральної критики, котра вивчає мову, за допомогою якої ці теми виражено. Тематичну критику цікавлять закони, за якими уява творить свій світ. Чотири стихії у Ґ. Башляра, чуттєві враження і властивості реального світу у Ж.-П. Рішара, зорові відчуття у Ж. Ста- робінського - це ті загальнолюдські елементи уяви, котрі тематична критика виділяє в тексті, шукаючи закономірності екзистенціального бачення світу.

Спираючись на Башлярову теорію творчої уяви, відомий поет і літературознавець Богдан Рубчак (США) здійснив проникливе тематичне зіставлення міфопоетики слов'янського модернізму у творчості росіянина Веліміра Хлєбнікова, українця Богдана-Ігоря Антонича та поляка Єжи Герасимовича[86].

[86] *Рубчак, Богдан.* Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи і поезії. - Львів: Каменяр, 1989. - С. 236-284.

6.4. Традиційні сюжети та образи

У щоденнику Олександра Довженка є промовистий запис від 7 листопада 1945 р.:

Я хотів би вмерти після того, як напишу одну книжку про український народ. Коли я оглядаю межі сієї книги, сусідні, так би мовити, її держави, я бачу Дон-Кіхота, Кола Бруньона, Тіля Уленшпігеля, Моллу Насреддіна, Швейка. Я думаю про се вже років п'ять, шукаючи форми

Кожен митець мріє стати автором безсмертного образу, який би хвилював читачів і надихав письменників. Порівняльне літературознавство здавна досліджує історичні закономірності функціонування т. зв. вічних образів, які без перебільшення мають архетипний характер, зокрема структурні їх зміни, семантичні трансформації та еволюцію культурних функцій, яких вони зазнають, перетинаючи «кордони» різних національних літератур, жанрів, стильових епох. Аналітико- синтетична «картографія» маршрутів мандрівних сюжетно-образних утворень у міжлітературному просторі актуальна і для сучасної компаративістики.

Щоправда, варто відразу застерегти, що т. зв. ***вічні,*** чи ***світові,*** образи - це своєрідна літературознавча гіпербола. Насправді вони не є ані вічними, ані світовими в повному розумінні слова, бо зародилися в певний історичний момент і постійно трансформуються, часто змінюючись до невпізнання, охоплюючи, як правило, один (зрідка мононаціональний, частіше - міжнаціональний) або кілька культурно-літературних ареалів. Навіть найвідоміші античні та біблійні сюжети відомі лише європейським і дещо меншою мірою близькосхідним літературам, тому Анатолій Волков такі вирази вважає породженням літературознавчого європоцентризму[87].

Інший популярний термін - ***<(мандрівні мотиви й образи»*** - *є* ширшим, бо стосується не лише образів і сюжетів, повторюваних упродовж тривалого часу, а й таких, що здійснили одно- (чи кілька-) разовий перехід від однієї національної словесності до іншої, але не творять власної традиції[88].

У сучасних наукових працях перевагу віддають науково коректнішому, менш метафоричному, більш точному терміну **традиційні сюжети та образи** (ТСО). Критеріями виділення ТСО з-поміж інших літературних сюжетів та образів є наявність власної інтерпретаційної традиції (функціонування впродовж тривалого часу, яке характеризується повторюваністю і змінністю), маркованість (тобто пряма авторська вказівка на джерело запозичення) і впізнаваність (усвідомлення публікою стійкого семантичного інваріанта ТСО). ТСО є складними утвореннями, що виникли внаслідок генетичних і контактних зв'язків, типологічних збігів та інтертекстуальних перегуків, й тому вимагають комплексного підходу, адже мають вони і генетичний, і типологічний виміри, належать водночас до сфери тематології, імаго- логії, інтертекстуального та міфопоетикального дослідження, між- мистецьких (мистецтвознавчих) і культуральних студій. Якщо темато- логія пропонує семантичний вимір, то інтертекстуальне дослідження зосереджуються на плані вираження, а імагологія аналізує ТСО в контекстах історичному (еволюційному) та культурологічному (функціонування в суспільстві).

Генезу традиційного матеріалу (міфо-фольклорна, літературна, між-мистецька та історико-леґендарна традиції) інколи важко з'ясувати. Яким, скажімо, є походження образу Бояна: воно фольклорне, історичне чи літературне, авторське? Неможливо й у Шекспіровому «Гамлеті» роз-межувати елементи авторські та запозичені з фольклору й попередніх

[87] Лексикон загального та порівняльного літературознавства. - Чернівці, 2001. - С. 513.

[88] Див.: Традиційні сюжети та образи / Керівник проекту та упоряд. *А. Волков.* - Чернівці: Місто, 2004.

літературних джерел. І все ж, спираючись на більш-менш окреслені етимологічні критерії, розрізняють такі ТСО:

- ***міфологічні***: Прометей [89] (трагедія «Прометей закутий» Есхіла, діалог «Прометей, або Кавказ» Лукіана, драматичний фрагмент «Прометей» Ґете, драма «Розкутий Прометей» Гердера, поеми «Визволений Прометей» Шеллі, «Кавказ» Шевченка, поезії Джакомо Леопарді, Марії Коноп- ніцької, Немоєвського, Лесі Українки, п'єса Андре Жіда, фрагмент Франца Кафки); Едіп («Едіп-цар» та «Едіп у Колоні» Софокла, «Едіп» Сенеки, Корнеля, Вольтера, Андре Жіда, Жана Кокто); Одіссей-Улісс (епопея Гомера, «Аякс» Софокла, драматичні твори Лопе де Веґи, Корнеля, романи «Улісс» Джеймса Джойса, «Троянської війни не буде» Жана Жіроду, лірика українських неокласиків; полотна Сандро Ботті- челлі, П. П. Рубенса, П. Тібальді, А. Карраччі, Н. Пуссена, Е. Делакруа, Пабло Пікассо; музика Клавдіо Монтеверді, Шарля-Франсуа Ґуно, Ґабріела Форе; фільм Кончаловського); Іфігенія («Іліада» Гомера, трагедії «Іфігенія в Тавриді», «Іфігенія в Авліді» Евріпіда та «Іфігенія в Дв- ліді» Жана Расіна, поема «Іфігенія в Тавриді» Ґете, драматична сцена «Іфігенія в Тавриді» Лесі Українки, опери Крістофа Віллібальда Ґлюка та Кирила Стеценка);
- ***фольклорні***: зафіксовані в піснях, баладах, легендарних оповіданнях сюжети про Летючого Голландця (твори Гайне, опера Вагнера), Вічного Жида, народних месників: Робіна Гуда, чеського Ясоніка, українських Довбуша і Кармалюка тощо. Кельтська легенда про Амлета відгукнулася в Шекспіровій трагедії «Гамлет», а сюжет думи про братів, що тікали з города Азова, концептуально переосмислений у драматичній поемі «Дума про братів неазовських» Ліни Костенко;
- ***релігійні*** (християнські, мусульманські, буддистські тощо), зокрема ***біблійні*** ТСО у поемах «Божественна комедія» Данте, «Втрачений рай» Мільтона, «Каїн» Байрона, «Марія» Шевченка, «Смерть Каїна» і «Мой- сей» Івана Франка, драмах «Одержима» і «На руїнах» Лесі Українки, романах «Йосип і його брати» Томаса Манна, «Майстер і Маргарита» Михаїла Булгакова, циклі «Скорбна мати» Павла Тичини, романах Франсуа Моріака, Жоржа Бернаноса, поезії Богдана-Ігоря Антонича, учасників «Логосу», Празької школи, МУРу та ін. ';
- ***легендарні,*** які виникли на основі стародавніх переказів про Фауста, Дон Жуана, Тіля Уленшпігеля тощо. Наприклад, після драми «Севільський ошуканець, або Камінний гість» (поставлено на сцені 1630) Тірсо де Моліни до теми Дон Жуана зверталися Мольєр («Дон Жуан, або Камінний гість», 1665), П. Корнель, К. Ґольдоні (комедія «Дон Жуан, або Покарання», 1730), Е. Т. А. Гофман (новела «Дон Жуан. Незвичайний випадок, що стався з одним подорожнім ентузіастом», 1813), Дж. Г. Байрон (поема «Дон Жуан», 1819-1824), А. Пушкін (драматична поема «Кам'яний гість», 1830), Проспер Меріме (новела «Душі Чистилища», 1834), Жорж Санд (роман «Лелія», 1836), А. Дюма-батько (фантастична драма «Дон Жуан де Маранья, або Падіння янгола», 1836), Н. Ленау (драматична поема «Дон Жуан», 1851), А. Толстой (драматична поема «Дон Жуан», 1862), А. Мюссе, Т. Ґотьє, І. Франко (поема «Похорон», 1899), Б. Шоу («Людина і надлюдина», 1905), Леся Українка (драматична поема «Камінний господар», 1912), М. Фріш («Дон Жуан, або Любов до геометрії», 1953).

  Легендарні мотиви українського походження звучать у творчості Ю. Словацького («Змій», 1831), М. Гоголя («Вечори на хуторі біля Ди- каньки», 1831-1832; «Вій», 1835), О. Стороженка («Марко Проклятий», опублік. 1879), Ліни Костенко («Маруся Чурай», 1979);
- ***засновані на історичному матеріалі.*** В літературі та інших мистецтвах поширені образи історичних і напівісторичних-напівлеґендар- них осіб, як-от Александра Македонського, Юлія Цезаря, Нерона, Івана Мазепи, Наполеона, Леніна і Ґітлера тощо. Вони часто набувають відмінних ідеологічних чи філософських тлумачень у творах різних авторів.

  Наприклад, навколо образу давньогрецької поетеси Сафо склалися різні інтерпретаційні традиції. У «Героїдах» Овідія розповідається, що з безнадійного кохання до човняра Фаона поетеса кинулася в море. Таке ж осмислення образу продовжено в «Оді Сафо» (1817) І. Котляревського, «Останній пісні Сафо» (1824) Джакомо Леопарді, «Сафо» (1884) Лесі Українки. Інше концептуальне трактування - у творах «Сафо і Фаон» (1584) Джона Лулу, «Нещастя Сафо, мілітенської поетеси» (1780) Александра Веррі, трагедії «Сафо» (1818) Франца Ґрільпарцера, драматичній поемі «Сапфо» (1896) Людмили Старицької-Черняхівської - воно побудоване на протиставленні мистецтва і життя.

---

[89] Детальніше див.: *Филипович, Павло.* Образ Прометея в творах Лесі Українки // *Фи- липович, Павло.* Літературно-критичні статті. - К.: Дніпро, 1991; *Мороз, Юрій [Мушак, Ю.*\ Постать Прометея в світовій та українській літературі // Дзвони. - 1937. - Ч. 8-9. - С. 332- 340; Ч. 10. - С. 401-407; *Trousson, R.* Le Thème de Prométhée la littérature européenne. - Genève, 1964. - Т. 1-2; *Білецький, Олександр.* «Прометей» Есхіла і його потомки в світовій літературі // *Білецький, Олександр.* Зібр. праць: У 5 т. - Т. 5. - К., 1966. - С. 129-180.

Так, «Сапфо» Л. Старицької-Черняхівської позначена тужливим модерністичним розладом поміж мистецтвом і дійсністю й виражає глибинне відчуття неоромантичним митцем своєї фатальної інак- шості:

Не вільно нам, осяяним богами, Змінять свій стяг на дрібне почуття! У грудях сих тріпоче інше серце, І інших струн в йому лунає спів; Нас не здола вразить земнеє горе, Бо Інший світ красою нам пиша!

'А ...Єсть* інший пал, богів святе надання - Поезія, натхнення і пісні, - їм не страшні ні зрада, ні кохання - Вони цвітуть в святій самотині. Але вогонь, доручений богами, Пильнуй, душе, од хижих бур людських![90]

Із ТСО, що зображують українських історичних діячів, найбільшого поширення набув образ гетьмана Івана Мазепи у творах різних жанрів і мистецтв: поемах «Мазепа» (1818) Дж. Г. Байрона, «Война- ровський» (1825) К. Рилєєва, «Полтава» (1829) А. Пушкіна, «Мазепа» (1929) В. Гюго, «Думка Мазепи» (1820-ті роки) Ю. Б. Залеського, «Мазепа, гетьман український» С. Руданського, «Мазепа» (опублік. 1989) В. Сосюри, трагедіях «Мазепа» (1840) Ю. Словацького, «Мазепа» (1859) Р. К. Ґотшаля, «Іван Мазепа» (1863-1865) Йозефа Фріча, романах «Мазепа» (тт. 1-2, 1859) А. Мютцельбурґа, «Цар і гетьман» (1880) Д. Мордовца, тетралогії «Мазепа» (1926-1929) Б. Лепкого, поезіях Т. Шевченка, в однойменних музичних творах - симфонічній поемі Ференца Ліста, операх Петра Чайковського, Еміля Неріні, у малярських полотнах Теодора Жеріко, Ежена Делакруа, Ораса Верне, Луї Буланжера та інших митців [91].

Відгуки про українку Роксолану, дружину турецького султана Су- леймана Пишного, котра «командувала тим, хто всім повелівав», знаходимо в образі Роксани у трагедії «Баязет» Жана Расіна, трагедіях інших французьких (Жана Мере, Віона д'Алібрі, Демера і Жаклена) і німецьких («Ґіангір, або Знехтування трону» Лессінґа) класицистів, драмі «Роксоляна» (Коломия, 1865) Гната Якимовича, відомих повіс- тях Осипа Назарука (1930), Сергія Плачинди та Юрія Колісниченка (у книзі «Неопалима купина», 1968), романах «Степова квітка» (Австралія, 1965) Миколи Лазорського, «Роксолана» (1979) Павла Загребельного, «Останній сон Сулеймана» (1999) француза Алена Паріса тощо;

- ***літературні ТСО:*** Ярославна («Слово о полку Ігоревім»), Гамлет (Шек- спір), Дон Кіхот (Сервантес), Робінзон Крузо (Дефо), Ґуллівер і ліліпути (Джонатан Свіфт), Швейк (Ярослав Гашек), Остап Бендер (Ілля Ільф і Євгеній Петров). Специфічним різновидом ТСО є ті персонажі й сюжети з байок Езопа та індійської «Панчатантри», які постійно оновлюються у творчості численних наступників (Федр, Лафонтен, Лессінґ, Сковорода, Крилов, Гребінка, Глібов).

ТСО мають не лише літературний, а й міжмистецький характер. Одні з них мігрують із літератури у візуальні та аудіо-мистецтва, театр, скульптуру, а інші, навпаки, приходять у літературу з історії та її легендарних версій, з образотворчого мистецтва, як-от Козак Мамай, що з українських народних картин перемандрував (щоправда, в досить своєрідних інтерпретаціях) у роман «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958) Олександра Ільченка, фільм «Мамай» (2003) режисера Олеся Саніна.

Існують найрізноманітніші дослідницькі й довідкові праці про джерела і літературну історію мандрівних міфічних, біблійних, історичних образів і тем європейського, африканського, індійського, японського та інших ареалів Ч Узагальнюючи досвід наукового вивчення цієї проблематики, Анатолій Волков та Анатолій Нямцу виділяють такі особливості функціонування ТСО[92]:

---

[90] *Старицька-Черняхівська, Людмила.* Сапфо *11* Житє і Слово. - 1896. - № 3. - С. 176,179.

[91] *Наливайко, Дмитро.* Мазепа в європейській літературі ХУІІІ-Х1Х ст.: історія та міф // *Наливайко, Дмитро.* Теорія літератури й компаративістика. - К.: Вид. дім «Києво-Мо- гилянська академія», 2006. - С. 162-196.

[92] *Волков, Анатолій.* Традиційні сюжети та образи *11* Літературознавча компаративістика. - Тернопіль, 2002. - С. 181-216; *Нямцу, А. Е.* Поэтика традиционных сюжетов. - Черновцы: Рута, 1999; *Нямцу, А. Е.* Традиционные сюжеты, образы, мотивы: Статьи. - Черновцы: Рута, 2001.

- для різних жанрових і стильових систем характерна неоднакова частотність звернення до ТСО: висока вона в жанрах байки, притчі, балади, поеми, драми-феєрії, трагедії, у стильових напрямах класицизму, романтизму, міфологічного реалізму; низька - у стильових напрямах реалізму, натуралізму, сюрреалізму;
- найчастіше під час запозичення сюжету в інше культурне середовище специфіка оригіналу послаблюється, він інтернаціоналізується;
- кожна стильова епоха має власний репертуар ТСО. Зміна цього репертуару позначає межу нової літературної доби;
- завдяки розбіжностям між інваріантом та інтерпретацією утворюється семантична напруга, що є чинником смислового оновлення та актуалізації ТСО у кожну нову епоху.

У разі повного запозичення ТСО зберігається сюжетно-ситуаційний каркас традиційного матеріалу, всі персонажі чи більша їх частина, час, місце, обставини дії. Не раз автор використовує традиційний сюжет як ремінісценцію, алегорію, топос чи архетип, доповнює його, скорочує, реінтерпретує чи пародіює. Традиційний матеріал митці опрацьовують у напрямі символічної чи алегоричної місткості. Під час вирішення мистецьких завдань, які ставить епоха-реципієнт, відбувається поглиблена морально-етична реінтерпретація ТСО («Камінний господар» Лесі Українки), актуалізація через проекцію на проблематику сучасності («Мойсей» І. Франка), апокрифічне продовження («Смерть Каїна» І. Франка^ заперечення чи полеміка з інваріантом-прототипом («Каїн» Ба'йрИона).

"Чи випадково сюжет поеми І. Франка «Смерть Каїна» починається з того моменту, коли закінчується біблійний сюжет: «Убивши брата, Каїн много літ блукав по світі», основою чого послужила апокрифічна легенда про загибель Каїна від руки далекого його нащадка - сліпого Лемеха? Подібний підхід до «вічних образів» бачимо і в інших письменників. Англійський поет Персі Біші Шеллі в поемі «Визволений Прометей» помирив повсталого героя зі Зевсом, а через півтора століття угорський письменник Лайош Мештергазі пов'язав долю Прометея з долею його подарунка людям. Таке продовження сюжету дало можливість розгорнути філософію цих образів, зокрема поставити проблему, як людина скористалася дарунком Прометея, тобто проблему драми суспільного поступу, бо ж і «атомні гриби» (М. Вінграновський) - з того ж Проме- теєвого вогню. Тому тема Прометея в 60-80-ті роки XX ст. у літературах пізньорадянської доби не тільки була популярною, а й мала спільні акценти (поема «Прометеєве віче» Ігоря Муратова, «Не покидай вогню, Прометею!» Мустая Каріма, «Поема про Прометея» Юстінаса Марцинкявічюса, «Розкували Прометея» Леоніда Кисельова).

Звернення до міфологізму й притчевості в кожній літературі має глибокі внутрішні корені, і кожна література приходила до цієї тенденції своїм шляхом. Популярність у 1970-1980-х роках роману колумбійського письменника Ґабріеля Іарсії Маркеса «Сто років самотності» викликала хвилю дискусій про феномен латиноамериканського магічного роману і його зв'язок з таким явищем у різних національних літературах тодішнього Радянського Союзу, як фольклорно-міфологічна школа, варіантом якого в українській літературі була химерна проза. Зокрема, редакція журналу «Латинская Америка» (Москва) організувала в 1981 р. круглий стіл на цю тему, матеріали якого були опубліковані в цьому журналі 1983 р., а через рік вийшли окремою книжкою. Під час обговорення переважна більшість учасників дискусії дійшла висновку про те, що фольклорно-міфологічне начало у своїй безпосередній, «чистій» формі найвиразніше виявилося у тих літературах, де у свідомості читачів збереглися сліди міфологічної пам'яті. Міф у повісті чукотського прозаїка Юрія Ритхеу «Кити відпливають у море» (1981) чи у романі нівхського письменника Владіміра Санґі «Весілля кевонгів» (1975) має зовсім інший характер, аніж у романі Василя Земляка «Лебедина зграя» (1971), повісті Володимира Дрозда «Ирій» (1974) чи романах грузина Отара Чіладзе «Йшла дорогою людина» (1972-1973) і «Кожен, хто зустрінеться зі мною...» (1976). А коли ж шукати його в таких творах, як «Прощання з Матьорою» (1976) Валентина Распутіна, вбачаючи в затопленні острова своєрідну модель

нового світового потопу, то це вже наближення до тієї грані, де в кожному образі на мить відображається Всесвіт. Література звернулася до міфу, позаяк у ньому зберігся цілісний погляд на світ перед небезпекою апокаліпсису. І кожна література мобілізувала для цього внутрішні резерви міфологічної пам'яті, в якій виявилося так багато спільного.

ТСО мають практично невичерпну семантичну місткість. Для ілюстрації екзистенціалістичних уявлень Альбер Камю звернувся до образу міфологічного Сізіфа: засуджений жорстокими богами на безнадійну роботу античний герой уперто її виконує - безперервно викочує камінь на вершину гори, звідки той щоразу з гуркотом падає вниз (есей «Міф про Сізіфа», 1941). Згідно з Камю, абсурдність людського буття в цьому світі полягає в тому, що світ не відповідає нашим уявленням про нього. Треба глянути правді в очі - в реальній дійсності немає місця для ідеалу. Людина приречена на постійний бунт проти того ганебного для неї становища, щомиті мусить будувати саму себе і свій світ, який одразу ж руйнується. Мусить - аби не було соромно перед самою собою.

Завдяки філософській багатозначності та постійній актуалізації в кожну нову епоху ТСО здатні породжувати нові дискурси, як-от едіпів комплекс, гамлетизм, дон-кіхотство, синдром Мюнгаузена тощо. Вони перетворилися на місткі символи, які надаються для виразу складних філософічних концепцій. Скажімо, в есеї «Гамлет і Дон Кіхот» (1857) Іван Тургенев відзначив утілення у цих двох світових образах протилежних людських рис: у Гамлеті - егоїзму, раціоналізму, відчуття себе центром всесвіту; у Дон Кіхоті - цілковиту самопосвяту високій гуманістичній ідеї.

Простежмо трактування цих та інших образів, почавши з Дон Жуана. Першим твором із циклу «камінного господаря» вважають драму Тірсо де Моліни «Севільський ошуканець, або Кам'яний гість» (1627-1630), яка має колоритний іспанський характер. Потім появилися драматичні твори Джілімберто і Чиконіні, Мольєра, поема Байрона, драми «Кам'яний гість» Пушкіна, «Камінний господар» Лесі Українки.

> Виключно еспанське в кольориті п'єси, в характері героя, в релігійній ідеї і моралі її, - не належить до канонізованих елементів: з переходом героя в інші літератури - єдиний еспанський герой, що його асимілювала ціла Европа, - все еспанське підлягло ґрунтовному перетворенню. Зате тривку стабілізованість виявляє сама фабула, - у складі тих мотивів і більшості навіть окремих епізодів, що вперше склались у літературну цілість у Тірсо де Моліна

Образові Дон Жуана, який традиційно трактували як втілення внутрішньої свободи, Леся Українка дала іншу інтерпретацію. Ідея драми, за її словами, «перемога камінного консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки Донни Анни, а через неї і над Дон Жуаном, «лицарем волі». З «лицаря волі» він перфЗЕфорюється на тирана, Камінного господаря:

> Як чудно... лицар волі переймає До рук своїх
> тяжкий таран камінний.

Отже, перемагає Анна, яка спонукала Дон Жуана на вбивство у поєдинку її чоловіка і на «плащ командора». Психологічно цілком виправдано, що Дон Жуан у новій ролі, подивившись у дзеркало, бачить обличчя не своє, а вбитого ним командора («це я, мене нема... се він... камінний»), а запрошена жартома статуя командора приходить, щоб помститися.

Стосовно шекспірівського героя в українській літературі склалася ціла гамлетіана. Гамлетівське питання «бути чи не бути?» І. Франко називав стогоном власного серця поета. Панас Мирний виписав ці слова у свій щоденник, а Леся Українка озаглавила ними один з ранніх віршів.

Особливо гостре схрещення поглядів на Гамлета відбилося у поетичному діалозі двох українських поетів XX століття - Миколи Бажана і Євгена Плужника. М. Бажан у «Смерті Гамлета» виносить вирок його сумніву і ваганню:

А Гамлету легше вкусити свій лікоть, Ніж стати
на гостем накреслену путь... Не вірте!
Не дайте блідому Гамлетику
Сховати між фраз і між поз Двоязику його
гомілетику, Його роздвоєнський психоз.

[1] *Ненадкеоич, Євген.* Українська версія світової теми про Дон Жуана в історично-літературній перспективі // Дон Жуан у світовому контексті / Упоряд. *В. Агеєва.* - К.: Факт, 2002. - С. 8-9.

Бажанова логіка вела Шекспірового героя у стан, де на його «смиреннім хресті» виростали «хвостики свастики».

Є. Плужник висловив протилежний погляд на постать Гамлета:

Господи Боже! Который вік!
Принце, повірте мені - забагато!
...Кажуть, ви стали фашистом (sic!)
(Бажан, сторінка така-то).
Принце, візьміть себе в руки! Ну!
Швидше гіродовжте монолог забутий:
- Господи Боже! Ніяк не збагну -
Буть чи не бути?

За котрою із цих позицій визнати правоту? Очевидно, відповідь треба шукати в іншому ключі: в час «революційної пильності» М. Бажан задекларував лояльність більшовицькій владі, засуджуючи гамлетівське вагання. Є. Плужник, навпаки, захистом данського принца засудив жорстокість комуністичного режиму, який знищував мільйони людей.

Що сутність Гамлета - не у ваганні і не в помсті, а в обстоюванні честі, стверджував Леонід Первомайський віршем «Гамлет»:

Не боячись ні шпаги, ні отрути,
Весь вірність, саможертва й чесний чин.
На власний запит: бути чи не бути?
Загибеллю відповідає він.

Не менш запеклий конфлікт інтерпретацій відбувається і навколо образу Дон Кіхота. Перевіршовуючи мотив Сервантеса, І. Франко підкреслив, що в ньому втілено боротьбу між благородними поривами і жорстокою дійсністю, між прозою і поезією життя. Франкове трактування йшло від традиції Генріха Гайне, Івана Тургенева. В такому ж ключі образ Дон Кіхота сприймали Ципріян Норвід, Поль Верлен, Рубен Даріо...

Однак не раз цей персонаж мусив прощатися зі своїм романтичним ореолом. О. Білецький у передмові до російського видання «Дон Кіхота» 1935 р. змушений був називати романтику цього героя шкідливою, оскільки вона буцімто спрямована на реставрацію минулого. Так само російський літературознавець І. М. Нусінов у дослідженні «Історія літературного героя» («История литературного героя», 1958) твердив, що Дон Кіхот одвернувся від правди життя і став посміховиськом. Хоча у трактуванні І. М. Нусінова є цікавий штрих: Дон Кіхот доти був об'єктом кпинів, доки погляди, які він обстоював, поділяла частина суспільства, яка заважала іншим силам почувати себе господарями становища. Певною мірою така ситуація існувала і за радянських часів, коли були написані згадувані праці.

Та все ж навіть тоді знаходилися захисники лицаря печального образу.

0 Дон Кихот, ты никуда не канул, Мы все
страдаем болью ран твоих. На свете столько
злобных великанов, Принявших образ мельниц
ветряных,

писав у 60-ті роки XX ст. поет Кайсин Кулієв, представник балкарського народу, висланого після Другої світової війни з рідної землі Сталіним. Дон Кіхот не вмер не тому, що на світі вже немає людей, які бажали б його смерті, а тому, що

...В мире правит суд неправый где-то, А правый
плачет, жребий свой кляня. Земля не может жить
без Дон Кихота, Как без воды, без хлеба и огня!

Вислрцлюючись із приводу Сервантесової постаті Дон Кіхота, І. Дзю- ба проникливо окреслив семантику традиційних образів - це, мовляв, символічні автопортрети людства, що «більші за самих себе»:

> Так чи інакше Дон Кіхот продовжувався у Філдінга і Гуцкова, у Достоєв- ського (князь Мишкін) і Голсуорсі, у Гюго і Роллана, у Тургенева і Чехова, в ідеалістах романтизму початку XIX ст., в «зайвих людях», в незліченних «диваках», в химерниках та «ідіотах» усіх літератур світу. Більше того, Дон Кіхот продовжується і «наростає» в усе нових і нових поколіннях, які без- посередньо чи опосередковано до нього звертаються і в яких він на будь- якій історичній та психологічній відстані «індукує» необчислимі рефлексії, що долучаються щоразу по-своєму до нагромадженого вселюдського сприйняття Дон Кіхота, - і в цій усе новій і новій хвилі сприймань у свою чергу утривалюють і розпросторюють образ Дон Кіхота, розповнюють його ореол, употужнюють його «Гравітаційне поле». І все пережите людством і людьми під знаком, під зіркою Дон Кіхота стає Дон Кіхотом - увіходить у зміст образу Дон Кіхота - для наступних поколінь

Тематичні критерії - «тема», «мотив» та «ідея», «міф» і «архетип», «сюжет» і «персонаж» - дуже зручні, бо дають компаративістові змогу здійснювати перекрій різноманітних жанрових і стильових, національних та історичних пластів. Однак існує чимало методологічних розбіжностей щодо визначення тих критеріїв.

Річ у тім, що семантичні елементи, як правило, визначає читацька інтуїція дослідника на основі певної інтерпретаційної традиції, і їх рідко коли перевіряють аналітичним розбором твору. В будь-якому разі, компаративісти прагматично пристосовують формулювання теми до конкретних дослідних цілей. Навівши приклади прагматичної дослідницької поведінки, коли Р. Труссон редукує міф про Дон Жуана до «мотиву спокусника», а Ж. Руссе вилучає з нього три структурні константи (мобільність, розмаїття жінок, зустріч зі смертю), коли Д. де Ружмон зводить «Трістана та Ізольду» до куртуазної теми нещасливого кохання, а С. Жен - до фатального кохання, що могутніше за саму смерть, П. Брю- нель, К. Пішуа, А.-М. Руссо застерегли від спрощення образного змісту твору, тематичної багатобарвності мистецьких полотен, зітканих з різних мотивів, які нерідко суперечать один одному Хіба не є невід'ємною складовою донжуанівського сюжету мотив слуги (Сганареля - у комедії Мольєра, драматичній поемі «Камінний господар» Лесі Українки; Лепо- релло - в опері Моцарта, «Камінному гостеві» А. Пушкіна, драматичній поемі А. Толстого) чи мотив двійника (цей середньовічний мотив про «великого грішника» Дон Жуана, що навернувся на праведний шлях, ставши свідком власного похорону, модернізовано в поемі «Похорон» І. Франка). Хіба, окрім теми нещасливого кохання Трістана та Ізольди, не існують ще й теми їхнього щастя, вибору смерті, нічної пристрасті, чудово втілені в музичній драмі Р. Вагнера?

Щоправда, сам Р. Труссон адресував такий самий закид в односторонньому узагальненні М.-Ф. Ґюйяру, котрий запропонував «вивчати радше донжуанізм, аніж Дон Жуана, відкривати під різними масками Фауста, Манфреда чи Каїна той же бунт і те ж утвердження особистості» [93]. «Хіба ж Дон Жуан є винятково спокусником?» - запитує Труссон і наполягає на власній концепції «мотиву» як широкого джерела різнорідних конкретних «тем»: «Отак на мотиві покинутої жінки, цьому джерелі теми Медеї, засновано ще теми Дідони, Аріадни, Береніки; мотив визволителя батьківщини втілено в темах Масаніеля, Вільгельма Телля чи Наполеона. Для сучасної свідомості і культури зрозумілим є те, що бунт, цей мотив зі стома обличчями, є скобою, що скріплює чимало тем: теми Прометея, Каїна, Манфреда, Геркулеса, Фауста, Дон Жуана, Ореста, Ніоби тощо»[94].

[93] *Guyard, M.-F.* La Littérature comparée. - Paris, 1961. - P. 53. Цит. за вид.: *Trousson, R.* Tematy czy motywy? // Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej. - Warszawa, 1997. - S. 195.

[94] *Trousson, R.* Tematy czy motywy? - S. 195-196.

Ба більше, Р. Труссон вказав на концептуальну багатозначність різноманітних конкретних втілень «теми» - вони реалізуються в ідейно різнорідних символічних образах і, відповідно, зазнають суперечливих інтерпретацій:

> В есеї «Про кохання» Стендаль твердив, що Дон Жуан «перетворює любов на повсякденну річ», натомість для Теофіля Готьє він означав «потяг до ідеалу»; Ґ. Мараньйон говорив про нього як про чоловіка, позбавленого справжньої мужності, тоді як Ортеґа-і-Ґассет вбачав у ньому втілення тієї ж мужності. Де ж тоді ота єдність ідеї Дон Жуана? [95]

Виявляється, що тематичний, проблемний, концептуальний аналіз, плідний у багатьох наукових сферах, містить чимало підводних каменів у царині літературознавчій. Бо що таке «художня концепція людини» чи «проблема добра і зла»? Митець ніде прямим текстом не формулює ні провідної думки, ані проблематики свого твору - за нього це робить читач. Існує, отже, реальна небезпека потрапити в пастки вульгарного соціологізму, психологізму чи спрощеного психоаналізу, популістської етнопсихології чи культурології. Маємо доволі прикладів, коли красне письменство перетворюють на репрезентацію позамистецьких ідей, концепцій, проблем, що їх критик довільно вилущує з образної мистецької тканини.

У романі «Маятник Фуко» Умберто Еко створив пародію на інтерпретацію, висміюючи в ній відсутність зв'язності, маніпулювання аналогіями, Н# пов'язаними між собою, волюнтаристське поєднання фактів 'у-зрначухце ціле. До речі, текст, що його Казобон з друзями прочитали яі^ змову тамплієрів, а Дія - як записку торговця \ можна відчитати і як поетичний, наприклад сюрреалістичний, текст. А з приводу своєї книжки «Відкритий твір» Еко ствердив, що можлива безконечна кількість інтерпретацій кожного твору не означає, що всяка інтерпретація добра. Можна робити прогулянки по Парижу безліччю маршрутів, однак деякі з них нереальні, бо заводять у глухий кут або перетинають Сену у місцях, де немає мостів. Отак і найкращу інтерпретацію нелегко визначити, якщо їх безліч, але не так уже й важко визначити, котра з них погана[96].

6.5. Термінологічні проблеми тематології

У трактуванні споріднених понять літературної семантики, таких як «тема», «мотив», «лейтмотив», «образ», «ідея», у компаративістиці, як і в літературній теорії, немає одностайності.

Розпочнімо з визначення, яке можна прийняти як вихідне (звісно, з дальшим його коригуванням): ***тема*** (грец. Лета - основа) - це предмет зображення, який є незмінним, стійким, тобто повторюваним у творі чи низці творів, і тому виступає, так би мовити, центральним семантичним елементом зображеного світу. Тема як інваріант містить парадигму варіантів - ***мотивів,*** які розгортаються в синтагматичній послідовності, вибудовуючи образну систему твору, зокрема ***сюжет*** (образ події), і виражаючи його ***ідею*** - творчий концепт, мистецьку інтенцію, авторський задум, ставлення до зображеного предмета, його інтерпретацію.

Поняття ***мотив*** (франц. motif від лат. moveo - рухаю) вживають у кількох значеннях. Часто воно є синонімом теми або образного її втілення (тема = мотив = образ ревнощів у трагедії «Отелло»). А ***ідея*** (грец. idea - першообраз, поняття, уявлення), згідно з давньою традицією, це основна думка, яка випливає з твору, його сенс чи узагальнена концепція, а також почуття (пафос), настрій. Ідеї (головні і другорядні, контрастні і гармонійні) разом з тематикою творять концептуально-тематичну основу твору, втілену в жанровій, композиційній, стильовій структурі.

[95] Там само. - S. 200.
[96] Див.: *Прокопович, М.* Дві мрії Умберто Еко // Всесвіт. - 1991. - № 3. - С. 172.

Прихильники іманентного підходу до твору як завершеної структури пропонували метод послідовної інтеграції семантичних елементів під час інтерпретації: «Тема (те, про що йдеться) є єдністю значень окремих елементів твору» У цьому разі тема - це лаконічна інтерпретація, яка схематизовано узагальнює послідовну низку мотивів - фабульний зміст твору. Скажімо, тема «Отелло» - «ревнощі» - відчитується з усієї сюжетно-образної системи трагедії Шекспіра.

Часто тему й ідею ототожнюють як ту концептуальну серцевину, що цементує текст на його різних структурних рівнях: видозмінюється у низці мотивів, розгортається в сюжеті, звучить у філософічному відступі, емоційно забарвлює мову, випромінюється в символіці міфо- фольклорній (калина символізує пам'ять, славу, Батьківщину), релігійній (терновий вінок - символ страждання в ім'я роду людського) чи стильовій (буряний пейзаж - виразник настроїв романтичного персонажа, автомобіль - футуристичний символ сучасності).

Звичайно, письменники не раз вдаються до більш чи менш «прямого» виразу ідеї вустами персонажа («Собори душ своїх бережіть, друзі», - застерігає учитель Хома Романович у романі «Собор» О. Гончара), у промовистому заголовку («Хіба ревуть воли, як ясла повні?») чи в публіцистичному відступі, хоча така попередня інтерпретація може звузити багатогранний зміст літературного явища. Безпосередній вислів ідеї характерний для дидактичних творів (прислів'я, байка, притча, дитяча література), утопії («Місто Сонця» Т. Кампанелли), ідеологічного роману («Хатина дядька Тома» Г. Бічер-Стоу, «Хмари» І. Нечуя-Левицького), «драми ідей» («Одержима» Лесі Українки), полемічних (сатира, памфлет) та інших жанрів, які привертають увагу сучасника до суспільних і моральних вад, іноді пропонують рецепти їх виправлення. Відверто тенденційний характер мала література Середньовіччя, Просвітництва, соцреалізму.

На відміну від звичного трактування теми як ширшого поняття, в обсяг якого входить мотив, німецьке літературознавство традиційно дотримується цілком протилежних позицій - визначає ***мотив*** як загальне тематичне поняття на противагу конкретному ***тематичному матеріалу*** **(Stofi),** котрий є сполукою різноманітних мотивів Наприклад, мотив каяття вбивці втілено в такому тематичному матеріалі (Stoff), як цар Едіп (трагедії Софокла, Евріпіда, Корнеля), Варнак (однойменна поема Т. Шевченка), Родіон Раскольников («Злочин і кара» Ф. Достоєвського).

Йдучи за німецькою традицією, бельгійський компаративіст Раймон Труссон, який є палким оборонцем Stoffgeschichte[97], у своїх працях «Проблеми порівняльної літератури: Дослідження тем» ("Un Problème de littérature comparée. Les Etudes de thèmes: Essai de méthodologie" 1965), «Теми і міфи: Питання методу» ("Thèmes et mythes: Questions de méthode" 1981) називає «мотивом» загальне поняття, іцо окреслює «певну позицію» або ж «вихідну знеособлену ситуацію, у якій дійові особи ще не конкретизовані», і є матеріалом для літературного опрацювання, а «темою» — мистецьке втілення, індивідуалізацію і конкретизацію цього мотиву ачностатях і ситуаціях, які започатковують певну літературну традицію. Наприклад, мотив спокусника втілено в темі Дон Жуана, мотив митця-творця - у темі Піґмаліона, мотив опозиції між особистим сумлінням та інтересами держави - у темі Антігони, мотив незгоди між двома братами - у темах Прометея та Епіметея, Етеокла і Поліника, Авеля та Каїна.

Натомість автори книжки «Що таке порівняльне літературознавство?» дотримуються протилежної позиції:

У нашому ж розумінні, загальний задум - це тема, яка не є «особливим виявом мотиву, його індивідуалізацією», а навпаки - сама знаходить вираз у

[97] *Trousson, R.* Plaidoyer pour la Stoffgeschichte // Revue de Littérature comparée. - 1964. - № 1.

мотивах[98].

Свого часу Поль ван Тіґем охоплював поняттям теми і узагальнені ситуації, й типові характери (тип Прометея, тип Антіґони), і традиційні сюжети та легенди. Подібно й для Александру Діми в обсяг теми як не- конкретизованого, узагальненого змісту твору входять і мотиви («імпульси, котрі частково зумовлюють дії в рамках теми»), і сюжети («форми, зумовлені своїм внутрішнім мотивуванням»)[99].

Очевидно, тематично-концептуальний зміст можна конкретизувати до певної послідовності мотивів або ж навпаки - узагальнювати у більш-менш стислому і точному формулюванні. Скажімо, в новелі «Перевтілення» Франца Кафки тему (= ідею) відчуження можна розгорнути в такому, наприклад, формулюванні: «відчуження як перемога егоїзму в людських душах, коли близькі з огидою відвертаються від нещасного родича, що став непотрібним, зненавидівши безпомічного і прирікши на самотню смерть». Цю тему конкретизуємо через низку мотивів: мотив відрази, яку близькі відчувають до родича, з яким сталося нещастя; мотив самотності і безпомічності людини в біді; мотив безжального егоїзму, який оголюється за удаваним етикетом соціальних і сімейних взаємин. А мотиви можна конкретизувати в епізодах, що розташовані в часовій послідовності й вибудовують фабулу (зображену подію): перетворення Ґреґора на комаху + сім'я, нажахана сином-чудовиськом + спроби нещасного захистити свій внутрішній світ + як позбутися родича-потвори? + мертвого Ґреґора викидають на смітник, як непотріб + хто наступний буде покинутий напризволяще: батько... обоє старенських Замзів... а пізніше й їхня донька - життєлюбна Ґрета?..

Приблизно такий принцип узагальнення / конкретизації семантики літературного твору використовує ***генеративна поетика (поетика експресивності),*** що зародилася в Росії у 1960-х роках. Тут тема - це вихідний глибинний семантичний інваріант, що за допомогою різноманітних засобів експресивності пронизує різні фрагменти й рівні тексту, піддається більш-менш стислому узагальненому формулюванню і може бути продемонстрований у термінах заздалегідь зафіксованих правил трансформаціїНаприклад, в епопеї «Війна і мир» варіювання теми «безсумнівне в людському житті, прості, справжні, а не штучні, надумані цінності, значення яких прояснюється у кризових ситуаціях...» захоплює і «зміст» твору, і його «форму». Творці поетики експресивності Александр Жолковський та Юрій Щеґлов запропонували трактувати поняття «***поетичний світ***» як набір смислових інваріантів і їхніх типових реалізацій, що дає змогу досліджувати «мову автора», його «словник» як систему семантичних категорій, у термінах яких осмислюється зображена дійсність[100].

На відміну від прихильників жорсткої семантичної структуралізації інший російський дослідник, засновник ***мотивного аналізу*** Борис Ґас- паров стверджує, що текст нагадує не кристалічну решітку, а заплутаний клубок ниток, і єдиною диференційною ознакою мотиву вважає його повторюваність:

> У ролі мотиву в творі може виступати будь-який феномен, будь-яка змістова «пляма» - подія, риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, виголошене слово, колір, звук тощо; єдине, що визначає мотив, це його репродукція в тексті, так що на відміну від традиційної сюжетної оповіді, де наперед більш чи менш визначено, що можна вважати дискретними компонентами («персонажами» чи «подіями»), тут не існує заданого «алфавіту» - він формується безпосередньо в розгортанні структури і через структуру

---

[98] *Брунзль, П.; Пішуа, К.; Русо А.-М.* Што такое параунальнае літаратуразнауства? - С. 179.

[99] *Дима, Александр.* Принципы сравнительного литературоведения. - М.: Прогресс, 1977. - С. 101 і далі.

[100] *Жолковский, Александр; Щеглов, Юрий.* Современная лингвистика и методология изучения литературного произведения // Tekst. J?zyk. Poetyka: Zbiör studiöw. - Wroclaw - Warszawa - Krakow - Gdansk: Ossolineum, PAN, 1978. - S. 235. В українському літературознавстві поетику експресивності застосувала Г. Кошарська: *Кошарська, Галина.* Творчість Ліни Костенко з погляду поетики експресивності. - К.: КМ Academia, 1994. - 165 с.

Тут мотив наближено до поняття ***лейтмотиву*** - наскрізного мотиву, що повторюється у творі, щоразу викликаючи в пам'яті читача все те, що з ним було пов'язано. Цей термін запозичено з музикознавства, він спостерігається вже у Ґете, а в ширший обіг його запровадив Ріхард Ваг- нер, композитор і автор лібрето до власних опер.

У наведених дефініціях важливим є критерій ітеративності (від лат. itёracio - ^повторення), за яким мотив визначається як повторюване (в мй&ах одного чи кількох творів) слово, словосполучення, предмет, ситуація чи ідея[101]. Наприклад, мотив швидкого збагачення бідняка у збірниках «Панчатантра», «Тисяча і одна ніч», в українських казках «Правда і Кривда», «Два брати», «Про бідного чоловіка та про чарівну лопату» та ін. Щоправда, якщо йдеться про слово, словосполучення, предмет чи ідею, то тут поняття «мотив» збігається з поняттям «наскрізний образ» [102], принаймні так випливає з прикладів, що їх наводять П. Брюнель, К. Пішуа, А.-М. Руссо: мотив (= образ) коштовного каменя в «Illuminations» («Осяяннях») А. Рембо, мотив (= наскрізний образ) крові й рани у творчості А. Барбюса[103].

6.6. Мотив - сюжет

Згідно з тематично-сюжетним трактуванням, що було започатковане у фольклористичній компаративістиці (Александр Веселовський, Владімір Пропп та ін.), ***мотивом*** уважається елементарний, неподільний складник міфо-казкової фабули (зображеної події), «найпростіша розповідна одиниця». Поєднання таких мотивів творить сюжет (фабулу, чи зображену подію, якщо дотримуватися термінології російських формалістів):

> Найпростіший вид мотиву може бути виражений формулою а+Ь: зла стара жінка не любить красуню - і дає їй небезпечне для життя завдання. Кожна частина формули здатна видозмінюватися, особливо надається для нарощування Ь; завдань може бути два, три (улюблене народне число) й більше; на шляху богатирів буде зустріч, але їх може бути й декілька. Так мотив виростає в сюжет

«Сюжет» у трактуванні А. Веселовського - це історія чи зображена подія, що будується шляхом нарощування одного із членів мотиву (а + Ь перетворюється в а + Ь, + $Ь_2$ + $Ь_3$) або ж за допомогою додавання мотивів (а + Ь + с). За Веселовським, основні мотиви відносно стійкі й часто повторювані у світовій літературі (любовний трикутник, зрада - помста), однак про запозичення можна говорити лише тоді, коли на сюжетному рівні спостерігається подібність комбінацій багатьох другорядних мотивів.

У 1920-х роках Владімір Пропп заперечив елементарність мотиву. Узагальнену фразу, яку А. Веселовський називав мотивом, наприклад «Змій викрадає царську доньку», можна, згідно з В. Проппом, розчленувати щонайменше на чотири семантичні елементи: «змій», «викрадення», «донька», «цар». Звернувшись до вивчення інваріантних та варіативних елементів у російських чарівних казках, В. Пропп з'ясував, що дійові особи є змінними, а їхні дії, які дослідник назвав ***функціями,*** постійними. Викрадає змій царівну або чорт селянську чи попову доньку - це з погляду композиції не має значення, але комбінація різних змінних творить відмінні сюжети. У фабулах чарівних казок Пропп виявив 31 функцію, як-от викрадення, заборона, порушення заборони, відхід, розшук тощо[104]. Згодом функціональний підхід до

---

[101] *Barnet, S.; Berman, M.; Burto, W.* Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms. - Boston, 1971. - P. 71.

[102] «Наскрізні образи - речові реалії, природні явища, людські фігури, абстрактні поняття, які є лейтмотивом, символіко-метафоричною емблемою одного тв[ору], творчості того чи ін. автора, певної літературної] школи, національного] регіону чи навіть світової літератури» *(Попов, Ю.* Наскрізний образ // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. - С. 356).

[103] *Брунэль, П.; Пішуа, К.; Русо, А.-М.* Што такое параунальнае літаратуразнаўства? - С. 179.

[104] *Пропп, В. Я.* Морфология сказки. - М.: Наука, 1969.

сюжетобудови розповідних текстів був розвинутий до абстрактно-логічного рівня у працях французьких структуралістів Ролана Барта, Цветана Тодорова, Клода Бремона, Альґірдаса Жульєна Ґреймаса.

Тим часом Борис Томашевський, як і інші дослідники, близькі до формальної школи, вдався до плідного протиставлення тематичного (семантичного) і композиційного (синтаксичного) планів. Учений стверджував, що, розклавши твір на тематичні частини, можна дійти до найдрібніших, неподільних елементів, які змальовують окремі дії, події або речі. «Тема неподільної частини твору називається мотивом»[105]. За Б. Томашевським, кожне речення має свій мотив. Притім він ділив мотиви на ***зв'язані*** (ті, які під час переказу фабули не можна опускати, не порушивши причинового зв'язку між подіями) і ***вільні*** (побічні мотиви, подробиці, які не мають значення для фабули, хоча можуть відігравати важливу роль у сюжеті). Поєднуючись, зв'язані мотиви утворюють тематичний зв'язок - фабулу («сукупність мотивів у їхньому логічному причиново-часовому зв'язку»), а композиційний зв'язок між ними - це сюжет («сукупність тих самих мотивів у тій послідовності і зв'язку, в яких вони дані у творі»). Так, застосувавши тематичний і композиційний підхід, Б. Томашевський розмежував поняття ***фабула*** (послідовність зображених подій) і ***сюжет*** (послідовність викладу цих подій).

Згодом наратологія розвинула функціональний підхід і протиставлення сюжет / фабула (розповідь / історія). Структуралісти не виокремлювали Tejvfy як самостійний об'єкт дослідження. Причиною, очевидно, буЛ£>Щ, вважає Джонатан Каллер, що тема не є результатом специфічного розташування елементів, а радше найменуванням, що ми даємо тим формам єдності, які здатні розпізнати в тексті, або ж найменуванням тих шляхів, якими досягаємо успіху в об'єднанні і зв'язуванні різних кодів. Звідси визначення сюжету (plot) як темпоральної проекції тематичних структур (тобто комбінації мотивів у часовій послідовності)

6.7. Риторичність образного мовлення

Перш ніж класифікувати семантичні складники та вивчати історію поступових їхніх видозмін у творчості окремих митців і літератур, треба розпізнати їх у текстах. Але тут виникають труднощі. Тему й ідею часто пов'язують із задумом, що виникає до самого твору, з авторською інтерпретацією зображеного предмета. Однак хто може проникнути у свідомість митця, аби дізнатися, яким був його намір? І хіба немає розбіжностей між авторським і читачевим трактуванням ідеї? Згадаймо, як у поезії «Декадент» І. Франко полемізував з В. Щуратом щодо песимістичного забарвлення «Зів'ялого листя», а П. Загребельний у «Спробі автокомен- таря» - з інтерпретацією історичної концепції «Дива», що її виклав Л. Новиченко у статті «Хто звів семибрамні Фіви?»

Тему та ідею не завжди можна визначити, складаючи значення окремих елементів твору, як пропонував Б. Томашевський, чи за ключовими словами або ж зображеними предметами, повторюваними в межах окремого твору чи низки творів. Про що, скажімо, йдеться у поезіях «П'яний корабель» Артюра Рембо чи «Айстри» Олександра Олеся? Тут у плані вираження звучить тема некерованого корабля та осінніх квітів, а у плані змісту розгортаються хвилюючі ліричні розповіді про красу вільних мандрів і тугу за світанком, які навіюють широкі, точно не окреслені тематичні конотації, філософічні концепції, конкретизація яких залежить від читача.

[105] *Томашевский, Борис.* Теория литературы. Поэтика. - М.: Аспект Пресс, 2003. - С. 182.

На противагу традиційному визначенню теми («життєві явища, які відображені в літературному творі») та ідеї («основна думка твору»), О. Потебня і представники рецептивної естетики стверджують, що предмет і концепт поетичного висловлювання не існують до тексту, а щоразу співтворяться актом сприймання, постійно видозмінюючись. О. Потебня розглядав мову як посередницю між людиною і світом. Порівняно з безмежними космосами людського інтелекту і дійсності, семіотична система мови містить обмежену кількість знаків. Вичерпний словесний опис будь-якого предмета неможливий, доводиться обмежуватися предикацією - позначенням предмета через одну чи кілька виразних його ознак.

Якщо ***тема*** - це предмет мовлення, референт («те, про що йде мова»), а ***образ*** - його означення, то ***ідея*** - це те значення висловлювання, яке мало б об'єднати предмет і його визначення, але фактично відсутнє в тексті й лише домислюється читачем (пригадаймо банальне визначення ідеї - «те, що мають на увазі»). Скажімо, темою поетичного висловлювання «Очі - дві волошки в житі...» (Олександр Олесь) є «очі», а «волошки в житі» - це образ, поетичне означення предмета висловлювання. Складніше з ідеєю: на відміну від енциклопедичного визначення («Око - орган зору»), в якому збігаються предмет і його означення, мовлене (те, що сказано) і мислиме (те, що мають на увазі), в Олеся предмет визначено ознакою, несумісною з ним, через що виникає риторична (образна) розбіжність між предметом мовлення і його означенням (як кажуть, «одне говорять, а інше мають на увазі»). Як зв'язати предмет і образ цього поетичного висловлювання? Яка його ідея, тобто що насправді стверджується: що очі - це волошки? що вони мають блакитний колір? що вони належать блондинці, котра живе на лоні природи або любить там бувати? що мовець симпатизує їй (порівняймо, як зміниться емоційне забарвлення виразу, якщо змінити образ, наприклад, «очі - будячиння в житі»)?..

За О. Потебнею, ***літературний образ*** - це неповний, а тому багатозначний словесний виклад, який навіює читачевій уяві цілісне відчут- тєве, емоційне та інтелектуальне враження, означуючи предмет за допомогою окремих промовистих або несумісних із ним ознак, що дає змогу переводити його з плану об'єктивного, реального, відчуттєвого у план суб'єктивний, духовний, містично-настроєвий. А І. Франко запропонував містке формулювання ***ідеї:*** «Думка, тобто обдумана, відчута тема» \ Читач сприймає ідею не так розумом, як серцем; труднощі в тому, як її виснувати з тексту й коректно сформулювати. Адже «поетична ідея» - це не референтне відсилання до позалітературної ідеології, а іманентна, як наголосив І. Франко, властивість поетичного тексту, яка полягає в навіюванні читачеві яскравого й цілісного відчуттєвого, по-чуттєвого й інтелектуального враження за допомогою вдало підібраних й упорядкованих «комбінацій конкретних образів»[106].

> Поетичний твір я називаю ідейним тоді, - писав І. Франко, - коли в його основі лежить якийсь образ, факт, враження, чуття автора. Вглибляючися фантазією в той образ, автор обрисовує, освітлює його з різних боків і силкується способами, які йому дає поетична техніка, викликати його по змозі в такій самій формі, в такій самій силі, в такім самім колориті в душі читача[107].

Поетичне мовлення, на відміну від наукового, є «неточним» з референтного погляду, зате дає читачевій уяві ширший простір свободи, мимоволі провокуючи її на співтворчість. Спираючись на власний читацький досвід, кожен з нас інтуїтивно встановлює зв'язок між образом і предметом поетичного висловлювання (між мовленим і мислимим): проектує ліричну розповідь «П'яного корабля» та «Айстр» на ту чи ту, цілком відмінну, аж ніяк не пов'язану з мореплавством чи ботанікою, тематичну площину, сприймаючи оповідь корабля то як сповідь людської душі, спраглої особистісної свободи, то

---

[106] *Франко, Іван.* Леся Українка // *Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 31. - С. 272-273.

[107] Там само. - С. 272.

як мрії чутливого поета-ін- дивідуаліста і декадента, а розповідь про коротку долю осінніх квітів - як роздум про примхливі обставини людського життя, чи натяк на несправджені сподівання повсталого народу, або ж розчарування закоханого юнака...

Отож тема, як і інші семантичні складники, є результатом сприймаче- вої інтерпретації. Р. Інгарден розглядав твір як ***схематичну конструкцію,*** яка містить «місця, що не піддаються повному визначенню», й тому «завданням» читача є заповнення цих лакун у процесі читання, тобто їх «конкретизація». Семантичні одиниці невловимі для однозначної інтерпретації через ***риторичність поетичного тексту,*** котра полягає в наявності своєрідних тропів, коли зміст і форма мовлення не збігаються, суперечать одне одному, що проникливо демонструє П. де Ман («Алегорії читання»).

Очевидно, те, що У. Еко назвав ***opéra aperta*** - відкритим твором[108], має неоднакові ступені визначеності у різних стильових системах. Якщо у символізмі текст багатозначний, відкритий для інтерпретації, то семантика авангардистської поезії взагалі невловима, мерехтлива, розрахована на співтворчість читача. Зокрема, сюрреалізм «повстав проти логічної, раціональної та систематизованої думки», наголошуючи на «значенні мрій і сфери підсвідомості» Отож «автоматичне письмо» П. Елюара фіксує потік асоціативних образів, надиктованих підсвідомістю, позбавлених явних причиново-наслідкових зв'язків і настільки дивних, що не піддаються однозначному витлумаченню й не в'яжуться в цілість, а навпаки - вважаються тим ціннішими, чим важче піддаються перекладу на мову щоденну:

Сонце, що плаче в моєму минулому,
Не перейшло порогу
Наших рук і полів.
Там завжди воскресали
Трави, квіти, дозвілля,
Очі, всі їхні години.
Нам обіцяли рай і бурі,
Уява зберігала наші сни.
{Поль Елюар. «Досконала рука».
Переклад ***Михайла Москаленка)***

Ми, звісно, здогадуємося, що в цих поетичних рядках П. Елюара йдеться про кохання, але ті здогади спираються не так на текст, як на пресупозиції - попередні наші знання про сюрреалізм як спонтанне («автоматичне») образне мовлення, що кружляє в тематичному трикутнику «любов - свобода - поезія».

«Ідея», особливо в ліричних творах, часто є емоцією, яка забарвлює мотиви, сюжет і всю образну систему, гармонуючи чи контрастуючи з ними, або ж вибухає в кульмінації чи пуанті. У поезіях Стефана Малларме та Івана Франка, які мають однакову назву - «Привид» [109], тема кохання розгортається через низку мотивів, що пов'язані з несподіваною зустріччю самотнього героя з коханою на велелюдній вулиці вечірнього міста.

На душу лагідно спускався сум урочий. Самотній я
блукав, у брук втупивши очі, І враз на вулиці, в той
вечір золотий, З'явилась ти мені, мов фея
злотокоса, Що із дитячих літ являлася вві сні,
Ронивши квітів сніг і зорі запашні.
{Стефан Малларме. «Привид».
Переклад ***Юрія Клена)***
І я в юрбі, сумний і одинокий, Пливу безвладно,
щоб від власних дум Втекти - та, невідступний і
глибокий, У серці все несесь зо мною сум.

І враз я здеревів і стрепенувся...

[108] Див.: *Еко, Умберто.* Роль читача: Дослідження з семіотики текстів / Пер. *М. Гірняк.* - Львів, 2004.

[109] Заголовок Малларме "Apparition" Олег Зуєвський переклав як «З'ява», а Михайло Москаленко - як «Видіння».

...То йшла передо мною
Висока постать, пряма і стрункa.
Оглянулась, хитнула головою,
Моргнула на прохожого панка.
{Іван Франко. «Привид»)

Але у Франка лірична ситуація, образна система та емоційна реакція ліричного «я» протилежно обернені супроти ліричного сюжету Малларме.

. В сонеті Малларме - це лірична розповідь-спогад, що розгортається в минулому часі, малюючи щасливу для сумовитого юнака несподівану подію, про яку він не міг навіть мріяти, а в ліричному епізоді Франка - це безпосереднє (в теперішньому часі) внутрішнє мовлення ліричного «я» героя, котрий, зустрівши кохану в жаску мить, коли та принадила клієнта, усвідомлює, що вона стала повією:

Вона, ся гарна квітка «сон царівни»,
Котрої розцвітом втішався я,
Котрої запах був такий чарівний,
Що й досі п'яна ним душа моя!

Подібною в обох творах є вихідна ситуація (зустріч на міській вулиці), але відрізняються образні деталі в поезії Малларме, які мають позитивне емоційне навантаження, та поетичні символи Франка, що виражають гнітючий стан зрадженої душі. Зокрема, протилежними є пора доби і року (весняний вечір - зимова ніч); образ неба («вечір золотий», осяяний сумовитим місяцем і озвучений риданням серафимів та скрипками ангелів - вогкий сніг, що падає на місто, могильна журба); наскрізні образи (запах квітів, з яким асоціюються аромат весняного вечора, печальна згадка про перший поцілунок, образ коханої - образ нічної пітьми і дна, безодні, болота). Образ запахущої квітки також наявний у Франка, але має контрастний характер, бо асоціюється не з теперішнім образом коханої, а тим, що навіки залишився у споминах. Отож тему кохання реалізовано в обох творах відмінним чином: за допомогою гармонійного поєднання мотивів у Малларме і контрастного - у Франка.

Окрім тематичної та концептуальної багатозначності літературного твору, треба мати на увазі і його багатотематичність і концептуальну глибину. Не одна, а чимало тем (ідей) симфонічно звучать у «Лісовій пісні» Лесі Українки: філософська (душа людська є величною, треба лишень «життям своїм до себе дорівнятись»), естетична (краса природи, мистецтва, людської душі), етична (вірність і зрада), екологічна (збереження природи і людини як невід'ємної її частини), етнографічна (екзотика волинського краю) тощо. Говорити про якусь їхню ієрархію і відібрати для порівняльного аналізу одну з них як «вагомішу», «провідну» - це залежить від позиції дослідника і практичних потреб його дослідження. Наприклад, зіставлення «Лісова пісня» - «Синій птах» Метерлінка може актуалізувати етичну тематику, паралель «Лісова пісня» - «Затоплений дзвін» Гауптмана - філософську, а пошук аналогій «Лісова пісня» - «Зачароване коло» Риделя може підкреслити екзотичну тематику.

6.8. Наратологічні аспекти тематології

Риторичну природу мають усі семантичні елементи твору, зокрема й зображений світ. Зображену подію, яку ми, прочитавши твір, можемо переказати, російські формалісти називали ***фабулою*** (лат. fabula - переказ), а спосіб її викладу - ***сюжетом*** (франц. sujet - предмет): «...фабула - це сукупність мотивів у їхньому логічному причиново-часовому зв'язку, сюжет - це сукупність тих самих мотивів у тій послідовності і зв'язку, в яких вони дані у творі» Однак в обидва терміни літературознавці часто вкладають інший, навіть протилежний зміст (наприклад, розвиток події вважають сюжетом, а послідовність розповідного чи драматичного їх викладу - фабулою), або й узагалі не розрізняють їх. Тому в наратології вживають терміни, що їх

запропонував Цветан Тодоров: ***історія*** (= зображена подія, фабула; франц. - histoire) і ***дискурс*** (= послідовність розповіді про подію, виклад історії; франц. - discours).

Дискурс (виклад події, сюжет) - це розповідний образ події, наратив- на композиція історії. Його відрізняють від «фабули» (перебігу зображеної історії) такі риси:

- ***фрагментарна будова.*** Через те що вичерпний словесний виклад події неможливий, вона подається не в суцільному її перебігу, а фрагментарно - через зображення окремих епізодів, сцен, картин (дій чи актів у драматичному творі). Відтворення суцільного перебігу події - завдання творчої уяви читача;
- ***хронологічна інверсія.*** Викладена подія (фабула, історія, пригода) має незворотну, односпрямовану часову послідовність (від початку події й до її завершення) і з'ясований причиновий зв'язок (дія одного персонажа викликає протидію іншого, утворюючи ланцюг причин і наслідків). Розповідати ж про подію, тобто будувати сюжетний її виклад, можна по-різному: починати із середини (або й кінця, як переважно трапляється в детективах), пропускати не варті уваги деталі та епізоди («Пройшло

[1] *Томашевский, Борис.* Теория литературы. Поэтика. - С. 182-183.

п'ять літ...»), відступати в минуле або забігати в майбутнє, приховувати від читача справжні наміри героя, зумисне уповільнювати розповідь тощо. Тому, як правило, послідовність викладу не відповідає послідовності перебігу події, міняються місцями експозиційні епізоди й ті, що визначають зав'язку, розвиток дії, кульмінацію й розв'язку. Наприклад, у романі «Хіба ревуть воли...» після вступного розділу «Польова царівна» йде розділ «Двужон», який відступає до подій, що сталися 19 років тому, коли народився Чіпка; друга частина роману здійснює екскурс у минуле на півтора століття. В повісті М. Коцюбинського «Дорогою ціною» нарація починається відразу з перипетійного епізоду, а експозиція та зав'язка подані не як сюжетні компоненти, а викладені в діалозі персонажів та через спогади Остапа. Класичний приклад - новела В. Сте- фаника «Новина». Її мистецький ефект значною мірою побудовано на тому, що починається вона зі стислого шокуючого авторського повідомлення про кульмінаційний момент події, перебіг якої опісля докладніше висвітлюється у низці послідовних епізодів, а розв'язка потрясає несподіваним поворотом - вчинивши злочин з милосердя до дітей, що уринули від голоду, батько-дітовбивця йде на суд суспільності, котра своєю жорстокосердою байдужістю спричинилася до трагедії;

ретардація (лат. геїагсіаіїо - уповільнення, затримка) - зумисне уповільнення або затримка нарації, коли посеред розвитку дії епізод уривається авторським відступом, затримується пейзажним описом, перебивається іншим епізодом (розділом чи актом п'єси). Наприклад, змалювавши втечу Григорія Многогрішного з етапного ешелону, І. Багряний повертає читача «Тигроловів» до свого героя лише після розділу, що описує тихоокеанський експрес, пасажир якого майор НКВС Медвин поспішає на розшуки втікача;

сюжетна таємниця - засіб розгортання нарації, побудований на тому, що автор не відразу викладає читачеві інформацію, важливу для повного розуміння подій. Не тільки персонажів, а й читача інтригують таємниця Анелі Ангаровичевої («Для домашнього огнища» І. Франка) чи пропалої коронки Зігфріда («Сонячна машина» В. Винниченка). Письменники також часто вводять постать лицемірного зловмисника, який снує павутиння підступних намірів, спрямованих проти героя. Вигадлива політична, любовна, пригодницька інтрига використовується як ефективний засіб створення сюжетної напруженості у драматургії (заздрісний Яго в Шекспіровому «Отелло», цинічний Тартюф з однойменної комедії Ж.-Б. Мольєра, холодний і розсудливий інтриган Хома Ки- чатий у драмі Т. Шевченка «Назар Стодоля», мстивий Микита Гальчук у мелодрамі М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю»), а також у романістиці (Контансон у «Людській комедії» Бальзака, Брю- ховецький у «Чорній раді» П. Куліша, Брикальський у «Перехресних стежках» І. Франка);

створення драматичної ситуації, тобто гострих, складних, небезпечних обставин, у яких випробовується воля, мужність, вірність персонажа. Сюжетні таємниці, заплутані інтриги, несподівані перипетії нагнітаються у творах пригодницького жанру, де набувають характеру захоплюючої гри («Граф Монте-Крісто» і «Три мушкетери» А. Дюма, «Чайковський» Є. Гребінки, «Діти капітана Гранта» Ж. Берна, «Острів скарбів» Р. А. Стівенсона, «За сестрою» А. Чайковського, «Пригоди молодого лицаря» С. Черкасенка, тетралогія В. Малика «Таємний посол»

та ін.). Для уснопоетичних творів притаманний повтор драматичних ситуацій, зокрема трикратність: у народних казках троє братів по черзі йдуть щоночі вартувати золоту яблуню, Іванко тричі доскакує на коні до князівни на високий поміст, Попелюшка тричі відвідує бал потайки від мачухи, героїня казки «Мудра дівчина» блискуче витримує три підступні випробування тощо.

Про необхідність розглядати літературні явища не лише у семантико-тематичному, фабульному, а й композиційному, сюжетно-образному плані, який враховував би їхню своєрідність, писав свого часу І. Франко з приводу закидів польському письменникові Г. Сенкевичу у плагіаті:

Число ситуацій і пригод, що бувають темою повістей, не таке велике, щоб при новочасній величезній продукції на літературнім полі не знайти для кожної повісті не одну, а сто аналогій у давніших творах. Іноді письменники зовсім без церемоній беруть старі, багато разів оброблювані літературні теми і оброблюють їх по-своєму (се можна сказати майже про всі Шекспірові драми, про Гетевого «Фауста» і т. ін.) [...] Віднаходили і в його давніших творах не одно подібне до старших чужих повістей та поем: "С^піеш і тієсгет" - «Три мушкетери» Дюма-батька, «РоЮр» - "Рагсіуаі" Вольфрама Ешенбаха і т. ін., та се все, по нашій думці, ані на волосок не вменшує дійсної вартості творів Сенкевича, яку треба оцінювати не з якихсь більше або менше загальних, припадкових літературних ремінісценцій, а з їх внутрішнього ідейного змісту і їх артистичної композиції та викінчення

Дискурсивний / наратологічний аналіз, який враховує розбіжності між зображеною історією (про що розповідається) та нарацією (як розповідається), важливий під час компаративного вивчення «традиційних сюжетів» з огляду на оцінку мистецьких якостей, змістовності та оригінальності авторського втілення запозиченого матеріалу.

6.9. Екзистенціалізм до екзистенціалізму: явище екстраполяції в тематології

В соціології ***екстраполяція*** означає поширення висновків, отриманих під час вивчення однієї частини якоїсь системи, на іншу частину тієї системи. Такі ж, хоча й не завжди свідомі, перенесення за аналогією відбуваються і в літературній компаративістиці, як, наприклад, типологічне (не генетико-контактне!) поширення категорії екзистенціалізму (як і багатьох інших понять) на літературні явища, що виникли задовго до цієї філософсько-літературної течії.

Основна проблематика екзистенціалізму, специфічно виражена в мистецькій творчості, - це сенс і абсурдність людського існування на

[1] *Франко, Іван.* **[Зауваження до кореспонденції: «Плагіат (?) Сенкевича»]** // *Франко, Іван.* **Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 33. - С. 82.**

багатостраждальній землі, проблема внутрішньої свободи і вибору, тема мужності, з якою людина має гідно реалізувати власне призначення. Мужнє усвідомлення жорстокої правди характеризує героя роману Аль- бера Камю «Чума» (1947). Лікар Ріє віч-на-віч зустрів чуму - несподіване лихо, що впало на мешканців невеликого містечка Орана, яке загубилося в пісках Північної Африки. Епідемію принесли з собою легіони пацюків, заполонивши міські вулиці і підвали будинків. Ріє робить усе від нього залежне, щоби врятувати людські життя. І коли чума відступила так само несподівано, як і прийшла, лікар не поспішає святкувати перемогу разом зі щасливими оранцями:

> 1 справді, дослухаючись до радісних криків, що долинали з центру міста, Ріє згадав, що будь-яка радість - під загрозою. Бо він знав те, чого не відала ця щаслива юрма і про що можна прочитати в книжках: бацила чуми ніколи,ре вмирає, ніколи не щезає, десятиліттями вона може дрімати десь у закрутку меблів або в стосі білизни, вона терпляче вичікує своєї години вфіальні, в підвалі, у валізі, в носовичках та в паперах, і, можливо, настане день, коли на лихо і в науку людям чума розбудить пацюків і пошле їх конати на вулиці.
>
> (Переклад ***Анатоля Перепаді)***

Зрозуміло, що проблема життєвого вибору і внутрішньої свободи хвилювала митців задовго до виникнення філософської течії екзистенціалізму. Разом з тим екзистенціалізм, який не обстоює жодної з усталених поетик і характеризується універсальною здатністю пояснювати світ і людину в ньому, дуже добре надається для тлумачення мистецьких творів, наснажених філософським та етичним змістом.

Ця обставина дає критикам змогу інтерпретувати крізь призму ек- зистенціалістичних категорій стильово найрізноманітніші літературні явища, які зображують людську особистість у межових ситуаціях її існування. Наприклад, Лариса М. Залеська-Онишкевич (США) висловилася про Лесю Українку як про автора перших у європейській літературі ек- зистенціалістичних драм («У пущі», «Кассандра»). Марія Зубрицька (Україна) запропонувала екзистенціалістичне прочитання поеми «Мойсей» Івана Франка і драматургії Миколи Куліша, а Максим Тарнавський (Канада) і Володимир Панченко (Україна) - романістики Володимира Вин- ниченка та Валер'яна Підмогильного. Сергій Квіт та інші українські дослідники виявили змістові перегуки між «трагічним оптимізмом» Дмитра Донцова й поетів Празької школи і концепцією Сартра та Камю. Ніла Зборовська відзначила ті ж аспекти у творчості Тодося Осьмачки, а Оксана Пахльовська досліджує філософію бунту у творчості українських шістдесятників.

Переважна більшість таких інтерпретацій ґрунтується на смислових аналогіях, які можна простежити між текстами українських митців і класиків екзистенціалізму. Але часто маємо не тільки перегук, подібність, збіги, а й безпосередній творчий відгук, прямий діалог, тісний смисловий зв'язок. Не випадково Юрій Шевельов і Михайлина Коцюбинська окреслюють феномен Василя Стуса за допомогою категорій ек- зистенціалістичної філософії - її поет добре знав, вона була йому близька. Стусівській концепції людини відповідає і

кіркеґорівське протиставлення «екзистенції» і «системи», й вимога усвідомленої особистісної активності, яку висував Ґабріель Марсель, бо, згідно з постулатами екзистенціалізму, людина завжди більша, ніж вона є насправді, отож, за Мартіном Гайдеґґером, «ставай тим, хто ти є».

Ганна Токмань доводить, що такі дослідницькі аналогії (а вони мають, очевидно, інтертекстуальний характер) цілком виправдані, покли- каючись на думку М. Бахтіна: два висловлювання, віддалені одне від одного і в часі, і в просторі, які належать людям, котрі нічого не знають одне про одного, при смисловому зіставленні виявляють діалогічні відношення, коли між ними є хоч би якась смислова конвергенція (тобто хоча б часткова спільність теми, погляду тощо); тут розкривається точка зору третього в діалозі (він не бере участі в розмові, але розуміє її)

Так тематологія виявляє різнорідні повторювані ключові теми і з'ясовує (інтерпретує й актуалізує) смислові перегуки між творами, пов'язуючи їх у більш-менш переконливий тематично-концепційний ряд.

6.10. Обсяг і глибина тематологічного зіставлення

Спроби тематичної типології в українському літературознавстві спостерігаємо вже в XIX ст. Маємо на увазі, зокрема, статтю І. Франка «Влада землі в сучасному романі» ("Ро^а гіеші V/ ролуіевсі \vsp61czesnej" 1891), опубліковану в польському журналі "Муві" (Краків). Автор відразу зазначив, що вестиме мову «про одне з найцікавіших явищ сучасної європейської літератури - про відтворення в ній відношення землі до людини, вірніше - влади землі над людиною» [110] . Франко порівнює роман французького письменника Еміля Золя «Земля» ('Та Іегге") з книжкою нарисів російського автора Гліба Успенського «Влада землі» («Власть земли»). Спільним для обох критик вважає саме концепт влади над людиною землі, без якої селянин нічого не вартий. «Добрий чи поганий врожай, посуха, град, дощ, сніговиця - всі ці явища мають величезний вплив на долю селянства, є для героїв роману предметом радощів і смутку». Але митці дають розбіжні оцінки цьому феномену:

> Французький письменник бачить в землі ярмо, що пригнічує людину і в найбільш прогресивній країні XIX ст. тримає її в стані дикості. Натомість російський автор бачить в тій силі землі над своїм народом найкращу запоруку його майбутнього, а селянську працю вважає за одиноко безгрішну, різноманітну, розумну і благородну

Франко ширше виклав етичні аргументи російського письменника-народника, духовне підґрунтя його, здавалося б, безнадійно патріархального погляду:

> Відірвіть селянина від землі, від турбот, що пов'язані з нею, від інтересів, якими вона його проймає, доможіться того, щоб він забув про свій селянський світ - і нема народу, нема народного світогляду, нема того тепла, що його він'випромінює[111].

Т&ма землі, власне, влади землі, може бути трактована не лише на рівні констатації цієї влади, а й виявлення її джерел, її праоснови. І тут ми приходимо до можливості глибинного тлумачення ситуації, яку змалював Гліб Успенський, з погляду міфологічної поетики, або теорії архе- типів. Що ми вбачаємо в тій силі землі, «без якої людина нічого не варта»? Новітнє втілення античного міфу про Антея, непереможного доти, доки не відірвався від землі.

Характерно, що ці антично-міфологічні універсали' використали як методологічну засаду сучасні дослідники двох творів про землю - повісті «Земля» Ольги Кобилянської та кінофільму «Земля» Олександра Довженка - і

---

[110] *Франко, Іван.* **Влада землі в сучасному романі** // *Франко, Іван.* **Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 28. - С. 176.**

[111] **Там само. - С. 192.**

[111] *Бахтин, Михаил.* **Проблемы поэтики Достоевского. - М.: Художественная литература, 1972. - С. 241.**

знаходять у них низку паралелей. Маємо на увазі діалог Олександра Рутковського («О. Кобилянська та О. Довженко як «земляки») і Тамари Гундорової («Кобилянська - Довженко: навколо "Землі" або різниця аналогій») на сторінках журналу «Слово і час» (1997, № 11-12). Збігаються, зокрема, лінії ворожнечі й братовбивства через права на землю (Сава - Михайло, Хома - Василь); подібними є обставини вбивства (трагедія сталася вночі) і позиції авторів щодо вияву вбивці - це подано як постфактум; на похороні Михайла й Василя не присутні вбивці - Сава і Хома - та наречені вбитих Анна і Наталка. Незалежно від того, була повість «Земля» творчим імпульсом для Довженка чи ні - тобто, чи є тут момент контактних зв'язків, - наведені паралелі дуже істотні, і для їх витлумачення чи не найбільше підходить міфологічна призма.

К. Ґ. Юнг у своїй теорії архетипів розрізнив мистецьку творчість за психологічним і візіонерським типами. До першого з цих типів він зараховує ту творчість, змістом якої є стан свідомості і життєвого досвіду.

Такий тип має «денний» характер. Натомість «візіонерське» переживання виражає стан розгублення, збуджує нічні страхи, моторошні передчуття. Цю теоретичну тезу вченого цілком підтверджують тексти і Ко- билянської, і Довженка. Перша зустріч закоханих і там і тут відбувається вночі, і вони освідчуються в коханні; і в Кобилянської, і в Довженка дівчат огортає страх - їм ввижаються якісь зловісні примари, що виявилося пророчим передчуттям нещастя. Це те, що зближує обидва твори. Але між ними є істотна відмінність: вбивство Михайла передає традицію влади землі над людиною; вбивство Василя - міф соцреалізму про неминучість класової боротьби і перемоги «нового».

Отже, типологічні паралелі на рівні тем і сюжетних побудов, ідейного освітлення й мотивів можна простежувати і в одній, і в різних національних літературах. Важливо, щоб ці паралелі були не збігом частковостей, а виражали істотні особливості світогляду авторів, концепції творів.

Література

Антофійчук, Володимир. Євангельські образи в українській літературі XX століття. - Чернівці: Рута, 2001. - 335 с. ***Антофійчук, Володимир; Нямцу, Анатолій.*** Проблеми поетики традиційних

сюжетів та образів у літературі. - Чернівці: Рута, 1997. - 200 с. ***Брунзль, П'єр; Піціуа, Клёд) Русо, Андре-Мішзль.*** Што такое параунальнае літа- ратуразнауства? / Пер. з франц. ***Сяргея Барысевіча, АндрэяДьінька.*** - Мінск, 1996. - С. 162-188.

Гаспаров, Борис. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы

XX века. - М.: Наука, 1994. - 304 с. ***Грабович, Григорій.*** Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Пер. з англ. ***СоломіїПавличко.*** - 2-ге вид., виправл. й авто- риз. - К.: Критика, 1998. - 206 с. ***Дзюба, Іван.*** Універсальні мотиви в Шевченковій поезії // ***Дзюба, Іван.*** Між культурою і політикою. - К., 1998. - С. 176-204. Те саме: ***Дзюба, Іван.*** З криниці літ: У 3 т. - Т. 2. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. - С. 429-480.

Литературные архетипы и универсалии / Под ред. ***Е. М. Мелетинского.*** - М.:

Изд-во Рос. гос. гуманит. ун-та, 2001. - 433 с. ***Мелетинский, Е. М.*** Поэтика мифа. - М.: Наука, 1976. - 407 с. ***Нямцу, Анатолій.*** Загальнокультурна традиція у світовій літературі. - Чернівці: Рута, 1997. - 223 с. ***Нямцу, Анатолий.*** Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. - Черновцы: Рута, 1999. - 328 с. ***Нямцу, Анатолий.*** Поэтика традиционных сюжетов. - Черновцы: Рута, 1999. - 176 с.

Нямцу, Анатолій. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії). - Чернівці: Рута, 2001. - 151 с.

Поліщук, Надія. Функціонування мотиву Агасвера у контексті традиційної структури // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: 36. наук, пр. / Серія «Проблеми світової літератури». - Вип. 1. - Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. - С. 161-170.

Рішар, П'єр. Смерть та її постаті // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. ***М. Зубрицької.*** - Львів, 2002. - С. 209-226.

Рубчак, Богдан. Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи і поезії. - Львів: Каменяр, 1989. - С. 236-284.

Сулима, Віра. Біблія і українська література. - К.: Освіта, 1998. - 400 с.

Традиційні сюжети та образи / Керівник проекту та упоряд. ***А. Волков.*** - Чернівці: Місто, 2004.

Фрай, Нортроп. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. ***М. Зубрицької.*** - Львів, 1996. - С. 109-135.

Франко, Іван. Данте Аліг'єрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вифріз його поезії // ***Франко, Іван.*** Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 12.

Червінська, О. В. Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті // Поетика: Збірник. - К.: Наук, думка, 1992. - С. 151-166.

Шевчук, Марина. Аспекти інтерпретації традиційних сюжетів (на матеріалі двох віршів Лесі Українки) // Слово і час. - 2000. - № 2. - С. 47-49.

Culler, Jonathan. Structuralist poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature. - Ithaca (New York): Cornell Univ. Press, 1975. - P. 224-238.

Dabezies, A. Mit Fausta: dawne i nowe oblicza; ***Pageaux, D.-H.*** Od wyobrazeri kultu- rowych do mitu politycznego - Przygody Gala Asteriksa // Antologia zagranicz- nej komparatystyki literackiej / Pod red. ***H. Janaszek-Ivanickovej.*** - Warszawa, 1997. - S. 202-231.

Matusiak, A. W krçgu secesji ukrairiskiej: Wybrane problemy poetyki twörczosci "Miodej Muzy". - Wroclaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Wroctawskiego, 2006. - 393 s.

Schröder, Susanne. Komparatistik und Ideengeschichte: "History of Ideas" und Geistesgeschichte in ihrem Einfluß auf die internationale Komparatistik. - Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang, 1982. - 116 s.

The return of thematic criticism / Ed. ***W. Sollors.*** - Cambridge (Massachusetts), London: Harvard Univ. Press, 1993. - xxiii + 321 p.

Trousson, Raymond. Tematy czy moty wy? ***II*** Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej. - S. 192-200.

Trousson, Raymond. Un Problème de littérature comparée. Les Etudes de thèmes: Essai de méthodologie. - Paris: Lettres Modernes, 1965. - 111 p.

Розділ 7. КОМПАРАТИВНА ГЕНОЛОГІЯ

Генологія (жанрологія) стосується теоретичної та історичної типології літературних родів, жанрів (видів) і жанрових різновидів. Цією проблематикою наука цікавиться ще з часів «Поетики» (між 336 і 322 рр. до н. е.) Арістотеля, але назву дослідницького напряму - «генологія» - запровадив професор Сорбонни Поль ван Тігем у міжвоєнному двадцятилітті XX ст., і вона увійшла в активний науковий обіг у 70-х роках.

7.1. Розвиток жанрової системи

Жанр (франц. genre - рід, вид) - категорія рухома, хоча й спрямована на стійкі, повторювані, упізнавані типи літературних структур. Зіставляючи структурно подібні літературні явища впродовж кількох послідовних періодів, діахронічний аспект компаративного дослідження дає змогу виявити жанрову традицію, встановити характер жанрової еволюції.

> Життя жанру полягає в його постійних відродженнях та оновленнях в оригінальних творах, - стверджував Михаїл Бахтін. - Сутність кожного жанру... розкривається у всій повноті лише в тих різноманітних варіаціях його, котрі створюються впродовж історичного розвитку цього жанру

Від античності й до неокласицизму (Арістотель, Горацій, Буало), в добу Романтизму, Реалізму чи Модернізму жанрова система зазнавала значних змін, відбувалися різноспрямовані процеси - від канонізації жанрів до їх розмивання, дифузії. Відповідно ставлення до генологічної проблематики теж було неоднаковим.

У добу Ренесансу, коли література перебудовувала середньовічну ієрархію жанрів, розпочався процес відродження і збагачення арісто- телівської жанрово-родової традиції. Водночас жанрові форми тодішнього письменства

вийшли далеко поза її рамки, про що свідчить буйний розвиток «неканонічних» новели й роману.

Різноманітністю відзначався й жанровий репертуар бароко. Розквітла драматургія (творчість іспанця Педро Кальдерона, італійця Тірсо де Молі- ни, українська драма «Милість Божа») й епічна поезія (поеми Джона Міль- тона «Втрачений рай» і «Повернений рай»). Розвивалася лірика героїчна («Вірші на жалісний погреб... Петра Конашевича-Сагайдачного» Касіяна Саковича), релігійна (метафізична лірика англійця Джона Донна, збірка «Перло многоцвітноє» Кирила Транквіліона-Ставровецького), філософська (романси й сонети іспанця Луїса де Ґонґори, збірка «Сад божественних пісень» Григорія Сковороди). Популярності набула історична й документальна проза (козацькі літописи, мемуари, записки мандрівників).

Доба Класицизму встановила стійкий ієрархізований жанровий канон, що засвідчує і тодішня творча практика, і теоретичні праці: «Поетичне мистецтво» Нікола Буало, поетики і риторики Феофана Прокопо- вича, Митрофана Довгалевського та інших професорів Києво-Моги- ляиСької академії. Згідно із цією ієрархією до вищих жанрів належали ода («Ода на взяття Хотина» Михаїла Ломоносова, «Ода князю Куракі- ну» Івана Котляревського), трагедія («Медея», «Сід», «Горацій» П'єра Корнеля, «Андромаха», «Іфіґенія в Авліді», «Федра», «Баязет» Жана Расіна, трагікомедія «Володимир» Феофана Прокоповича), епопея («Генріада» Вольтера). Високі жанри мали урочисте, героїчне чи трагедійне звучання, розробляли тематику з античної історії й міфології, порушували «вічні» морально-етичні проблеми, були написані «високим», урочистим стилем. Для низьких жанрів характерними були своєрідні «реалізм» і «народність». Персонажі з простолюду, жива розмовна мова, побутові деталі, елементи фольклорної поетики, народно- сміхова стихія панували в комедії («Тартюф», «Міщанин-шляхтич», «Витівки Скапена» Жана-Батіста Мольєра, «Москаль-чарівник» Котляревського), байці (Жан де Лафонтен, Ґотгольд-Ефраїм Лессінґ, Григорій Сковорода, Іван Крилов), сатирі, бурлеску, травестії (твори «мандрівних дяків», поезія Івана Некрашевича, поеми «Орлеанська діва» Франсуа Вольтера, «Енеїда» Івана Котляревського).

Та після класицизму прийшов романтизм - і від канонізації не залишилося майже нічого. Навіть ті літературні форми, які були успадковані (сонет, поема), зачепила жанрова і родова дифузія, цебто взаємне проникнення, змішування елементів різних родів і жанрів, як-от чергування в поемах «Паломництво Чайльд Гарольда» Байрона чи «Гайдамаки» Шевченка елементів епічних (розповідь про мандри Байронового героя далекими світами; зображення любовної історії Яреми й Оксани у вирі гайдамацького повстання), ліричних (численні філософські, іронічні й публіцистичні відступи) і драматичних (діалогізовані розділи «Конфедерати», «Свято в Чигирині», в яких матеріал викладено через мовлення персонажів).

Позитивістське мислення в добу Реалізму будує жанрову систему за аналогією до класифікації у природничих науках. Згідно з еволюційною концепцією Фердинанда Брюнетьєра (1849-1906), що її французький дослідник виклав у працях «Еволюція жанрів в історії літератури» ("L'évolution des genres dans l'histoire de littérature" 1890) та «Еволюція французької ліричної поезії в XIX ст.» ("L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siecle" 2 т., 1894-1895), літературні жанри, як і види рослин і тварин, проходять стадії зародження, розвитку й занепаду. Першорядне місце в жанровій системі європейського реалізму посіли об'ємні жанри (повість, драма, поема), які давали змогу панорамного охоплення обширів суспільної дійсності і глибинного занурення у внутрішній світ персонажа.

Але на межі XIX і XX століть, у часи імпресіонізму, сталися значні зміни: місце розлогої епіки і класичної драми зайняли фрагментарні лі- ризовані форми (новела, образок, шкіц, етюд, поезія в прозі). Рідше трапляються середні й великі жанри (повість «Fata Morgana» Михайла Коцюбинського, романи

«Царівна» Ольги Кобилянської, «Пан» Кнута Гамсуна, «Сонячна машина» Володимира Винниченка, романний цикл Марселя Пруста «В пошуках втраченого часу»), притім вони також набувають стилістичної уривчастості, композиційної фрагментарності.

Ця амплітуда коливань відбилася і на ставленні тодішніх літературознавців до жанрової проблематики. У програмній статті «Слово про критику» (1896) Іван Франко виразив притаманну народжуваній Модерній добі рішучу відмову від будь-яких жанрових приписів і проголосив необмежену свободу для творчої особистості і природного читацького смаку:

> Сучасна теорія і практика безмірно розширила границі літературної творчості, здобула для неї обширні терени, донедавна для неї зовсім недоступні, а заразом виказала нікчемність усіх давніх т[ак] зв[аних] естетичних формул і літературних родів та категорій. Ми зрозуміли, що те, що донедавна (ба ще й досі) у школах подавано як правила та дефініції епопеї, драми, балади і т. і., - повна нісенітниця, а властиво недокладний опис одного якогось твору або вираз поглядів на творчість в однім якімсь моменті історичнім і вже зовсім не надається до дефініції подібних творів других і з других часів. Дефініція епопеї гомерівської зовсім не підходить до характеристики «Енеїди«, ані «Шахнаме», ані «Пісні про Нібелунгів», ані «Пісні про Роланда», ані «Божеської комедії», ані «Беовульфа»; кожда дана епопея вимагає осібної дефініції...[112]

Згодом італійський філософ і естетик Бенедетто Кроче так само заперечив потребу жанрової класифікації, виходячи, як і Франко, з тієї засади, що твір мистецтва - явище неповторне («Естетика», 1902). Жанри - це просто ярлики, які не мають реального змісту:

> Будь-яка спроба естетичної класифікації в мистецтві є нісенітницею. ...Всі книжки, які займаються класифікуванням і систематизацією мистецтва, можна було б спалити без якої б то не було втрати... Кожен справжній мистецький твір порушує ті чи інші усталені жанри, розладнуючи поняття критиків

Після позитивістичної спроби Фердинанда Брюнетьєра схематизувати жанровий розвиток за аналогією до біологічного еволюціонізму Ч. Дарвіна генологія звернулася до ширших проблем жанрової теорії і типології. У XX ст. дослідники вивчали формальну структуру і мовленнєву композицію жанрів (російські формалісти, Михаїл Бахтін, Еміль Штайґер, Кете Гамбургер), їхнє ідеологічне наповнення (Д'єрдь Лукач «Теорія роману», 1920) і соціально-генетичні функції (Люсьєн Ґольдман «До соціології роману», 1954), проблеми жанрово-родової диференціації (Стефанія Скварчинська «Вступ до науки про літературу», т. 3,1965), стосунки між жанрами літературними, міфо-фольклорними (Нортроп Фрац ^Анатомія критики», 1957; «Світське письмо», 1976) й тими, що функціонують у сфері популярної літератури (Цветан Тодоров «Вступ до фантастичної літератури», 1970; Умберто Еко «Міф про Супермена», 1962; «Наративні структури у Флемінґа», 1965).

У царині жанрової структури і внутрішньожанрової типології працює чимало вітчизняних учених. До класики української генології належать праці Василя Фащенка («Новела і новелісти», 1968), Тамари Денисової («Роман і проблеми його композиції», 1968; «Роман і романісти США XX століття», 1990), Дмитра Затонського («Мистецтво роману і XX вік», 1973), Івана Денисюка («Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст.», 1981, 1999), Нонни Копистянської («Жанр, жанрова система у просторі літературознавства», 2005), Миколи Бондаря («Поезія по- шевченківської епохи. Система жанрів», 1986), Галини Сиваченко («Парадокси словацького роману», 1993).

Процеси жанрової деканонізації, які помітно посилюються з наближенням до сучасної доби, спонукали Ролана Барта вдатися до протиставлення традиційному поняттю «твір» інтертекстуального поняття «текст», яке є «релятивною системою відліку» (очевидно, на противагу механістичним генетичним і структуральним системам) і не підлягає включенню до жанрової ієрархії, бо

[112] *Франко, Іван.* **Слово про критику** // *Франко, Іван.* **Зібр. тв.: У 50 т. - Т. ЗО. - С. 216.**

визначальною для нього є здатність ламати узвичаєні канони. До якого жанру віднести Жоржа Батая? Хто цей письменник: романіст, поет, філософ, містик? Дати відповідь настільки важко, що вважають за краще навіть не згадувати Батая у підручниках літератури: річ у тім, що Батай усе життя писав тексти, точніше один і той же текст[113].

Отже, новочасне літературознавство стало свідком принаймні трьох потужних вибухів, які дощенту руйнували жанрові ієрархії і спричинили кризові явища в генології. Ті руйнівні вибухи припали на періоди світоглядних і стильових переломів: від класицизму до романтизму, від позитивізму до модернізму і від модернізму до постмодерну. Однак, як випливає з історичного досвіду, щоразу відбувалося становлення нових жанрових систем у красному письменстві, яке супроводжувалося перебудовою і врівноваженням генологічних таксономій у літературознавстві.

7.2. Історичні трансформації жанрів

«Звідки походять жанри?» - запитує Цветан Тодоров і стверджує: «Відповідь дуже проста: вони походять від інших жанрів. Новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування»

В історичних процесах жанротворення часто спостерігається звуження обсягу первісної жанрової категорії, концентрування жанрових ознак, кристалізація жанру. Наприклад, новела. Ця назва міцно закріпилася в літературі після «Декамерона» Боккаччо, але такий тип оповідного твору - сатиричного, сентиментального, фривольного - існував і раніше. У цьому ж XV ст., коли вийшов «Декамерон», було видано «Кен- терберійські оповідання» Чосера в Англії, у XV-XVI ст. з'явилися «Граф Луканер» Х. Мануеля та збірка «Сто нових новел» в Іспанії, а в XVII ст. - «Повчальні новели» Сервантеса.

Згодом жанр видозмінюється: новела стає типом сентиментального оповідання, а відтак і філософського, історичного. За часів Гофмана, Но- валіса, Едґара По термін «новела» сприймали як «фантастичну казку». Стислість, емоційність, психологізм, тяжіння до несподіваної розв'язки - тих рис жанр набув під пером Проспера Меріме, Гі де Мопассана, Антона Чехова, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Стефана Же- ромського, Артура Шніцлера, Ернеста Гемінгвея...

Своєрідний тип новели склався в українській літературі кінця XIX - початку XX ст., виділившись із кількох типів оповідної структури, зокрема оповідання. Для нього притаманні асиметричність сюжетної організації, згущений психологізм, ліризм, пластика і музичність та інші специфічні ознаки, які вперше відзначив І. Франко у статтях «З останніх десятиліть XIX в.» (1901), «Старе й нове в українській літературі» (1904) та ще ряді праць.

Таку ж еволюцію можна простежити на прикладі інших жанрів, приміром балади. Виникнувши в Середньовіччі як танцювальна пісня (прованс. Ьаііаг - танцювати), без сюжету, вона з часом набула ознак канонічного жанру: 25 рядків із чітким римуванням (аЬ аЬ Ьс Ьс), останні рядки повторюються в кінці строфи як рефрен. В італійській баладі - вільна строфіка, рефрен не зберігається. Англійська балада - це ліро-епічний твір на фантастичному або леґендарно-історичному матеріалі (як-от балади про Робін Гуда). Така баладна структура поширилася в Німеччині, а відтак і в Україні.

В українській літературі балада набула особливої популярності в добу Романтизму: «Маруся» Левка Боровиковського, «Смерть бандуриста» Амвросія Метлинського, «Співець Митуса» Миколи Костомарова, «Причинна» й «Тополя» Тараса Шевченка. Українська балада споріднена з німецькою, англійською, польською, російською. Саме зародження жанру

---

[113] *Барт, Ролан.* **Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. - Львів, 2002. - С. 492.**

їгов'язане з перекладом: початок українській романтичній баладі поклали відомі твори Петра Гулака-Артемовського: «Рибалка» («Вестник Европы», 1827), який був переспівом однойменної балади Ґете, і «Твардовський» («Вестник Европы», 1827) - переспів балади «Пані Твардовська» Адама Міцкевича. Класичний зразок німецької балади - «Лісовий цар» (чи «Вільшаний король») Ґете - відомий українському читачеві з численних перекладів Пантелеймона Куліша, Івана Франка, Бориса Грінченка, Максима Рильського та ін.

Відродження жанру відбулося в 60-х роках XX ст., коли з'явилися «Балада про соняшник», «Крила», «Балади з криниці фольклору» Івана Драча тощо. В сучасній баладі відбулися помітні структурні зрушення: подієвий драматизм у ній витіснений драматизмом психологічним, змінилася функція фантастичного елементу - він позбувся містичних відтінків, розвинувши натомість небувалий сміливий гіперболізм, посилилися інтелектуальні, філософічні, морально-етичні аспекти, розвиваються процеси жанрової дифузії (поема-балада «Скіфська одіссея» Ліни Костенко).

7.3. Процеси жанрової диференціації

Творення нових різновидів жанру відбувається на основі процесів ***жанрової диференціації*** (тобто розгалуження жанру на жанрові видозміни), що можна простежити на прикладі драми.

Генетично драма пов'язана з народним обрядовим дійством (весільний обряд, різдвяний вертеп, обряд Маланки, великодня драма, купальські ігри, обжинки), багато з яких через тисячоліття дійшли й до нашого часу, аби тішити нас у свята посеред буднів. У фольклорній драмі поєднано пантоміму, репліки «корифеїв» (жерці, провідні дійові особи) і хоровий супровід, але немає глядачів, публіки. Всі беруть участь у карнавалізованому дійстві. Всі живуть одними почуттями. Масовість стократно підвищує психологічний і суто мистецький ефект, про що сучасні митці можуть лишень мріяти.

В античній трагедії конфлікт був побудований на фатумі: у Софокла цар Едіп намагався уникнути лиховісного віщування Оракула, однак не зміг уникнути вбивства свого батька й одруження з власною матір'ю. Для середньовічної драми характерні містерії, мораліте. У ренесансних трагедіях Вільяма Шекспіра герої виступають проти усталених звичаїв і традицій («Ромео і Джульетта», «Король Лір», «Отелло», «Гамлет»), Класицистична драма заснована на боротьбі між почуттями героїв та їхнім громадянським обов'язком («Федра» Расіна, «Сід» Корнеля, «Владимир» Феофана Прокоповича).

Специфічних рис набуває драматургія в добу Романтизму («Ернані» В. Гюго, «Переяславська ніч», «Кремуцій Корд», «Сава Чалий» М. Костомарова, «Назар Стодоля» Т. Шевченка), реалізму («Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка, «Ткачі» Ґ. Гауптмана, «Оборона Буші» М. Старицького), за часів імпресіонізму та символізму (настроєва драма «Вишневий сад» А. Чехова, символістичні («Неминуча», «Синій птах» М. Метерлінка, «Кассандра», «У пущі», «Камінний господар» Лесі Українки), неореалізму й експресіонізму («Дисгармонія», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Закон», «Між двома силами» В. Вин- ниченка, «Мина Мазайло», «Патетична соната», «Маклена Ґраса» М. Куліша, «Майстри часу», «Свіччине весілля» І. Кочерги). За радянських часів з'явилася т. зв. оптимістична трагедія, сповнена казенного оптимізму, тоді як на Заході нові шляхи в мистецтві прокладала модерніс- тична драма Л. Піранделло, Б. Брехта, Е. Йонеско, С. Беккета.

Крайнім модерністичним експериментом, який виходив не лише за традиційні межі жанру та мистецтва слова, а й людської комунікації загалом, стала абсурдистська драма - неоавангардна течія середини XX ст.:

> Абсурдистська драма повстала проти загальноприйнятих правил, згідно з якими п'єса повинна містити сюжет із зав'язкою конфлікту, розвитком дії та розв'язкою, або ж змальовувати характери, котрі відповідно розвиваються. Абсурдизм стоїть на тому, що світ за своєю сутністю таємничий... Немає сенсу представляти штучно раціоналізовану розповідь, досліджувати характер чи вирішувати проблеми

Представники цієї течії поєднали елементи сюрреалістичної поетики з Гротеском, вдавалися до «чорного гумору», буфонади, бурлеску, пародії, парадоксу, аби продемонструвати алогізм екзистенційної ситуації, ірраціональність мовної поведінки і хисткість духовних цінностей сучасника.

Так, п'єса Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» (1947) - це пародія на політичні утопії, а в його «містерії» «Дійство про велику людину» (1948) впадають в око незвична структура, іронічне загравання з ілюзією та реальністю, химерна алогічна стилістика діалогів, чим автор привертає увагу до проблеми комунікації.

А персонажі «антип'єси» Ежена Йонеско «Голомоза співачка» (1952) нагадують механічні іграшки - вони рухаються за правилами завченого етикету і кумедно плутаються у стереотипних виразах. Ось як, наприклад, гомонить між собою подружжя Мартінів, котрі раптом перестали впізнавати одне одного, прибувши в гості до знайомих:

> **Містер Мартін.** Я маю донечку, вона живе зі мною, люба пані. їй оце два роки, білява така, одне око в неї біле, а друге - червоне. Вона така гарна, а звати її Аліса, люба пані.
>
> **Місіс Мартін.** Як дивно все збігається! Я також маю дочку двох років, одне око в неї біле, а друге - червоне, вона дуже гарна і звати її також Аліса, любий пане.
>
> **Містер Мартін** ***(тим самим монотонним, співучо-протяжним голосом).***
>
> **' Чудасія** та й годі! Це ж треба, щоб так все збігалося! Дивина! Може, вона, люба пані, одна й та сама, що в вас, що у мене? **Місіс Мартін.** От чудасія! Все може бути, любий пане. ***Вони досить довго мовчать... Годинник б'є двадцять дев'ять разів. Містер Мартін, добре подумавши, підводиться і повільно рухається у бік місіс Мартін, яка, ошелешена урочистістю ходи містера Мартіна, й собі підводиться.***
>
> **Містер Мартін** ***(тим самим монотонним, співучим голосом).*** Так от, люба пані, гадаю, тепер не лишилося жодного сумніву, що ми з вами бачилися й раніше і що ви доводитеся мені дружиною... Елізабет, ось я тебе і знайшов! ***Місіс Мартін спроквола наближається до містера Мартіна... Не міняючи кам'яного виразу обличчя, вони обнімаються... сідають в одне крісло й одразу засинають.***
>
> (Переклад з франц. ***Володимира Діброви)***

Звісно, від «Едіпа-царя» до «Голомозої співачки» Йонеско та «Чекаючи на Ґодо» Беккета відстань величезна. І все ж як для античної, так і для новочасної драми притаманні певні спільні розпізнавальні ознаки. У видозміненій формі тут продовжує діяти арістотелівське визначення цієї літературної форми як наслідування важливої і завершеної дії, що реалізується через діалог, а не у формі розповіді, і викликає - через співчуття і жах - катарсис. Щоправда, під дією треба мати на увазі словесну дію (акт висловлювання), а наслідування розуміти широко: як різноманітні форми мистецької імітації - від правдоподібної, звичної, упізнаваної до цілковито відмінної од щоденного нашого досвіду, штучно сконструйованої для досягнення певного естетичного ефекту.

Так із первісного карнавалізованого дійства, внаслідок виокремлення певних часткових жанрових ознак та їх усталення в окрему жанрову традицію, розвинувся широкий діапазон жанрових видозмін: трагедія, власне драма, комедія, інтермедія, водевіль, фарс, мелодрама, драматична поема та ін.

7.4. Жанрова дифузія

Протилежними, але нерозривно пов'язаними зі жанровою диференціацією є процеси синтезу - контамінація і дифузія. Ці поняття означують різні способи міжжанрової і міжродової взаємодії. Внаслідок ***контамінації*** (поєднання двох жанрових структур) народжуються нові різновиди (роман-притча, роман-казка, роман-есе). Процеси ***дифузії*** (взаємопроникнення елементів

різних родів і жанрів) були інтенсивними в романтизмі, наприклад, у поемі «Гайдамаки» Т. Шевченка взаємодіють елементи епосу (розповідь про повстання і кохання Яреми та Оксани), лірики (філософські відступи) і драми (діалогічний характер розділів «Конфедерати», «Свято в Чигирині», «Лебедин»).

У практиці сучасних письменників спостерігаємо такі жанрові найменування, як «повість-притча», «казка-памфлет», «роман-балада», «поема-колаж» тощо. Причини жанрової подвійності або невідповідності різні. Часом письменник дає фальшивий сигнал з іронічним підтекстом, спрямований на активізацію сприйняття. Як приклад ***метафоричного використання сиґналів жанрової ідентифікації*** Нонна Копистянська навела «Оду на честь авторів білля проти нищителів машин» Байрона, де модифікація - сатирична ода - визначається невідповідністю між жанровим означенням у заголовку (ода) і викривальним змістом, дошкульним пафосом памфлетуПриклади такого «перебігу» жанрів в інше стильове річище знаходимо і в нашій літературі, згадати хоча б «Лісову ідилію» І. Франка, «Оду чесному боягузові» І. Драча, роман «Дикий мед» Л. Первомайського, що має підзаголовок «сучасна балада».

З контамінацією, дифузією, метафоричним використанням сиґналів жанрової ідентифікації пов'язана ***деканонізація жанру*** - свідоме відштовхування від жанрового прототипу і руйнування жанрових умовностей. Наприклад, мало подібного між одами Піндара й «Одою молодості» Адама Міцкевича чи «Одою Шарлеві Фур'є» Андре Бретона, у яких спостерігаємо метафоричне авторське перенесення жанрового імені на твори значно відмінної жанрової структури, і все ж цей жанр можна розпізнати за циклічною будовою й піднесеним звучанням[114].

Натомість авторське визначення «Мертвих душ» як «поеми» аж ніяк не розраховане на жанрову ідентифікацію твору, а має образний концепт: виражає іронічне ставлення до предмета зображення, інтертексту- ально спрямовуючи увагу читача на контрастне зіставлення традицій ліро-епічного жанру («оспівування» великих людей і героїчних подій) із сатиричним змалюванням безрадісної російської дійсності. Тому незвичні авторські підзаголовки, такі як «симфонія», «акварель», «студія», є не лише своєрідною вивіскою, що рекламує жанрові властивості твору, а й концептуальним елементом, специфічним кодом порозуміння письменника з читачем

Під ***жанровим синтезом*** (від грец. synthesis - поєднання, сполука) мають на увазі творення складної структури, у якій різнорідні елементи сплавлені в єдине ціле. Синтетичними (чи симфонічними) часто називають жанри роману й епопеї з огляду на багатотематичність, панорам- ність зображення, психологізм, поліфонічність. Щоправда, з огляду на авторську позицію і перспективу бачення персонажа Михаїл Бахтін у праці «Проблеми поетики Достоєвського» («Проблемы поэтики Достоевского», 1929, 1963) відмежував тип ***«поліфонічного роману»*** Рабле, Свіфтй, Достоєвського від ***«монологічних»*** романів «величезної більшості інших письменників», серед яких - твори Л. Толстого, Тургенева, Гончарова та інших.

Специфічне явище - ***синтез на межі мистецтв.*** Такий синтез, що є умовою існування драматургії, спричинив появу нових жанрів, як-от кіносценарій, кіноповість, кіноновела, а також - розквіт художньої документалістики (зокрема біографічної і мемуарної літератури) та есеїстики (поєднання мистецького і філософського та наукового мовлення). Цве- тан Тодоров навіть запропонував відмовитися від опозиції між літературними і нелітературними жанрами на користь ***«типології дискурсів»,*** висуваючи серед інших такий аргумент, що лірична поезія має більше спільного з молитвою,

---

[114] *Брунзль, П.; Пішуа, К.; Русо, А.-М.* **Што такое параунальнае літаратуразнаўства? - С. 99-100.**

аніж з історичним романом на кшталт «Війни і миру» [115]. Так само Жак Дерріда руйнував традиційне протиставлення наукового, історичного та філософського письма художній літературі.

Деканонізація жанрів, їх гібридизація, дифузія і взаємозаміна не є випадковими - поступово посилюючись у національних літературах, ці процеси стали характерними естетичними орієнтаціями доби Модерну й Постмодерну, означивши розширення творчої свободи митця і публіки.

7.5. Теоретична та історична генологія

І. Франко у «Слові про критику» зауважив, що літературне явище годі втиснути в ту чи іншу класифікаційну шухлядку. Річ у тім, що теоретична класифікація (тематична, жанрова чи стильова) заснована, як правило, на бінарній опозиції - наявності чи відсутності ознаки, яку виділено з-поміж інших як найістотнішу, тоді як у літературі «чистих форм» немає - існують численні перехідні, медіальні (серединні) форми, що стоять на межі різних жанрів.

Літ через сімдесят після Франка Цветан Тодоров запропонував розмежувати в генології аспекти історичний та теоретичний, індуктивний та дедуктивний:

> Щоб уникнути будь-якої двозначності, варто постулювати існування, з одного боку, історичних жанрів, з другого - теоретичних жанрів. Перші є результатом спостережень над реальною літературою, другі - результат теоретичної дедукції

Ось приклад історичного напряму генологічного мислення: ми говоримо про класичну трагедію тому, що у Франції виникла низка творів, типову літературну форму яких індуктивно сприймаємо як жанровий інваріант. А прикладом теоретичного аспекту є античні поетики: Діомед (IV ст. до н. е.), вслід за Платоном, поділив усі твори на три категорії (ті, в яких говорить лише оповідач; ті, в яких говорять лише персонажі; ті, в яких говорять і оповідач, і персонажі). Ця класифікація, зауважив Тодоров, заснована не на зіставленні творів різних епох (як у разі класичної трагедії та інших історичних жанрів), а на абстрактній гіпотезі, яка стверджує, що суб'єкт висловлювання є найважливішим елементом літературного твору і що залежно від природи суб'єкта можна логічно вирахувати кількість теоретичних жанрів.

За арістотелівською традицією, роди і жанри - це класифікаційні одиниці, які позначають історично сформовані типи літературних творів. В основі цього поділу лежить спосіб викладу тематичного матеріалу: ***епос*** (грец. epos - мовлення, розповідь) - розповідні твори, що від третьої особи (від «автора») чи першої особи («оповідача») зображують предмет таким, що розгортається в часі - як подію; ***лірика*** (грец. Іуга - музичний інструмент, під супровід якого співали пісень і виголошували вірші) - твори, що у формі внутрішнього монологу виражають внутрішній світ людини (ліричне «я»); ***драма*** (грец. drama - дія) - діалогічні твори, в яких персонажі самі виражають і зображають себе своїми вчинками і мовленням, а авторське мовлення зведене до мінімуму - воно наявне лише в ремарках. На відміну від лірики, драма та епос - сюжетні роди, що відрізняються формою наративного викладу. Епічний час - переважно минулий, подія зображується як така, що вже відбулася; у драмі час викладу і час зображеної події збігаються, у ліриці час ліричного переживання теперішній. Якщо вдатися до традиційного протиставлення за категоріями «суб'єктивності - об'єктивності», то епосу й драмі притаманна спрямованість на зображуване, а ліриці - ви- ражальність.

Принципи жанрової класифікації, які з часів Арістотеля зазнали значних модифікацій, обговорюються у працях К. Ільєна («Література як система»,

---

[115] *Тодоров, Цвєтан.* **Поняття літератури та інші есе. - К„ 2006. - С. 20.**

1971), П. Гернаді («За межами жанру», 1972), А. Фавлера («Літературні види: Вступ до теорії жанрів і модусів», 1982), Д. Фішело- ва («Метафори жанру», 1993) та багатьох інших дослідників.

Жанрова парадигма не лише пасивно повторюється, а й активно розвивається завдяки комбінуванню розрізнювального жанрового елементу в різних пропорціях із різнорідними жанровими складниками. Сучасне літературознавство вдається до понять інваріант / варіант та генотип / фенотип. Із жанровим ***інваріантом*** пов'язується умовна, усталена, завдяки поЬторювальності типова й розпізнавана структура певних жан- ройих явищ, а поняття ***варіанта*** окреслює історичну мінливість жанру, охоплюючи парадигму його видозмін. Жанровий ***генотип*** - це сукупність розрізнювальних ознак, які є спільними для творів певного жанру й тому залучають конкретний твір до цієї жанрової традиції (парадигми). ***Фенотип*** - індивідуальні риси твору, інноваційні, відмінні жанрові його ознаки.

У відомій три(чотири)ступеневій класифікації (рід; вид; жанровий різновид; а також - жанрова форма конкретного твору, яка є вихідною основою) поняття інваріант / варіант дають змогу описати генотип як ієрархічну систему перших трьох категорій, а поняття генотип / фенотип окреслюють відношення між ними та жанровою будовою конкретного твору. Конкретний твір можна уявити як унікальну конструкцію різнорідних елементів, наприклад, «Чорна рада» П. Куліша поєднує ознаки роману історичного (сюжетна лінія Яким Сомко - Іван Брюховець- кий), любовного (сюжетна лінія Петро Шраменко - Леся Череванівна), пригодницького (пунктирна сюжетна лінія Кирила Тура), ідеологічного («роман ідей», чи тенденційний роман), мандрівничого (roman de voyage), хронотоп ідилії (ідеалізований опис Череваневого хутора, туга за героїчною минувшиною), ліричні й публіцистичні пасажі тощо.

7.6. Теорія родинної подібності і теорія прототипів

Відкидаючи спрощене застосування абстрактно-логічних класифікацій до літературних творів, Бенедетто Кроче не заперечував самих подібностей між ними:

> ...такі подібності існують, і завдяки їм твори мистецтва можуть бути розташовані за тими чи іншими групами. Але все це такі подібності, що їх виявляють між індивідами і які неможливо жодним чином зафіксувати в абстрактних характеристиках. [Ґрунтуються ці подібності на явищі, що] називається ***родинною подібністю*** і випливає з тих історичних умов, за яких народжуються різні твори мистецтва, та з внутрішньої душевної спорідненості митців

Ідею упорядкування явищ на основі їх «спорідненостей», а не абстрактних класифікацій, підхопив австрійський філософ Людвіґ Вітґен- штайн у своїх «Філософських дослідженнях», над якими працював у першій половині XX ст. і які було опубліковано посмертно. На відміну від класичної традиції Сократа, Платона, Арістотеля, за якою класифікаційне ***поняття*** (категорія) об'єднує елементи в один клас на основі їхньої сутнісної ознаки, у Вітґенштайновій теорії родинної подібності єдність ***поняття*** спирається не на наявність у всіх елементів якоїсь певної сутнісної ознаки, а на «складну мережу подібностей, що поширюються одні на одних і перехрещуються одні з одними. Подібностей більших і менших»[116]. Межі таких понять розмиті, а однозначна відповідь щодо їх належності до певного класу неможлива через те, що два довільно взяті елементи можуть не мати жодної спільної ознаки і все ж тяжіти до одного класу завдяки частковій подібності до інших елементів. Такі подібності Л. Вітґенштайн запропонував назвати **«родинними подібностями»,** бо саме так

[116] *Вітґенштайн, Людвіґ.* **ТгасІаШв Іл^ісо-РЬіІозорЬісиз. Філософські дослідження. - К.: Основи, 1995. - С. 122.**

поширюються одні на одні і схрещуються одні з одними різні подібності, що існують між членами людської родини, як- от однаковий зріст, риси обличчя, колір очей, хода, темперамент тощо.

Прихильники застосування теорії родинної подібності до жанрової класифікації (М. Мандельбаум, Р. Елліот, П. Альперс, К. Гільєн, Ю. Мар- ґолін, А. Фавлер) посилалися на очевидність того факту, що реальні жанрові системи й окремі твори не підлягають принципам традиційної жорсткої жанрової таксономії без її корекції уявленнями про множинність «змішаних жанрів». Однак, зауважила Є. Лозинська, крайнощі застосування теорії родинної подібності призвели до цілковитої розпливчастості категорії жанру: виходило, що будь-який твір може належати водночас усім жанрам, хоча в неоднаковій мірі[117].

Дальший розвиток ідей А. Вітґенштайна пов'язаний з **теорією прототипів** - класифікаційним підходом, що розвинувся з теорії родинної подібності спершу в рамках когнітивних студій (Е. Рош), а потім лінгвістики (Дж. Лакоф), і відтак - у теорії літературних жанрів (Д. Фішелов, М. Сіндінґ) і стильових напрямів (А. Річардсон) і літературності загалом (Дж. Меєр) Прототипи, до яких, за Дж. Лакофом, належать соціальні стереотипи, ідеали, взірці тощо, швидше засвоюються, легше розпізнаються і краще запам'ятовуються. Усвідомлення прототипів людина набуває у процесі освоєння мови та інших культурних кодів, отже, системи категоріального членування світу культурнозалежні.

У цій теорії належність явища до класу визначається не наявністю у нього певного набору відмітних ознак, як у арістотелівській системі ка- тегоризації, а подібністю елемента до ***прототипу*** - своєрідного «кращого» чи типового зразка цього класу. Природа прототипу подвійна: з одного боку, він конкретний (скажімо, «Король Лір» чи «Федра» як прототип трагедії), а з другого - існує у свідомості у вигляді ментальної схеми (трагедія - це драматичний твір, у якому конфлікт видатної особистості з вищими силами - долею, історичною закономірністю, суспільним "Штересом, моральною нормою тощо - невблаганно призводить £о фінальної катастрофи), тому не всі ознаки прототипу однаковою мірою важливі для встановлення подібності з ним. Як і в теорії родинної подібності, у теорії прототипів межі категорії можуть бути розмиті; не всі ознаки прототипу мають бути в інших членів його класу: деякі елементи мають більше спільних властивйстей, інші - менше, а треті перебувають на межі категорії і можуть належати до інших класів, якщо їм притаманні певні властивості, які об'єднують їх із прототипом сусідньої категорії. Окрім того, деякі периферійні елементи можуть не мати спільних ознак і зв'язуватися один з одним опосередковано - через наявність спільних властивостей у кожного з них і прототипу. Основна відмінність теорії прототипів від теорії родинної подібності - наявність внутрішньої структури: зв'язки між елементами є не хаотичною мережею, як уявляли собі А. Вітґенштайн і його послідовники, а упорядкованою структурою мотивованих ланцюжків, що йдуть від прототипу до периферійних елементів. Належність до класу визначається включенням у цей ланцюг подібностей, а не лише наявністю однієї з ознак.

Д. Фішелов[118] говорить про наявність ***«основного ядра»*** (hard core) будь- якої жанрової категорії, яке репрезентують «взірцеві» твори-прототипи, такі як «Едіп-цар», «Король Лір», «Федра» - якщо йдеться про трагедію. Вивчення жанру треба починати з таких текстів-прототипів, для чого варто звернутися до джерел колективного культурного і мовного знання, насамперед до словників та енциклопедій. А. Річардсон зв'язав теорію прототипів із проблемою

---

[117] *Лозинская, Е.* **Семейного сходства теория // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. - М.: Интрада, 2004. - С. 370.**

[118] *Fishelov, D.* **Genre Theory and Family Resamblance - Revisited // Poetics. - 1991. - Vol. 20. - № 1. - P. 123-138. Цит. за** *: Лозинская, Е.* **Прототипов теория // Западное литературоведение XX века. - С. 337.**

літературного канону і застосував її до вивчення літературних напрямів, запропонувавши розглядати англійський романтизм крізь призму взірцевих прикладів цього напряму, якими, на його переконання, є Ворд- сворт, Колрідж, Байрон, Шеллі і Кітс. З'ясувалося, що англійський романтизм має радіальну структуру: центральні («взірцеві») елементи оточені периферійними, до яких, наприклад, належить «жіночий роман».

7.7. Прагматичний (інтерпретаційний) підхід

Джонатан Каллер звернув увагу на розмежування двох генологічних тенденцій, яке здійснив Вільям Е. Роджерс: 1) жанрова теорія, що тяжіє до створення своєрідної картографічної мережі упорядкованого простору, на яку можна наносити окремі твори; 2) теорія, згідно з якою жанри - це «основні співвідносні поняття для розуміння тексту» Це розмежування Каллер розгорнув таким чином:

> Прихильники першої концепції упорядковують твори відповідно до подібностей та відмінностей і саму класифікацію сприймають як операцію, яка є наслідком попереднього розуміння. Прихильники другої, навпаки, запитують, що спричиняє сприймання якогось твору як зразка певного жанру, і в результаті визнають жанрові поняття конвенціями (умовностями), що служать компонуванню чи інтерпретації творів [119].

Отже, замість логічно впорядкованого жанрового простору, в якому можна розташовувати твори згідно з їхніми ознаками, тут жанр трактовано як модель, що, функціонуючи в межах певної культури, породжує відповідні способи читання, а аналіз генологічного коду є спробою пояснення моделі, котра керує інтерпретацією. Адже жанрові системи - це не лише логічні побудови, а й історичні явища, що розвиваються на основі традиції. Жанр можна розглядати як код, тобто історично творену конвенцію (колективну домовленість між літературою і публікою), що вказує на усталений, повторюваний, а тому розпізнаваний тип комунікативної ситуації, в якій автор спілкується з читачем, використовуючи спільну, колективно вироблену мову.

На цій підставі Р. Веллек та О. Воррен запропонували у своїй відомій «Теорії літератури» розглядати жанри як своєрідні «установи» (інституції), а теорію жанрів - як «принцип установлення порядку», бо з їхньою допомогою літературні явища класифікуються не з погляду часу й місця, а залежно від специфічних типів композиційної організації. Так само представники рецептивної естетики стверджують, що завдяки інституціональній природі жанр сприймається читачем як «горизонт сподівань». З цього погляду жанри є іменами, які вказують читачеві на певні серії літературних текстів.

Чому такі серії інколи змінюють своє ім'я? Чи спричиняє зміна жанрового коду зміну інтерпретації? Безумовно. Ми інакше, аніж сучасники Го- мера, сприймаємо «Іліаду» та «Одіссею» - не як міф, у правду якого віримо беззастережно, а як захоплюючу розповідь про чудесні пригоди героїв у екзотичному світі, де панували первісні пориви і сильні почуття. На відміну від монологічних жанрових теорій, які претендували на об'єктивність і точність, пропонуючи вичерпний список диференційних ознак, Г. Р. Яусс продемонстрував зміну горизонту від традиційного до інноваційного на прикладі «Дон Кіхота» і «Жака Фаталіста» - творів, котрі «спершу навмисно провокують виражений через жанрову, стильову або формальну конвещщшіСть горизонт сподівань, аби крок за кроком його руйнувати» . А чи не може інтерпретатор спробувати змінити жанрове ім'я твору на власний розсуд задля глибшого проникнення у його зміст? Ті ідеї спричинилися до усвідомлення жанру не лише як конвенціональної інституції, а й як

[1] *Яусс, Г. Р.* **Естетичний досвід і літературна герменевтика // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. - Львів, 2002. - С. 392.**

інтерпретативної стратегії. Американська дослідниця А. Розмарин у книжці «Влада жанру» (1985) запропонувала розглядати жанр як інтерпретаційний інструмент, що не заснований ані на реальних літературних формах, ані на читацькому «горизонті сподівань» чи авторській інтенції: жанр вибирається лишень із прагматичною метою - для вирішення тієї чи іншої критичної проблеми.

Звісно, така позиція є крайнім виявом прагматичного підходу. Насправді інтерпретатор не може довільно міняти «горизонт сподівань», бо, намагаючись відтворити (чи творити заново) інтенцію (концептуальний задум) твору, спирається на певні інтертекстуальні вказівки у структурі літературного твору, які перегукуються з іншими текстами, з жанровими, стильовими, ідеологічними, культурними кодами.

Наприклад, збірку «Чернігів» (1931) П. Тичини, що її сам автор назвав нарисом у віршах, спершу сприймали то як невдалу за формою соцреалістичну агітпоезію (Семен Шаховський), то як мимовільну «психопатичну автопародію» (Євген Маланюк), то як сміливу спробу усної масової поезії (Олександр Білецький). Згодом Григорій Грабович інтерпретував її у контексті конструктивізму - як кантату, що твориться поліфонією голосів, ритмів, настроїв і виражає квінтесенцію народної України в перехідному стані [120]. Відштовхуючись од поетичних рядків «і я встаю, нову вдихаю міць. / ...іронія і гордість на лиці, / іронія...» (поезія «За всіх скажу...», 1922), Остап Тарнавський потрактував цю книжку як свідому пародію на тоталітарне суспільство, нерозпізнана іронія якої обернулася на юродство Ч Відтак Євген Сверстюк запропонував читати цей твір не як вираз авторської позиції, а як «образ загіпнотизованої пропагандою юрби, яка сліпо й руїнно реагує на гасла й сигнали» [121], Станіслав Тельнюк - як колосальну іронію, камуфляж, іще не бачену в українській літературі форму сатири, з якою авторський голос ставиться до голосів спародійованих персонажів, що вихваляються перемогами соціалізму [122], Володимир Діброва - як апофатичну поему-катастрофу, близьку до «Безплідної землі», «Ґеронтіона», «Порожніх людей» Еліо- та [123]. Натомість Володимир Моренець заперечує свідому пародійність тієї збірки і пропонує повернути твір Тичини у питомий для нього контекст культурно-історичної генези, стверджуючи, що:

> насправді маємо до діла з незапланованими імпліцитними ефектами «глузливого вишкіру»; вони зумовлюються апріоричною химерністю соцреаліс- тичної естетики, властивим цій останній трагікомічним сполученням не- сполучуваного, що й породжує карикатурно-іронічне звучання помічених дослідником пасажів [124].

Такий широкий діапазон майже протилежних дискусійних оцінок переконливо демонструє взаємозалежність жанрового і концепційного аспектів. Отже, інтерпретаційний підхід вимагає широкої ерудиції, витонченого фахового чуття, яке звільняє від догматизму й дає критикові свободу вибору методологічних стратегій, змогу розглядати літературне явище експериментально - під найрізноманітнішими кутами зору.

літератури. - К.: Критика, 2003. - С. 331-355.

[121] *Сверстюк, Євген.* **Прощання з Мадонною //** *Сверстюк, Є.* **На святі надій. - К.: Наша віра, 1999. - С. 388.**

[122] *Тельнюк, Станіслав.* **Містифікація генія в тоталітарному пеклі // Дніпро. - 1991. - № 1. - С. 193-196.**

[123] *Діброва, Володимир.* **«Чернігів» П. Тичини (Спроба прочитання) // Сучасність, - 1995. - № 11. - С. 87-117.**

[124] *Моренець, Володимир.* **Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. - К.: Основи, 2002. - С. 95.**

7.8. Порівняльні аспекти національних жанрових систем

Якщо діахронічний аспект охоплює функціонування жанрів в історичній проекції, то синхронічний стосується національних та індивідуальних жанрових систем, які, з одного боку, зберігають риси загальної норми, а з другого - видозмінюють її, вносять у неї елемент динаміки.

Що випливає з того факту, що національні (як-от українська і французька) і регіональні (європейська і далекосхідна) жанрові системи не в усьому збігаються, а то й значно різняться? Свого часу Дмитро Чижевсь- кий, дотримуючись структуральних моделей, пов'язав жанрову структуру національної літератури з суспільною структурою: через те що в українському суспільстві доби Класицизму були зденаціоналізовані провідні верстви, неповною, мовляв, була й література.

> На чолі розроблених у ній гатунків стояла героїчно-комічна поема, комічна опера, травестована ода. Поважними Гатунками були лише оповідання та байка. До високого жанру, типового для класицизму, належать, власне, лише переспіви псалмів Гулака-Артемовського [...]. Бракувало добрих спроб серйозної оди, епосу, трагедії! Задовольняти всі духовні інтереси такою «неповною» літературою не було можливим: література такого типу була приречена бути лише д о п о в н е н н я м до інших літератур

. Ца переконання Д. Чижевського, про подолання жанрово-стильової неповноти української літератури можна говорити лише в добу Модерну. Натомість для постструктуралістів стало зрозумілим, що таке уявлення було породжене жорстким ***системним, нормативним, уніфікую- чим*** мисленням. Якщо Дмитро Чижевський вважав ознакою неповноти будь-яке відхилення національної літератури від «повної» жанрової моделі, зорієнтованої на західноєвропейський взірець, то Григорій Грабо- вич поставив закономірне запитання: «чому література, котра виражає одну культуру, один тип історичного досвіду, мусить бути мірилом для іншої, чому українське письменство в будь-якому аспекті, в його жанрах чи його особливостях, має бути достоту таким, як якась інша література..?» [125]. Критик іронічно зауважив, що з таким самим успіхом можна будь-яку літературу - перську, турецьку, китайську - назвати неповною лише тому, що за певного періоду їхньої історії вони не продемонстрували тієї ж системи жанрів, яка була притаманна західноєвропейським літературам. Або ж навпаки - проголосити неповноту, скажімо, французької літератури, позаяк їй бракує жанру незахідної літератури, наприклад української думи. Г. Грабович висловив засади ***діалектичного, плюралістичного, індивідуалізуючого*** жанрового мислення, за якими

> будь-яка література є завершеною системою, котру слід оцінювати за її власними критеріями та в культурному контексті...[126]

Система жанрів у національній літературі формується по-своєму залежно від історичної епохи та культурних традицій народу. Жанр, перейнятий з іншої літератури, у новому культурному середовищі зазнає видозмін. Взаємодія у жанрі стійкого і змінного, спільного й національно неповторного - одна з найскладніших проблем генології. Як зазначила Н. Копистянська, у теоретичних працях зовсім не йдеться або згадується побіжно про значення національної специфіки у формуванні жанрових понять. А таке вивчення і в історичному плані (як складалися в кожній національній культурі поняття «жанр» і система конкретних жанрів), і в порівняльному, і в теоретичному аспектах дуже важливе. Жанри в чомусь транснаціональні, міжнародні, і в наш час можна сказати, що й міжконтинентальні, але в чомусь глибоко національні, бо формуються на рідній землі та реалізуються рідною мовою Дослідниця звернула увагу на паралельне та послідовне зародження тих самих жанрів і жанрових різновидів у різних літературах, їх міграцію, вплив процесу

---

125 *Грабович, Григорій.* **До історії української літератури. - К.: Критика, 2003. - С. 485.**

126 **Там само. - С. 485.**

інтеграції літератур на розвиток жанрової системи (шотландської балади - на становлення жанру балади, італійської балади - на становлення новелістичного жанру).

Відмінності у жанровому репертуарі різних літератур зацікавлюють сучасну компаративістику з огляду на різнорідність і самобутність національних традицій, що є умовою міжкультурного діалогу. Звісно, треба придивлятися пильніше до причин таких розбіжностей. А вони можуть бути комплексними: тут можуть діяти чинники літературні й культурологічні (специфіка національної традиції), соціополітичні (колоніальний статус нації позбавляє її культуру багатьох функцій), просторові (віддаленість Японії від континенту), геополітичні чи ідеологічні (ізольованість літератури від зовнішнього світу, як то було в СРСР).

Попри національну своєрідність жанрових утворень, що належать до культурологічно, географічно чи історично віддалених літератур, між ними можна спостерегти певні аналогії. Віктор Жирмунський вказав на типологічні збіги в таких, зокрема, жанрових утвореннях, як

- героїчний епос германських і романських народів середньовічної Західної Європи, російські билини, південнослов'янські «юнацькі пісні», епічна творчість тюркських і монгольських народів;
- лицарська поезія провансальських трубадурів і німецьких мінензінгерів на Заході (XII-XIII ст.) і дещо раніша арабська класична любовна поезія на Сході (XI-XII ст.);
- віршований лицарський («куртуазний») роман на Заході (XII-XIII ст.) і т. зв. «романтичний епос» в іраномовних літературах XI—XIII ст. (Кретьєн де Труа і Нізамі, роман про Трістана та «Віс і Рамін» Гургані тощо)[127].

Характерним виявом жанрових дифузій між національними жанровими системами в сучасному світі є ***інтерференція*** (взаємне накладання) жанрових систем Сходу і Заходу. Ми є свідками поширення в європейських літературах поетичних форм, які раніше побутували лише в одній літературі, приміром японських гайку і танка, а в японському письменстві - верлібру «дзіюсі», який виник під зустрічним впливом європейської поезії. Притім під час процесів інтерференції відбувається трансформація перенесених жанрових форм. Наприклад, японська лірична мініатюра під пером українських авторів настільки набула нових поетичних ознак, що дістала нове жанрове означення: трилисник.

Глобалізаційні процеси, отже, приводять до значних трансформацій у галузі культури, спричиняючи помітні зрушення в національних жанрових системах.

Література

Арістотель, Поетика. - К.: Мистецтво, 1957. - 134 с.

Брунэль, П.; Пішуа, К.; Русо, А.-М. Што такое параунальнае літаратуразнаўства? - Мінск, 1996. - С. 99-102. ***Брюнетьер, Ф.*** Литературная критика // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. - М,, 1987. - С. 95-107. ***Веселовский, Александр.*** Историческая поэтика. - М.: Высшая школа, 1989. - 404 с.

Денисюк, Іван. Жанрові проблеми новелістики; Питання новели у польському літературознавстві; Проблеми трансформації та розмежування жанрів малої прози // ***Денисюк, Іван.*** Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. - Т. 1, кн. 1. - Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. - С. 16-66.

Денисюк, Іван. Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст. - Львів: Академічний експрес, 1999. - 280 с. ***Качуровський, Ігор.*** Ґенерика і архітектоніка: Кн. І. Література європейського Середньовіччя. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. - 382 с.

Копистянська, Нонна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. -

[127] *Жирмунский, Виктор.* **Литературные течения как явление международное. - Ленинград: Наука, 1967. - С. 4-5.**

[127] **Див.:** *Сивокінь, Григорій.* **Давні українські поетики. - Харків: Харків, ун-т, 1960 (2-ге вид. - Харків: Акта, 2001);** *Маслюк, Віталій.* **Латиномовні поетики і риторики XVII - першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. - К.: Наук, думка, 1983.**

Львів: ПАІС, 2005. - С. 11-78. ***Хороб, Степан.*** Українська модерна драма кінця XIX - початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм). - Івано-Франківськ: Плай, 2002. - 413 с.

Culler, Jonathan. Structuralist poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature. - Ithaca (New York): Cornell Univ. Press, 1975. - P. 145-152. ***Frye, Northrop.*** The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romans. -

Cambridge (Mass.) - London: Harvard Univ. Press, 1976. - ix + 199 p. ***Kaiser, Gerhard.*** O dynamice gatunköw literackich; ***Krejci, Karel.*** Margites XX wieku // Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / Pod red. ***H. Janaszek- Ivanickovej.*** - Warszawa: Instytut Kultury, 1997. - S. 236-286. ***Rosmarin, A.*** The power of genre. - Minneapolis, 1985. - 199 p.

Розділ 8. РІВЕНЬ ЛІТЕРАТУРНИХ СТИЛІВ І НАПРЯМІВ

Дослідження літературних стилів і напрямів - одна з основних ліній типологічного вивчення, оскільки стильові категорії дають змогу систематизувати історико-літературний матеріал і є критерієм вивчення тенденцій мистецького розвитку на високому рівні теоретичного уподібнення.

8.1. Від «елокуції» до «письма»

Услід за Арістотелем, котрий у своїй «Риториці» (бл. 330 р. до н. е.) розмірковував над проблемами піднесеності, зрозумілості, правильності і відповідності ***еіосиїїо*** (способу словесного вираження), Діонісій Галікарнаський (бл. 55-бл. 8 р. до н. е.) розрізняв просту і піднесену ело- куцію, а Деметрій (I ст. н. е.) - величну, вишукану, просту і могутню.

Спираючись на арістотелівські традиції та використовуючи досвід трактатів Марка Антонія (Джіроламо) Віди (1527), Юлія Цезаря Скаліґе- ра (1561), Якоба Понтана (1594), Фаміано Стради (1627) та ін., професори Києво-Могилянської академії розробляли ***вчення про три стилі*** - високий, середній і низький, деколи доповнюючи їх іншими, як-от квітучим, лаконічним, азіанським, дотепним тощо [1]. У курсі Феофана Прокоповича «Про мистецтво поетичне», що був прочитаний 1705-1706 н. р., а виданий 1786 р., високий стиль характеризувався піднесеною - героїчною або трагічною - тематикою, барвистою лексикою, вишуканими метафорами, емоційним синтаксисом. Середньому стилю, що використовується для промов, привітань, історичних праць, притаманні помірковані, але влучні мовні засоби, стримані почуття, а низькому - буденна тематика, зближена до загальновживаної мова, простий виклад.

У добу Просвітництва класичну теорію стилів розвивали Йоганн Вінкельман («Історія мистецтв стародавнього світу», 1764), Ґете («Просте наслідування, манера, стиль», 1788), Фрідріх Шіллер та ін. Поступово термін «стиль» почав витісняти синонімічні вирази elocutio, dicendi modus (спосіб мовлення) і наповнюватися характерними для романтизму уявленнями про вільну художньо-емоційну експресію. Спираючись на діалектику естетичного ідеалу й художньої форми, Гегель виділив ***три історичні стадії мистецького розвитку***: символічну (у мистецтві Стародавнього Сходу ідея ще скута зовнішніми символічними формами, а провідним його видом є архітектура), класичну (античне мистецтво виражає ідею у вільній адекватній формі художнього образу, провідний вид - скульптура) і романтичну (з часів Ренесансу ідея підноситься над зовнішнім світом, переростаючи межі образної форми, провідними стають живопис і поезія, вивершуючи еволюцію мистецтва) («Лекції з естетики», 1838). Фрідріх Шіллер розмежував

літературні твори за їхнім ідейно-&моційним ставленням до зображеного («Про наївну і сентиментальну поезію», 1795-1796), а Фрідріх Шлеґель протиставив класичне і романтичне мистецтво («Атенеум», 1798). Так на зміну нормативному тлумаченню стилю прийшло експресивне його розуміння як виразу творчої індивідуальності.

У сучасному мистецтвознавстві й літературознавстві основи стильової типології заклали німецькі дослідники Генріх Вельфлін («Основні поняття історії мистецтв: Проблема еволюції стилю в новому мистецтві», 1915), Оскар Вальцель («Німецький романтизм», 1917; «Імпресіонізм та експресіонізм у сучасній Німеччині», 1920; «Зміст і форма у творі письменника», 1923), Лео Шпітцер («Стилістичні студії», 1928; «Лінгвістика та історія літератури», 1948) та інші вчені, котрі звернулися до системного вивчення елементів мистецької форми. Притім дослідники, що дотримувалися крочеанської концепції тотожності мови й поезії, а також представники німецької ***стилістичної критики (Stilforschung)*** й російського формалізму переважно трактували стиль у лінгвістичному сенсі, займаючись питаннями поетичної фоніки, лексики, семантики, синтаксису. Натомість ***мистецтвознавче*** (і ***літературознавче) розуміння стилю*** є ширшим - воно охоплює не лише стилістику, а й композицію, образну систему, тематику, мистецьке бачення світу й людини, виходячи в царини психології, ідеології, суспільної історії, культурології.

З українських дослідників у царині теорії й історії стилів працювали Микола Дашкевич, Іван Франко, Михайло Возняк, Олександр Білець- кий, Леонід Новиченко, Дмитро Наливайко. Часткові спроби періодизації історії української літератури за стилями зробили Богдан Лепкий («Начерк історії української літератури», Коломия, ч. 1,1909; ч. 2,1912), Микола Зеров («Українське письменство XIX ст.», Київ, 1928; «Від Кулі- ша до Винниченка: Нариси з новітнього українського письменства», Київ, 1929), Микола Гнатишак («Історія української літератури», Прага, кн. 1, 1941). Але найважливішими працями в цій галузі залишаються й донині «Історія української літератури» (Нью-Йорк, 1956) і «Порівняльна історія слов'янських літератур» (Берлін, 1968) Дмитра Чижевсь- кого - новаторські історіографічні дослідження, побудовані за стильовим принципом.

У другій половині XX ст. відмова від типологічного підходу, жорсткої схематизації літературного процесу вплинула і на розуміння стилю, жанру та інших літературознавчих понять, які тепер часто заступаються або витісняються категоріями письма й дискурсу. І все ж, як зазначив Антуан Компаньйон, у той час коли лінгвісти руйнували поняття стилю, Ролан Барт у «Нульовому ступені письма» (1953), Мішель Ріффатер у «Критеріях аналізу стилю» (1960), Нельсон Ґудмен у «Статусі стилю» (1975) реабілітували то один, то інший аспект цього поняття, через що воно залишається порівняно стабільним, концептуально гнучким, зберігаючи універсальний характер

Стильова типологія виконує й прагматичні функції, допомагаючи читачеві зорієнтуватися серед складних еволюційних процесів новітнього письменства. Довідкове призначення має «Словник літературних напрямів двадцятого століття» - об'ємний компендіум, що розпочинається передруком відомої статті Рене Веллека «Періоди і напрями в літературній історії» ("Periods and Movements in Literary History") і містить характеристику впливових напрямів, таких як реалізм, символізм, натуралізм чи модернізм, розвиток яких простежено у літературі майже восьми десятків країн світу[128].

[128] **Twentieth-century literary movements dictionary: a compendium to more than 500 literary, critical, and theatrical movements, schools, and groups from more than 80 nations, covering the novelists, poets,**

8.2. Моделювання стилю

Упродовж двох з половиною тисячоліть дефініції стилю хитаються між двома опозиційними бігунами: ***естетична норма*** як єдність змісту і форми - ***відхилення від норми*** як вираження індивідуальності митця. Очевидно, між обома полюсами мусить існувати закономірна взаємодія, яку й називаємо стилем.

В історичній площині поняття естетичної норми трансформується в поняття літературної традиції - успадкованої поетики, яку митці використовують по-особливому, виражаючи власне світовідчуття. Якщо ***поетика*** - це багаторівнева система історично набутих, колективно витворених, спільних для письменників і читачів мистецьких засобів, які має у своєму розпорядженні кожен автор (див. підрозділ 5.5. Порівняльна поетика), то ***стиль*** - це індивідуально неповторний спосіб використання традиційної палітри поетикальних засобів, своєрідність естетичних уподобань, які зумовлюють творчий вибір митця (чи групи літераторів або літературної епохи). Поетика вивчає літературні стилі як естетично значущі способи творчого використання мистецьких засобів. Стильовими одиницями, за допомогою яких можна виміряти й описати унікальність мистецького феномену, є історично витворені засоби мистецької експресії.

Ще наприкінці XVIII ст. француз Жорж-Луї-Леклерк Бюффон висловив думку, що стала крилатою фраза: "Le style c'est l'homme" («Стиль - це людина»), Порівняльний стильовий аналіз, здійснюваний на різних рівнях дотикальної системи, здатен прояснити імпресіоністичне читацьке відчуття творчої самобутності таких літературних постатей, як, скажімо, Іван Нечуй-Левицький і Василь Стефаник:

- ***фоніка:*** проза Нечуя-Левицького є повноголосою, мелодійною, але «прозорою»; вона зрідка привертає до себе увагу читача звуконаслідувальними та ліризованими пасажами, де зустрічаються рими; Стефани- кова ж фоніка має ширший і витонченіший звуковий спектр, насичена музичними ефектами: від заколисуючої евфонії (як у новелі «Озимина»: «ціле село співає, білі хати сміються несміливо, вікна ссуть сонце» - провідну партію виконують мелодійно підібрані асонанси 1-е, е-б, і-а- е... у супроводі глухих ц, с, х, поєднаних у гармонійні акорди з дзвінкими л, в, б, м) до різких дисонансів, які підсилюють драматизм теми, що розгортається на вищих рівнях поетичного висловлення: ***(«Гриць здригнувся... Гриць*** скреготав зубами» в «Новині» чи гнітюче бубоніння в новелі «Сама-саміська»);
- ***ритміка:*** стисле й напружене, перерване короткими паузами Стефани- кове мовлення творить стримано схвильований ритм; натомість Нечує- ве мовлення розлоге, спокійне, докладне, нерідко наслідує народнопісенний лад;
- ***лексика:*** Нечуй-Левицький ширше використовує автологічну лексику, традиційні порівняння, барвисті пісенні епітети, тоді як у Стефаника вражає ощадний, місткий спосіб метафоричного висловлювання;
- ***синтаксис:*** Стефаників синтаксис набуває експресії завдяки засобам ущільненого й уривчастого мовлення (прості, односкладні, непоширені, неповні речення, обрив) та інверсійним конструкціям, а в Нечуя-Левицького вирізняються розгорнуті синтаксичні побудови: речення складні, а також ускладнені порівняльними зворотами, однорідними та відокремленими членами;
- ***наpація:*** Нечуй-Левицький вдається до розповідних та описових форм, дбаючи про мальовничість викладу; Стефаник зводить авторський коментар до мінімуму, драматизує виклад («З міста йдучи»), часто подаючи подію у вигляді сценічних фрагментів («Діточа пригода»);
- ***образна система:*** у Стефаниковому світі читачева увага сконцентрована на постаті героя, душевний стан якого висвітлюється у критичний момент, а своєрідність повістевої манери Нечуя полягає в тому, що письменник виставляє перед нами цілі галереї різноманітних людських типів, розкриваючи їх характери в низці побутових ситуацій;
- ***тематика:*** модерніст Стефаник обирає теми й події експресивного характеру, які подає у трагічному екзистенційному освітленні, натомість реаліст Нечуй-Левицький тяжіє до проблематики буденного людського життя, нерідко, проте, освітлюючи її в лірично-пісенному, гумористичному, а то й піднесено-філософічному плані;

---

short-story writers, dramatists, essayists, theorists, and works, genres, techniques, and terms associated with each movement / Eds. *Helene Henderson* **and** *Jay P. Peder- son.* **- Detroit, Mich.: Omnigraphics, 2000.**

- ***композиція:*** якщо Стефаник одразу, з перших рядків, занурює нас у вир зображуваної події і часто вдається до сюжетної інверсії (послідовність викладу не збігається з перебігом події), то Нечуй за допомогою експозиційних картин попередньо готує читача до сприйняття фабули, яку викладає у лінійній хронологічній послідовності;
- ***жанрові форми:*** неоднаковими є й уподобання обох митців у жанровій царині: Стефаник віддав перевагу фрагментарним різновидам новелістики й поезії в прозі, а Нечуй-Левицький - широкоформатній епіці (повісті та оповіданню).

Вивчення стилю за допомогою проекції творчої індивідуальності на тло поетичної традиції запропонував І. Франко у студії (1890), присвяченій Шевченковій «Тополі». Порівняльні студії над емпіричним літературним матеріалом і повторюваними, типовими його формами спонукали українського компаративіста визнати кодову функцію ***літературної традиції як*** «загальнолюдського фонду» - історично утворюваного резервуару тем, сюжетів, образів, метричних форм та інших мистецьких засобів, з якого митці відбирають типові елементи і вибудовують з них неповторні комбінації. Поняття традиції як спільної для митців і публіки «скарбниці понять, уявлень і форм» стало основою неміметичного визначення красного письменства:

Тут І. Франко й розрізнив «***історичний***» метод, що висвітлює еволюційний розвиток системи традиційних мистецьких засобів («фонду»), і т. зв. метод «***психологічний***», який визначає індивідуальну поетику митця через зіставлення її з поетикою доби, стилю чи жанру. Таке розрізнення колективного та індивідуального було актуальним, бо за тих часів порівняльну методику не раз використовували для з'ясування односторонніх літературних впливів на об'єкт компаративного дослідження. Гі- пертрофована «впливологія» нерідко спрощувала уявлення про творчу особистість, а то й нівелювала її, розчиняючи самобутню творчість серед безлічі причиново-наслідкових зв'язків.

У XX ст. зіставний підхід набув значної популярності серед критиків і письменників:

> Часами кілька технічних дрібниць дає багато до зрозуміння психе письменника. Ось Пруст (Proust) що додає кілька прикметників (5-6) до іменника і тими прикметниками ступнево щораз виразніше окреслює річ. Ось Анатоль Франс, що любить сполучати два супротилежні прикметники («переможні і хитливі кроки»). Ось безконечні хвилі Шевченківських дієслів і тяжка хода Кулішівських зложених прикметників, важніших для нього від іменників

Окрім індивідуальної творчості, подібною печаттю мистецької унікальності часто позначені і глобальніші явища літературного процесу, тому й говоримо про стилі напрямів та епох. Індивідуальний вибір стильової стратегії та манери викладу відбувається, як правило, у межах панівної літературної традиції.

Наприклад, серед стильових констант реалізму XIX ст. дослідники вказують на «деміургічну» позицію автора на різних рівнях - від способу тлумачення зображуваного до стилістичних особливостей. «Наслідуючи» природу, реалісти ніби уподібнювалися їй, претендували на всезнання й роль абсолютної креаційної сили у створюваному мистецькому світі[129]. А в рамках реалізму як стильового напряму виділяється низка течій. Скажімо, до «флоберівської» стильової течії зараховують письменників зі схожими стильовими ознаками (розвиток оповідної техніки в напрямі максимально об'єктивного авторського викладу, що стало реакцією проти суб'єктивності романтичного мистецтва; вплив позитивізму у трактуванні психологічної проблематики тощо).

Таким чином, стиль - це характерний для літературного явища (окремого твору, творчості письменника, напряму, доби) репертуар стандартних (типових) мистецьких засобів і форм, який розпізнається на тлі традиційної поетики і вирізняє його з-поміж інших явищ.

[129] **Індивідуальні стилі українських письменників XIX - початку XX ст. - К., 1987. - С. 25.**

8.3. Типологія стильового напряму

Стиль є головним типологічним критерієм у визначенні літературного напряму, проте - не єдиним. Дослідникам ще не вдалося домовитися про чіткіше розмежування понять «літературний стиль» і «літературний напрям», «літературна течія», «літературна школа». Ті й інші споріднені поняття перехрещуються й накладаються, межі між ними нечіткі, але їх можна й треба диференціювати. На відміну від ***мистецької групи*** (її творять однодумці на основі особистих контактів, спільної праці над спільними проектами - «Руська трійця», «Молода Муза», гурт неокласиків), ***літературного покоління*** (вікова й естетична спільність митців), ***напряму*** чи його складової - ***течії*** (це основні одиниці внутрішнього розмежування літературного процесу, які передбачають широкий діапазон спільних стильових і програмово задекларованих естетичних та ідеологічних засад), ***стиль*** - поняття суто творче, що окреслює розпізнавану індивідуальну чи колективну тенденцію у використанні традиційної поетики і не передбачає згаданих особистісних, вікових, програмних критеріїв. Натомість напрям стосується й інших складників літературного руху: він виробляє мистецьку ідеологію - програмні естетичні засади, які проголошують у маніфестах і обговорюють у дискусіях; він диференціюється на течії й угруповання, формує власне функціональне середовище (видавничі інституції, критику й публіку).

Кожна ***літературна доба*** має власне стильове обличчя, тому в літературній періодизації, у визначенні літературної епохи важливим критерієм є провідна стильова тенденція (чи сукупність таких тенденцій). Наприклад, друга половина XIX ст. визнана добою Реалізму, тому що реалізм був провідною і панівною стильовою тенденцією, хоча й не єдиною - романтична течія продовжила своє існування в ранній прозі Івана Франка («Петрії і Довбущуки»), лірици Якова Щоголева, перерісши наприкінці століття в символісгично-неоромантичні течії. Отже, поняття «літературна доба» і «напрям» перехрещуються, але не збігаються.

До поняття ***«метод»*** сучасне українське літературознавство відчуває недовіру. Річ у тім, що воно було запроваджене за часів Й. Сталіна і М. Ґорького як украй ідеологізований замінник таких понять, як «стиль», «напрям», і митцям, які сповідували різні естетичні уподобання, силоміць накинули уніфікований «метод соціалістичного реалізму», що став для них системою партійної і самоцензури.

Звичайно, стильові поняття і класифікації неминуче схематизують будь-який мистецький феномен. Адже мистецьке обличчя письменника, напряму чи епохи має чимало рис, які годі втиснути у стислу формулу. Погоджуючись із Д. Чижевським щодо зв'язків Т. Шевченка з романтизмом, Ю. Шерех застеріг, що «замкнути» митця в цих рамках - «все одно, що на клітці тигра написати "кішка"» Тому, аби уникнути спрощення, не обмежуймося наклеюванням етикеток, а намагаймося якомога повніше описати багатство стильових прикмет. Пам'ятаймо, що будь-яке означення, як-от «романтизм», це лишень ім'я, спільне для багатьох самобутніх явищ, таких як Шевченко, Байрон чи Петефі. Творчість видатних митців містить численні стильові риси, що, як правило, виходять далеко поза межі того чи того літературного напряму. Наприклад, поєднання реалістичних і романтичних прикмет спостерігаємо в Миколи Гоголя («Вечори на хуторі біля Диканьки»), Чарлза Діккенса («Різдвяна пісня у прозі»), Оноре де Бальзака («Шагренева шкіра»),

Пантелеймона Куліша («Чорна рада»), Марка Вовчка («Кармелюк»), Марка Твена («Пригоди Гакльберрі Фінна») та в багатьох інших хрестоматійних явищах.

Стильовий синтез властивий новаторам, які узагальнюють попередній творчий досвід, прокладаючи шляхи новому мистецтву. Таким є неокласицизм

Еліота чи тичинівський «кларнетизм», що поєднав символізм та імпресіонізм з авангардистськими тенденціями і прадавніми міфо-фольклорними традиціями.

8.4. Циклічні та лінійні концепції стильової еволюції

Дослідження європейського живопису, скульптури та архітектури від раннього Відродження й до Бароко дало Генріху Вельфліну підстави для рввмежування п'ятьох стильових опозицій: «лінійність - мальовничість», «площинне - глибинне зображення», «закрита - відкрита форма», «багатоманітність - єдність», «абсолютна - відносна прозорість», за якими він змоделював **циклічну концепцію стильової еволюції:** «класика» і «бароко» - це два протилежні полюси, що наявні в кожній добі європейського мистецтва («Основні поняття історії мистецтв: Проблема еволюції стилю в новому мистецтві», 1915).

З 1920-х років теорія циклічного розвитку мистецтва Вельфліна набула популярності і в Україні. Вона побутувала в колі неокласиків, нею захоплювалися М. Зеров і В. Петров, а відтак - М. Хвильовий і Д. Чи- жевський Узагальнюючи свої спостереження, Чижевський сформулював ***«хвильову теорію»*** стильової еволюції красного письменства:

> Хоч які різноманітні були численні літературні стилі, що змінювалися в європейських літературах протягом довгих століть, але в них легко помітити два типи, які характеризуються протилежними рисами: любов'ю до простоти чи, натомість, ухилом до ускладненості; нахилом до ясних, за певними приписами вибудуваних рамок або, навпаки, прагненням надати творові навмисне незакінченої, розірваної, «вільної» форми. Так само помітимо або прагнення до прозорої ясності думки або, натомість, нехтування ясністю, бо, мовляв, важливіша «глибина», хоч би вона читачеві і не завжди була до кінця зрозуміла; зусилля виробити унормовану, нормалізовану, «чисту» мову або, натомість, шукання своєрідної, оригінальної мови, любов до мовних дивацтв, ужиток діалектизмів та жаргонізмів; прагнення дати найточніший вислів або, навпаки, - найбільшу повноту мовного вияву, хоч би це було і не на користь точності; прагнення досягнути в загальному враження спокійної гармонії або, навпаки, напруження, руху, динаміки. Представники цих двох різних типів літературних стилів цінять не те саме: ясність або глибину, простоту або пишність, спокій або рух, закінченість у собі або безмежність перспектив, викінченість або прагнення та мінливість, сконцентрованість або різноманітність, традиційну канонічність або новизну і т. д. З одного боку, переважає ідеал спокійної урівноваженої краси, з іншого - краса не є єдиною ***естетичною*** цінністю літературного твору, поруч краси стоять інші цінності, та до естетичної сфери приймається навіть незугарне...»

Еволюцію української і загальноєвропейської культури Дмитро Чи- жевський схематично зобразив у вигляді стильових «хвиль», які розгой- дуються між двома опозиційними полюсами[130]:



На циклічній концепції ґрунтується відома книжка Еріха Авербаха «Мімезис. Зображення дійсності в західноєвропейській літературі» [131](1946), яка не лише розгортає перед читачем Грандіозну панораму еволюції європейського письменства впродовж трьох останніх тисячоліть - від Античності й до XX ст., а й демонструє майстерний стильовий аналіз поодиноких текстів. Маючи на увазі під мімезисом літературну репрезентацію актуальної дійсності, дослідник-ерудит опрацював величезний історико-літературний матеріал грецькою, латинською, іспанською,

---

[130] **Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. - Кн. 3. - К„ 1994. - С. 617.**

[131] *Auerbach, Erich.* **Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. - Bern, 1946 (Англ. пер. - 1953, польськ. - 1968, рос. - 1976).**

італійською, французькою, німецькою й англійською мовами і здійснив його періодизацію за типологічними критеріями високого і низького стилів, відомими ще з часів Арістотеля. За Авербахом, античність і класицизм розрізняли високий стиль, для якого притаманна експресія ідей та емоцій епохи, і стиль тривіальний, що відображує буденну дійсність. Злиття цих двох ідей і стилів відбувалося двічі - у Середньовіччі під впливом реалістичного стилю Євангелія і в творчості митців XIX і XX ст. - Стендаля, Бальзака, Марселя Пруста, Дж. Джойса, Вірджінії Вульф, Томаса Манна, яким імпонувало конкретне зображення історії і внутрішнього світу людської особистості.

Йдучи шляхом, що його запропонував Г. Вельфлін, дослідники (особливо структуралістської орієнтації) розробляли й інші схеми бінарних опозицій: «бароко - реалізм», «реалізм - романтизм» і навіть (у радянській науці) «реалізм - антиреалізм». З-поміж них універсальністю і теоретичним обґрунтуванням вирізняється ***опозиція метафоричного й метонімічного стилів*** Романа Якобсона. Джерелом цієї опозиції була, очевидно, потебнянська концепція двох типів образного мовлення - ***метафоричного*** називання предмета за допомогою ознак, невластивих для нього й несумісних із ним, та ***синекдохічного*** означення предмета через окрему яскраву й промовисту суміжну деталь За Якобсоном, мовлення може будуватися за двома принципами смислової організації: тема переходить одна в іншу або за подібністю ***(метафоричний принцип),*** або за суміжністю ***(метонімічний принцип).*** Метафоричні конструкції переважають у російській ліричній пісні, романтизмі й символізмі, а метонімічний принцип організації мовлення характерний для героїчного епосу, реалістичного письменства. Дотримуючись відношення суміжності, реаліст метонімічно відхиляється від фабули до довкілля, персонажів - до просторового тла. Л. Толстой у сцені самогубства Анни Кареніної зосереджує увагу на червоному мішечку героїні, а у «Війні і мирі» використовує синекдохи «вусики на верхній губі» і «голі плечі» для змалювання жіночих персонажів. Р. Якобсон говорить також про метонімічну орієнтацію кубізму, в якому предмет трансформується в набір синекдохічних ознак, на що сюрреалісти відповіли відверто метафоричною позицією. Починаючи з фільмів Д. В. Ґріффіта кіномистецтво, з його розвинутими можливостями зміни кута зору, перспективи і фокусу кадрів, порвало з традиціями театру і дало безпрецедентну розмаїтість синекдохічних «крупних планів» і взагалі метонімічних «мізансцен». У Чарлі Чапліна ці засоби були витіснені метафоричним «монтажем» з його переходами напливів - своєрідними кінематографічними уподібненнями [132].

Чимало інших дослідників звернуло увагу на циклічну послідовність у чергуванні метонімічного і метафоричного мислення впродовж літературної історії: метонімічний характер мали, наприклад, класицизм і реалізм, а романтизм і символізм позначені перевагою метафоричного мовомислення.

Захоплення циклічними теоріями чергувалося в літературознавчій компаративістиці з **лінійними концепціями стильової еволюції.** На відміну від ***позитивістичної літературної історії,*** яка вкладала твір у хронологічну серію і тим самим редукувала до статусу «факту», формалісти Віктор Шкловський, Борис Ейхенбаум, Юрій Тинянов обґрунтували історичну зміну стилів безнастанним чергуванням принципів ***автоматизації*** та ***одивнення*** (чи очуднення, як у Леся Курбаса): мистецтво оновлює естетичну чуттєвість читачів за допомогою форм, які порушують звичний автоматизм читацького сприймання. Це ***формалістичне трактування літературної еволюції як безперервної боротьби нового зі старим*** Роман Якобсон уточнив у 1935 р.: ефект одивнення виникає завдяки формальним новаціям, експериментальним

---

[132] *Якобсон, Роман.* **Два аспекта языка и два типа апофатических нарушений // Теория метафоры: Сб. - Москва, 1990. - С. 127-128.**

«прийомам» (тобто способам стилістичної і композиційної організації тематичного матеріалу), які згодом, зайнявши панівні позиції в літературній системі, починають масово тиражуватися й тому стають узвичаєними, невідчутними, автоматизованими, щоби відтак поступитися новим формам.

Уточнюючи формалістичне трактування літературної еволюції, ***рецептивна естетика*** Ганса Роберта Яусса доповнила естетичну опозицію «нове - старе» важливим опосередковуючим чинником, яким є взаємодія твору і сприймана [133]. Будь-яку нову стильову поетику можна розглядати як систему естетичних сигналів, за допомогою яких літературний текст активізує читацький досвід і зрушує з місця усталені інтер- претаційні коди, естетичні стереотипи, змінюючи, згідно з Яуссом, звичний «горизонт сподівань». Притім, помічаючи новації на тлі мистецької традиції, сучасники ідентифікують їх шляхом зіставлення з подібними явищами в інших літературах. Отож проекція новоявленого стилю на історичну і порівняльну площину актуалізує національну традицію і міжлітературний контекст.

Всередині XX ст. значний розголос дістали концепції послідовної зміни літературних напрямів у глобальному масштабі. У «Нарисі порівняльної літератури від Данте Аліг'єрі до Юджина О'Ніла» ("Outline of Comparative Literature from Dante Alighieri to Eugene O'Neil", Чепел Гілл, 1954), що його написав американський літературознавець швайцарсько- го походження Вернер П. Фрідеріх у співпраці з Девідом Мелоном, було запропоновано ***універсалістичну модель*** світового літературного процесу, згідно з якою відлік світової літератури розпочинає доба Ренесансу, а в доповіді Віктора Жирмунського «Літературні течії як міжнародне явище», з якою російський учений виступив на V Конгресі М АПЛ1967 р. в Беоґраді, йшлося про «однакову регулярну послідовність літературних напрямів» [134], що мають міжлітературний характер (тобто спершу ренесанс, а потім - бароко, класицизм, романтизм, реалізм і натуралізм, модернізм).

Універсалістична схема була, звісно, європоцентричною, бо не враховувала специфіки розвитку неєвропейського письменства, а також не розв'язувала проблем синхронізації національних літератур та своєрідності їхнього стильового обличчя. Ці проблеми й інші порівняльно-історичні аспекти стильової типології вивчають Ґеорґій Ґачев (Росія), Анна Балакян (США), Діониз Дюришин (Словаччина), Доуве Фоккема (Нідерланди), Дмитро Наливайко (Україна), Галіна Янашек-Іванічкова (Польща).

8.5. Проблеми порівняльної типології стилів

Прояви одного й того ж стилю в різних літературах відрізняються хронологічними рамками, національною барвою, інтенсивністю, здобутками. Наприклад, в інших європейських літературах Ренесанс дав Петрарку, Шекспіра, Рабле, тоді як в українській спостерігаємо окремі його елементи. Натомість бароко на українському ґрунті розквітло у.ці^менну мистецькими осягненнями добу національного мистецтва, хбча в сусідній російській літературі залишилося явищем малопомітним.

Як пояснити такі розбіжності? На чому ґрунтується суголосність літературного розвитку в різних країнах як процесу єдиного чи принаймні такого, що має споріднені засади? Котра з існуючих систем компаративних координат здатна трактувати асиметрію національних літературних процесів?

Стильові подібності в різних національних літературах ***позитивіс- тично зорієнтована компаративістика*** інтерпретувала винятково як результат

---

[133] *Jauss, H. R.* **Historia literatury jako prowokacja / Przetoz. AI** *Lukasiewicz,* **posfow.** *K. Bartoszynski.* **- Warszawa: IBL, 1999. - S. 156-167.**

[134] *Жирмунский, Виктор.* **Литературные течения как явление международное. - Ленинград: Наука, 1967. - С. 6.**

відцентрової дії міжлітературних впливів: дослідники вважали, що стильовий напрям народжується в певному мистецькому середовищі однієї країни й потім поширюється в інших країнах унаслідок творчих контактів. Згідно з такими уявленнями, Відродження виникло в Італії у XIV ст., в XV поширилося у Франції, в XVI - в Англії, у XVII - в Німеччині (Реформація); бароко походить із Іспанії, класицизм - французького походження, а батьківщиною сентименталізму є Англія...

Циклічна концепція стильової еволюції позначена телеологічними уявленнями про закономірне прямування письменства до наперед заданої мети, що висуває дискусійні проблеми «завершеності» - «незавершеності» («повноти» - «неповноти») стильового розвитку національної літератури на певному етапі. Але звідки розпочинати відлік? За еталон модернізму часто править той чи той національний його різновид, що мав загальноєвропейське значення. Поряд із французькою моделлю, яку започаткував символізм, а вершинним явищем став сюрреалізм, орієнтиром є й англо-американська модель, у якій після естетизму й неоромантизму на перший план вийшов авангардистський та «високий» модернізм. Але з німецьким модернізмом ситуація цілком інакша - його започаткував натуралізм імпресіоністичного ґатунку, а вивів на загальноєвропейську арену експресіонізм... До речі, чи не варто і в українській літературі експериментально обміркувати такий варіант: натуралізм другої половини 1870-х - 1880-х років як початковий етап українського модернізму? Адже в оглядовій праці «З останніх десятиліть XIX віку» І. Франко окреслив назвою «Молода Україна» тодішнє покоління літературних і політичних реформаторів...

Дискусійні питання породжує й ***лінійна концепція стильової еволюції,*** як-от послідовність / перервність, а відтак - асинхронність стильового розвитку різних літератур, які перебувають на неоднакових еволюційних етапах (явище уповільненого і прискореного розвитку та поступового вирівнювання національних стильових систем).

Явища цілісної послідовності й дискретності в історичному розвитку літератур описуються поняттями ***«континуїтет»*** і ***«дисконтинуї- тет»*** (безперервність і перервність). Мішель Фуко та інші теоретики постмодерну схильні наголошувати не на спадкоємності епох, а на епіс- темологічних розривах, які виникають унаслідок стрибкоподібного руху і призводять до нерозуміння і відчуження між самобутніми історичними світами. Наприклад, Григорій Грабович у статті «Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури» услід за Гансом Робертом Яуссом зазначив, що прикметою кризи, а точніше перелому, яким вона завершується, є певна культурна амнезія щодо попереднього стану речей. Такі дисконтинуїтети в тисячолітньому розвитку української літератури спостерігаємо на межі середньовічної літератури Київської Русі і старого письменства, а також в історичний момент появи но- вочасної літератури, коли вибір розмовної мови рішуче відмежував нову українську літературу від давнішої, внаслідок чого стався розрив історичної спадкоємності літератури і часткове обмеження історичної пам'яті

Дослідники тривалий час сперечалися про стильове «відставання», зумовлене історичними і культурними причинами, та «випередження», коли якась національна література впродовж певного часу стає законодавцем стильової моди. Відома, наприклад, ***концепція прискореного розвитку національної літератури*** Георгія Ґачева, яку дослідник вибудував на матеріалі болгарського письменства у книжці «Прискорений розвиток літератури» («Ускоренное развитие литературьі», 1964).

Очевидно, для становлення стильового чи - ширше - культурно-мистецького явища необхідні внутрішні культурно-історичні передумови. Через те що такі ренесансні тенденції, як секуляризація (перевага у мистецтві світського елементу над релігійним), прихід антропоморфізму на зміну

теоцентризму, «реабілітація» античності, наукові відкриття (геліоцентрична система Коперника, відкриття кровообігу Віль- ямом Гарві та ін.), винайдення книгодрукування тощо, у Східній Європі затрималися, деякі ренесансні віяння проявилися тут у релігійній формі, в елементах протестантизму, в латиномовній літературі. Скажімо, українськими майстрами Відродження стали поет Павло Русин із Ко- росна (збірка «Пісні», Відень, 1509), публіцист Станіслав Оріховський та деякі інші латиномовні письменники-гуманісти, а реформаційні ідеї позначилися на полемічних творах Івана Вишенського («Книжка», близько 1600).

Інша річ - Бароко, в рамках якого маємо, за визначенням Д. Наливайка, процес зближення та ідентифікації культури «латиномовної Європи» і Європи «візантійсько-слов'янської» - двох дочірніх і водночас відмінних, за Арнольдом Тойнбі, культурно-історичних спільнот, які пішли від спільного кореня - античної культури й виокремилися в середньовічну епоху.

Реабілітація бароко в Україні почалася із 60-х років XX ст. і певний час обмежувалася дослідженнями барокового стилю в літературі й мистецтві, а не його філософсько-світоглядної основи. Чому? З одного боку, тому, що бароко базувалося на релігійній основі, яку в радянський час суворо переслідували, а з другого - визнавши бароко як тип культури, що охоплює філософію, історіографію (козацькі літописи), педагогіку, естетику (поетики професорів Києво-Могилянської академії), світосприйняття і мислення епохи, треба було визнати, що українська культура стояла тоді на рівні європейської, а це було не вигідно радянському режимові, за часів якого українська культура трактувалася як другорядна, що розвивалася під впливом російської. Російська ж література майже не знала бароко й перебувала в типологічно відмінному культурному середовищі.

В українській науці вже була праця, в якій українське бароко розглядалося на рівні тогочасної світової думки. Це фундаментальне дослідження Дмитра Чижевського «Український літературний барок: Нариси» (Прага, 1941-1944), яке мало резонанс у європейській науковій думці: статті на цю тему автор друкував також чеською, німецькою та англійською мовами. Д. Чижевський не тільки перший глибоко по-науковому досліджував українське бароко, а й запропонував нові підходи до вивчення цього культурного феномену, які мають фундаментальний характер. Зокрема, вчений висунув і обґрунтував концепцію бароко як синтезу Ренесансу і Середньовіччя, класичного (античного) і християнського начал (первнів) європейської культури як у латино-католицькому, так і в слов'яно-православному світах (культурно-історичних спільнотах). Але праці Чижевського були вилучені з наукового обігу в УРСР і перебували під забороною у спецфондах. Ситуація змінилася після того, як Україна здобула незалежність. Почалося вивчення літературного бароко не лише як стилю, а й як типу культури, в якому виявилася ментальність народу, його міфологія, церковне життя і т. д.[135] Невипадково в 30-х роках XX ст. виникло необароко, яке поєднало не тільки християнські та античні образи, а й образи християнської традиції і слов'янської міфології (поезія Павла Тичини, Євгена Маланюка, Миколи Бажана).

Очевидно, тут найважливіше те, що в добу Бароко активізувалися зв'язки української культури з культурою Заходу. Вона ввійшла в європейський культурний контекст, зберігши своє «східне» обличчя. Не ставши латинською,

[135] **Див.:** *Макаров, Анатолій.* **Світло українського бароко. - К.: Мистецтво, 1994;** *Ушка- лов, Леонід.* **Світ українського бароко. - Харків, 1994;** *Криса, Богдана.* **Пересотворення сві**ту. **Українська поезія XVII-XVIII століть. - Львів, 1997;** *Рязанцева, Т. М.* **Змалювати дум**ку... **(Консептизм як напрям метафізичної поезії в літературі Європи доби Бароко). - К.: Українська книга, 1999; а також праці** *Володимира Крекотня, Вікторії Колосової, Леоніда Махновця, Олекси Мишанича, Віталія Маслюка, Василя Яременка, Дмитра Наливайка, Миколи Сулими, Юрія Ісіченка, Валерія Шевчука, Валентини Соболь* **та інших сучасних дослідників.**

вона водночас і не протистоїть їй, а синтезує західноєвропейські ідеї і течії в національні культурні традиції.

Бароко - явище дуже складне, тому створити його загальну модель (парадигму) в науці було важко з огляду на його, так би мовити, регіональну специфіку. Наука взялася за створення такої парадигми тільки в XX ст. Насамперед треба було відійти від трактування Бароко як вираження кризи Ренесансу. Згідно з таким трактуванням, між добою Відродження і Просвітництвом в культурному житті Європи проліг період безладу, дезорієнтованості, багатовекторності течій і тенденцій, де важко було віднайти спільний стрижень, стійку єдність. Гармонійний світ ренесансного гуманізму обернувся ірраціональним хаосом, а людина - істотою, що вагається між добром і злом. Усе це приписували добі Бароко.

Сьогодні утвердився погляд, що ця криза епохи Відродження проявилася у маньєризмі - проміжній течії між ренесансом і бароко (XV- XVII ст.), назва якої походить від слова «манера»; вона декларувала і втілювала ідею самовираження митця, суб'єктивність.

Бароко ж шукало шляхів нової інтеграції, нового синтезу на основі не ренесансного антропоцентризму, а християнської містичної ідеї. Воно розширило невідомі глибини як зовнішнього, так і духовного світу, **в** осягненні якого раціоналізм поєднується з містичними осяяннями. В українській літературі ця доба особливо важлива тим, що знаменувала процес зближення української культури з культурою «латинської Європи». Бароко стало першим «великим стилем» загальноєвропейського масштабу.

Д. Наливайко розглядає бароко як наднаціональний стиль, який у кожному регіоні і національному середовищі мав свої особливості, зумовлені місцевими традиціями. Так, латинське бароко Півдня прийшло на зміну ренесансу, який відзначався секулярним (світським) характером. В українських умовах такої міцної ренесансної традиції не було, отже, бароко тут мовби «виросло» відразу з середньовіччя, що спричинило в ньому більший елемент духовних мотивів і тем, а ренесансні риси воно здобувало вже у процесі свого розвитку. Цікаво з цього погляду подивитися на українські ікони у Львівському національному музеї. В давніших іконах всю площу займає образ святого, а десь у кутку вміщена маленька фігура людини. Але з часом пропорції кардинально змінюються і на чільне місце висувається людина, а іконка опиняється вгорі як елемент інтер'єру сільської чи міської світлиці.

І західноєвропейське, й українське бароко позначене ускладненою метафоричністю, символікою, контрастністю, експресивністю, але в українському варіанті більше виділяються «тіньові» складники. Бароко православно-слов'янського світу, яке знайшло найповніший вияв в Україні, відрізняється від латинського більшим зв'язком з фольклором та давньою язичницькою символікою, яка почасти замінила тут античну. Ця його риса відбилася в українському необароко, зокрема в поетичній творчості Ігоря Калинця (збірка «Ладі й Марені»),

Співвідношення «свого» й «чужого», індивідуального й універсального можемо спостерігати і в інших «великих стилях» - романтизмі, модернізмі тощо. Так, однією з особливостей романтизму є т. зв. байронічний тип героя з його бунтарською натурою. Але в літературах народів, залежних від імперії, ці риси втілилися в тип героя, що бореться не так за власну свободу, як за визволення народу. Тут нема індивідуалізму, притаманного героям у літературах незалежних націй. Отже, в загальній парадигмі романтизму (як і бароко) ми маємо враховувати специфіку, визначати модель кожного національного романтизму, бачити різні ро- мантизми. Тому не можемо погодитися з М. Євшаном чи М. Рудниць- ким, які, порівнюючи романтизм в англійській та німецькій літературах з романтизмом у слов'янських літературах, критикували цей останній за брак універсальних ідей і надмір політичних тенденцій (це робив, зокрема, М. Рудницький у книзі «Від

Мирного до Хвильового», Львів, 1936). Так, ми не можемо відділити український, польський, чеський романтизм від ідей національної самосвідомості, але чи маємо ми трактувати це як ваду? Чи могли без цих ідей виникнути «Русалка Дністрова», «Кон- рад Валенрод», «Гайдамаки»?! Навпаки, «послідовний історико-літера- турний аналіз цих тенденцій засвідчує, якою мірою модифікації цих тенденцій у "залежних" літературах збагачують європейський літературний процес на етапі романтизму, якою мірою ці дві "протилежні" а точніше, відмінні групи національних літератур взаємозумовлені і взаємоперехрещені у своєму розвитку» (Д. Дюришин). Без такого підходу результати порівняльного вивчення будуть фрагментарні і не дадуть можливості синтезу літературного процесу.

Тому сьогодні на перший план виступила не проблема контактних зв'язків, як це було раніше, а типологічних подібностей і відмінностей, центр ваги перемістився на дослідження стильових течій національної літератури в міжнаціональному контексті

8.6. Модернізм із застереженнями? (Універсалістичний і плюралістичний підходи)

Типологія - це мандри літературним часом і простором, перетинання «кордонів» різних методологій, жанрів, риторичних систем. Така аналітико-синтетична «картографія» маршрутів у міжлітературному просторі й часі видається особливо актуальною у контексті порівняльного вивчення українського письменства столітньої давності.

Розбіжності в оцінках українського модернізму окреслилися вже в учасників тодішнього літературного процесу. Досить зіставити праці І. Франка «Українсько-руська (малоруська) література» (1898-1899), «З останніх десятиліть XIX віку» (1901), «Принципи і безпринципність» (1903) ,«Старе і нове в сучасній українській літературі» (1904) зі статтями С. Єфремова «В поисках новой красоти» (1902), «На мертвой точке» (1904) ,а також низкою його публікацій у газеті «Рада» кінця 1900-х і початку 1910-х років. Якщо І. Франко, констатувавши зв'язок молодого покоління митців із європейським імпресіонізмом і неоромантизмом, хоча й не вітав деяких новітніх ідеологічних віянь українського модерну, усе ж охарактеризував його поетику як відмінну і новаторську, порівняно з реалізмом старшого покоління письменників, то С. Єфремов, зіставивши рідне письменство з французьким, котре обрав за типологічну модель «нормальної» історичної еволюції, однозначно визнав символізм передчасним, занепадницьким, а тому шкідливим для нашої літератури - це, мовляв, слабкий, непослідовний відгомін французької моди, опосередкований польськими і німецькими впливами, який неприродно поєднується з традиційними стилями.

> «На підставі порівняльного методу, - писав І. Франко 1904 р., - переконуємося, що загальні літературні прояви не поминають і нашого народу і літератури, доказом чого можуть послужити: романтизм, реалізм, натуралізм, декадентизм і т. д.» Притім дослідник наголосив на типологічному, а не генетичному аспекті: «не конечно один [український чи французький письменник] мусить бути під впливом другого, не вчисляючи тут самого напряму, який остаточно може рівночасно постати в кількох місцях незалежно від себе...»

Окрім Франка, багато хто піддав сумніву нормативний підхід до «нової краси». Леся Українка висловила переконання в необхідності врахувати стильову неоднорідність європейського модернізму і, здійснюючи диференційовану типологію регіональних його видозмін, відшукати тут своєрідну нішу, яку зайняв український модерн. Поетеса збиралася в одній зі своїх статей «провести виразну антитезу німецького і французького новбромантизму..., посередині між Францією і Німеччиною постави- ТЙ Польську модерну (chef - Пшибишевський), а в пряму залежність від Пшибишевського - Крушельницького і С°, виразно одрізнивши од них

Кобилянську і вказавши вплив на неї Якобсена і данців...»[136]. Також вона відхилила механістичне уявлення про поступовість літературної еволюції, звернувши увагу на повсякчасне єднання різних стильових тенденцій у творчості одного й того ж автора[137].

У наступних десятиліттях спостерігаємо подібну опозицію. Якщо Дмитро Чижевський, дотримуючись західноєвропейської універсаліс- тичної моделі, що її виробили структуралістськи зорієнтовані критичні течії, говорив про подолання жанрово-стильової неповноти української літератури в модерну добу («Історія української літератури», Нью-Йорк, 1956), то Богдан Рубчак, зіставивши із французьким еталоном символізму інші європейські аналоги, дійшов висновку про запізнілий характер українського модернізму (передмова «Пробний лет» до книжки «Остап Луцький - молодомузець», Нью-Йорк, 1968), а Ігор Костецький взагалі висловив сумнів у існуванні його як історичного явища (передмова до «Вибраного» Стефана Ґеорге, Штудґарт, 1968-1971).

І майже в той самий час, 1973 р., польська дослідниця Марія Бобров- ніцька вписала українське явище у хронологію загальнослов'янського раннього модернізму, взявши до уваги не лише поетику символізму та інших ранньомодерністичних течій, а й програмні постулати угруповань і діяльність їхніх журналів У такому розширеному ідеологічно-стильовому контексті український феномен аж ніяк не видавався запізнілим, бо початки його припали на 1890-ті роки, коли з'явилися поема «Місячна легенда» (1892), ліричні збірки «На крилах пісень» (1893) і «Блакитна троянда» (1896) Лесі Українки, повість «Царівна» (1896) Ольги Коби- лянської, «лірична драма» «Зів'яле листя» (1896) І. Франка та місячник «Літературно-науковий вісник» (1898), який він редагував. Ті, за оцінками польської авторки, «типово модерністичні твори» відсувають початкову межу українського модернізму на першу половину 1890-х років і засвідчують його синхронність із аналогічними явищами в польській, чеській і російській літературах, точками відліку в яких вважаються відповідно ліричні збірки Тетмайєра (1891 і 1894), Махара (1887 і 1889), Бальмонта (1890,1895).

Спостереження М. Бобровніцької можна доповнити низкою інших фактів, які засвідчують синхронність становлення українського модерну у сфері творчої продукції і рецепції із хронологією відповідних процесів загальноєвропейського модерну.

Так, одним із перших довершених мистецьких втілень індивідуалістичного бунту проти гнітючої влади навколишніх обставин стала монологічна поема Володимира Самійленка «Геростратъ» (Львів, 1889). Естетський культ «чистої краси», протиставленої безрадісній реальності, започаткували в українській літературі ліричні твори В. Самійленка «Не вмре поезія» (1891) та «Людськість» (1893) і сонет Лесі Українки «Ба» («Фантазіє! ти сило чарівна...», 1891), що публікувалися в журналі «Зоря». А 1896 р. І. Франко видрукував у «Житі і Слові» поряд зі жмутками свого «Зів'ялого листя» драматичну поему Людмили Старицької-Чер- няхівської «Сапфо».

З рецептивного погляду показовою є еволюція журналу «Житє і Слово». Засноване 1894 р., видання Івана Франка спершу мало академічний характер, але відразу ж відчуло на собі тиск нових вимог. «У нас люди цікаві на Бодлера»[138], - з такими словами звернувся Франко в листопаді 1894 р. до парижанина Федора Вовка з проханням надіслати зразки класичної і новітньої французької поезії для рубрики «Із чужих квітників». А в травні наступного року ділився редакторськими клопотами з М. Драгомановим: «Молоді, та й то нащо

[136] *Українка, Леся.* **До О. П. Косач, 7.02.1903** // *Українка, Леся.* **Зібр. тв.: У 12 т. - Т. 12. - К., 1979. - С. 39-40.**

[137] *Українка, Леся.* **До О. П. Косач, 27.01.1903** *II Українка, Леся.* **Зібр. тв.: У 12 т. - Т. 12. - К„ 1979. - С. 33.**

[138] *Франко, Іван.* **До Ф. К. Вовка, 12.11.1894** // *Франко, Іван.* **Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 49. - С. 527.**

радикали, домагаються від мене, щоб я викинув рубрики «Із уст народа» та «Із старих рукописів», а натомість печатав переклади з Ібсена, Метерлінка та інших модерністів»

Читацькі вимоги переорієнтувати журнал «Житє і Слово» на літературну сучасність підштовхнули І. Франка перенести обговорення кардинальних питань європейського й українського модерну на сторінки вітчизняної преси. Гасла «сучасної літературної творчості» він заманіфес- тував 1896 р. у «Слові про критику» - документі програмному не лише для «Життя і Слова», а й для всього українського письменства новітньої доби - у такому формулюванні:

> повна емансипація особи автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном, якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах[139].

Ще тіл^ки-но спинаючись на ноги, модерністична критика підхопила новітню літературну модель, сутність якої І. Франко вбачав у «тріумфі індивідуалізму», і розвивала її, відштовхуючись, головно, від разючих дисонансів, породжених суперечностями між митцем і публікою, мистецькою цінністю і суспільною її значимістю, традицією і новаторством тощо. Зрушення в жанрово-стильовій системі, поява нової генерації митців і читачів, маніфестація оновленої літературної самосвідомості - такі досить виразні (як на тодішні вкрай несприятливі суспільно-політичні обставини літературного розвитку бездержавної нації) симптоми, що проявилися у творчій, структурній та рецептивній сферах літературного процесу, засвідчили синхронність становлення раннього українського модерну із загальноєвропейськими процесами.

Сьогодні ***універсалістичній*** парадигмі, яка є нормативною і типо- логізуючою, тобто наголошує на повторюваному й тому майже не ставить проблем самобутності, прирівнюючи національне письменство до єдиного еталонного взірця, протистоїть ***плюралістична*** парадигма, котра вбачає в європейському модернізмі різні національні варіанти. Обидві парадигми через сто років після Єфремова і Франка проявилися у книжках «Дискурс модернізму в українській літературі» Соломії Пав- личко і «ПроЯвлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» Тамари Гундорової, які вийшли одночасно 1997 р. Методологічні позиції С. Павличко можна, здається, інтерпретувати таким чином, що порівняно з англо-американським модерністичним стандартом український модернізм мав нестандартний вигляд. Що ж, це зрозуміло - адже то був модернізм поневоленої нації, що бореться за свободу. Тому важливо врахувати, як довела Т. Гундоро- ва, й досвід постмодернізму, а також постколоніальної критики й фемінізму, які доцентровим модерністичним тенденціям універсальності, логічної впорядкованості, уніфікованості протиставили відцентрові ідеї унікальності, вільної гри, різноманіття.

8.7. Єдність у розмаїтті

На противагу модернізму і структуралізму, які вважали свідомість універсальною структурою, постмодернізм, постструктуралізм, постколоніалізм визнали форми свідомості і способи означування як історично творені й тому неоднакові у різних національних культурах.

Перенесення уваги з універсальних абстрактних норм на маргінальні (екс-центричні) й тому унікальні явища є актуальним у сьогоднішній українській і світовій компаративістиці. Ось один із методологічних конфліктів, що проявився в різних країнах і на різних континентах. Ще в 1980-х роках американський критик Ігаб Гассан дефініював постмодернізм як мутацію лише

---

[139] *Франко, Іван,* **Слово про критику** // *Франко, Іван.* **Зібр. тв.: У 50 т. - Т. ЗО. - С. 217.**

західного модернізму Такої ж гадки дотримувався і нідерландський дослідник Доуве Фоккема. У лекції, виголошеній 1983 р. у Гарвардському університеті, він ствердив:

> Постмодерністичний код можна обґрунтувати специфічним способом життя і світоглядом, спільним для західного світу, включно з частиною Латинської Америки. Перевага, яку література віддає нонселекції *, пов'язана з embarras du choix" у розкішних умовах життя, серед котрих чимало людей отримує різноманітні можливості. Постмодерністичне звернення до уяви недоречне у світі Івана Денисовича *" або в Китайській Народній Республіці [140].

Пізніше, вже після розвалу СРСР та його соціалістичних країн-са- телітів, польська дослідниця Галіна Янашек-Іванічкова проникливо зауважила, що І. Гассан та Д. Фоккема не помітили того важливого, хоча й не завжди очевидного факту, що

> світ, хай і поділений, все-таки єдиний... Раніше чи пізніше на різних його просторах виникають ті самі явища і течії, хоча завжди у формі, видозміненій національними чи регіональними традиціями... Література і мистецтво завжди переступають кордони своїх держав та ідеологій...

На підтвердження своїх слів Г. Янашек-Іванічкова навела приклад мислителя Михаїла Бахтіна, котрий жив і працював у Росії за радянських часів, - його оригінальні концепції діалогу, поліфонії, карнаваль- ності подолали Берлінський мур, ставши дієвим чинником постмодер- ністичної думки Заходу. За словами польської дослідниці, саме на східних теренах Європи настав «парадигматичний кінець новочасся», про який пише Жан-Франсуа Ліотар, коли за допомогою найсучаснішої техніки знищено було мільйони людей у голокості, а Ґулаґ працював в ім'я «щасливого майбутнього» (й коли, додамо, організовано було штучний голодомор в Україні 1932-1933 рр.). І не в Західній Європі, а в Північній Аэдериц! розпочався постмодерністичний злам після атомного бомбардування Гіросіми й гіркого випробування молодих американців у В'єтнамі. Світ, дарма що поділений, переживав подібні екзистенційні та онтологічні проблеми, і постмодерністичний рух розпочався з молодіжного опору проти ідеологічно відмінних, і все ж однаково фундамен- талістських, утопічних «великих націй»: правої, міщанської - на Заході; і лівої, комуністичної - на Сході.

Зокрема, у Східній та Центральній Європі середини XX ст. - хоча те- оретично про постмодернізм приблизно до 1987-1988 р. в тій частині світу нічого не було відомо - шизофренічна дійсність «реального соціалізму» спричинилася, згідно з концепцією польської дослідниці, до виникнення потужної течії літературного абсурду і гротеску (Вацлав Гавел, Славомір Мрожек, Тадеуш Ружевіч та ін.), зародження децентрова- ної інтертекстуальної прози (Домінік Татарка, Людвік Вацулік) і розквіту фантастики (Станіслав Лем). Наприкінці 80-х, коли літератури Словаччини, Польщі, Чехії, Угорщини, України й Росії розпізнають, відкривають і відтворюють постмодерністичний код, тут з'являються свідомі постмодерністичні таланти, серед яких Ґ. Янашек-Іванічкова назвала чеха Владіміра Мацуру (інтертекстуальна повість «Громадянин Монте Крісто»), українця Юрія Андруховича («Московіада»), словака Павела Віліковського[141].

Аналогічний характер мала й недавня дискусія на українському ґрунті: Олег Ільницький (Канада) закинув Тамарі Гундоровій (Україна) і Маркові Павлишину (Австралія) довільне застосування терміна «постмодернізм» до явищ української літератури:

> Визнавши вслід за Фредріком Джеймсоном, що постмодернізм - це реакція на сімдесят чи вісімдесят років модернізму (зокрема на його засилля в музеях та університетах), ми можемо сформулювати українську проблему цілком чітко: який може бути постмодернізм в Україні,

---

[140] *Fokkema, D. W.* **Historia literatury: Modernizm i postmodernizm. - Warszawa: Instytut Kultury, 1994. - S. 64.**

[141] **Українська дослідниця Галина Сиваченко на початку 1990-х років звернула увагу на те, що яскраво постмодерністичні твори Мрожека, Кундери, Ґомбровича, Баллека народилися у Східній Європі ще до обвалу табору соціалізму. Див.:** *Сиваченко, Г.* **Зрушення кордонів: постсоціалізм чи постмодернізм? // Слово і час. - 1991. - № 12;** *Її ж.* **Парадокси словацького роману. - К., 1992.**

якщо модернізм там закінчився, ледве почавшись, і фактично жодне покоління, крім майже цілком винищеного («розстріляного») покоління 20-х років, так і не запізналося з ним як з інтегральним процесом свого культурного життя? [142]

Відповідаючи О. Ільницькому, М. Павлишин переконливо обґрунтував доцільність застосування культурологічного терміна «постмодернізм» у спробах збагнути сучасні процеси в українській культурі. Аргументи М. Павлишина зводяться до того, що постмодернізм з'являється всюди, куди проникає вплив західної культури та міжнародного капіталізму, «його толерантність і гнучкість дозволяє йому спокійно ввібрати в себе і місцеве, таким чином змінюючи його і позбавляючи його автентичності».

Присутність ознак постмодернізму в творі сучасної української літератури сигналізує в чомусь причетність цього твору до не-тільки-українського культурного контексту... [Тому варто припустити], що навіть у непостмо- дерному суспільстві певні аспекти культури можуть мати постмодерний вимір, або що вони витримують постмодерне прочитання [143].

Так само Тамара Денисова, відзначивши постмодерністичний характер сучасного українського мистецтва (письменник Ю. Андрухо- вич, маляр О. Дубовик), ствердила, що «у постмодерністських параметрах можна прочитати, не викривлюючи тексту й задуму автора, і деякі твори сучасних українських майстрів, які вже стали ледве не класикою» [144].

Гадаємо (і такі міркування вже висловлювалися), для постмодерного прочитання надаються також твори представників «химерної прози» 1960-1980-х рр., Стусові палімпсести, верліброві тексти Київської школи, метафорична поезія вісімдесятників, карнавалізований перформанс поставангарду (чи «ар'єргарду», але в жодному разі не «неоавангарду», як запевнив Тарас Лучук ') груп «Бу-Ба-Бу», «Пропала Грамота», «ЛуГо- Сад» тощо. До речі, відповідно до критеріїв Д. В. Фоккеми, симптоми постмодерну спостерігаємо не лише у сфері продукції, а й у сфері рецепції, адже українською мовою цей термін вжито було в діаспорному мистецтвознавстві ще далекого 1981 р. у мюнхенській «Сучасності»:

Щойно відчинивши вікно у нове десятиріччя, ми стоїмо перед народженням нового руху: руху постмодернізму. Це поняття, яке мистецтвознавці та лектори вже прийняли за робочий інструмент, буде новою люпою, через яку ми розглядатимемо мистецтво [145].

Водночас варто звернути увагу й на застереження Галини Меднико- вої проти механічної інтеграції українського мистецтва у світовий художній контекст. Відзначивши в естетиці бубабістів та інших літературних угруповань, у необароковому малярстві Ю. Луцкевича, П. Гончара, О. Бородая, О. Захарова, М. Стороженка 1980-х років, учасників манежної" вйставки 1988 р., «Паризької комуни» та інших малярських груп, у творах театрального («Гамлетлабіринт» О. Ліпцина, «Постріл в осінньому саду» В. Більченка) і кіномистецтва («Три історії» Кіри Мурато- вої, «Сьомий маршрут» М. Ільєнка) виразні постмодерні риси (фраґмен- товане світосприйняття, пантеїзм і динаміка, багатополярність і плюралізм, відчуття театральної примарності, бурлескності, неавтентичності життя), дослідниця вказує й на екзистенціалізм, естетизм та інші ознаки національної традиції, що відрізняють (чи, точніше, вирізняють) український феномен від (з-поміж) західноєвропейських зразків[146].

---

[142] *Ільницький, О.* **Трансплантація постмодернізму: Сумніви одного читача // Сучасність. - 1995. - № 10. - С. 112.**

[143] *Павлишин, Марко.* **Застереження як жанр // Сучасність. - 1995. - № 10. - С. 117, 118.**

[144] *Денисова, Тамара.* **Феномен постмодернізму: Контури й орієнтири // Слово і час. - 1995. - № 2. - С. 20.**

[145] *Орловська, Дзвінка.* **Постмодернізм: спроба окреслити неокреслене // Сучасність. - 1981. -№ 11. -С. 110-113.**

[146] *Медникова, Галина.* **Постмодерністські риси в сучасній українській культурі // Слово і час. - 1999. - № 7. - С. 22.**

8.8. Інтерпретація та реінтерпретація стилю

Як бачимо, постмодерне прочитання передбачає не «безпринципність», а заперечення уніфікованого стильового еталона, визнання рівноцінності національних модифікацій, свідоме експериментальне примірювання різноманітних дослідницьких стратегій і мірок до предмета дослідження. Є в арсеналі методологічного плюралізму й уже згадувана екстраполяція - завдяки своєму типологічному потенціалу категорії літературних стилів і напрямів надаються для перенесення за аналогією на той літературний матеріал, який перед тим не означувався подібними термінами.

Такі ризиковані, на перший погляд, стратегії дослідники застосовували й раніше і не раз здійснювали вагомі наукові відкриття. Скажімо, обравши нові підходи до вивчення бароко, яке до того обмежували ареалом «латинської» Європи, католицької культури, Дмитро Чижевський виявив його і у світі православно-слов'янському, значно розширивши таким чином літературознавчі уявлення про це важливе культурне явище («Український літературний барок: Нариси», Прага, 1941-1944).

Інший приклад: випрацюване в німецькому й австрійському літературознавстві поняття бідермаєра (пізнього, «приборканого» романтизму, чи, за словами Д. Чижевського, «меланхолійної, м'якої, ідилічної романтики» ') дослідники успішно пристосували до літератури чеської (В. їрат), словацької (М. Пішут), української (І. Панькевич, Д. Чижевський, Н. Колесніченко-Братунь), польської (М. Жміґродзка), російської (Р. Нойгаузер), типологічно зближують із вікторіанським стилем в Англії, поширюють на подібні явища у французькій, італійській, східноєвропейських літературах (американець В. Немояну).

Особливо цікаві компаративістичні аналогії між явищами, що належать до різнотипних і різночасових культур. Переборюючи скептичні погляди деяких видатних своїх сучасників, як-от Ульріх Вайсштайн, котрі вважали, що важко віднайти та коректно пояснити аналогічні форми (similar patterns) у поезії Заходу та Сходу, Рене Етьємбль («Порівняння - не доказ», 1958), Віктор Жирмунський («Порівняльне літературознавство: Захід і Схід», 1979), Ніколай Конрад («Схід і Захід», 1966) запропонували поширити типологічне дослідження на культуру народів Азії - від Близького Сходу й аж до Японії. Р. Етьємбль, як уже згадувалося, виявив подібні стильові риси в давній китайській поезії і європейському романтизмі. Романтичними дослідники часто називають і поеми азербайджанського поета Нізамі Ґанджеві «Хосров і Шірін» (1181), «Лейлі і Меджнун» (1188), «Сім красунь» (1197). Справді, ці твори вийшли за межі традиційної для середньовічного Орієнту солодкавої орнаментальної чутливості у сферу сильних і щирих пристрастей: коли рідня Лейлі заборонила їй одружитися із Меджнуном, своє горе персонаж проносить крізь життя і помирає на могилі коханої, возз'єднуючись із нею душею («Лейлі і Меджнун»). Оспівуванням стихії людських переживань твори Нізамі випередили суфійську ідею про злиття душі з її космічним «я». Певні аналогії з європейським романтизмом викликають емоційна образність Нізамі і його схильність будувати сюжет на внутрішніх, морально-психологічних конфліктах.

Н. Конрад зіставив італійський Ренесанс із більш ранніми східними культурами і дійшов висновку про глобальність Відродження як «епохи великої спільності літератури» - гуманістичної стадії, яку різні регіони переживали в різний час: «Розпочинає її у VIII—XII ст. Китай, продовжує в XI—XIII ст. Середня Азія та Іран разом із прилеглою частиною Індії; закінчує в XIУ-XУI ст. Європа» А у працях В. Жирмунського було відзначено подібності між середньовічним західним і східним героїчним епосом, між лицарською лірикою трубадурів та міннезінґерів і арабською любовною поезією тощо.

У/Сучасному українському літературознавстві чимало дослідників віддають перевагу дослідницькій стратегії нежорсткої, «м'якої» типології, широких контекстуальних аналогій, інтертекстуальних спостережень. Так, Ігор Лімборський[147] помітив стильові ознаки рококо в українській літературі ХУІІ-ХУІІІ ст. Ярослав Поліщук відновив у вжитку поняття сецесії - напівзабуте, але адекватне для опису мистецьких процесів кінця ХІХ - початку ХХ ст.[148] У студії, яка має компаративний характер, бо паралельно зіставляє національні шляхи поетичного модерну в українській і польській літературах першої половини ХХ ст., Володимир Моренець запропонував замінити в опозиції «модернізм - народництво» другий її складник (народництво - це національна самобутність літератури) категорією позитивізму (світоглядно-естетична парадигма, з якою пов'язаний концепт ужитковості літератури) і повернутися таким чином до загальноєвропейських уявлень про національне й модерне [149]. А Роман Голод невтомно повторює провідну свою тезу про синте- тизм та універсалізм творчості І. Франка, аналітично простежуючи поєднання в ній традицій романтизму з первнями реалізму й натуралізму, з яскравими ознаками імпресіоністичної манери, із символічною образністю й елементами експресіонізму, і навіть ставить питання про можливість прочитання І. Франка крізь сюрреалістичну (!) призму на основі помічених у його творах елементів поетики сновидінь, потоку свідомості, фрагментарності, асоціативності та інтуїтивізму образотво- рення - ознак, які стали визначальними для відомої модерністичної течії міжвоєнного двадцятиліття і наступного етапу

Практика широких стильових зіставлень, вільних аналогій, сміливих інтерпретацій стає в компаративістиці дедалі поширенішою, хоча й наражається на опір прихильників жорсткої типології, які закидають їй намагання уніфікувати неповторність та унікальність національних літератур, причетність до теорії глобалізації світової культури тощо. Однак, здається, насправді така практика відбиває процеси розширення функціональних контекстів сучасних національних літератур, поглиблення їхнього діалогу і взаємопізнання.

Якщо компаративістичній думці шляхом інтертекстуальних віддзеркалень вдається висвітлити літературне явище у нових, несподіваних, досі незнаних ракурсах, то така дослідницька стратегія має право на існування. Йдеться про те, щоб уникнути схематизації, спрощення, примітивної однозначності. Зрештою, хіба не звиклася наука з бароко та багатьма іншими явищами, які були виявлені й розпізнані постфактум?

Нема потреби доводити, що не лише автор, а й сприймач творить літературне явище та й, зрештою, призначене воно для творчої інтерпретації від самого початку - такою-бо є природа мистецтва.

---

147 *Лімборський, І.* **Рококо і українська література // Всесвіт. - 2001. - № 11-12. - С. 170—** 177.

148 *Поліщук, Ярослав.* **Міфологічний горизонт українського модернізму. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1988. Згодом польська дослідниця Агнешка Матусяк у монографії «У колі української сецесії: Вибрані питання поетики творчості "Молодої Музи"» («XV кг^и БЄСЄЬ^і иктаійсіу): ЛУуЬгапе ргоЬІешу роеіукі Ішогсгойсі "Міосіе) Мигу"», \Х'госіаи', 2006) на широкому зіставному матеріалі обгрунтувала тезу, що модель раннього українського модернізму з його культом індивідуалізму, химерності та екзотики найповніше й най- адекватніше реалізована саме у стилі сецесії.**

149 *Моренець, Володимир..* **Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. - К.: Основи, 2002. - С. 44-54.**

149 *Голод, Роман.* **Іван Франко та літературні напрями кінця ХІХ - початку ХХ століття. - Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005.**

Література

Гундорова, Тамара. ПроЯвлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. - Львів: Літопис, 1997. - 297 с. ***Дюришин, Дионіз.*** Теория сравнительного изучения литературы. - М., 1979. - С. 220-224.

Конрад, Николай. Запад и Восток: Статьи. - М.: Наука, 1966. - 517 е.; 2-ге вид.: 1972. - 494 с.

Кузнецов, Юрій. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX - початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики. - К.: Зодіак-ЕКО, 1995. - 304 с. ***Наливайко, Дмитро.*** Искусство: направления, течения, стили. - К.: Мистецтво, 1981. - 287 е.; 1985. - 365 с. ***Наливайко, Дмитро.*** Теорія літератури й компаративістика. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. - 347 с. ***Наливайко, Дмитро.*** Феномен українського бароко в європейському контексті // Слово і час. - 2002. - № 2. - С. 30-38.

Чижевський, Дмитро. Історія української літератури: від початків до доби реалізму. - Тернопіль: Презент; Феміна, 1994. - 480 с.

Чижевський, Дмитро. Культурно-історичні епохи // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. - К., 1994. - Кн. 3. - С. 609-620.

Чижевський, Дмитро. Порівняльна історія слов'янських літератур. - К.: ВЦ «Академія», 2005. - 288 с.

Чичерин, Алексей. Идеи и стиль: О природе поэтического слова. - 2-е изд., до- полн. - М.: Советский писатель, 1968. - 374 с.

Чичерин, Алексей. Ритм образа: Стилистические проблемы. - 2-е изд., расшир. - М.: Советский писатель, 1980. - 335 с.

Шерех, Юрій. На риштованнях історії літератури // ***Шерех, Юрій.*** Пороги і запоріжжя. - Т. І. - Харків: Фоліо, 1998.

Balakian, Anna. Miçdzynarodowy charakter symbolizmu // Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / Pod red. ***H. Janaszek-Ivanickovej. -*** Warszawa: In- stytut Kultury, 1997. - S. 129-135.

Bobrownicka, Maria. Problematyka modernizmu w literaturach stowianskich // Mo- фгпі/.m w literaturach stowianskich (zachodnich i potudniowych): Prace Kra- - kow. osrodka slawistycz. poswiçcone VII Miçdzynarod. kongresowi slawistow w Warszawie w r. 1973. - Wroctaw - Warszawa - Krakow - Gdansk: Zaklad narod. im. Ossoliriskich, PAN, 1973. - S. 5-23.

Chevrel, Yves. Le réalisme et le naturalisme en Europe // Précis de littérature européenne / Dir. ***B. Didier.*** - Paris: Presses Universitaires de France, 1998. - P. 365- 371.

Fokkema, Douwe W. Historia literatury: Modernizm i postmodernizm / Przel. ***H. Janaszek-Iwanickowa. -*** Warszawa: Instytut Kultury, 1994. - 72 s.

Janaszek-Ivanickovâ, Halina. Od modernizmu do postmodernizmu. - Katowice: Uniwersytet Sl^ski, 1996. - 163 s.

Odkrywanie modernizmu: Przektady i komentarze / Pod red. ***Ryszarda Nycza. -*** Krakôw: Universitas, 1998. - 572 s.

Twentieth-century literary movements dictionary [...] / Eds. ***Helene Henderson*** and ***Jay P. Pederson. -*** Détroit, Mich.: Omnigraphics, 2000. - xxix + 1037 p.

Розділ 9. КОНЦЕПЦІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В КОМПАРАТИВІСТИЦІ

З останніх десятиліть XX ст. у компаративістиці посилився рух за вихід поза рамки вузької генетичної «археології», поверхової фактографії міжлітературного спілкування, наджорсткої структуральної типології, яка виштовхує у сферу «суб'єктивного», «випадкового», «маргінального» все, що не піддається систематизації. До цих тенденцій належать інтертекстуальні, культурні, постколоніальні та інші студії, що дотримуються плюралістичних засад - вони не обмежуються якимсь одним аспектом як, мовляв, «істотним», «об'єктивним», а враховують взаємодію різнорідних чинників літературного розвитку. Можна у зв'язку з тим говорити і про полігенетизм чи мультидетер- мінізм, бо йдеться тут про звільнення дослідника від примусової детермінації, від необхідності пошуку зовнішніх причин, які завжди будуть частковими, завуженими, обмеженими. У поліфонічній інтертекс- туальній мережі, де текст вступає у діалог з безмежною множинністю інших текстів, втрачається різниця

між зовнішнім і внутрішнім, суб'єктивним і об'єктивним, наслідком і причиною, типовим і випадковим.

9.1. Компаративістика «без берегів»

Ризома (Жиль Дельоз і Фелікс Ґваттарі), сад із безліччю стежок (Борхес), бібліотека-лабіринт («Ім'я троянди» Умберто Еко) та інші метафоричні образи наочно відтворюють принцип інтертекстуального розуміння літературного тексту як «невода» (Ролан Варт), крізь який плине стереофонічний потік явних і прихованих цитат, перегуків, відлунь, що мають не лише літературне, а й позалітературне походження. А ось іще одне образне окреслення захоплюючого відчуття цілковитої свободи, яким насолоджується Актеон 150 сучасного літературознавства, вистежуючи сліди невидимої здобичі:

> Жартома можна сказати, що інтертекстуальність для компаративіста *є* тим, чим степ був для козака

У чому сенс такого «суб'єктивного» підходу? Чи не є він дослідницьким свавіллям, безцільною інтелектуальною грою, розплатою за яку стане розмитість меж і перспектив дисципліни?

Очевидно, не зовсім так. Якщо це гра, то все-таки серйозна гра, здатна, за твердженням сучасної дослідниці, глибше розкрити специфіку мистецтва в загальній культурі людства[151]. Річ у тім, що теоретики пост- структуралізму розглядають світ сучасної культури в широкому розумінні слова як єдину мережу загального тексту, що містить приховані та явні нагромадження цитат і ремінісценцій з культурного досвіду минулого - «немає нічого, окрім тексту» (Жак Дерріда). Сприймаючи культуру й передусім літературу як єдиний інтертекст, постструктуралізм відмовився від обмежень генетичного та типологічного підходів і, вдаю- чись^о різноаспектних зіставлень, інтерпретаційних експериментів, намагається виявити насамперед інтертекстуальну гру письма, міжтексту- альні перегуки, які збагачують наше розуміння тексту і культури загалом. На зміну генеалогічному (XIX ст.) і структуралістичному (XX ст.) мисленню, метафорою якого є дерево з його закоріненістю в ґрунт і стрункою просторовою організацією, у компаративістику й загалом гу- манітаристику прийшло постмодерне мислення, яке Жиль Дельоз та Фелікс Ґваттарі[152] означили метафорою ***ризоми*** (франц. rhizome) - трави, що росте горизонтально, утворюючи цілісну, хоч і переривчасту, поверхню без глибини, початку й кінця[153]. На противагу знерухомілим, семантично центрованим одновимірним ієрархіям, організованим навколо логічного стрижня чи кореня, яким для приведення в дію потрібен поштовх іззовні, ризоматичне мислення тяжіє до мінливих, децентрова- них, випадкових різнорідних асоціацій ***(принцип конселекції),*** що мо- жуть набувати яких завгодно конфігурацій і відзначаються креативною динамікою завдяки власній внутрішній нестабільності.

Традиційному монологізму дослідницького погляду, який зазнає кризи щоразу, коли стикається з фактами, що не вписуються у наперед заготовлені генеалогічні та типологічні моделі, постмодерна доба протиставила методологічний плюралізм, який черпає силу не із жорстко уніфікованої системи мірок, а з їхньої плинної множинності, легко перебудовуючись та оновлюючись у безперервному контакті з реальністю (т. зв. ***принцип картографії).***

150 У грецькій міфології мисливець Актеон був покараний за те, що підстеріг Артеміду, яка купалася з німфами.

[151] *Токмань, Ганна.* **Чи знав Євген Плужник, що він екзистенціаліст?** *11* **Слово і час. - 1999.-№4-5.-С. 65.**

[152] *Deleuze, G.-, Guattari, F.* **Rhizome. - Paris, 1976.**

[153] **Енциклопедія постмодернізму / За ред.** *Ч. Е. Вінквіста* **та** *В. Е. Тейлора.* **- К.: Основи, 2003. - С. 361-362.**

Інтердетерміністичні підходи відкривають для компаративних зіставлень спокусливо розлогі простори. Такий широкий підхід має не лише вади, а й переваги, відкриваючи те, що досі не помічалося, наприклад парадоксальну ***інверсійність*** у сфері культурних цінностей: не лише попередні літературні явища впливають на наступні, а й навпаки - хронологічно пізніші літературні явища збагачують наше розуміння попередніх.

Постмодерній думці притаманна відмова від однозначних узагальнюючих систем на користь історичного, індивідуалізуючого підходу. Якщо, згідно з приписами Модерну, існують певні онтологічні підстави універсальної єдності речей, людей та подій, а відтак - всезагальні критерії оцінки та пояснення взаємозв'язку всього сущого то постмодер- на теорія сумнівається в можливості об'єктивних наративів, які, упорядковуючи дбайливо зібрані емпіричні факти у причиново-наслідкові ланцюжки, були б здатні пояснити світ. Жак Дерріда запровадив поняття ***загального тексту*** (texte général), котре обіймає своїм обсягом сукупність концептуалізацій, що є типовими для окремих галузей, таких як історія, філософія, література. Навіть якщо кожен з тих дискурсів має претензії на істину й універсальність, то в сукупності ефекти їхнього сенсу є взаємосуперечними - залишається тільки безконечна кількість текстів, не обов'язково, зрештою, писаних, що й дефініюється як інтертекстуальність[154].

Питома ознака постмодерної критики - ***«інтелектуальна гра»,*** яка висвітлює мистецьке явище в найнесподіваніших ракурсах і контекстах задля оновлення та збагачення його сенсу. До інтерпретаційного плюралізму дослідників провокує сама багатозначність мистецького мовлення, творена інтертекстуальністю: різнорідні символи, з яких зіткане мереживо тексту, концепційно упорядковані на тематичному, сюжетному, стилістичному рівнях таким чином, що не дорівнюють самим собі, а відсилають читача до різних інших текстів, кодів, універсальних істин, протиставляючи й ототожнюючи, або ж зміщуючи чи замінюючи їх, і витворюючи таким чином їхній ***«діалог»*** - децентрований, неврівно- важений, пронизаний постійним сумнівом, коли не можна бути впевненим у такій чи іншій його оцінці. Отже, мистецькі властивості тексту пов'язані з його здатністю довше затримати увагу читача на суперечливій семантиці й спонукати докласти більше власних творчих зусиль на будування концептуальних зв'язків.

Зрештою, зміна методологічної позиції, переакцентування дослідницької уваги зазвичай сприяє висвітленню літературного явища у цікавому, несподіваному ракурсі. Внаслідок експериментального застосування до одного й того ж твору різних підходів виникає еклектична суміш інтерпретацій, що пропонують відмінні висвітлення, збагачуючи загальне сприймання і розуміння тексту. Кожен підхід чи парадигма є в певному розумінні теорією можливої інтерпретації мистецького явища. Ознайомлення з перипетіями історичного розвитку національних літератур і відмінними теоретичними позиціями критичних шкіл, оволодіння різними методологіями допомагає інтерпретаторові виробити критичний інформований підхід, здійснити свідомий вибір власних дослідницьких стратегій.

9.2^,Становлення категорії інтертекстуальності

Відома істина, згідно з якою світ - це відкрита книга, здавна навіювала думку, що людське життя є не чим іншим, як тлумаченням тлумачень, реакціями на реакції, запитуванням і вслуханням у відповіді - безконечним процесом, який сьогодні називаємо ***семіозисом*** (чи семіозою, від грец. semeion - знак і sis - дія). Метафоричне уявлення про текст як світ і світ як текст

[154] *Дерріда, Ж.* **Позиції / Пер.** *Анатолія Ситника.* **- К.: Дух і Літера, 1994. - С. 149-159.**

простежуємо вже у Старому Заповіті, де Мойсей, тяжко засмучений моральним падінням свого народу, звернувся до Бога: «...витри мене з книги Своєї, яку Ти написав», а Господь відповів йому: «Хто згрішив Мені, того витру із книги Своєї» (Вихід 32.32). У культурі Бароко світ сприймався як велетенська книга, наповнена символіко- алегоричним змістом, який потребує мудрого, вдумливого розшифрування: «Читай її завжди і повчайся, заодно немовби із високої гавані на штормовий океан споглядай і забавляйся» - писав Григорій Сковорода - філософ і поет, котрий одну зі своїх праць назвав «Букварем світу». Віддавна відома і близька до постмодерністської світоглядна позиція, яку висловив Теренцій у II ст. до н. е., стверджуючи: ніщо не було сказане, що не було б сказане раніше.

За Нового часу письменники і критики часто описували явища міжтекстової взаємодії в категоріях впливу і запозичення, традиції і новаторства. Скажімо, у студії 1890 р., присвяченій баладі «Тополя» Т. Шевченка, І. Франко запропонував уявити літературну традицію у вигляді історично твореної, колективно збагачуваної «скарбниці понять, уявлень і форм», з якої митці відбирають типові мистецькі засоби і комбінують із них неповторні творіння:

> Коли з такого погляду дивимось на яку-небудь літературу, то конечно мусимо бачити в цілім величезнім засобі літературних мотивів, образів і форм спільний, загальнонародний, а далі й загальнолюдський фонд, котрим свобідно користується кожний писатель і кожний народ по мірі своєї спосібності і культурності і до котрого своєю чергою докладає більшу або меншу цеглину свого, власного, оригінального...[155]

Інший приклад - критик Михайло Рудницький, для котрого у 1930-х роках прикметною була увага до світової літератури, з перспектив якої оглядав тенденції українського мистецтва. Зіставлення літературних явищ він часто перетворював у бароково щедрий потік міжтекстуаль- них асоціацій, ремінісценцій, що не раз сприймалося як демонстративне хизування ерудицією, багатою начитаністю. Проте творчі мотиви критика були поважніші - він уявляв літературу як Грандіозний надтекст:

> Література стає розмовою книжок понад головами громадянства, народу та часу; вона витворила власний світ впливів слова на слово, окремий матеріал, в якому творить і своєрідні засоби взаємин. Пересічний споживач літератури є супроти цього світа у такому становищі, як кожний із нас супроти небесних планет: коли стверджуємо, що якийсь твір впливає на нас, робимо це так само, як хвалимо сонце за теплий день або місяць за нічний поетичний настрій» [156].

Михаїл Бахтін у статті «Проблема змісту, матеріалу та форми у словесній художній творчості» (1924) і наступних своїх працях пояснював народження нового тексту характером різноманітних його взаємин із попередньою літературною традицією, які проявляються у внутрішній ***діалогічності «свого»*** і ***«чужого»*** слова в цьому тексті:

> При творчому ставленні до мови безголосих, нічиїх слів немає. У кожному слові - голоси іноді нескінченно далекі, безіменні, майже безособові (голоси лексичних відтінків, стилів тощо), майже невловимі, і голоси, які звучать близько й одночасно. [...] Для слова (а отже, й для людини) немає нічого страшнішого, ніж безвідповідальність (безответственность). Почутість як така - вже діалогічне відношення. Слово хоче бути почутим, мати відповідь і знову відповідати на відповідь, і так асі (ііпїїит. Воно вступає в діялог, **який** не має смислового завершення [157].

Хоча явище інтертекстуальності є настільки давнім, як література, ба й сама мова, поняття інтертекстуальності з'явилося недавно, в добу постмодернізму. У середині XX ст. бахтінська діалогічність отримала теоретичне обгрунтування у працях Юлії Крістевої. Усуваючи (за її власним визнанням) нечіткість категоріальної мови Бахтіна, уточнюючи та розвиваючи його ідеї,

---

[155] *Сковорода, Григорій.* **Убогій Жайворонок** // *Сковорода, Григорій.* **Літературні твори. - К.: Наук, думка, 1972. - С. 297-298.**

[156] *Рудницький, Михайло.* **Між ідеєю і формою. - Львів: Діло, 1932. - С. 154.**

[157] *Бахтін, Михайло.* **Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред.** *М. Зубрицької.* **- Львів, 2002. - С. 421.**

французька дослідниця сформулювала 1967 р. визначення ***інтертекстуальності*** як такої взаємодії між текстами, яка відбувається всередині окремого тексту:

> ...будь-який текст будується як мозаїка цитацій, будь-який текст є продуктом усмоктування і трансформації якого-небудь іншого тексту. Тим самим на місці поняття інтерсуб єктивності постає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню '.

Щоправда, Ю. Крістева змалювала постструктуралістський образ Бахтіна як захисника безособистісної інтертекстуальності, в рамках мови, замкнутої на самій собі, тоді як російський мислитель підкреслював роль діалогів (включно з діалогами між авторами і читачами) не інакше як засобу морального зближення людей, «зустрічі особистостей», а не лише мовленнєвого спілкування [158] (і це добре видно з наведеного його висловлювання про відповідальність слова).

Зрештою, теорія інтертекстуальності набула великої популярності. Канонічним було визнано формулювання поняття **інтертексту,** що його 1973 р. запропонував Ролан Барт. За Бартом, головною ознакою інтертекстуальності є безмежність, зумовлена безмежністю мови (письма):

> Кожен текст є одночасно й інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури сучасної. Кожен текст - це нова тканина, зіткана зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом і так далі - всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і довкола нього існує мова. Як необхідну передумову для будь-якого тексту, інтертекстуальність не можна зводити до проблеми джерел і впливів; вона становить загальніше поле анонімних формул, походження яких рідко можна з'ясувати, позасвідомих або автоматичних цитацій без лапок [159].

Розмежувавши поняття твору і тексту, Ролан Барт звільнив текст од будь-яких генетичних залежностей і структурної завершеності, уподібнивши його до невода («метафора Тексту - сітка, невід... У Тексті не вимагається поважати якусь монолітну цілісність, його можна розчленувати... його можна читати, не беручи до уваги волю його батька»), а чи- тача - до безтурботного мандрівника: позбувшись будь-якої напруги, внутрішньо нічим не обтяжений, він вбирає у свою душу безліч багатозначних просторових, кольорових, звукових, запахових вражень, які є випадковими, неповторними й тому унікальними, що робить кожну прогулянку неподібною до інших

У 1970-х роках американський критик Гарольд Блум драматизував інтертекстуальні уявлення, описавши стосунки між великими митцями як історію creative misreadings (творчих непорозумінь) у великому діалозі між поколіннями, в якому «сини» відповідають на питання, що їх марно ставили перед собою «батьки». Такі репліки-відповіді, які ревізують традицію, можуть бути відхиленням од напряму, обраного попередниками (clinamen), антитетичним його доповненням (tessera), цілковитим руйнуванням зв'язків з ним (kenosis), очищенням (askesis), переломом з непередбачуваними наслідками (demonization), парадоксальним поверненням до втраченого первинного сенсу (apophrades)[160]. Отож поетична традиція є нескінченним ланцюгом поєдинків між наступниками і попередниками.

Проблематику інтертекстуальності, над якою працювало традиційне літературознавство, постструктуралізм концептуально осмислив, систематизував і створив для неї широке теоретичне підґрунтя. Замість уявлення про текст як автономну, організовану і внутрішньо ієрархізо- вану структуру

---

[158] *Морсон, Гэри Сол.* **Бахтин и наше настоящее // М. М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. - Том II / Сост. и коммент.** *К. Г. Исупова.* **- СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 2002. - С. 202.**

[159] *Barthes, R.* **Texte** *11* **Encyclopaedia universalis. - Paris, 1973. - Vol. 15. - S. 78. Цит. за вид.:** *Ильин, И. П.* **Интертекстуальность // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. - М.: Интрада, 2004. - С. 164-165.**

[160] *Bloom, H.* **A Map of Misreading. - New York, 1975. - P. 84. Ширше див.:** *Московой, М.* **Антитетична критика Гарольда Блума // Вісник Львівського університету: Серія філологічна. - Вип. 33, ч. 1. - Львів, 2004. - С. 116-119.**

деконструкція і постмодерна теорія постулювали «смерть автора» і «вільну гру значень», шукаючи приховані суперечності тексту, котрий сам себе дезорганізує, демонструючи ***розрізнювання (différance)*** і ***розпорошення*** сенсу (***dissémination*** - розсіювання), замінюючи усталене предметне відношення (референцію) безконечними міжтекстовими зв'язками (інтертекстуальністю).

Розрізнювання (в українському перекладі Анатолія Ситника французьке différance отримало український відповідник «рознесення») - це неологізм Жака Дерріди, заснований на двозначності французького дієслова différer, що одночасно означає «відрізнятися» і «відкладати, запізнюватися». Іменники différence (відмінність, різниця) і différance (розрізнювання) є омонімами, що мають однакову вимову, але відмінне написання та значення. За Деррідою, différance ілюструє той факт, що слова та інші знаки в мовленні ніколи не викликають того, що означують (тобто десигнату, чи означуваного), і можуть бути з'ясовані лише за допомогою інших слів, розуміння та інтерпретація яких, своєю чергою, творить дальший нескінченний ланцюжок. Слова та інші знаки завжди відрізняються від того, що означують, бо завжди затримуються, запізнюються «через відстрочку, переадресування, пролонгацію, відправку, обхід, зволікання, відкладання про запас». Отож

> рух відтягнення, оскільки він спричиняє відмінності, оскільки він роз-різняє, виявляється спільним корінням усіх концептуальних опозицій, що розмічають нашу мову, таких як чуттєве / умосяжне, інтуїція / значення, природа / культура тощо

На відміну від логоцентричного розуміння усталеного, структурова- ного, незмінного значення тексту, поняття відрізнювання підкреслює його нескінченний процесуальний характер, наголошує на безперервній праці діалогічного розуміння та постійному розпорошенні конфліктних інтерпретацій, вказує на творчу вагу полюса рецепції, а не монологічного полюсу автора.

Згідно з постмодерними ідеями ***«смерті автора»*** (есеї «Смерть автора» Роіййна Варта, «Що таке автор?» Мішеля Фуко) в теорії інтертексту першорядну роль відведено читачеві. Текстова структура організовує читацьку рецепцію і спрямовує критичну інтерпретацію, яка, властиво, є проекцією тексту на міжтекстову мережу. Інтерпретація, в якій твір ізольовано від контексту, не здатна розкрити його своєрідність. Багатство міжтекстуаль- них відношень є міркою змістовності твору. Цей критерій особливо увиразнився в постмодерну добу, коли спостерігаємо інтенсивне насичення текстів міжтекстуальними сигналами. На відміну від класичного поняття «впливу», категорія інтертексту динамічна - відповідно до мінливого свого предмета, який можна розглядати в генетичному, структурному і функціональному, діахронічному, синхронічному і панхронічному аспектах[161].

Мішель Ріффатер означив інтертекстуальність як «зв'язки, які читач виявляє між читаним твором та іншими творами, що передували йому або з'явилися пізніше» [162]. Відповідно формується ***інтертекстуальний підхід*** як «своєрідний погляд на літературу як мережу без зафіксованого початку та кінця, як текст-що-ніколи-не-завершується» [163]. Інтертексту- альна функція - процес творення сенсу в діалозі, на перехресті різних текстів і традицій - має мінливий, незавершений характер, тому дослідник не може усталити остаточно сенсу, може щонайбільше описати значеннєву продуктивність тексту[164].

---

[161] **Theories of Influence and Intertextuality / Eds.** *Jay Clayton, Eric Rothstein.* **- Maddison: Univ. ofWisconsin Press, 1991.**

[162] **Цит. за вид.:** *Зубрицька, Марія.* **Homo legens: Читання як со'ціокультурний феномен. - Львів, 2004. - С. 172.**

[163] **Там само. - С. 171.**

[5] *Mitosek, Zofia*. **Teorie badarï literackich. - Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998. - S. 261.**

Такий підхід передбачає різноаспектне зіставлення літературних явищ на основі методологічного плюралізму задля виявлення не лише генетично-контактної залежності і типологічних збігів, а й різноманітних аналогій, паралелей, перегуків, діа- і полілогів, які - незалежно від свого походження, належності до комунікативного поля і типологічного ряду - виконують смислотворчу функцію. Вагу мають найрізноманітніші міжтекстові асоціації: явні й приховані, системні й часткові, закономірні й випадкові.

9.3. Типи міжтекстової взаємодії

Сьогодні інтертекстуальність розглядають як один із видів міжтекстової взаємодії, або ж **транстекстуальності.** Під інтертекстуальністю переважно мають на увазі перегук твору з літературною традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, дискурсами, коли відбувається демонстративне відтворення, наслідування, оголення, перетворення чи руйнування усталених поетичних норм. Інтертекстуальність є аспектом структурної самоорганізації твору й означає залучення контексту літературної традиції до тексту через стилізацію, пародію, травестію, парафразу, цитату, колаж, алюзійні згадки чи натяки тощо.

Згідно з польським «Словником літературознавчих термінів» інтер- текст окреслює сферу міжтекстових зв'язків і відсилань, у яких бере участь певний твір Кожен словесний текст розміщується в полі інших текстів, наслідуючи їх, продовжуючи, перетворюючи, перебуваючи з ними у співвідношенні «запитання - відповідь» і навіть відкидаючи їх чи оголошуючи недійсними. Він зрозумілий для нас тою мірою, якою зуміємо осягнути його розташування в цьому полі. Літературний твір є елементом широкого інтертекстуального простору, який охоплює не лише літературні твори, а й позалітературні форми висловлювання. Будь- який текст перебуває у різноманітних «діалогічних» відношеннях з іншими текстами, які заповнюють цей простір, і з різними кодами мови, які репрезентовані (представлені) у цьому просторі.

Відповідно можна виділити такі ***типи міжтекстуальних відношень:***

- відношення між різними текстовими частинами чи рівнями всередині твору, наприклад, зближення і віддалення між авторською нарацією і мовленням персонажів у повісті (зокрема, невласне пряма мова як

[1] *ЄІошШкі, М.; Ко5Ікіє\viczowa,* **І′**,*; Окорієп-31а\vinska, А.; 3іа witi.sk i, /.* **Біошпік Іегшіпош ІіІегаскісЬ / Росі гесі.** *М. Є{ошіпвкіе%о.* **- \>Сус1. III. - \Угос1а\у - XX^агзгамга - Кгакош - Єсіапвк: Оввоііпеит, 2000. - 5. 218-219.**

інтертекстуальне творіння), між ідіолектами (індивідуалізованими мовними партіями) окремих осіб у драматичному творі, між текстом і метатекстом (тобто текстом, темою якого є інший текст);

- звертання в обсязі певного твору до інших конкретних висловлювань (у тому числі також інших творів): цитати, алюзійні натяки, континуа- ційні (продовження сюжету) чи пародійні відношення, різноманітні парафрази, полеміки, зречення (палінодія - твір, що заперечує попередній твір того ж автора); крайня форма - колаж, який є комбінацією елементів інших текстів (наприклад, центон);
- наслідування у творі чи його фрагментах форм або стилів, які мають виразно розпізнавальний характер, як-от певних соціолектів, діалектів, функціональних стилів, історичних мистецько-літературних стилів, індивідуальних манер відомих письменників (стилізація, пастиш тощо);
- відношення твору до певного класу творів, які реалізують той самий морфологічний взірець, зокрема належність його до певного жанру;
- співвідношення між даним твором і всіма текстами, які постали внаслідок його появи: художніми творами, критично-літературними комента-

' "Гирями, історико-літературними розвідками тощо;

- інтерсеміотичне відношення між словесними текстами і текстами, які репрезентують інші знакові системи: взаємодія різних семіотичних систем у межах театральної вистави; поетичний текст у контексті музичного твору (наприклад, пісня); взаємодоповнення піктуральних і вербальних чинників у пластичних творах (емблема, плакат); літературне

відтворення малярських і музичних тем, і навпаки - кінематографічна адаптація наративно-літературних творів тощо.

Французький учений Жерар Женетт у своїй книжці «Палімпсести: Література другого ступеня» (1982) запропонував ***п'ятичленну класифікацію типів транстекстуальності*** (взаємодії текстів):

- ***інтертекстуальність*** - співприсутність в одному тексті двох чи більше текстів у формі цитати, алюзії тощо;
- ***паратекстуальність*** - відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, передмови, вставної новели, післямови та інших білятекстових елементів, які коментують самий текст;
- ***метатекстуальність*** - текст, який інтерпретує інший текст;
- ***гіпертекстуальність*** - відношення між гіпотекстом (попереднім текстом) і гіпертекстом (пізнішим текстом), як-от у пародії чи пастишу. У цьому сенсі гіпертекстом «Одіссеї» Гомера є «Енеїда» Вергілія та її бурлескно-травестійні переробки П. Скаррона, А. Блюмавера, І. Котляревського, роман «Улісс» Дж. Джойса тощо;
- ***архітекстуальність*** - відношення тексту до жанрового коду.

До транстекстуальності, як бачимо, належить і поняття **металітера- тури,** яке описує парадоксальну властивість інтертексту - автореферен- ційність (відсилання до самого себе). Більш-менш усталена семантика терміна «металітература» стосується широкого діапазону різнотипних і різножанрових висловлювань про красне письменство: від літературної критики й теорії і до тих мистецьких творів, що грунтуються на авторе- ференційних властивостях мистецтва слова, скажімо, повісті, які містять у собі трактати про повістеву техніку, поеми, що викладають правила поезії, чи драматичні твори, в яких точаться дискусії про мистецтво драми тощо

Серед металітературних явищ можна виокремити різні види ***мета- тексту*** - фрагментів поетичного тексту, що певним чином означують інші, попередні чи наступні, фрагменти. Важливою структурною ознакою метатексту є те, що розташований він на вищому мовленнєвому рівні, аніж ті тексти, про які йдеться, й підкреслює присутність ліричного суб'єкта, увиразнює процес мовлення[165]. У широкому розумінні мета- текст можна трактувати як своєрідну «критику поетичним словом», коли темою поетичного висловлювання стають інтертекстуально представлені розмаїті літературні явища (відомі твори, жанри, стилі тощо). Такими метатекстовими висловлюваннями є поетичні відгуки на творчість попередників та сучасників («Шекспір» Дж. Мільтона), поетичні маніфести («Поетичне мистецтво» П. Верлена) та полеміки (вступ до поеми «Лісова ідилія» І. Франка - «Іванові Франкові» М. Вороного).

Інший аспект металітератури становить ***метамарація*** - розповідь другого ступеня, яка заснована на іншій розповіді. Метанарація прагне описати одну розповідь іншою або відрефлексувати себе, використовуючи відповідні метанаративні знаки, як у М. Хвильового: «Яка загальна композиція моєї новели? Важко торувати... твердий ґрунт, реп'яхи... Коли я вийду з літератури минулого?»[166]. Метанарація супроводжує но- вочасну повість від «Дон Кіхота» (1605-1615) Сервантеса, де спародійовано засоби і мотиви лицарського роману, й до постмодерної літератури. Наприклад, у романі «Парфумер» (1985) Патріка Зюскінда творення шедевру парфумерного мистецтва асоціюється з модерністичними концепціями «мистецтва для мистецтва» і відчайдушними спробами естетів сягнути небачених вершин оригінальності.

З металітературою пов'язані ***автотематичні твори*** - метатексти, спрямовані на самих себе: вони викладають творче кредо митця, тлумачать власні творчі засади, розкривають процес свого виникнення, розгортають рефлексії щодо цілей і способів писання, мистецьких засобів і методів власної композиції. В лірици та ліро-епосі автотематизм часто проявляється в ліричних

---

[165] *Mayenowa, M. R.* **Poetyka teoretyczna. Zagadnienia jfzyka. - Wroclaw - Warszawa - Krakow - Gdansk: Ossolineum, 1974. - S. 157, 271.**

[166] **Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Автор-укладач** *Ю. І. Ковалів.* **- К.: ВЦ «Академія», 2007. - Т. 2. - С. 33.**

автокоментарях («Автопортрет», «Вірші про вірші» Б.-І. Антонича), риторичних фігурах (наприклад, апострофа до музи, як у поезії «Муза» Т. Шевченка), паратекстових елементах і ліричних відступах, у яких автор розмірковує про власний твір чи розкриває творчий задум («Присвята» до «Фауста» Ґете); в епосі - в авторефлек- сійній техніці викладу, коли автор змальовує перебіг творчого процесу (роман «Фальшивомонетники» А. Жіда, в якому автотематичні елементи проявилися в розкритті секретів письменницької майстерні, або ж «Золоті плоди» Наталі Саррот та інші зразки «нового роману», які часто конструювалися як висловлення на тему теоретичних засад, що керують текстом). Якщо у метатексті, що функціонує як «критика поетичним словом», контекстом (тобто референтом чи предметом мовлення та інтерпретації) є інші тексти, то в автотематичному тексті таким контекстом стає він сам. Зрештою, будь-який метатекст є автотематичним тією чи іншою мірою, бо в ньому предмет мовлення та інтерпретації завжди співвідноситься зі способом мовлення та інтерпретації.

• J}j«40 інтертекстовий аспект привертає увагу до форм текстової ре- презентації літератури та її функціонування як складника образної структури, то в метатексті (принаймні в широкому трактуванні цього поняття) література сприймається як предмет референції, що функціонує на тематичному рівні. Таким чином, металітературні аспекти стосуються зовнішніх відношень літературного твору (метатекстовість), його внутрішньої структурованості (міжтекстуальність) і здатності до самовід- дзеркалення, рефлексії, естетичного самоусвідомлення (автотематизм).

9.4. Форми інтертекстуальності

Література віддавна вживає різноманітні інтертекстуальні форми для самоокреслення в контексті літературної традиції та збагачення семантики тексту. Усі їх можна вважати похідними від цитати, що є відлунням чи віддзеркаленням у мовленні «чужого» слова.

Цитата (нім. Zitat, від лат. cito - викликаю, проголошую, називаю) - це більш чи менш дослівно наведений у тексті уривок з претексту, яким може бути висловлювання іншого мовця або попереднє висловлювання автора цього ж тексту ***(автоцитата).*** У літературних творах цитати бувають ***передтекстовими*** (епіграф), ***внутріиіньотекстовими*** (цитування мовлення персонажів у авторській мові) і ***міжтекстовими*** - чужими висловлюваннями, які вводяться з посиланнями на джерело ***(явна цитата),*** або ж - частіше - без посилань ***(прихована цитата),*** у зумисне зміненій формі (невласне пряма мова, парафраза, алюзія, ремінісценція, стилізація, травестія, пародія) і виконують інтертексту- альну функцію (збагачення семантики тексту відлунням інших текстів, стилів, жанрів).

Наприклад, І. Франко цитує автора «Божественної комедії» у циклі «Тюремні сонети»:

Ви, що, попавши в западню ту, хтіли
Найти в ній людський змисл і людські ціли,
Lasciate ogni speranca[167], - мовив Данте.

А М. Рильський - відому поезію Я. Щоголіва:

Ніби на гравюрі Хокусаї
Ліс грабовий золотом цвіте,
Щоголівське небо нависає
Над землею - «синє, та не те».

Як приклад прихованої цитати Ю. Шерех відзначив у поетичних рядках В. Стуса «І золотої й дорогої / нам стане думи на віки...» відлуння Шевченкової

[167] **Покиньте всю надію** *(італ.).*

поезії «І золотої й дорогої / Мені, щоб знали ви, не жаль / Моєї долі молодої» [168].

Семантичний потенціал «цитації» сповна використовує постмодернізм. Класичний приклад - роман Жака Ріве «Панночки з А.», що складається зі 750 цитат із творів 408 авторів.

Різні структурні видозміни цитати є не лише відлунням чужої думки чи позитивним / негативним відгуком на неї, а й будівельним матеріалом чи навіть генератором нових ідей. Серед інтертекстуального матеріалу, з якого конструюються тексти, чи не найдавнішим є стилістичний ***топос*** (грец. topos, лат. locus - місце) - готова риторична формула, схема побудови думки, стереотип метафоричного висловлювання. То- поси широко застосовувала антична риторика, допомагаючи авторові листа чи промови відшукати для певної теми відповідні загальні поняття, готові схеми, стійкі звороти, які б служили непрямою, образною аргументацією для переконання сприймана. Скажімо, топос «усі люди смертні» передбачав абстраговані розмірковування, доречні для укладання промови з приводу чиєїсь смерті, а топос «світ - це театр» можна було використовувати для підтвердження ілюзорності і сутності мирських цінностей. Розрізняли ***загальні топоси*** (грец. topos koinöi, лат. loci communes), які стосувалися основних тематичних царин прилюдного мовлення, і ***спеціальні топоси*** (грец. töpos idioî, лат. loci propriae cause), що належали до спеціалізованих царин, як-от політика чи право.

Топіку, тобто теорію топосів - науку про репертуар усталених коментарів до різноманітних тем, виклав Арістотель у своїй «Топіці» (IV ст. до н. е.), пізніше її розвивала римська риторика (Ціцерон, Квінтиліан), використовували представники Ренесансу, Бароко й Класицизму, а в новітню добу відновив німецький компаративіст Ернст Роберт Курціюс (1886-1956) у фундаментальній праці «Європейська література і латинське середньовіччя» ("Europäishe Literatur und lateinisches Mittelalter", Берн, 1948):

> У системі античної риторики топіка нагадувала комору з припасами. Тут можна було відшукати думки щонайзагальнішого характеру, які можна вживати взагалі в усіх листах чи промовах. Скажімо, кожен письменник мав би думати про прихильне ставлення з боку читача. Задля цього - аж до революції в літературі, яка відбулася у XVIII ст., - радили спершу скромно відрекомендуватися. Далі автор мав ознайомити читача з предметом. Отож існувала спеціальна топіка для вступу ***(exordium),*** так само як і, відповідно, топіка, до якої вдавалися, закінчуючи твір, тобто заключна. Такі формули скромності, як і вступні та заключні формули, потрібні були скрізь. Інші ж ***topoi*** використовували тільки для складання якихсь окремих конкретних різновидів промов - наприклад, судових або величальних '.

На відміну від комунікативного стереотипу, який протилежний інформативності, топос у красному письменстві має образне навантаження - це шаблонна метафорична конструкція, змістові (зокрема, тематичні) складники якої змінюються. Наприклад, за допомогою топосів, що стосуються метафорики духовної боротьби і походять з військової лексики, як-от «щит віри», «броня праведності», «меч духовний», митці традиційно зображують як непохитне стояння на полі бою різноманітні тематичні предмети: і подвиг святого у середньовічних житіях, і філософічний пошук ліричного героя метафізичної барокової поезії, і поетичне слово у неоромантизмі, і захист громадянських ідеалів у суспільно-політичній лірици.

До специфічних тематично-фабульних «топосів» належать ***традиційні сюжети та образи:*** архетипні взірці, міфологічні мотиви, «вічні образи», мандрівні сюжети. «Вічні образи» Прометея, Дон Жуана, Дон Кіхота, Галілея, що мігрують творами різних часів і літератур, - це персонажі, в які кожна епоха й окремі людські спільноти вкладають свій зміст. Уписані в традиційний сюжет, ті образи утворюють вироблений культурною традицією універсальний символічний код, що його успадковують і розвивають різні епохи і національні

---

[168] *Шерех, Юрій.* **Трунок** і трутизна *11 Шерех, Юрій.* **Пороги** і Запоріжжя. - **Т. III. - Харків, 1998. - С. 131.**

культури. Інтертексту- альне відсилання до такого символічного коду дає змогу значно розширити семантичні межі тексту. Притім семантичне збагачення відбувається незалежно від способу інтертекстуального трактування традиційного образу: полемічного його заперечення або ж пародійного висміювання, творчого переосмислення чи продовження.

Алюзія (лат. allusio - жарт, натяк) - це натяк на загальновідомий історичний чи літературний факт, заздалегідь обдумане відсилання чита- ча до певного сюжету чи образу світової літератури. Автор розраховує на те, що читач знає джерело алюзії і розшифрує її значення, спираючись на попередні свої знання. В алюзії наявна миттєва спонука до асоціації з тим чи іншим мотивом джерела, хоча зв'язок переважно не розгорнутий. Приміром, у поетичних текстах Тараса Шевченка часто згадуються імена Данте й Шекспіра, вмонтовано впізнавані Дантові рядки, як-от початковий рядок поезії, що написана 1848 р. на Кос-Аралі, «Немає гірше, як в неволі про волю згадувать» нагадує знамениту скаргу Франчески: «...гіршого немає, як згадувать щасливу давню днину у злигоднях» Алюзійні вказівки на скорботні терцини Дантового «Пекла»

Тут не було ні плачу, ані крику, Бриніли
тільки здавлені зітхання, В повітрі дрож
здіймаючи велику.
(IV, 25-27. Переклад ***Петра Карманського*** та ***Максима Рильського)***

явно простежуємо у Франковому образі австрійської в'язниці:

Се дім плачу, і смутку, і зітхання, Гніздо грижі, і зопсуття, і муки! Хто тут ввійшов,
зціпи і зуби, й руки, Спини думки, і речі, і бажання! (цикл «Тюремні сонети»)

та в картині туманного Лондона, що постає перед читачем поеми «Безплідна земля» Т. С. Еліота:

Нереальне місто
Під бурою млою зимового ранку.
Пливе натовп Лондонським мостом, так їх багато.
Не гадав я, що смерть потоптала вже так багато.
Зітхання злітали з їх вуст, короткі й нечасті.
Кожен на брук поглядав, кожен дивився під ноги.
(Переклад ***Івана Драча)***

В іншому випадку - у «Слові про рідну матір» Максима Рильського - і заголовок поеми, і її текст (наприклад, рядки «Лисиці брешуть на щити / і кличе Див поверху древа») підкреслюють ідею захисту батьківщини, що йде від «Слова о полку Ігоревім», і включають цю тисячолітню традицію в поему М. Рильського, що була створена на початку Другої світової війни.

Зовсім інше, можна сказати, протилежне, трактування цього образу спостерігаємо у віршах представника Празької школи української поезії Олекси Стефановича «Див кличеть». Тут бачимо розвиток цього «слово-вополківського» образу, його проекцію в нову часопросторову перспективу. «Ридання-крик» Дива переходить у «рипіння» степових шляхів, «крик» возів, «ячання» лебединого хору, «сичання» стріл і «стогін» степів. При такому перенесенні акценту на звукову й колористичну палітру не потрібний уже опис битви, бо, по-перше, у свідомості читача вірш асоціюється зі «Словом», з переспівом Шевченка «З передсвіта до вечора», а по-друге, такий опис зруйнував би ту мову натяків, яка посилює відчуття тривоги.

Згодом О. Стефанович повернувся до цього образу («Див»). Тепер «чорнокрилий Див» з вірша «Див кличеть» стає «людинокрилим птахом». Така метаморфоза посилює відчуття тривоги. Крик Дива розтягується не тільки в просторі, а й у часі: він супроводжує всю історію України, віщуючи лихо, хто б не сунув на наші землі - «чи половчани, чи хазари, Москва чи татарва». А згодом для нього виявилися затісними межі України, і він набуває символу світової тривоги:

Чи, може, замість ангельської сурми
І Див уже покличе світовий?
(«Спинилось на людині око отнє...»)

Отже, Див став уже віщуном небезпеки для всього людства. Нагадаймо: поезія, рядки якої щойно процитовані, написана 1948 р., коли тільки-но замовкли гармати Другої світової війни, але насувалася загроза нового «затемнення голготнього...» - атомного апокаліпсису.

Так само заголовок і зміст чорнобильської «Оди молодості» І. Драча є алюзійним відсиланням читача до романтичного твору А. Міцкевича:

Разом, юні побратими!..
Щасливий той, хто впав при зброї...
(«Ода молодості» ***Адама Міцкевича,***
переклад ***Дмитра Павличка)***

Лава вулканна нестримного бітуму.
Бурхає полум'я. Валує дим...

І рвуться слова без жодного відома:
- Коли помирати, то вже молодим!

(«Ода молодості» ***Івана Драча)***

Численні натяки на шекспірівські сюжети й ситуації, відсилання до «Гамлета», постійний творчий перегук з іншими творами Шекспіра дослідники помічають у романістиці Айріс Мердок. Зокрема, роман «Чорний принц» містить багатющі шекспірівські алюзії, твір наскрізь пронизаний символічним образом Гамлета. Асоціації виникають вже із самої назви роману. Заголовок «Чорний принц» - метафоричний, він асоціюється з образом принца данського як великим символом справжнього мистецтва і глибокого страждання. Інша «гамлетівська» тема «Чорного принца», на яку звернула увагу С. Павличко - це тема слів. «Слова, слова, слова...», - говорить Гамлет, а головний персонаж Бредлі Пірсон коментує їх у своїй лекції для Джуліан: «Шекспір силою роздумів про себе самого створив нову мову, особливу риторику самосвідомості».

До алюзії близькі такі інтертекстуальні форми, як ремінісценція, наслідування, стилізація, травестія. Як неявна цитата (цитата без лапок), ***ремінісценція*** (лат. reminiscentia - спогад) відсилає читача до раніше прочитаного мистецького твору. Ремінісценцію, яку переважно визначають як неусвідомлений автором відгомін творів інших письменників, іноді важко відрізнити від алюзії. Композиційні, образні, концептуальні ремінісценції «Божественної комедії» відчутні в поемі Юрія Клена «Попіл імперій», а форма і дух Дантових терцин - у могутньому пролозі до поеми «Мойсей» Івана Франка.

Іронічне забарвлення простежується у ремінісцентному зв'язку між життєрадісним гімном сонцеві у новелі «Intermezzo» Михайла Коцюбинського («Сонце! я тобі вдячний. Ти сієш у мою душу золотий засів...») і прокляттям сонцеві у новелі «На селі» Валер'яна Підмогильного («Я ненавиджу тебе, пекуче сонце! Ти теплом своїм маниш до себе людей...»). Антитетичні ремінісцентні перегуки відчуваються на різних рівнях обох творів: на сюжетному рівні (втеча від міської цивілізації на лоно природи - виїзд у село задля вивчення теорії соціалізму; зустріч з незнайомцем серед безлюдного степу - зустріч з незнайомкою на молодіжній вечірці), на рівні символічного часу (день - ніч) і простору (безлюдний степ - шкільна кімната), на тематичному рівні (політична - еротична тема).

Т. зв. ***формотворні ремінісценції*** полягають у мимовільному чи свідомому відтворенні ритмічних, строфічних, синтаксичних, сюжетно-композиційних, жанрових і стильових схем відомих текстів. За ритмічною і строфічною будовою Стусове «Зворохобилися айстри...» нагадує поезію «Серпень з вереснем стискають...» М. Рильського. Про багатство формотворчих ремінісценцій у поезії Василя Стуса свідчить надзвичайно широкий діапазон строфічних її форм - від сонета й до верлібра... До цієї ж рубрики варто зарахувати трансформацію жанрових структур, скажімо, жанрові ознаки

молитви у віршах Стуса «Господи, гніву пречистого...», «Наблизь, мене, Боже, і в смерть угорни...», «О Боже, тиші дай! О Боже, тиші!..» А верліброві ліричні етюди цього ж митця «Я блукав містом своєї юності...» та «Вдасться чи ні...» зі збірки «Веселий цвинтар» можна
розглядати як стильові ремінісценції новелістичної манери Ернеста ГемінГвея чи настроєвої новелістики раннього Валерія Шевчука.

Парафраза - переказ чужих думок своїми словами. Парафразою називають і ***переробку*** великих творів (як-от роман Франсуа Рабле «Ґарґан- тюа і Пантаґрюель» в адаптації Ірини Стешенко), і ***мистецький образ*** іншого літературного образу, як-от парафраза творів Шевченка у поемі Андрія Малишка «Прометей»:

І вже бреде сліпий кобзар, Вже Гонта
кличе на пожар, Кавказькі гори, в млу
повиті, Важкою кровію политі,
Шпилями зводяться до хмар.

Близьким до парафрази є ***наслідування*** конкретного твору. Д. Дюри- шин вважає парафразою численні варіації «Міньйони» Ґете, які розвива**юсь'** психологічний мотив мрії про чудову країну за допомогою паралелізму «де - там». Поетичною парафразою верліброво пророцтва Ісаї є відомий твір Т. Шевченка «Ісаія. Глава 35», що його сам автор визначив як «подражаніє», тобто «наслідування»:

Книга пророка Ісаї35	***«Ісаія. Глава 35» Т. Шевченка***
[8] І буде там бита дорога та путь,	[...] І не верствові, і
будуть її називати: дорога свята, - А вольнії, широкії не ходитиме нею нечистий,	
Скрізь шляхи святії	
і вона буде належати народові його;	Простеляться; і не найдуть
не заблудить також нерозумний,	шляхів тих владики,
як буде тією дорогою йти.	А раби тими шляхами
[9] Не буде там лева,	Без Ґвалту і крику
і дика звірина не піде на неї,	Позіходять докупи
не знайдеться там,	Раді та веселі,
а будуть ходити лиш викуплені.	І пустиню опанують
[10] І Господні викупленні вернуться	Веселії села, та до Сіону зо співом
увійдуть,	
і радість довічна на їхній голові! Веселість та радість осягнуть вони, а журба та зітхання втечуть!	

«Мимовільним парафразом» назвала Ліна Костенко свою ущипливу поетичну полеміку - не так із романтичним індивідуалізмом та елітаризмом Л. Пушкіна, автора парафразованого вірша «Поетові», як із аморальним декалогом радянського літературного офіціозу:

Поэт! не дорожи любовию народной, Поет, не дорожи любовію народной,
Восторженных похвал пройдет минут- бо не народ дає тобі чини.
ный шум; Кому потрібен дар твій благород-
Услышишь суд глупца и смех толпы хо- ний?
лодной,

Но ты останься тверд, спокоен и угрюм. Ты царь:	На всякий случай оду сочини. Пиши про
живи один. Дорогою свободной	честь і совість, а при етом вмочи своє перо у
Иди, куда влечет тебя свободный ум,	каламуть. Ну, словом, так. Поет, не будь
Усовершенствуя плоды любимых дум, Не требуя	поетом.
наград за подвиг благородный.	Тобі за ето ордена дадуть.
«Поетові» ***А. Пушкіна***	«Мимовільний парафраз» ***Л. Костенко***

Наслідування як відтворення загальних змістових (тематично-фабульних) і формальних (стилістичних) рис оригіналу-взірця має чимало різновидів. Серед них - стилізація, пародія, травестія, пастиш, літературна містифікація (квазімістифікація) тощо.

Стилізацію Михаїл Бахтін визначив як мистецьке зображення чужого стилю:

Стилізацію відрізняє від прямого стилю саме наявність мовної свідомості (сучасного стилізатора і його авдиторії), у світлі якої відтворено стилізований стиль... Про предмет стилізатор говорить

цією чужою для нього стилізованою мовою... Сучасна мова дає певне освітлення стилізованій мові: виділяє одні моменти, залишає в тіні інші, створює особливе акцентування його моментів, ...певні резонанси стилізованої мови зі сучасною мовною свідомістю

Стилізація - це своєрідна форма мовностильової алюзії, бо творить стиль поетичного висловлювання на взірець іншого відомого тексту чи знаної стильової традиції, маючи на меті певну естетичну експресію. Майстерні зразки відтворення народнопісенної манери бачимо в поезії Роберта Бернса («Моя любов - рожевий квіт»), Тараса Шевченка («Ой одна я, одна...»), Івана Франка («Червона калино, чого в лузі гнешся...»), що відтворюють народнопісенну манеру.

Твір, що мистецьки зображує чужий стиль, будується з мовних, образних, жанрових, ідеологічних форм, ретельно відібраних із відтворюваного стильового середовища, як-от у поезії «З літопису» Олекси Стефановича, що стилізована під старослов'янську мову і світосприйняття середньовічних леґенд:

Бі ко поятим глас витязя: «Како
толико вас, гости, І не могосте
одбитися, Но побігосте?»

І отвіщаху, глаголюще: «Како нам
битися з вами?» Цілоє бихом
побоїще Вслали тілами.
Бяху бо верху вас друзії Грозно
крильми помаваху, Світлі і страшні
в оружії, Вам помагаху.

На відміну від стилізації, у таких різновидах наслідування, як пародія, травестія, тематичний і стилістичний плани зумисно зміщені задля комічного, сатиричного, карикатурного чи Гротескного висвітлення рис віддзеркалюваного твору.

Травестія - перенесення героїв і сюжетів у невластиву для них обстановку для створення комічного ефекту. Перелицювання твору із героїчним змістом на «сміховий» лад має давню історію. «Батрахоміо- махія» - це ще в античні часи перелицьована «Іліада». Оригінальною - в рамках світової літератури - травестією стала «Енеїда» Івана Котляревського. Тут сплутано історичні епохи (Античність і XVIII ст.), перемі**шено** геіографічні простори (води й береги Середземномор'я і українські степи й хутори; Карфаген і Полтава, Сицилія і Київ...). Бурлескно-тра- вестійна логіка цього твору має на меті очуднити образ, надати йому незвичного освітлення і викликати комічне враження.

Також у ***пародії*** невідповідність тематичного і стильового планів змінює перспективу бачення оригіналу: трагічне тут перетворюється на комічне, а поважне, піднесене профанується, баналізується. Пародійне переосмислення вражає ввесь образ у цілому, що засвідчує зміну функцій традиційного літературного матеріалу. Майстерне застосування пародійного зображення, нерідко поєднаного з гротеском і абсурдом, практикують новочасні письменники (Франсуа Рабле, Сервантес, Свіфт, Вольтер), модерністи (Джеймс Джойс, Ежен Ионеско, Вітольд Ґомбрович) і постмодерні митці (Умберто Еко, Мілан Кун- дера, Юрій Андрухович).

У постмодернізмі різні форми наслідування, зокрема пародійність, стали не просто засобом, а однією із засад поетики й мистецької ідеології. Згадаймо поезію Олександра Ірванця «Любіть Оклахому» або Віктора Неборака «Мені тридцятий рік минав, очима я сідниці пас...» чи оповідання Богдана Жолдака,

які занурюють читача в нудотно соковиту стихію сучасного східноукраїнського суржика.

У згущенні, конденсації та увиразненні стилістичних рис певного індивідуального стилю вбачає свою мету техніка ***пастишу*** (франц. pastiche: від італ. pasticcio - опера, створена з уривків інших опер, попурі, стилізація). Пастиш, який у класичному письменстві розглядали як літературну гру, став однією з найпопулярніших практик постмодерну, яка полягає в такому наслідуванні стилю інших митців та епох, що одночасно сприймається як пародія і самопародія. Пастиш передбачає іронічну імітацію інших стилів із наголосом на їхніх стилістичних надмірностях, а також еклектичну організацію тексту, що складається зі стильово різнорідних фрагментів. У праці «Постмодернізм і суспільство споживання» ("Postmodernism and consumer society" 1983) Фредрік Джеймсон застеріг од поширеної практики змішування чи ототожнення пародії з пастишем. Природа пародії, ствердив американський дослідник, полягає у висміюванні надмірностей та ексцентричності індивідуальних манер на тлі загальновизнаної лінгвістичної норми. Однак що означають такі процеси, котрі відбулися в XX ст., як «фрагментація та індивідуалізація модерної літератури - її розпад на безліч індивідуальних стилів і манер», а також подрібнення суспільного мовлення на численні ідіолекти та індивідуальні коди? Отож саме тоді, коли норма перетворилася в один із незліченних ідіолектів, настає пора пастишу, який затьмарив пародію:

> Як і пародія, пастиш є імітацією своєрідного чи унікального стилю, одяганням стилістичної маски, говорінням мертвою мовою: однак практика такого імітування є нейтральною - без прихованого мотиву, властивого пародії, без сатиричного імпульсу, без сміху, без відчуття впевненості в тому, що існує щось ***нормальне,*** порівняно з яким імітоване має досить комічний вигляд. Пастиш - це чиста пародія, це пародія, що втратила своє почуття гумору...[169]

За Ф. Джеймсоном, від пародії пастиш відрізняє відсутність об'єкта висміювання - це, в певному сенсі, самопародія, побудована на іронічному зіставленні елементів різних жанрів і стилів, концептуальних уламків, несумісних стереотипів.

Саме такий характер має насичення тексту іронічно й пародійно трактованими інтертекстуальними формами у постмодерному письменстві. Наприклад, у романі Івана Лучука «Уліссея» (1999), де герой розігрує шахову партію за участю 64 славетних поетів, автор творить постмодерністичну гру зі жанровими і стильовими стереотипами, традиційними образами, загальновідомими текстами і нашими поверховими уявленнями про історію, мистецтво, життя.

Поряд із традиційними, щоправда, значно видозміненими, інтертекстуальними формами (пародія, переробка) постмодернізм плекає такі засоби **контамінації** (лат. contaminatio - поєднання, змішування), як монтаж, колаж, «украдений об'єкт» тощо.

З кінематографічного арсеналу прийшов у літературу термін ***монтаж*** (франц. montage - збирання), який означає добір і зведення в єдине ціле окремих сцен та епізодів, які зберігають свою фрагментарність. Цей композиційний прийом руйнує природні зв'язки між зображуваними предметами, встановлюючи натомість інтелектуальні асоціації між ними. Провідним він став у творчій практиці авангардистів, а також представників інших естетичних

---

[169] *Jameson, Fredric.* **Postmodernism and consumer society // The Norton Anthology of Theory and Criticism / General ed.** *V B. Leitch.* **- New York - London, 2001. - P. 1963.**

орієнтацій. За принципом монтажу поєднано епізоди різних сюжетних ліній у романах «Контрапункт» (1928) Олдоса Гакслі, «Майстер і Марґарита» (1928-1940) Михаїла Булґакова, «Диво» (1968) Павла Загребельного.

Термін ***колаж*** (франц. collage - наклеювання) запозичено зі словника образотворчого мистецтва на означення твору, що складений («склеєний») з різнорідних фрагментів інших текстів, справжніх або імітованих документів, а також алюзій, цитат тощо. Ще в першій половині XX ст. теоретик імажизму Езра Павнд визначив поетичний образ як «поєднання розбіжних ідей», а представник чеського поетизму Вітєзслав Незвал писав про поетичну алогічність, яка, поєднуючи непоєднуване, перебудовує буденний світ, стаючи джерелом вражальної поетичної образності: якщо, згідно з буденною логікою, склянка належить столу, зірка - небуі^вері - сходам, й тому ми їх не бачимо, то, щоби знову відкрити дійсність, треба помістити зірку на стіл, склянку поруч з піаніно та янголами, двері - у сусідстві з океаном. Колажна техніка змішування різнорідних цитат і ремінісценцій притаманна творчості Гійома Аполліне- ра («Каліграми», 1918), Езри Павнда ("Cantos" 1917-1968), сюрреалістів (поети Луї Араґон, Поль Елюар, маляри Пікассо, Сальвадор Далі) тощо.

На відміну від авангардистського монтажу, який, хоча й вибудуваний з незіставних образів, все ж зібраний у певне ціле єдністю стилю, техніки, творчого задуму, постмодерний колаж залишає різні фрагменти незмінними, відокремленими, не трансформованими в цілість. Так, із 1960-х років у скульптурі поширилася техніка ***асамбляжу*** - композиції з різних випадкових речей: заіржавілих автомобільних деталей, консервних бляшанок, порожніх пляшок тощо. У письменстві такий характер мають стильова еклектика, суміш літературної мови і жаргону, використання суржику, жанрові гібриди, компіляція сюжетів. Тоді ж Клод Леві-Стросс у «Неосвоєній думці» ("La pensée sauvage" 1962) запровадив термін ***бриколаж*** (франц. bricolage - майстрування), описуючи природу міфічного мислення первісних людей за аналогією до праці майстра (бриколера): як майстер-самоук, на відміну від інженера, виготовляє виріб у домашніх умовах за допомогою випадкових засобів, примірюючи та припасовуючи деталі одну до одної, так і міфічне мислення перетворює та пристосовує готові міфологічні уявлення до нових потреб пізнання реальної дійсності. В літературі цей термін означає текстову суміш, творену з випадкового матеріалу за специфічним ігровим принципом, який полягає в тому, що ідеї, образи, фрази, жанрові та стильові елементи, відірвані від своїх контекстів, прилаштовуються один до одного, внаслідок чого створюється не уніфіковане значення тексту, а симфонічне звучання різнорідних семантичних його складників.

У тому ж ряді способів довільного компонування «монтаж - колаж - асамбляж - бриколаж», що їх так уподобав постмодерн, перебуває засіб ***«украденого об'єкта»*** (автор терміна - П. Ван ден Гевель), вперше практикований у французьких представників «нового роману», котрі вставляли у свої твори тексти афіш, рекламних оголошень, написи на стінах і тротуарах тощо. Наприклад, роман «Перверзія» (1996) Ю. Андруховича - це блискучий, доведений до вершин лінгвістичної віртуозності пастиш, який вимальовує гротескний портрет сучасника, творений з колажу безладно поєднаних псевдодокументаль- них усних і писаних текстів: нотаток із записника, роздрукованих комп'ютерних, аудіо- і відеозаписів, газетних статей та інтерв'ю,

листів і службових депеш, текстів доповідей, афіш, некролога, меморандуму міжнародного семінару...

Пригадуєте трагікомічний образ Чарлі Чапліна, проти якого повстають речі і який бунтує проти засилля речей? Такою й тут, у постмодер- ному романі, вимальовується сучасна людина: «озброєна» знанням, об- тяжена культурним надбанням, немов той середньовічний лицар, з ніг до голови закутий у важкі лати, вона відчуває, що речі, час і простір плутаються, заважають, панують над нею, пам'ять, набубнявіла від зархіво- ваної інформації, стала маразматичною і відмовляється служити власникові, тіло не слухається свого господаря, який докладає конвульсійних зусиль, намагаючись сягнути намічених цілей і не усвідомлюючи безглуздості власної ситуації.

Гіпертекст - це система текстів, сконструйованих за взірцем словника чи енциклопедії, де кожна стаття відсилає до інших статей, і читати їх можна у довільній, нелінійній послідовності, в різних напрямах. За таким принципом побудовано роман «На ваш розсуд» (1976) американця Раймонда Федермана, незброшуровані і ненумеровані сторінки якого читач може укладати на власний розсуд.

А серб Мілорад Павич у «Попередніх зауважах» до свого «Хозарського словника» (1984) виклав читачеві «інструкції» стосовно методів читання цієї гіпертекстуально сконструйованої книжки, які перетворять це читання у її творення: вона

> може читатися безліччю способів. Це - відкрита книга, яку можна закрити, а потім взятися дописувати її знову [...] Читач може поводитися з цією книгою так, як йому буде найзручніше [...] Книгу можна гортати справа наліво, або зліва направо [...] Кожен читач сам укладе для себе свою книгу, зібравши її в єдине ціле, як в грі у доміно чи в карти, і з цього словника він, як із дзеркала, візьме рівно стільки, скільки у нього і вкладе, бо, як написано на одній зі сторінок цього лексикону, з істини не можна вийняти більше, ніж у неї покладеш

Постмодерні теоретики Ролан Барт, Мішель Фуко, Умберто Еко, Жак Дерріда та їхні послідовники витлумачили світ сучасної культури як загальний, всеохопний інтертекст, а окремий текст - як мереживо, зіткане з попередніх текстів - символів, мотивів, міфем, образів, знаків, фразем, афоризмів. За такого розуміння інтертекстуальні відношення, очевидно, втрачають статус закономірності, бо означують всього лишень співвідносність тексту з численними іншими текстами. Ці міжтекстуальні зв'язки творять один стосовно одного децентровану рухливу мережу відношень, до якої можна застосовувати лише ***номадичну,*** тобто мандрівну, щоразу змінну дистрибуцію (розчленування)

9.5. Палімпсестова будова тексту

Різні історичні пласти тексту подібні до палімпсесту, де старе і нове, своє і чуже перебувають у взаємодії і часто потребують інтегрального підходу. Е. Р. Курціюс переконливо продемонстрував, як європейська література Середньовіччя і пізніших епох успадкувала від поганського світу мову, форми та образи. У «Втраченому раю» Мільтона, де християнська тематика постає в язичницькому одязі, новий християнсько-ге- роїчний ідеал виявляється на тлі старого класично-героїчного ідеалу. Таким чином, нове може виокремитися і стати сприйнятим, бути зрозумілим, лише спираючись на старе, відоме, звичне.

З погляду неориторики[170], у системі «текст - інтертекст» розуміння тексту відбувається за посередництва ***інтерпретанти*** - третього тексту, що використовується як їхній частковий еквівалент і забезпечує переклад тексту в інтертекст. Поняття інтерпретанти запровадив у літературознавчий ужиток Мішель Ріффатер, запозичивши його в семіотика Чарлза Пірса і надавши йому значення реального або уявного еквівалента знака-провідника з іншої семіотичної системи[171]. Еквівалентність може отримувати на поверхневому рівні форму запозичень, цитат або алюзій, у яких проявляються значущі відхилення.

Чим важливе поняття інтерпретанти? Воно відкриває перспективи прочитання поетичних текстів, які мають не лише референційну структуру (текст-дійсність), а риторичну (текст-текст). Досить змінити інтер- претанту, як зміниться концептуальне чи емоційне звучання твору. Наведемо приклад з трактуванням «Одержимої» Лесі Українки: гостро конфліктна позиція Міріам зближена у книжці Володимира Антофійчу- ка з позалітературним ідеологічним контекстом - церковним догматизмом, який не терпить іншої думки Міріам і церковні ортодокси?! Цікава, хоча й досить ризикована аналогія, чи не так? А якщо вписати образ Лесиної героїні в той ідеологічний контекст доби символізму й неоромантизму, що витворив довжелезну галерею безкорисливих фанатів, запеклих бунтарів-протестантів, непокірних нонконформістів, котрі йшли під гаслами «мистецтво для мистецтва» (С. Малларме), «бунт для бунту» (Г. Чупринка), «чесність з собою» (В. Винниченко)... У світлі цієї ін- терпретанти монолог героїні

> Месіє! коли ти пролив за мене... хоч краплю крові дарма... *я* тепер за тебе віддаю... життя... і кров... і душу... все даремне!.. Не за щастя... не за небесне царство... ні... за любов -

сприйматиметься не як «абстрактна декларація» [172], а як вираз цілковитої самопосвяти, безоглядної палкої віри неоромантичного героя, фанатично відданого великій ідеї.

Міжтекстуальними сигналами, які вказують на інтерпретанту, можуть бути різні компоненти тексту: назви творів (наприклад, «Ромео і Джульетта» Шекспіра, «Сільські Ромео і Джульетта» Ґ. Келлера, «Ромео, Джульетта і пітьма» Я. Отченашика), епіграфи, цитати, ремінісценції, перегуки з іншими персонажами, фабулами, концепціями, композиційні засоби (послідовна образна й концептуальна антитеза «Думи про братів неазовських» Ліни Костенко до фабули відомої народної думи).

Назва, епіграф, приховані та явні відсилання до Святого Письма творять важливу для розуміння «Саду Гетсиманського» Івана Багряного наскрізну алюзійну мережу, що змушує читача постійно проектувати романний сюжет на євангелійну подію, яка і є інтерпретантою твору. Як Ісус Христос свідомо прийшов у призначене місце у призначений час, аби самопожертвою врятувати людство (а міг того вечора, злякавшись за своє життя, обминути сад Гетсиманський, і тоді світова історія склалася б інакше), так і Андрій Чумак,

---

170 *Мейзерский, В. М.* **Философия и неориторика. - К.: Либідь, 1991. - С. 37.**

171 **Див.:** *Зубрицька, Марія.* **Homo legens: Читання як соціокультурний феномен. - Львів, 2004. - С. 232.**

172 **Там само. - С. 293.**

маючи вибір - зберегти власне життя ціною зради чи загинути як чесна людина, свідомо обрав смерть.

А в новелі «Ікар» Ярослава Івашкевича такою інтерпретантою є античний міф, до якого алюзійно відсилають читача заголовок і сюжет: з німецького авта, під колеса якого ледь не потрапив хлопець, що зачитався книжкою, вискочили розлючені гітлерівці й заарештували замріяного «Ікара».

Отож інтерпретанта проектує текст на інтертекстуальну площину, внаслідок чого він безмежно розширює власну семантику.

9.6. Історичні форми міжтекстовості

Різні епохи відрізняються способом міжтекстових відсилань. Для ***середньовічної інтертекстуальності*** притаманна стрункa ієрархія, серцевину якої становили біблійні ідеї, сюжети й стилістика, а навколо них концентрувалися місцеві та запозичені поганські міфи, фольклорні тексти й історичні перекази, різнорідні клапті яких зшивалися в текст за допомогою елементів жанрово-стильової традиційності (безперервної повторюваності тематики, сюжетів, образних зворотів, порівнянь, епітетів, риторичних етикетних формул, за якими немає реального змісту, як-от топос «скромності», коли автор перепрошує читача за свою бу- цЫго неосвіченість чи невміння).

Мозаїчне поєднання біблійних, міфологічних та історичних мотивів притаманне найдавнішому нашому літопису - «Повісті минулих літ». Свій виклад Нестор розпочав од світового потопу і «змішання мов». Після потопу, коли зійшла вода, троє Ноєвих синів - Сим, Хам і Яфет - розділили землю, і Яфет замешкав у Європі - ось, мовляв, звідкіля походимо ми, слов'яни. Оповідає літописець і про те, як Бог наділив різними мовами будівників Вавилонської вежі: вони втратили взаєморозуміння і, не завершивши через те своєї будови, розійшлися по всій Землі; від них ото й пішли різні народи. Далі Початковий літопис викладає прадавню географію слов'янського світу (які племена осіли вздовж Дунаю, а які - понад Дніпром та на інших ріках) і його праісторію.

Надзвичайно поетичним є сюжет про апостола Андрія Первозванного. За різними джерелами, після Воскресіння Ісуса Христа його учні- апостоли пішли у світ нести християнське вчення. Петро рушив у Рим, аби заснувати там Церкву Христову, туди ж подався й Андрій, але іншим, кружним шляхом, довкола всієї Європи. Ось як розповів про це літопис:

> І захотів він піти в Рим, і прибув в устя Дніпрове, і звідти рушив по Дніпру вгору, і за приреченням Божим прийшов і став під горами на березі. А на другий день, уставши, сказав він ученикам своїм, які були з ним: «Бачите ви гори сі? Так от, на сих горах возсіяе благодать Божа, і буде город великий, і церков багато воздвигне Бог».
>
> (Переклад ***Леоніда Махновця)***

Такими ж фразами - короткими і вагомими, немов витесаними з моноліту, ритмізованими монотонним повтором сполучника «і», скупо прикрашеними суворими, проте величними епітетами, зрідка - порівняннями, прислів'ями й алітераціями, - літопис оповів чимало цікавих леґенд і повчальних бувальщин - про те, як на тім самім місці над Дніпром, яке благословив апостол, згодом брати-поляни Кий, ІДек і Хо- рив та їхня сестриця Либідь заснували столицю України-Руси; про перших руських князів - Аскольда і Діра, про Олега, котрий здійснив успішний похід на Царгород; про Ігоря, що загинув від розлючених деревлян, і його дружину Ольгу; про сина їхнього - мужнього Святослава, котрий попереджав ворога словами «Іду на ви!», та їхнього онука Володимира -

Хрестителя Русі і правнука Ярослава Мудрого - великого шанувальника книжки, добродія, який збудував собор Св. Софії в Києві...

На стильовому рівні дослідники зауважують схильність «Повісті минулих літ» до сталих формул-топосів, що наближує її до епосу всіх часів і народів [1]. Так, початок битви означується словами «поставити стяг» та «зломити спис», війська або вбитих на війні буває «без числа», битва завжди «люта», «якої ще не бувало», князі збирають «вояків багатьох та сміливих («вої многи і храбри»), вони повертаються з походу «зі славою та перемогою великою», сумуючи за втратами, «втирають сльози».

Уже в Середньовіччі існували стильова диференціація і міжстильо- вий діалог. Так, автор «Слова о полку Ігоревім», риторично полемізуючи як прихильник жорсткої правдомовності зі своїм попередником Боя- ном, котрий був представником квітчастої поезії, сам у тексті «Слова...» залюбки вдається до барвистого орнаментального стилю. З фольклору і попередньої поетичної традиції «Слово» запозичило уособлення сил природи в образах поганських богів (сонце - Дажбог чи Хоре, вітер - Стрибог), згадки про Готських дів і давні «віки Троянові», численні риторичні звороти (як-от порівняння бою зі жнивами та бенкетом, звертання до відсутніх осіб і природних сил, прислів'я, наприклад, «лучче порубаними бути, ніж полону зазнати»), архетипи «міфологічного дре- ва», «міфологічних чисел» тощо. Густий міжтекстуальний серпанок оповиває увесь твір, надає йому семантичної багатозначності, привабливої поетичності. У міфо-фольклорному ореолі ідея об'єднання України-Русі стає переконливішою в історичному, етичному та емоційно-естетично- му планах.

У ***ренесансній інтертекстуальності*** на перше місце вийшли античні ремінісценції, а середньовічні традиції витіснено на периферію. Найвідоміший приклад - «Дон Кіхот» Сервантеса, у якому засоби і мотиви середньовічного лицарського роману трактовані полемічно і пародійно - з висоти ренесансного гуманізму.

Наступна епоха - ***доба Бароко*** - органічно поєднала обидві - античну й середньовічну - міжтекстуальні стихії. Ось як розгортає банальну,

[1] **Див.:** *Чижевський, Дмитро.* **Історія української літератури. - Тернопіль: Феміна, 1994. - С. 117.**

здавалося б, панегіричну тему Іван Величковський у віршах 1687 р., які присвятив гетьману Іванові Самойловичу з нагоди прибуття його до полкового міста Полтави. Поет розпочав панегірик з давньогрецького міфу про славетного митця Дедала, котрий разом зі своїм сином Ікаром вибрався з лабіринту на волю, піднявшись у повітря на змайстрованих ним крилах:

Змишляють поетове, іж Дедал, отданий бувши в
заточеніє, за море засланий,
В лябіринт, з которого вийти було трудно для
помішаних доріг, а сидіти нудно,
Учинив собі крила з различних матерій, і так, не
шукаючи в лябіринті дверій,
Вилетів з лабіринту і през море снадне *
прелетів, приправивши крила собі складне.

Далі митець прояснює алегоричний зміст міфу, спрямовуючи чита- чёву думку до філософічного осмислення сенсу життя: всі ми, мовляв, ув'язнені в понурому лабіринті буднів і шукаємо, як той Дедал, виходу з нього, спрямовуючи тужливий погляд до вічного неба наших мрій. Де ж нам узяти тих крил, щоб добутися далекої мети? Розмірковуючи над тим питанням, поет згадав життєву долю гетьманового патрона - святого Івана Кущника. І враз -

лунає з небес голос самого святого, який витлумачує ось яку повчальну істину: тими Дедаловими крильми є Віра, Надія, Любов і високі особисті чесноти, які надихнули Івана Самойловича на добрі справи для блага своєї Вітчизни. Побожний, суворий до ворогів, але миролюбний, гетьман натхненно заповнює дні свого життя доброчинними справами: мурує церкви, є меценатом для вчених, плекає мистецтво і науку,

з которих росте слава, оздоба, подпора
милой Отчизні нашой і утіха скора.

Крила добрих справ винесуть гетьмана в небо омріяної вічності: його ім'я, викарбуване на скрижалях національної історії, назавжди залишиться в пам'яті вдячних нащадків. У бароковій поезії, якщо висловлюватися образно, крила античного міфу ширяють у небі християнської філософії.

Інтертекстуальна модель Просвітництва - tabula rasa, чиста дошка, на якій стерто всі ознаки теперішньої цивілізації, щоби написати на ній нові заповіді для людства - природні й тому рятівні. Цей ідеал інтертекстуальної рекультивації втілено в романі Даніеля Дефо «Робін- зон Крузо» (1719) з його іронічним ставленням до тогочасної культури і вірою в силу людського розуму та особистісної ініціативи. Цей знаковий

" Снадний - гарний.

для доби Просвітництва твір породив не лише традицію пригодницьких «робінзонад», а й жанр антиробінзонади. Як своєрідну «робінзонаду навпаки» читач сприймає повість Вольтера «Простак» (1767), де розповідається про юного «дикуна», котрий опинився в цивілізованому суспільстві. Вихований американським племенем гуронів юнак у Франції дістав за свою правдомовність прізвисько Простак. Невдовзі, ставши жертвою умовностей, через лицемірність і підступність оточення втративши кохану, Простак позбувся наївності й пройнявся зневагою до ан- тигуманної цивілізації.

Шляхами відважного інтертекстуального оновлення пішов ***романтизм*** - відкинувши загальнокласицистичні умовності, він занурився у живодайні джерела фольклору (легенда, казка, балада, дума, пісня), таємничі сутінки далекого середньовіччя (Готичний роман) та спекотну орієнтальну екзотику (біблійна і східна тематика й образність).

Порівняно з сусідніми стильовими напрямами - попереднім романтизмом та наступним символізмом - ***реалізм*** і ***натуралізм*** видаються такими, що позбавлені інтертекстуальності й безпосередньо репрезентують реальну дійсність. Однак, як стверджують сучасні дослідники, це враження оманливе. Реалістична проза створює ефект реальності не тому, що, мовляв, наслідує саму дійсність, а тому, що послуговується усталеними формами звичного щоденного мовлення \ які власне творять отой суто мистецький ефект відсутності інтертексту / присутності реальності.

9.7. Міжтекстовість у добу Модернізму

Модернізм парадоксально поєднав невгамовне ***прагнення новизни*** з ***інтертекстуальними вимірами,*** постійно оновлюючи традицію (неоромантизм, неокласицизм, необароко) або ж дощенту її руйнуючи (футуризм та інші авангардні течії).

У першій половині XX ст. обидві різноспрямовані тенденції - інтер- текстуальної насиченості і прозорості - продовжували розвиватися, нерідко у

парадоксальній взаємодії. Концептуальний задум повісті "Fata Morgana" Михайла Коцюбинського прояснюється її заголовком, що має легендарне походження й наукове пояснення: фата-моргана (італ. - фея Моргана) - це атмосферне явище міражу в пустелі, коли гарячі повітряні потоки вимальовують на обрії зелену оазу, стрункі пальми та інші оманливі оптичні ефекти. До марева поспішає втомлений мандрівник, але з розчаруванням помічає, що воно розпливається, тане, безслідно щезає. Отак і кожен персонаж М. Коцюбинського плекає у душі власну фата- морґану - ту найзаповітнішу мрію, задля якої живе й щоденно працює, в яку вірить, але яка наприкінці виявляється ілюзією, маревом, нездійсненною химерою, що поступово щезає, оголюючи безрадісну реальність. Тією фата-морґаною для Андрія Волика є фабрика, яка його скалічила; для Маланки і тисяч інших селян - земля, що проковтнула надії своїх опікунів, для Гафійки - кохання, яке принесло дівчині розлуку, для сільської молоді - обожнене нею гасло «земля і воля», що втілилось у криваву розправу зневіреної розлюченої маси.

Таким виглядає ***імпресіоністичний принцип прозорості інтер- текстуальної фата-морґани*** в Михайла Коцюбинського - письменника, котрий дивився на світ відсторонено-іронічним поглядом неореаліста, грайливо зіставляючи з хиткою дійсністю наші уявлення про неї як іцбїь належне чи бажане.

А ось у Миколи Вороного образ феї Морґани набув виразного культового забарвлення, злившись із неоромантичним образом самого мистецтва - звабливого, але ілюзорного царства невгамовної уяви:

Люба панно, дайте руку...
Перед нами - царство мрій,
Царство сонячних надій,
Фарб, і образів, і звуку!
Люба панно, дайте руку.
(З циклу «Фата-моргана»)

Поетичні тексти М. Вороного та інших ***неоромантиків*** і ***символістів*** насичені густим міфологічним, легендарним, казковим, літературним інтертекстом.

Найрізноманітніші ***авангардистські течії*** єднав свідомий розрив із традицією і намагання випередити епоху та очолити мистецький рух своєї сучасності. Ці нав'язливі ідеї виявилися, зокрема, в деструкції форми і конструюванні нової мистецької мови. Авангардизм, так само як і символізм, неоромантизм, імпресіонізм, мав модерністичний характер (тобто обожнював новизну), але зрікся притаманного попередникам мрійливого естетизму, зорієнтованого на модель самодостатнього, елітарного мистецтва. Натомість авангардисти вивели поезію з вежі зі слонової кістки на гомінкі вулиці й майдани модерних міст, бо орієнтувалися на модель функціонально-ужиткового, масового, політично заанґа- жованого мистецтва, яке б активно втручалося у щоденне життя й радикально змінювало його.

Авангардисти взялися знищувати літературні стереотипи, традиційний інтертекст. Стилістика виробленого футуристами «телеграфічного ліризму» полягала в побудові коструватого внутрішнього монологу зі зруйнованими синтаксисом, лексикою, пунктуацією. Ліричним героєм вони часто обирали пілота чи автомобіліста. Улюблений їхній пейзаж - це модерне місто з його хмарочосами, димом автівок і гомоном віруючого натовпу, як у вірші «Місто» Михайля Семенка:

Осте сте бі бо бу
візники - люди

трамваї - люди
автомобілібілі
бігорух рухобіги
рухливобіги
Ьегсеив кару
селі
елі
лілі...

Натомість для ***неокласицизму*** характерним було пильне плекання античних і ренесансних мотивів, самовіддане шліфування класичних форм, канонізованих строфічних побудов (олександрійський вірш, елегійний дистих, терцини й особливо сонет).

Намагаючись узагальнити пережитий мистецький і соціальний досвід, модерна література звернулася до ***неоміфологізму,*** для якого притаманні такі ознаки, як

- активне, творче ставлення до міфу. Якщо класицистична література відтворювала міф, а романтизм його перетворював, то модернізм творив авторський міф;
- посилене міфологізування задля вираження «вічної», загальнолюдської морально-етичної проблематики. Так, крізь призму міфотворчості низка творів символістичного і неоромантичного характеру моделює в різних сюжетних ситуаціях одвічний конфлікт між буденним і духовним у людському єстві: якщо у драматичній поемі «Пер Гюнт» (1867) Генрика Ібсена мрійливий герой все-таки повертається до своєї Сольвейг, то в «Лісовій пісні» (1911) Лесі Українки Лукаш зраджує Мавку, а майстер Генріх у віршованій драмі-казці «Затоплений дзвін» (1896) Ґергарта Га- уптмана гине, заплутавшись у тому конфлікті;
- використання не лише європейської міфології, а й міфів інших культурних ареалів. Наприклад, поеми «Істар» (1899) Івана Франка і «Савітрі» (1907) Яна Каспровича, які творчо інтерпретують відповідно давньоассирійський міф із циклу про Гільгамеша і давньоіндійську леґенду з **«Магабгарати»,** - це тужливі твори про силу кохання, що перемагає смерть, і сюжет їхній нагадує давньогрецький міф про Орфея та Еврідіку;
- поява специфічних композиційно-тематичних жанрових форм, таких як «роман-міф», «драма-міф», «поема-міф», де «міф не служить єдиною сюжетною лінією, а співвідноситься з іншими міфами, з темами історії та сучасності» [173] («Улісс» Джеймса Джойса, «Йосип та його брати» Томаса Манна, «Майстер і Маргарита» Михаїла Булгакова, «Кентавр» Джона Апдайка), фентезі (трилогія про Середзем'я «Володар перснів» Джона Р. Р. Толкіна, романна серія про Земномор'я Урсули Ле Ґуїн, романний цикл про Бурштинову країну, а також «Джек-із-тіні», «Світ чарівника», «Мінлива земля» Роджера Желязного, семитомна поттеріана Джоан К. Роллінґ тощо).

Інтертекст, із яким взаємодіє текстова реальність будь-якого сучасного мистецького твору, непомірно збагачує його зміст у читачевому сприйманні. Усвідомлення цієї істини згодом живило неприховану пост- модерністичну пристрасть до стилізації, цитування і переінакшення чужих текстів задля досягнення діалогу з багатоголосою світовою культурою. А засадниче визнання плюралізму (рівноцінності) всіх мистецьких форм стимулювало свідомий еклектизм.

[173] **Див.:** *Нефьодов, М.* **Неоміфологізм // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. - С. 370.**

9.8. Sub specie ludi: постмодерний текст як поле інтертекстуальної гри

У середині XX ст. зі свідомими творчими інтенціями підійшли до міфологічного інтертексту латиноамериканський ***магічний реалізм*** та оригінальний український його відповідник - ***химерна проза.*** Представники тих стильових течій, зображуючи фантасмагоричне як звичайну подію, одивнювали реальність, надавали їй феєричного характеру, аби відсвіжити читачеве світовідчуття, вразити парадоксами реальної дійсності, відкрити прихований сенс і ширші обрії буття. Міф, як найдавніший і найуніверсальніший спосіб контакту з безмежною таємничою дійсністю, виявився найпридатнішим для цієї мети інтертексту- альним засобом. Магічний реалізм і химерна проза дивували читача представленням фантастичного у формі реального, навіть буденного. Скажімо, в романі Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958) герой малює на в'язничній стіні коня і тікає на ньому. Часто це представлення відбувається у формі втручання фантастичного у щоденну реальність героїв, як у новелі «Старий із крилами» колумбійця Ґабріеля Іарсії Маркеса, в якій розповідається, як на узбережжя, де мешкають рибалки, упав старий чоловік із крилами, втомлений польотом над океаном.

Літературні джерела сучасної химерно-магічної прози - це середньовічні легенди, барокове письменство, «готичний» роман другої половини XVIII - початку XIX ст. («Замок Отранто» Горація Уолпола, «Удольфські таємниці» та «Італієць» Анни Радкліф, «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» Мері Шеллі, «Мельмот-блукач» Чарлза Меть- юріна,), забарвлена фольклоризмом і містикою фантастика романтиків: Ернста-Теодора-Амадея Гофмана («Еліксир сатани»), Левка Борови- ковського (балада «Маруся»), Миколи Гоголя («Вій», «Страшна помста», «Пропала грамота»), Амвросія Метлинського (балада «Козачая смерть»), Едґара По («Падіння дому Ашерів»), Пантелеймона Куліша («Огненний змій»), Теофіля Ґотьє («Закохана небіжка»), Олекси Стороженка («Марко Проклятий»),

Характерні риси химерної прози, магічного реалізму й міфологізму - тематично-образна двоплановість, параболічність, використання умовно-метафоричних, алегорично-притчевих форм, які в конкретних, але дивно змінених образах здатні виражати бентежні апорії (роман-міф «Сто років самотності» Габріеля Гарсії Маркеса, романи-притчі «Гра в бісер» Германа Гессе, «Чума» Альбера Камю, «Герострати» Емми Ан- дієвської, «У пащі дракона» Валерія Шевчука). Гротескність і пародіювання, карнавалізація і театралізація, бурлескно-травестійні стильові елементи поєднані тут з історичними мотивами, філософічними аспектами. Винайдені магічним реалізмом стильові засоби переплетення реальних речей з барвистим міфологізмом, фантастикою чи містикою у народно-сміховому, іронічному чи пародійному обрамленні надають образові понадчасової символічної барви, ненав'язливо, неначе грайливо, але настійливо нагадують про вічні цінності. Недаремно ці стильові засоби залюбки використовують постмодерністи, а самих творців магічного реалізму й химерної прози вважають безпосередніми своїми попередниками чи першопрохідцями.

Обравши міфологічну форму, письменники ставлять питання універсального екзистенційного характеру, на які читач має відповісти сам. У їхніх творах розрізнені фрагменти фабульної дійсності, спроектовані на міфологічну

площину, об'єднано чи то в правдомовну цілість, чи то в багатозначну головоломку. Ось мініатюра «Леґенда», яка вийшла з-під пера Хорхе Луїса Борхеса (1899-1986) - аргентинського письменника, ексцентричні твори якого здатні, за словами критиків, приголомшити читача несподіваними поворотами думки і нагадують інтелектуальні лабіринти:

Авель та Каїн зустрілися після смерті Авеля. Вони йшли пустелею і здалеку впізнали один одного, бо обидва були високі. Брати посідали на землю, розпалили багаття й поїли. Помовчали, як зморені люди на схилі дня. На небі з'явилася зірка, яка тоді ще не мала назви. При світлі полум'я Каїн помітив на чолі Авеля рубець від каменя і впустив шматок хліба, який збирався піднести до рота. Почав благати брата, аби той простив його злочин. Авель відповів:

- Ти мене вбив чи я тебе? Я вже й забув, і ми сидимо тут поряд. Як колись.

- Тепер я бачу, що ти й справді простив мене, - мовив Каїн, - бо забути - і значить простити. Я теж спробую забути.

Авель тихо проказав:

- Авжеж. Доки тривають докори сумління, доти триває і провина. (Переклад з іспанської ***Сергія Борщевського)***

Борхес був би неможливим без сюрреалістів та інших попередників. Дивний світ, де першовбивця зустрічається зі своєю жертвою, вимальовується тут уже з першої фрази.

Демонологічне підґрунтя і Гротескну форму має неймовірна історія, викладена в повісті «Самотній вовк» Володимира Дрозда: у погоні за карколомною кар'єрою, шикарною київською квартирою, суспільним визнанням Андрій Шишиґа свідомо пожертвував людиною в собі, вивільнив у своєму нутрі тваринну жадобу й агресивність і, перетворившись у ^евкулаку, тоскно виє ночами, жахаючи людей. Тепер його вже не врятує навіть кохання:

- Т и так втаємничено про все говориш, а мені смішно, може, тому, що я випила, а може, через те, що мені було б страшно, якби я не сміялася. Ти пам'ятаєш казку про виродка, якого любила дівчина, і машкара з нього спала, він був хороший, але зачарований злим духом...

- Пізно, Віко...

Між гіллям заклично, ніби два вовчі ока, зблиснули зірки... Скоряючись тому німому поклику, знаку, я ступив до Віки, увібрав її тіло в свої кліщу- ваті лаписька і припав до губ. Відчув у роті солоний присмак, ніч стрепенулася в моїх очах, червоні вогні побігли по видноколу... У голові мені шуміло, червоні кола пливли перед очима, обличчя взялося жмачками шерсті, а в пуп'янках пальців залоскотало - і випнулись кігті.

Вовк потягся мордою до лиця Вікторії, тицьнувся в руку, якою дівчина затулилася - ікла легко простромили шерсть осіннього пальта і впилися в живе, солодке тіло. Дівчина зойкнула. Од перехрестя вулиць, де блимав світлофор, бігли люди...

Вовк відштовхнувся лапами від асфальту, перестрибнув через металеву огорожу, срібно зблиснув у світлі від вуличного ліхтаря і помчав серединою вулиці, ніби просікою, між машинних потоків. Місто працювало, навчалося, кохало, народжувало, місто жило своїм узвичаєним щоденним життям, а вовкові здавалося, що у нього ціляться з кожного вікна, з кожних відчинених дверей, з автомашин, тролейбусів, трамваїв, страх баламутив його, місто бачилося велетенською кліткою, дверцята якої ось-ось зачиняться, і він крупною риссю гнав на далекий поклик хащ...

Посеред Львівського майдану, звідки шлях знайомо стелився до Глибочиці, до Кожум'яцького яру, у звірні Дорогижицькі ліси, вовк присів скулиніг, задер морду, і з його горла вирвалося на всі чотири вітри довге тужне виття. Але жодна жива душа у величезному місті не відгукнулася на його розпачливий поклик.

У романі Дрозда обидва плани - реальний і магічний - відрізняються способами викладу: автор використовує внутрішню зображальну перспективу, поміщаючи читача в душу персонажа (ми дивимося на світ очима героя і пізнаємо вир його душевного життя), і зовнішню точку зору, коли пажерливого Шишиґу, який відчужився від людського свого єства і перекинувся у вовка, нажаханий читач бачить уявним своїм зором лише зовні.

Українська література підневільних радянських часів знала й інші інтертекстуальні моделі, з яких найяскравіша - непокірні ***палімпсести дисидентської поезії.*** Строкату мережу інтертексту Василя Стуса розширюють у безконечність фольклорні, античні, біблійні відлуння, пере- гуки з Рильським, Тичиною, Плужником, неокласиками, з поезією друзів-шістдесятників, від якої згодом поет рушив у самостійну свою дорогу - «дорогу долі, дорогу болю». Виразними є Стусові ремінісценції з античної та праукраїнської міфології (численні згадки про Антея, Ха- рона, Сфінкса, Орфея, Волоса, Сварога), Біблії (наскрізний мотив Голгофи), середньовічного письменства («Нестор», «зиґзиця», тужливе арештантське «гора за горою...» перегукується з давньоруським «О Руская земле, уже за шеломянем єси!»), Шекспіра («Йорик»)... Рвучка експресія раннього Бажана пульсує в поезії «Молодий Ґете», а Стусове «Два вогні горять, з вітром гомонять...», можливо, стилізує творчу манеру тих поезій Володимира Свідзинського, в яких звучать казкові мотиви.

Ба більше, творчість Василя Стуса багата на такі інтертекстуальні пе- регуки з літературною традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, які демонстративно оголюють, перетворюють чи руйнують усталені поетичні норми та ідеологічні стереотипи. Звертання до скарбниці національного духу, гуманістичної традиції світової культури у митців-дисидентів контрастно протиставлене нав'язаним ззовні, мертвонародженим, викутим нашвидкуруч ідеологічним шаблонам. Тут поширені такі форми залучення суспільного та літературного контексту до внутрішньої самоорганізації поетичного мовлення, як пародія («Ось вам сонце...»), іронічно потрактоване «чуже мовлення» («Напередодні свята...»), сюрреалістична трансформація реальності («Я знав майже напевно...», «Цей корабель виготовили з людських тіл...»), Гротескне зіткнення різнорідних, часто несумісних стильових стереотипів («Посадити деревце...»).

Багатозначна назва посмертно виданої за кордоном збірки В. Стуса - «Палімпсести» (1986) - сформулювала чудове визначення незнищен- ності поезії і міжтекстової її багатовимірності. А перед тим, 1983 р., у статті «Перемога над прірвою» [174] Богдан Рубчак вдався до аналітичної методики, виклавши рясні інтертекстуальні спостереження, і чи не вперше українською мовою вжив самий термін «інтертекст» стосовно творчості В. Стуса.

В українському письменстві строкатого ***поставанґардного*** забарвлення прибрали «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота», «ЛуГоСад» та інші літературні групи кінця 1980-1990-х років, які своїми публікаціями і театралізованими поетичними акціями-перформансами епатували публіку, котра доти байдуже обминала музейні цінності модерну і соцреалістич- ні підробки під мистецтво. Вони продовжили започатковане українськими футуристами й відновлене неоавангардистами середини століття розхитування мовної і світоглядної систем, сягаючи не раз неймовірних мистецьких та ідеологічних ефектів.

Поставанґардними віршами можна проілюструвати перебіг політичної історії останніх десятиліть. Ось, наприклад, плакатний фасад і брудні задвірки горбачовської перебудови:

вса дугул яла кві ткиз бир ала і тутЗИе
нацька їїзас тала та канеж дана
такачудова ; перебудоваперебудова

---

[174] *Рубчак, Богдан.* **Перемога над прірвою: Про поезію Василя Стуса // Сучасність (Мюнхен, ФРН). - 1983. - № 10. - С. 52-83.**

(дарем нобра тіе б' єте втим
пани іким вали пере будо вує
тете чогоне бу дували)
{Олександр Ірванець. З народного-ого)

Очевидними тут є засоби ***концептуалізму*** - пародійного зіставлення стереотипної мови-об'єкта, наприклад нормативної поетики соцре- алізму, яка паразитувала на «народній творчості», з авангардною метамовою, що спричиняє мимовільне саморуйнування стереотипних способів висловлювання, їх демістифікацію як замаскованої брехні.

Характерні риси постмодерної літератури - гра з читачем, нездолання пристрасть до містифікацій, пародіювання та інших специфічних способів організації інтертексту, що їх американець Чарлз Дженкс і нідерландець Тео Д'ан означили поняттям ***«подвійного коду»*** (double code): залюбки звертаючись до стереотипів популярної культури, пост- модерністи іронічно їх стилізують, змішуючи з іншими, незіставними стильовими елементами, підкреслюючи таким чином ігрову природу мистецтва й відчуття ***«епістемологічної невпевненості»*** Так, завдяки подвійному кодуванню філософський роман Умберто Еко «Ім'я троянди» нагадує детектив, інтригуючі події якого розгортаються в середньовічну добу, а наступний його романний твір «Маятник Фуко» - це витончена пародія, яка демонструє обмеженість людського розуміння світової історії: розважаючись, персонажі вигадують історичний сюжет, який перетворюється на жахливу реальність.

Так само містифікують читача іронічні романи Джона Фаулза («Колекціонер», «Маг», «Жінка французького лейтенанта»), Патріка Зюскін- да («Парфумер»), Томаса Пінчона («Ентропія») та інших письменників, котрих критики вважають постмодерністами. Скажімо, пародійно-полемічний план містить роман-антиутопія «Володар мух» Вільяма Ґол- дінґа, у якому йдеться про здичавіння маленьких героїв, що потрапили на безлюдний острів. Притчевість полягає в аналогіях, які читач Ґол- дінґового твору мимоволі проводить з попередніми відомими «робінзо- надами», відкриваючи для себе жорсткий, можливо, надто скептичний, проте повчальний погляд на людину:

Офіцер знову повернувся до Ральфа.

- Ми заберемо вас. Скільки вас тут? [...] Ми побачили ваш дим. Виходить, ви не знаете, скільки вас?

- Ні, сер.

- Здавалося б, - офіцер уже думав, як організувати розшуки інших, - здавалося б, англійські хлопчики - ви ж усі англійці, правда? - зможуть якось краще дати собі раду, тобто...

- Спочатку так і було, - сказав Ральф, - доки... - Він затнувся.

- Розумію, все було чудово. Як у «Кораловому острові».

Ральф подивився на нього мовчки, наче німий. В уяві промайнуло видіння дивовижних чарів, які колись огортали ці береги. Але острів згорів... Саймон загинув, а Джек... З очей ринули сльози, тіло затряслося від ридань, здавалося, навісні спазми горя вивернуть йому все нутро. Заражені тим самим почуттям, інші хлопчики теж заплакали. Посередині брудний, розпатланий стояв Ральф і ридав над колишньою невинністю, над темнотою людського серця [...]

(Переклад ***СоломіїПавличко)***

Роман «Кораловий острів» (1857) Роберта Баллантайна, що його щойно згадав офіцер, - це відомий зразок англійської традиції «острівної літератури», який розповідав про маленьких англійців, котрих на пустельному острові врятувала вірність духовним цінностям Великобританії. Отже, традиційні «робінзонади» в антиутопії Вільяма Ґолдінґа є кодом, який дає змогу адекватно відчитати творчий задум митця

Інтертекстуальне цитування, елементи пародіювання або ж іронічного тлумачення літературних традицій притаманні більшості творів постмодерних авторів. Так, у повісті-казці «Місце для дракона» Юрія Винничука простежуємо цілеспрямовану гру з фольклорною традицією задля розвінчання традиціоналістичного світорозуміння - обережного ходіння звичними стежками, які були втоpовані попередниками. У Ю. Винничука казкові архетипи радикально перекодовані - тут фольклорні образи парадоксальним чином помінялися місцями: змій став позитивним героєм - добрим і чутливим поетом, а лицар - негативним персонажем, який убиває дракона, бо так робили його предки, хоча й не відчуває від цього жодного задоволення, а навпаки - гіркоту. Отож у кінцевому підсумку фольклорна і постмодерна системи цінностей перегукуються - якщо не в сюжетній, то в моральній звитязі добра над злом, притім двобій цей відбувається в нас самих.

Література

Барт, Ролан. Від твору до тексту ***II*** Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. ***М. Зубрицької.*** - Львів: Літопис, 2006. - С. 491-496. ***Бахтин, Михаил.*** Проблемы поэтики Достоевского. - М.: Художественная литература, 1972. - 470 с. ***ЖёрЩствсъка, Маргарита.*** Латиноамериканська література від джерел до - «магічного реалізму» // Всесвіт. - 1998. - № 1. - С. 164-167. ***Зубрицька, Марія.*** Homo legens: Читання як соціокультурний феномен. - Львів:

Літопис, 2004. - 351 с. ***Аихоманова, Н. О.*** Міфологічна парадигма постмодерністського роману (До проблеми інтертекстуальності) // Питання літературознавства. - Вип. 4 (61). - 1997. - С. 37-44. ***Аунук, Ольга.*** Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси. - Львів: Український католицький ун-т, 2004. - 280 с. ***Нин, Ришард.*** Пародія і пастиш: З історії художніх понять у літературній свідомості XX століття // Світ тексту: Постструктуралізм і літературознавство / Пер. з польськ. ***Олена Галета. -*** Львів: Літопис, 2007. - С. 178-305. ***Сорока, Микола.*** Інтертекстуальність поезії Юрія Тарнавського // Слово і

час. - 2002. - № 7. - С. 15-21. ***Ямпольский, М. Б.*** Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. -

М.: РИК «Культура», 1993. - 456 с. ***Allen, Graham.*** Intertextuality. - London - New York: Routledge, 2003. - 238 p. ***Broich, Ulrich.*** Pola odniesien intertekstualnosci. Odniesienia do pojedynczego tekstu; ***Pfister, Manfred.*** Pola odniesien intertekstualnosci. Odniesienia do systemu ***II*** Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej. - Warszawa, 1997. - S. 177-190. ***Juvan, Marko.*** Intertelcstualnost. - Ljubljana: DZS, 2000. - 324 s. Theories of Influence and Intertextuality / Eds. ***Jay Clayton, Eric Rothstein. -*** Mad- dison: Univ. of Wisconsin Press, 1991. - 349 p.

Розділ 10. МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ПІДХОДИ ДО ЛІТЕРАТУРИ ТА ЇЇ КОНТЕКСТІВ

Якщо донедавна порівняльне літературознавство ретельно стерегло власні дисциплінарні кордони, обмежуючись вузько спеціалізованим вивченням міжлітературних зв'язків чи типологією суто літературних подібностей і відмінностей, то починаючи з останніх двох десятиліть XX віку серед провідних принципів літературної компаративістики впевнено посіла чільне місце **інтердисциплінарність** - співпраця на перетині проблем, спільних

з іншими гуманітарними галузями, і залучення методологічного досвіду тих галузей до вивчення літератури. Захоплення інтердисциплінарністю, а також інтертекстуальним та дискурсивним аналізом провадять сучасну компаративістику в широкі царини найрізноманітнішої культурологічної проблематики, як-от: красне письменство і політичне та мистецьке життя, література у процесах культурної ідентифікації, мистецтво і популярна культура, літературний і науковий дискурси, постколоніальні, расові та етнічні студії, тендерне прочитання літератури тощо.

10.1. Компаративістика на міждисциплінарному перехресті

Види міждисциплінарної співпраці на теренах літературознавства є складними, багатоаспектними, різноспрямованими.

Власне **інтердисциплінарність** має справу з предметом, що виходить за межі однієї дисципліни, проте її мета залишається в рамках дисциплінарного дослідження і полягає в перенесенні методів з однієї дисципліни в іншу. Інтердисциплінарними є міжмистецьке зіставлення, постколоніальні студії, літературознавча етноімагологія.

Мультидисциплінарність - це співпраця, заснована на одночасному чи почерговому вивченні складної проблеми з перспектив кількох галузей знання без будь-якого взаємного засвоєння, трансформації та узгодження методологічних інструментаріїв цих дисциплін. Скажімо, в перші роки новітньої української незалежності під час вивчення «білих» і «кривавих» плям в історії національної культури паралельно працювали історики, літературознавці, мистецтвознавці, культурологи та представники інших царин гуманітарного знання.

Кросдисциплінарність - це метод, що виводить дослідника поза рамки окремої дисципліни, але без співробітництва (кооперації) чи об'єднання (інтеграції) з відповідними дисциплінами. Кросдисциплінарність студіює предмет за допомогою методів, запозичених із дисциплін, що не мають безпосереднього відношення до предмета, наприклад соціологічне дослідження читача вітчизняної і зарубіжної літератури. У межах кросдисциплінарних стосунків долаються межі дисциплін, але ані методи, ані цілі не змінюються, тоді як інтердисциплінарність змішує практики і засади всіх залучених дисциплін.

Поняттям **трансдисциплінарність** окреслюють методологічну засаду застосування інтегрованих наукових підходів до проблем, що переходять **межі'**усталених академічних дисциплін, як-от природне довкілля, **енергія,** здоров'я, культура. На відміну від мультидисциплінарності та інтердисциплінарності, мета яких завжди залишається в рамках дисциплінарного дослідження, трансдисциплінарність існує одночасно «між дисциплінами» і «крізь окремі дисципліни», руйнує кордони між ними для досягнення єдності наших знань про світ, котрий не може повністю поміститися в рамках монодисциплінарного дослідження.

Ці терміни перетинаються і взаємно накладаються, тому їх зазвичай уживають як синоніми. Скажімо, свій комплексний підхід до концепцій О. Потебні, що мають різноаспектний, синтетичний характер, американський дослідник Іван Фізер назвав мультидисциплінарним хоча, якщо виходити із

запропонованої вище системи дефініцій, його випадає вважати трансдисциплінарним.

Стрімке розширення предмета літературної компаративістики від міжлітературності до міжкультурності спричинило значне врізноманіт- нення інтердисциплінарних методологій. Дедалі частіше компаративістику розглядають (не раз без означення «літературна») як складову ***культуральної компаративістики.*** Ба більше, складається враження, що порівняльне літературознавство, відчуваючи дедалі сильніший вплив міждисциплінарних підходів, поступово змінює свій статус: перетворюється зі складника літературознавства чи окремої наукової дисципліни на метатеорію і плюралістичну методологію, яку застосовують до зіставного вивчення різних сфер культурного життя, серед яких література е важливим, але не винятковим предметом дослідження. Перенесення уваги на сусідні контексти означає, що руйнуються стрункі класичні уявлення про однорідний предмет літературної компаративістики. У зв'язку з цим у «Звіті про професійні стандарти», що його 1993 р. підготувала для Американської асоціації порівняльного літературознав- ства редакційна комісія, яку очолив Чарлз Бернгеймер (цей документ скорочено називають «Звітом Бернгеймера»), зазначається:

> [...] різноманітні напрями контекстуалізації літератури у широких царинах дискурсу, культури, ідеології, раси і Тендеру настільки відмінні від тих давніх моделей літературознавства, які стосувалися авторів, націй, періодів і жанрів, що поняття літератури не може надалі адекватно відображати сучасний об'єкт вивчення

Таку різноспрямовану еволюцію Ч. Бернгеймер і чимало його колег вважають загрозливою для літературної компаративістики як наукової дисципліни й тому відкидають розширення її меж. Наприклад, під час обговорення проблем інтердисциплінарності на одній із конференцій Асоціації сучасної мови (Modern Language Association) Стенлі Фіш у своїй доповіді ствердив, що міждисциплінарний спосіб дослідження фактично неможливий. Адже, незважаючи на всі метафори гібридності й відкритих кордонів, жоден з нас не може перебувати у двох місцях одночасно, а звертаючи увагу на якийсь предмет, відволікаємося від попереднього. Вивчаючи іншу дисципліну - її інформацію, методи, цілі й цінності, ми припиняємо працю в одній галузі й починаємо працювати в іншій. Неможливо, стверджує С. Фіш, перебувати «між» двома дисциплінами, бо неможливо водночас рухатися в обох напрямах, не нехтуючи одного з них:

> Практики можуть бути взаємозв'язаними, але ви не можете творити взаємозв'язаність[175].

Однак факт успішної праці багатьох компаративістів у цьому напрямі доводить, що міждисциплінарна взаємодія є процесом незворотним і взаємно корисним як для літературної компаративістики, так і для куль- туральних студій. Ст. Тотосі де Зепетнек висловив переконання, що принцип «системного та емпіричного дослідження літератури і культури» має на меті покласти край «теперішній відокремленості гуманітарних наук» [176]. Притім дослідник зауважив, що ці тенденції не є новими, адже літературна компаративістика віддавна вивчала чимало аспектів, які тепер є предметом культуральних студій, як-от популярна культура і література, кінематограф і література тощо. С.

---

[175] *Fish, Stanley.* **The Young and the Restless // The Stanley Fish Reader / Ed.** *H. Aram Veeser.* **- Oxford: Blackwell, 1999. - P. 220.**

[176] *Tötösy de Zepetnek, St.* **Comparative Literature: Theory, Method, Application. - Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1998. - P. 19.**

Тотосі запропонував об'єднати аспекти літературної компаративістики і культуральних студій у новому підході, назвавши його ***компаративні культуральні студії*** (comparative cultural studies). Перед цими студіями відкриті, згідно з міркуваннями Тотосі, такі методологічні царини:

- вивчення літератури в контексті культури й за допомогою культуральних студій;
- дослідження літератури в рамках самих культуральних студій за допомогою теорій і методів, запозичених з порівняльного літературознавства;
- порівняльне вивчення культури та її складників і аспектів замість панівного сьогодні «одномовного» підходу, що обмежується розглядом проблематики лише якоїсь однієї національної культури.

Література у цій програмі не має привілеїв. Це означає, що порівняльне вивчення культури - включаючи (але не обмежуючись ними) літератур, комунікацію, медії, мистецтво тощо - здійснюємо за допомо- гою паралельного використання методів і підходів різних гуманітарних дисциплін

Обопільна корисність такої взаємодії полягає, очевидно, в тому, що, з одного боку, за допомогою компаративних методик культуральні студії долають монокультурну обмеженість і переходять до діалогічної моделі, що враховує національні й регіональні відмінності, розмаїття дискурсивних форм і динаміку культурних процесів, а з другого боку, отримавши доступ до контексту культури і концепцій сучасної культурології, літературна компаративістика має змогу глибше вивчити механізми взаємодії глобального і локального, центрального і периферійного, універсального і самобутнього, які формують ідентичність національних літератур.

Ще одним аргументом на користь міждисциплінарних студій може бути факт їхнього давнього родоводу - адже зіставлення красного письменства з міфом, іншими мистецтвами й науковими дискурсами започаткував ще батько філології - Арістотель.

10.2. Інтермедіальність - красне письменство серед інших мистецтв

Із часів Арістотеля наука цікавиться взаємозв'язком літератури з іншими видами мистецтва, але й досі це явище висвітлене недостатньо, хоча в компаративістиці другої половини XX ст. виділився окремий дослідний напрям - **міжмистецьке порівняння** (англ. interart comparison).

Як зазначив Д. Наливайко, затримувало вивчення цієї проблематики те, що трактували її по-різному. Європейська традиція, зокрема французька, зараховувала її до галузі естетики, а американська наукова думка - до літературознавства. Поступово американська концепція почала переважати, і з 1960-х років з'явилися праці, в яких взаємини літератури з іншими мистецтвами трактують як літературознавчу проблему. З-поміж публікацій цього напряму Д. Наливайко виділив працю «Порівняльне літературознавство: метод і перспективи» (1961), автор якої Г. Ремак «визначив вивчення зв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами й сферами виховно-практичної діяльності як одну із двох основних складових порівняльного літературознавства поряд з вивченням міжлітературних відносин, на яких традиційно зосереджувалася увага»

Історія мистецтв і взаємин між ними тісно зв'язана з естетичними уявленнями. Як зазначають дослідники, в давньогрецькій міфології, зокрема в

міфі про Аполлона, спершу була тільки одна муза. Сам Аполлон - «бог світової гармонії і мистецького оформлення світу та життя [...] без будь-якої індивідуальної форми й образу (опікун календарних дат і угод, бог оракулів і пророків, бог «очищення») [...] виступає переважно покровителем мистецтва, особливо поезії, музики й танцю» [177]. Отже, тут маємо явище синкретизму - початкової єдності, нерозчленованості мистецтв у первісному ритуалі. Гомер згадує то одну, то кілька муз, але не називає їхніх імен. Згодом (зокрема в поемі «Труди і дні» Гесіода) кількість їх зросла до дев'яти, кожна стала опікункою певних видів і навіть жанрів мистецтва. Кліо - муза історії, Евтерпа - опікунка ліричної поезії, Талія - комедії, Мельпомена - трагедії, Терпсихора - танцю, Ерато - любовної поезії, Полігімнія - спершу танцю, а потім пантоміми, Уранія - астрономії, Каліопа - епічної поезії. Аполлон був Музагетом, тобто проводирем муз. Мешкали музи на горі Гелікон поблизу Касталь- ського джерела. їм будували храми. В Римі муз називали каменами. Сьогодні слова «муза» та «камена» вживають на означення натхнення.

Класифікацію мистецтв за принципом їх спорідненості й відмінності розробив Арістотель у «Поетиці» (між 336-322 рр. до н. е.), зіставивши поезію з музикою, а музику з архітектурою і скульптурою. Тут треба зауважити, що в Античності й Середньовіччі панувало розуміння мистецтва, значно відмінне від сучасного: античне ***мистецтво*** - грецьке techne й латинське ars - означало вміння змайструвати якийсь предмет за допомогою певних правил. Через те що поезія не належить до сфери ремісничої вправності, а постає з наснаги Муз, її разом з музикою зараховували не до майстерності (мистецтва), а до сфери натхнення. Для зближення поезії та музики і протиставлення їх обох пластиці були, за спостереженням польського естетика Владислава Татаркевича, такі підстави: сукупне їхнє практикування (тодішня поезія була співана, а музика - вокальна), акустичне (слухове) сприймання і подібний психологічний ефект (музика й танець, на противагу архітектурі чи скульптурі, є джерелом шалу та захвату, що й відділяє їх од пластики і наближує до поезії)

Однак стародавні помітили й подібність між поезією і живописом, окресливши її в такому образному трактуванні: малярство - це «німа поезія», а поезія - «ословлене малярство». Це визначення, яке Плутарх («Про славу афінян») приписує грецькому поету Симонідові Кеоському (556-ч468 до н. е.), пізніше виклав Горацій у своєму посланні до Пісонів «Про поетичне мистецтво» в поетичній формулі: «ut pictura poesis» (вірш 361-й)[178].

Навколо цих образних формул розгорнулася полеміка в добу Класицизму і Просвітництва. Найважливіша тогочасна праця, присвячена специфіці літератури та образотворчого мистецтва, - трактат німецького письменника й естетика Ґ.-Е. Лессінґа «Лаокоон, або Про межі живопису й поезії» (1766). Цей твір став етапним у розвитку естетичної думки в новочасній Європі. Лессінґ категорично заперечив погляд щодо тотожності законів літератури та образотворчого мистецтва, який утвердився ще з античних часів, і виступив проти тих авторів, які «то силкуються убгати поезію в тісні рамки малярства, то заповнюють малярством увесь терен поезії»[179]. Аналізуючи твори літератури

---

[177] *Лосев, Алексей.* **История античной эстетики (ранняя классика). - М., 1963. - С. 209.**

[178] **"Ut pictura poesis" - «поезія — як живопис» чи, в перекладі Андрія Содомори, «вірш до картини подібний»** *(Квінт Горацій Флакк.* **Твори / Пер., передм. та приміт.** *Андрія Содомори.* **- К.: Дніпро, 1982. - С. 222).**

[179] *Лессінг, Г.-Е.* **Лаокоон. - К., 1968. - С. 56-57.**

(зокрема «Іліа- ду» Гомера) та образотворчого мистецтва (статую Лаокоона), вчений дійшов висновку, що специфіка кожного виду мистецтва зумовлена своєрідністю відповідних мистецьких засобів: об'ємні форми й кольори дають змогу скульпторові чи маляреві будувати просторовий образ, а слова, які звучать у часовій послідовності, надаються для творення поетичної розповіді, а не опису.

Лессінґ навів епізод з четвертої книги «Іліади», у якому розповідається про Пандара, що береться за лук, накладає стрілу, натягає тятиву з волової шкіри, і зображено, як гострозьоба стріла летить у ворожий натовп. Маляр відмовиться від такого епізоду, бо не зможе передати його засобами свого мистецтва, і радше звернеться до опису бенкету богів:

> Хоч обидва сюжети, оскільки вони видимі, придатні для відтворення засобами малярства, та все ж між ними є важлива різниця: перший сюжет дає видиму поступову дію, що її поступові відтинки розгортаються один за одним у часі; а другий, навпаки, - видиму застиглу дію, що її окремі відтинки розгортаються один побіч одного в просторі. Та оскільки малярство мусить цілком відмовитися від зображення в часі, [...] воно повинне вдоволь- нятися тими діями, що відбуваються одночасно одна побіч одної...[180]

Іншими словами, «часова послідовність - царина поетова, просторова - царина малярева» [181]. Це важливе положення підкреслило принципову відмінність структур двох мистецтв - поезії і живопису.

Співвідношення поезії і музики також не залишилося поза увагою тодішніх дослідників. Серед праць, присвячених цьому питанню, - трактат Дж. Броуна «Роздуми про поезію й музику...» (Лондон, 1763). За словами російського дослідника М. Алексєєва, Броун «поставив перед собою три основні завдання: 1) вказати на нерозривну злитність музики й поезії на початкових стадіях людської культури; 2) з'ясувати причини, які викликали згодом їхнє взаємовідокремлення; 3) накреслити шляхи їхнього можливого об'єднання у майбутньому в якомусь "новому роді" мистецтва» [182]. Трактат Броуна, як стверджує Д. Наливайко, викликав значний резонанс у Європі, був перекладений французькою, італійською та німецькою мовами і став першим начерком теорії первісного синкретизму, яку згодом розробив російський учений А. Веселовський[183].

Новий поштовх дослідженню взаємин між різними мистецтвами пов'язаний з романтизмом. Тут маємо низку принципових відмінностей од теорії класицизму, яка базувалася на нормативності кожного виду мистецтва, кожного роду і жанру, їхньої відповідності певному канону, який не допускав змішування та взаємодії різних жанрових та родових елементів. Романтизм руйнує цю чітку регламентацію, розмиває класифікаційні межі. Мистецька практика романтиків тяжіє до створення гібридних жанрів, зокрема таких, як ліро-епічна поема, філософська лірика, історична романістика.

Увага романтиків до музики пояснюється тим, що в ній найповніше виражалося емоційне життя людини, вивільнене з рамок класицистичного культу розуму. Ці зміни в ієрархії мистецтв відзначив у «Лекціях з естетики» Геґель. У зв'язку зі своєю ідеалістичною концепцією Геґель розмірковує над трьома основними видами мистецтва - образотворчістю, музикою і поезією.

---

[180] *Лессінґ, Г.-Е.* **Лаокоон. - С. 159.**

[181] **Там само. - С. 174.**

[182] **Цит. за:** *Наливайко, Дмитро.* **Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства 11 Слово і час. - 2003.- № 5. - С. 13.**

*** Там само.**

Кожне мистецтво прив'язане до однієї із трьох стадій історичної еволюції світового духу. Не погодившись із визначеннями літератури як мистецтва часового і малярства - як просторового, що їх запропонував Лессінґ, німецький філософ визначив для поезії привілейований статус усезагального мистецтва простору й часу, котре об'єднує можливості живопису й музики, якнайповніше виражаючи духовність усього людства й викликаючи і зорові, і слухові враження: коли Гомер описує щит Ахілла, поезія виступає суперником скульптури, а коли він розповідає про мінливу і гнівну вдачу Ахілла, то, немов музикант, стежить за почуттями, що виникають у людській душі. За Гегелем, поетичний образ отримує цей узагальнюючий характер завдяки думці, тобто своїй семантиці, тому його звучанням можна знехтувати.

У .цьому контексті заслуговує на увагу праця Івана Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898-1899). Як і Ґ.-Е. Лессінґ, І. Франко вбачав специфіку кожного з мистецтв у властивих їм матеріальних знакових засобах створення і передачі образу. Відповідно до властивостей тих засобів дослідники ділять мистецтва (види мистецтва) на просторові (скульптура, живопис, архітектура, мистецьке фото, декоративно- ужиткове мистецтво), часові (музика, спів, література) та просторово- часові (хореографія, театр, естрада, цирк, кінематограф, телебачення). Щоправда, ця класифікація не є докладною. Франко, як перед тим Геґель, не поділяв думки Лессінґа, що малярство має просторові виміри, а поезія - часові:

> ...Апелюючи відразу до двох головних наших змислів*, до зору і до слуху, поезія лучить у собі дві, на перший погляд, суперечні, категорії: простору і часу. Вона може показувати нам речі в спокої, розміщені одні обік одних, і в русі, як одні наступають по одних. Се може декому видатися парадоксальним: ще перед 100 роками Лессінґ у своїм «Лаокооні» твердив зовсім не те, вбачаючи власне головну, бодай чи не одиноку різницю між поезією й малярством в тім, що малярство панує виключно в категорії місця, а поезія в категорії часу [...]. Але се становище вже давно пережилося і потребує значної поправки

Згодом дискусію про відмінності й подібності між мистецтвами, їх мовами і часопросторовими аспектами підхопили формалісти, структуралісти й семіотики. З тих дискусій сучасна компаративістика успадкувала широке коло дослідної проблематики, зокрема такі питання, як відповідність мистецтв, їхня взаємодія і синтез, інтермедіальний характер міжмистецьких зв'язків.

Відповідність мистецтв (англ. correspondence of the arts, франц. correspondance des arts) - це співвідношення між різними мистецькими галузями, вивчення їхньої специфіки й аналогій в аспектах тематичному, формальному і матеріально-знаковому.

Скажімо, матеріальні засоби створення і передачі ***малярського*** образу - колір і лінія. Структурні його параметри: статичність (кольорові плями і лінії нерухомо закріплені на полотні), просторова двовимірність (образні компоненти розташовані вище чи нижче, праворуч або ліворуч), зображальність (тематично асоціюється з цариною зорових вражень); безпосередність зорового сприйняття. Функціональні його характеристики полягають у тому, що під час сприймання статичний малярський образ, скажімо, «Дев'ятий вал» Івана Айвазовського, оживає в уяві глядача, площинне зображення перетворюється у тривимірний чи, точніше, багатовимірний мистецький світ, а саме: виникає враження перспективи, глибини зображення, а над первинними об'єктивними зоровими враженнями напластовуються у глядачевій уяві вторинні, суб'єктивні ефекти, зокрема інші враження: відчуттєві (звукові: рев шторму, скрип човна чи крик чайки; дотикові: удари рвучкого вітру об груди, холодні бризки води на

обличчі; запахові й смакові: солоний запах морського повітря), почуттєві (ляк і захват) та інтелектуальні (наприклад, роздуми про одвічний двобій людини з природною стихією).

Про здатність малярського образу залучити глядачеву уяву до співучасті у творчому процесі естетичного сприймання писав І. Франко:

> Власне до найкращих тріумфів малярської штуки належить - при помочі способів, що властиво віддають тільки спокій і нерухомість, - викликати в нашій душі враження руху [...] перед гарними пейзажами ми почуваємо не раз свіжий подих холоду, гаряче сонячне проміння, а уява переносить нас чи то в холод під намальованими деревами, чи на запилений шлях, чи на круту стежку, що в'ється ген далеко по склоні гори; ми самі собою вносимо рух у той куточок природи, який закріпив маляр, і власне в тім лежить головне і всім доступне естетичне вдоволення, яке дають нам добрі малюнки

Засоби створення і передачі ***музичного*** образу (мелодії) - звук і тиша (пауза). Структурні його параметри такі: він динамічний і має часові виміри (мелодія розгортається в часі: звуки та їхні одночасні поєднання - акорди - йдуть один за одним у часовій послідовності), виражальний (тематично асоціюється зі сферою людських почувань, настроїв) і безпосередньо сприймається слухом. Функціональні характеристики музичного образу-мелодії полягають у тому, що первинні слухові враження здатні провокувати у слухачевій уяві вторинні відчуттєві, почуттєві та інтелектуальні враження. Зрозуміло, що такі вторинні враження мають цілком суб'єктивний характер. Скажімо, під час виконання симфонії «Весна священна» Ігоря Стравінського в одних слухачів виникали ті чи ті зорові враження (стадо слонів, що біжить крізь квітучі джунглі, чи водограй, що піниться на сонці), а в інших вони були відсутні - ці реципієнти насолоджувалися самим звучанням.

Засобом створення і передачі ***поетичного*** образу є слово, наша мова, яка має знаковий характер (***знак*** - це будь-який предмет, який виконує комунікативну роль, вказуючи на інший, відсутній предмет). Поетичний текст відчитуємо зором або ж сприймаємо на слух, притім графічне оформлення тексту часто буває розраховане на особливий зоровий ефект (каліграми Ґ. Аполлінера, футуристичне поезомалярство М. Се- менка чи сучасна зорова поезія), а засоби поетичної фоніки викликають слухові враження. Отож завдяки знаковій природі слова поетичний образ Є 'Уявним (позбавленим безпосередньої наочності - читач розшифровує його через колективний мовний та літературний код, і він перебуває у читачевій свідомості), неповним (схематичним, за Романом Інґарденом, бо ж вичерпний словесний опис будь-якого предмета не-можливий), універсальним (це означає, що поетичний образ є і зображальним, і виражальним, бо здатен навіювати уяві читача найрізноманітніші відчуттєві, почуттєві та інтелектуальні враження).

У праці «Із секретів поетичної творчості» І. Франко простежує, якими імпресивними (вражальними, сугестивними) засобами текст формує зорові й слухові враження в читача, перетворюючи його на глядача і слухача. Серед прикладів поетичної зображальності і музичності - вступні акорди Шевченкової балади «Причинна», де поєднано динамічні слухові («реве та стогне», «вітер завива», алітерація «р») та зорові («Дніпр широкий», «додолу верби гне високі, горами хвилю підніма») образні деталі, які, до речі, здатні не лише навіювати сильні й різноманітні почуття й думки, що стосуються зображеного світу - стихії розбурханої природи і вірного кохання, а й, завдяки усталеній у суспільстві рецептивній традиції (ті строфи, як відомо, стали народною піснею), символізувати незнищенні духовні цінності.

Кінематограф - це порівняно молоде мистецтво, яке народилося на початку XX ст. і стрімко завойовує авдиторію. Його називають синтетичним чи інтермедіальним, оскільки поєднує воно можливості театру (гра акторів), живопису (рухливі картинки-кадри, які динамічно змінюються на екрані, створюючи ілюзію руху), музики (музичний супровід має велике значення в сучасному кіно), літератури (з екрана звучить слово, мовлене персонажами)А ще молодше і популярніше мистецтво - ***телебачення*** - стало предметом культурологічної рефлексії як важливий елемент сучасної культури, засіб суспільного спілкування, котрий здатен максимально наблизити глядача до реальності, транслюючи події в актуальному просторі й часі. Відомий американський дослідник Джон Фіске осмислює проблеми семіотичної активності глядачів, спектр телевізійних жанрів, уплив телереклами на культурні смаки тощо

Швидкий розвиток телебачення, комп'ютерних технологій, інтерне- ту, мультимедій як засобів глобальної комунікації спричинився до виникнення віртуального кіберпростору, чи, за словами Гомі Бгабги, ***третього простору*** ("third space"), у якому література втрачає упривілейо- ване становище й набуває нових властвостей. В ***інтернеті*** (лат. inter - між, англ. net - мережа), чи WWW (World Wide Web - Світова Павутина), за допомогою посилань (лінків) окремі тексти поєднані в текстову мережу - ***гіпертекст.*** У такому гіпертексті, доступному по всьому світу через інтернет-мережу, межі текстів розмиті, а провідна роль переходить від автора до читача, котрий замість послідовного, строго регламентованого читання здійснює вільне плавання у практично безконечному кіберпросторі, отримуючи можливість інтерактивного (англ. interact - взаємодія) спілкування з іншими користувачами.

Чи універсальність красного письменства означає якусь його вищість порівняно з іншими мистецтвами? І навпаки - чи не витіснить літературу, живопис та інші класичні мистецтва найсучасніше з них - кінематограф? Такі запитання, очевидно, некоректні, бо кожне мистецтво дає неповторні естетичні враження, задовольняє специфічні духовні потреби сприймана й тому не може бути заступлене жодним іншим.

Характер **міжмистецької взаємодії** визначає своєрідність кожної мистецької епохи. Якщо в мистецькому сузір'ї Античності перед вела скульптура, то в Середньовіччі - архітектура. В добу Ренесансу та Класицизму провідне місце посіло образотворче мистецтво й за ним - література, а за часів Романтизму на авансцену виступила музика, ставши центром тяжіння для поезії та інших мистецтв. Реалізм мав літературо- центричний характер, а в добу символізму й імпресіонізму помітним був уплив музики на літературу, а літератури - на символіко-алегоричне малярство таких популярних митців, як Арнольд Беклін (1827-1901), Ми- хаїл Врубель (1856-1910), Ґустав Клімт (1862-1918), Станіслав Вис- пянський (1869-1907). У XX ст. популярності набули кіно, телебачення й інші візуальні мистецтва, а також розважальна музика.

Взаємозближенню мистецтв значною мірою сприяють митці, що працюють у різних царинах творчості: Мікеланджело - скульптор і маляр, архітектор і поет, Вільям Шекспір - актор і письменник, Тарас
Шевченко - маляр і поет, Ріхард Вагнер - композитор і письменник, Іван Карпенко-Карий - актор і комедіограф, Святослав Гординський - поет і маляр, Олександр Довженко - прозаїк і кінорежисер, а його учень письменник Микола Вінграновський працював у кіно як актор, режисер і сценарист. Однак варто мати на увазі, що творча індивідуальність по- різному може реалізувати своє

світовідчуття в різних мистецтвах. Скажімо, як поет Шевченко був яскравим романтиком, а як маляр значною мірою відчував уплив класицистичних традицій.

Важливим чинником міжмистецької взаємодії є творча співпраця митців на міжмистецьому прикордонні. Символістична образність та імпресіоністична настроєвість притаманні символістичній музиці Клода Дебюссі, автора «Прелюдії до "Післяобіднього відпочинку фавна"» (1894) і опери «Пеліас і Мелісанда» (1902) - музичних паралелей до ек- логи Стефйна Малларме та драми Моріса Метерлінка. Після першого гіросАуховування прелюдії С. Малларме писав композиторові:

> У вашій ілюстрації - «Прелюдії до "Післяобіднього відпочинку фавна"» - на мою гадку, немає дисонансу з моїм текстом, хіба що ви йдете значно далі, втілюючи тугу й світло - витончено, болісно, щедро

Однак не варто розглядати балет і оперу Дебюссі лишень як музичні ілюстрації до творів письменників. Як доводить Жан Кассу, в обох названих музичних шедеврах сценічне втілення драматичної ідеї здійснене засобами різних мистецтв - слово, танець, музика. Жест, голос, поетичний образ, режисура, володіння оркестром та інструментами - все разом створює ансамбль, що сприймається зовсім інакше, аніж поетичний твір, покладений на музику чи підданий певній обробці. Співпраця учасників цього ансамблю - це не просто арифметична сума зусиль, а новий твір.

> Не можна сказати, що музикант додав щось своє до творів поетів. Він просто написав власний, музичний, твір. Він так само характерний для символізму, як і обидва поетичні твори. Два твори Дебюссі, які дублюють назви двох шедеврів символістичної поезії, стали шедеврами символістичної музики. Отже, мав відбутися глибинний збіг між генієм музиканта і генієм обох поетів, щоби результатом зустрічі стали ще два нові шедеври, самодостатні, самототожні й цілком самобутні[184].

Поняття **«синтез мистецтв»** означає поєднання елементів різних мистецтв у єдиному ансамблі. Об'єднання зусиль літератури й образотворчого мистецтва спостерігаємо в ілюстрованих літературних виданнях, літератури й музики - у вокальному жанрі, пластичних мистецтв (архітектури, скульптури, малярства) - в естетичному оформленні довкілля. За спостереженнями дослідників, кожне з мистецтв у такому синтетичному цілому пристосовується до інших мистецтв і всього ансамблю, набуваючи особливих властивостей, яких у нього не було за відокремленого існування.

Чимало митців плекає мрії повернути мистецтво до початкового синкретизму, який був зруйнований унаслідок історичного процесу ди- ференціації мистецтв. Скажімо, Ріхард Вагнер прагнув подолати цю роз'єднаність у синкретичному жанрі опери, а у XX ст. такі сподівання пов'язують із кінематографом.

Дослідники традиційно ділять мистецтва на односкладові, що спираються на один матеріальний носій образності (слово в літературі, звук у музиці), і багатоскладові (синтетичні), що поєднують кілька різних носіїв образності (такими є архітектурні ансамблі, що «вбирають» у себе скульптуру й живопис; театр і кіномистецтво тощо)Синтетичними є театр, цирк, кінематограф, телебачення.

Завдяки розвитку семіотики - науки про знакові системи, що спиралася на ідеї Ф. де Соссюра, стало можливим говорити про своєрідні «мови» кіно,

---

[184] *Кассу, Жан.* **Дух символизма // Энциклопедия символизма. — С. 23.**

малярства, архітектури та інших нелітературних мистецтв. Семіотики, як-от Ю. Лотман, ладні трактувати природу не лише синтетичних мистецтв, а й літератури як складну, **інтерсеміотичну,** з огляду на взаємодію кількох семіотичних кодів (у поезії виголошуваній - це звучання, жести, міміка й сенс, у друкованій - зображення, звучання й сенс), котрі одночасно активізують у сприймана різні органи чуття: зір, слух, уяву.

З погляду семіотики, мови різних мистецтв є знаковими системами (кодами), які взаємодіють та перетинаються в різних аспектах і творять спільний мультимедійний простір. Взаємодія знакових систем у цьому просторі стосується творення комплексних форм кодування й перекодування, алюзії, відлуння, комбінації кодів, у зв'язку з чим можна говорити про міжмистецьку **інтертекстуальність.** Інтерпретуючи малюнок чи архітектурну споруду, ми неминуче спираємося на можливість інтерпретувати інтертекстуальне відношення цього малюнка чи споруди до попередніх «мов» образотворчих чи архітектурних моделей, як і до інших мистецтв.

> Фільми, симфонії, будівлі, малярські полотна, цілком подібно до літературних текстів, постійно розмовляють одні з одними так само, як і з іншими мистецтвами [185].

«Медії» - це не лише засоби масової комунікації, а й специфічні знакові системи різних мистецтв, які є каналами передачі образної «інформації». **Мультимедійність** означає узгоджене поєднання в єдиному ансамблі двох чи більше медій, які одночасно сприймаються різними органами відчуттів. Наприклад, витончені орнаментальні прикраси тексту Остромирового євангелія (1056-1057 рр.); комбінація тексту і графічних ілюстрацій Ґюстава Доре у французькому виданні «Дон Кіхота» М. Сервантеса (1862-1863 рр.); геппенінг - імпровізована чи спонтанна театралізована акція, елементами якої можуть бути читання поезії, світломузика, танець, фільм, навіть запах; сучасний електронний текст, доповнений невербальними засобами - зоровим образом і звучанням.

Відносну відмінність між поняттями «інтертекстуальність» та «інтермедіальність» трактують і таким чином; у системі інтертекстуаль- них відношень зв'язки (тобто цитування, про яке говорив Р. Варт) вишиковуються всередині одного семіотичного коду, натомість інтер- медіальність передбачає організацію тексту через взаємодію семіотичних жодів різних видів мистецтва. Отож у системі інтермедіальних відношень, як правило, спочатку здійснюється переклад одного мистецького коду в інший, а відтак відбувається взаємодія, однак не на семіотичному, а на смисловому рівні... Наприклад, опис картини переносить у літературний текст образний смисл кольору, колориту, форми, композиції тощо. Водночас транспонування «візуальних» елементів у вербальний ряд породжує особливий мистецький ефект: втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті малярського полотна, і виникає ланцюг смислових асоціацій. Тому «вербальна» картина ніколи не тотожна «живописній». Ба більше, вербальний образ картини часто протилежний малярському, тому що статика малярського твору замінюється динамікою літературного образу і сюжетною мінливістю. Тому в інтермедіальності маємо справу не з цитацією, а з кореляцією текстів. Можна сказати, що

---

[185] *Allen, G.* **Intertextuality. - London - New York: Routledge, 2003. - P. 174-175.**

інтермедіальність - це наявність у мистецькому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва

Міжмистецьку співпрацю і синтез, інтертекстуальність та інтермедіальність можна розглядати й конкретніше - як **взаємопроникнення мистецтв,** котре спостерігаємо на різних рівнях структури літературного твору.

На рівні графічного оформлення поезія часто використовує зображальні можливості графіки: згадаймо фігурні поезії Джорджа Герберта, Івана Величковського та інших барокових письменників, «Каліграми» Ґійома Аполлінера, «поезомалярство» Михайля Семенка, «конкретну» («зорову») поезію другої половини XX ст.[186]

На рівні поетичної фоніки й ритміки відома витончена музичність символістичної поезії Стефана Малларме, Артюра Рембо, Константина Бальмонта, Миколи Вороного, Павла Тичини. Поль Верлен у своєму «Поетичному мистецтві» заманіфестував орієнтацію символізму на музику:

Найперше - музика у слові! Бери ж із
розмірів такий, Що плине, млистий і
легкий, А не тяжить, немов закови.

Не клопочись добором слів, Які б в рядку без
вад бриніли, Бо наймиліший спів - сп'янілий:
Він невиразне й точне сплів.

В нім - любий погляд з-під вуалю, В нім -
золоте тремтіння дня Й зірок осіння метушня
На небі, скутому печаллю.

Люби відтінок і півтон. Не барву -
барви нам ворожі: Відтінок лиш
єднати може Сурму і флейту, мрію й
сон.

Так музики всякчас і знов!
Щоб вірш твій завше був крилатий,
Щоб душу поривав - шукати
Нову блакить, нову любов.

Щоб мчав, де далеч не похмура,
Де чари діє вітерець,
Де пахне м'ята і чебрець...
А решта все - література.

(Переклад ***Григорія Кочура)***

Дотримуючись настанови Верлена, символісти поєднали семантичну багатозначність вірша з витонченою ритмомелодикою.

На рівні образотворення переконливим прикладом співпраці, взаємопроникнення і синтезу мистецтв є живописність просторових, зорових і кольорових, а також відчуттєвих і настроєвих деталей у літературному імпресіонізмі. Імпресіонізм (франц. impression - враження), як відомо, спершу зародився у французькому живописі. Нова малярська течія отримала ім'я від назви картини Клода Моне «Враження. Схід сонця» ("Impression. Soleil levant"), яку 1874 р. було представлено на виставці малярів, котрі порвали з Академією. Лише з певної відстані можна було розпізнати в жовтогарячій плямі у

---

[186] *Тишунина, Н. В.* **Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80- летию проф. М. С. Кагана: Материалы международной научной конференции. - Серия "Symposium". Вып. 12. - СПб.: Веб-кафедра философской антропологии, 2001. - С. 153. Цит. за: http://anthropology.ru/ru/texts/tishunina/sympl2_32.html**

сіро-блакитній млі світанкове сонце над водою, а в темно-синіх мазках - рибальські човни. Такому безпосередньому відтворенню яскравих зорових вражень віддали перевагу Едвар Мане, Огюст Ренуар, Едґар Деґа, Олександр Мурашко, Микола Бурачек та інші художники, подавшись із мольбертом на пленер (на природу).

Відтак імпресіонізм поширився як стильова течія в європейському письменстві другої половини XIX - початку XX ст., представники якої намагалися засобами словесного мистецтва відтворити багатство барв і звуків довкілля, вдавалися до витонченої мистецької фіксації мінливих переживань, ледь вловимих їхніх відтінків з метою навіяти читачеві яскраві відчуттєві враження і настроєві стани. Імпресіоністичний спосіб відтворення світу розвивали прозаїки Іǐ де Мопассан, брати Ґонкури, Ольга Кобилянська, Артур Шніцлер, Стефан Цвайґ, Петер Альтенберг, Степан Васильченко, Григорій Косинка, Микола Хвильовий, Стефан Жеромський, поети Поль Верлен, Константин Бальмонт, Микола Вороний, драматурги Моріс Метерлінк, Станіслав Виспянський, Антон Чехов. Імпресіонізм як принцип витонченої передачі вражень давав змогу помічати в буденних і узвичаєних речах приховані властивості, якості, риси, відтінки й подавати їх засобами мистецького слова як джерело свіжих вражень. У малярстві, музиці, скульптурі, поезії імпресіонізм повторно відкривав перед людиною зламу XIX і XX століть довколишній світ, сповнений яскравих барв і хитких тіней, мелодійних звуків, таємних шумів, причаєної тиші, легких пахощів і несподіваних доторків.

Для творення літературного образу світу важливим є авторське відчуття простору й часу, бачення руху і світла, кольору й лінії, вслухання у звук і ритм, тишу й мовчання. У XX ст. це світовідчуття змінюється значною мірою під впливом кінематографа. Юрій Андрухович звернув увагу на специфічну пластику й динамічну композицію зорових ефектів у поезії Б.-І. Антонича Зокрема, у «Слові про чорний полк», імпульсом до написання якого були, можливо, враження від перегляду кінохроніки 1930-х років про італійську агресію в Абіссінії, помітна новаторська поетика візуальних образів:

> Зоріє. В відвороті полк. Анабазис під небом африканським. Ліс вбитих в небо списів коле місяць, кров руда тече із нього, і ебеновий вождь з сережкою зорі у вусі, спів поганський жбурнувши в хмари, наче визив, прокляне поразки бога злого.

Проаналізувавши з погляду відеоряду поетичний уривок за правилами «режисерського сценарію», дослідник отримав таку послідовність кадрів:

1. Загальний план: зоряне небо над рівниною. Рівниною пересувається військо.
2. Середній план: верхів'я списів на тлі повного місяця. Місячне світло на наконечниках списів.
3. Крупний план: обличчя вождя. Сережка у вусі. Вождеві вуста співають. Очі звернені до неба.
4. Загальний план: небо і хмари.
5. Крупний план: вождеві вуста вишіптують прокляття, очі звернені до неба...

Майстерність вибору ракурсу (тобто зображувальної перспективи, зі зміною якої змінюється вигляд зображуваного предмета), чергування кадрів і переходів з одного візуального плану в інший, оперування кольором, світлом, жестом, звуком дає підстави для висновку про кінема- тографічність як характерну рису поетичного бачення Б.-І. Антонича.

На рівнях сюжету й тематики чимало літературних творів висвітлюють твори інших мистецтв, постаті митців тощо. З античних часів дійшов до сучасності жанр екфрази (грец. екрЬгаБІБ - докладний опис) - поезії, що описує твір

пластичного мистецтва - картину, скульптуру, архітектурну споруду. Картині Рафаеля «Сікстинська мадонна» присвятили сонети І. Франко, М. Рильський. Багато літературних творів XX ст. присвячено малярству («Чорна Пантера і Білий Ведмідь» Володимира Винниченка), музиці (цикл «Сім струн» Лесі Українки, «музичні» новели Ольги Кобилянської, роман «Доктор Фаустус» Томаса Манна), театру («Море, море» Айріс Мердок), кіно («Майстер корабля» Юрія Яновсь- кого). Та й узагалі, у сучасній світовій літературі тема митця і мистецтва стала однією з провідних. Актуальність і популярність цього тематичного комплексу зумовлена, очевидно, чутливістю митця до болючих контрастів нашої дійсності і драматичним становищем його творчості в сучасному прагматичному світі. На зламі XIX і XX ст. з'явилася низка «романів про митця», які вийшли з-під пера англійців Оскара Вайлда, Томаса Гарді, Джона Ґолсуорсі, Сомерсета Моема. До теми мистецтва й митця звертаються брати Генріх і Томас Манни, Герман Гессе і Ромен Роллан, Роже Мартен дю Гар і Джек Лондон, Теодор Драйзер і Мігель де Унамуно та багато інших майстрів слова. В українському письменстві цю тему опрацьовували Леся Українка (драма «У пущі»), Валер'ян Під- могильний (роман «Місто»), Павло Загребельний (роман «Диво») та ін.

На жанровому рівні взаємопроникнення елементів різних мистецтв особливо виразне. Вже йшлося про те, що міжмистецький синтез є умовою існування драматургії як жанрової системи, де форми літературного викладу пристосовані до сценічної вистави. Кіно спричинило появу в літературі жанрів кіносценарію, кіноповісті, кіноновели. З музики в літературу прийшли такі жанрові видозміни, як романс, ноктюрн, симфонія, а з малярства - етюд, акварель, шкіц.

Розгляньмо в аспекті міжмистецької взаємодії акварель (франц. aquarelle, від лат. aqua - вода) - різновид фрагментарної новелістики, що подає фабулу епізодично, нерідко ліризовано й відрізняється від інших видозмін малої прози настановою на творення словесними засобами тих мистецьких ефектів, які притаманні живописній акварелі - картині, мальованій фарбами, що розчиняються водою і дають змогу передати відтінки барв, їх багатство і ніжність, гру світлотіней тощо. За влучним визначенням Івана Денисюка, цей жанровий різновид є особливо ко- льористичним, мальовничим образком, що своїм витонченим виконанням та картинністю бачення викликає асоціації з ніжнопрозорою технікою малярської акварелі. В літературі акварель з'явилася в добу імпресіонізму. Жанрове визначення «акварель» має в підзаголовку мариністична новела «Буря» (1907) Євгена Мандичевського, а в заголовку - цикл «Гірські акварелі» (1914) Гната Хоткевича. Жанрово-стильовими рисами акварелі позначені твори Марії Конопніцької, Івана Буніна, Григора Тютюнника та інших митців. Найкращим зразком цього жанру й дотепер залишається «На камені» (1902) М. Коцюбинського. Цій новелі притаманна точна й водночас настроєва будова просторової точки зору, коли перед читачевою уявою вимальовуються то дальші, то ближчі перспективи, забарвлені яскравими мазками з розмитими обрисами («душне повітря літньої днини приймало м'які синяві тони, в яких танули й розпливались контури далеких прибережних гір»). Різнорідні відчуттєві враження тут взаємонакладаються, створюючи явище синестезії[187] («солона прохолода», «прозора як скло та як скло дзвінка хвиля»,

[187] **Синестезія (від грец. syn-afsthçsis — спів-відчуття) - метафорична заміна одного від- чуттєвого враження іншим, поєднання в одному образі різнорідних відчуттєвих вражень, як у Ш. Бодлера "П est**

«синій халат в жовті півмісяці нахилився і зник серед крику сполоханих чайок»). Щоправда, цей твір виходить далеко за межі суто малярських ефектів, поєднуючи зовнішню точку зору з відтворенням душевного стану персонажа за допомогою невласне прямої мови.

На рівні часопросторової організації тексту в літературі XX ст. спостерігалися виразні тенденції до просторової форми, що йшли наперекір відомим методологічним принципам Лессінґа. За влучними спостереженнями американського неокритика Джозефа Н. Френка, у творчості таких провідних митців, як Езра Павнд, Т. С. Еліот, Марсель Пруст, Джеймс Джойс,

> синтаксична послідовність поступається структурі, котра дає змогу сприйняти взаємозв'язки між зовні розрізненими словесно-образними фрагментами. Щоби зрозуміти справжній сенс тих фрагментів, їх треба розташувати поряд і сприймати одночасно. Лише тоді їх можна зрозуміти належним чином, бо, хоча вони й розгортаються один за одним у часі, їхній сенс не залежить од цього часового зв'язку. Єдина проблема в цьому разі, котру не може вирішити жоден текстуальний аналіз, - внутрішній конфлікт між часовою логікою мови і просторовою логікою, що лежить в основі сучасного уявлення про природу поезії

На стильовому рівні особливо промовистими є тенденції взаємодії і кореспонденції (взаємовідповідності) мистецтв. Скажімо, стилі бароко чи модерну мали тотальний характер і охопили не лише різні мистецтва (музику, літературу, архітектуру, живопис), а й щоденний побут, світовідчуття і мислення сучасників. Це доводить, що стиль - категорія трансмедійна і кроскультурна. Міжмистецькі взаємодії сильні в літературі бароко, авангардизмі, постмодернізмі, тому ці стилі потребують міждисциплінарного дослідження - з погляду не лише літературо-, а й мистецтвознавців.

На рівні перформації (виконання) література також виявляє очевидну спорідненість із іншими мистецтвами. Інколи відмінність полягає лише у способі виконання й рецепції твору: читана п'єса належить до літератури, а виставлена на сцені стає твором театрального мистецтва; те саме з читаною і співаною поезією, кіносценарієм і фільмом.

Отже, інтермедіальність - це а) внутрішньотекстова взаємодія у літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв; б) взаємодія семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури.

10.3. Мистецтво та інші сфери духовної культури

Щоби глибше збагнути специфіку мистецтва, до нього застосовують міждисциплінарний підхід, зіставляючи його з наукою, мораллю та іншими сусідніми царинами духовної культури. «Істина», «добро», «краса» - так мовою традиційної філософії окреслюються функціональні сфери науки, релігії й мистецтва. Притім відзначають, що **наука** оперує розумовими категоріями, теоретичними положеннями, достовірними фактами й узагальненими поняттями, прагнучи до правдивих знань про загальні закономірності об'єктивної дійсності - аби дати людині певні орієнтири в навколишньому космосі. Прихильники ***сцієнтизму*** вказують на пізнавальну цінність літературних шедеврів, здатність багатьох митців передбачати події і навіть випереджати наукові відкриття (Леонардо да Вінчі відкрив принцип літальних

---

des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies" (Є аромати свіжі, мов тіла дітей, Солодкі, як гобой, зелені, як галява) чи в П. Тичини - «золотий гомін».

апаратів, у романах Жуля Верна описано підводний човен...). Проте кожному зрозуміло, що роман чи поетична книжка - це не підручник з авіації, мореплавства, біології чи географії. Коли потрібна реальна інформація, жоден читач не довіриться найвидатнішому літературному шедеврові, а звернеться до компетентних наукових джерел. Якщо наукові гіпотези перевіряємо експериментально, зіставляючи їх з фактами, то нікому ще не спало на думку цінити літературний твір за відповідність реальним фактам. Бо ж мистецтво - це вільна гра творчої уяви, джерело неповторних естетичних вражень, інструмент духовного самовдосконалення іншого, внутрішнього, космосу - людської душі.

Ці відмінності окреслюють за допомогою понять фактуальності та фікціоналвності. ***Фактуальними*** є дискурси, які щось стверджують про реальну дійсність, а ***фікціональними*** - ті, що не претендують на істинність і тому дають повну свободу читачевій уяві. Арістотель у дев'ятому розділі «Поетики» зіставив поезію з історією та філософією за критеріями фікціональності і фактуальності:

> Завдання поета - говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче. Історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один із них говорить віршами, а другий - прозою (можна Геродотові твори викласти віршами, і все-таки це була б історія, хоч і у віршах); відрізняє їх те, що один говорить про події, які справді відбулися, а другий - про те, що могло б статися. Тим-то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію - поезія говорить більш про загальне, а історія - про окреме

Внутрішньо організуюча, духовно оновлювальна, надихаюча місія зближує мистецтво з **релігією** - сферою віри, котра підтримує людину й допомагає їй достойно пройти свій шлях у цьому хисткому, непевному світі. Світ наш безмежний, і наука ніколи не осягне його повністю - а власне це осягнення є заповітною мрією людською. Тому й наука не витіснить віри. Наука й релігія існують у площинах, які ніколи не перетинаються. Людському Я, загубленому в просторах вічності, релігія дає те, що неспроможна дати наука, а саме - віру в цілісність світу, сенс і безконечність нашого буття в ньому. Релігійні догми, як і мистецькі образи, не піддаються спростуванню фактами реальної дійсності. Однак на відміну від релігійного постулату, у який віримо беззастережно, мистецький образ - навпаки - потребує свідомого ставлення до себе як до цілковитої творчої вигадки.

Так само **мораль** вимагає від кожного громадянина обов'язкового дотримання певних етичних норм, тоді як мистецькі цінності є справою особистісного смаку - вони функціонують вільно і загальнообов'язкових приписів тут бути не може.

У XIX - на початку XX ст. погляди на стосунки мистецтва з іншими сферами суспільної життєдіяльності розмежувалися на утилітарні й естетські. ***Утилітаризм*** * розглядає мистецтво як засіб для досягнення найрізноманітніших суспільних цілей. Представники утилітаризму - Дж.-Ст. Мілль, М. Драгоманов, ранній І. Франко, С. Єфремов. Войовничий різновид утилітаризму властивий був радянському літературознавству. З утилітарної точки зору, мистецтво є службовою (ужитковою, несамостійною, посередницькою, інструментальною) цінністю і виконує пізнавальну, інформативну (комунікативну), виховну, соціально-ор- ганізуючу (ідеологічну), розважальну (гедоністичну) та інші ужиткові функції. Притім виявляється вторинний (дублюючий) характер тих функцій (бо ж кожну з них виконує спеціалізована галузь: наука - пізнавальну, ЗМІ - інформативну, сім'я і школа - виховну тощо), через що мистецтво втрачає не лише специфіку, а й будь-який

сенс (крім хіба що декоративного, прикрашувального). Звісно, пізнавальну функцію краще виконує наука, інформативну - преса, виховну - школа, а ідеологічну - політика...

Натомість ***естетизм*** підкреслює специфічну, незамінну функцію, в якій мистецтво виступає не як засіб для досягнення інших цілей, а як абсолютна (незалежна, досконала, унікальна) самоцінність і самоціль для людини, бо ж мистецький шедевр, котрий сприймається моїм Я, це не що інше, як мої власні думки і переживання, творчі сили й можливості, об'єктивовані в мистецькому творі. Розмаїтих естетських позицій дотримувались митці Ренесансу, романтики, символісти та неоромантики («Молода Муза», «Українська Хата», М. Євшан, Б.-І. Антонич та ін.).

Отож поезію як мистецтво слова зіставляємо з іншими мистецтвами (музика, малярство, скульптура) і протиставляємо науковій літературі, діловим текстам, політичній сфері й буденному мовленню, на відміну від яких вона є автономною цариною творчої уяви, почуттєвої експресії, самоцільної і самоцінної гри, неутилітарної мистецької краси, хоча й вибудуваною з мовного й семантико-культурного матеріалу зовнішнього, позамистецького світу. Звісно, будь-які розмежування і протиставлення є умовними і не заперечують синтезу різних видів духовної діяльності, тобто поєднання науки і мистецтва, інтуїції та інтелекту, образу та ідеї, есеїстики і розповіді («Сад божественних пісень» Сковороди, «Фауст» та «Поезія і правда» Ґете, тетралогія «Перстень Нібелунґів» Ріхарда Вагнера, «Мій Ізмарагд» Франка, «Маятник Фуко» Умберто Еко).

Міждисциплінарним зіставленням поезії з іншими видами духовної діяльності добре відповідає ***дискурсивний підхід.*** Вже О. Потебня та І. Франко наголошували на неоднаковій ролі, яку відіграють мовні засоби у мистецькій та науковій сферах інтелектуальної діяльності людини. У трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898-1899) І. Франко розглянув поетичний і науковий тексти як різнотипні способи мовлення ***(дискурси)*** - вони відмінним чином і з неоднаковою метою вживають одну й ту ж нашу буденну мову, по-різному використовують семантичну силу, якою володіють «слова яко сигнали, що викликають в нашій душі враження в обсягу всіх змислів» Якщо мистецьке мовлення характеризується цілісністю, експресивністю, асоціативністю і багатозначністю, сугестивністю, то термінологічна мова науки є аналітичною, безо- цінною, однозначною, логічно аргументованою.

Наприкінці XX ст. панівні позиції посіли дві тенденції, пов'язані спільними постструктуральними концепціями ***антиесенціалізму*** та ***дискурсивного підходу,*** які сформували фарватер сучасної міждис- циплінарності.

Перша тенденція полягає у сміливому зіставленні різних царин інтелектуальної діяльності (які для класичної науки видавалися цілковито протилежними і взагалі незіставними) на основі їхньої текстуальної природи, вивченні інтертекстуальних взаємин і тих взаємовідповіднос- тей між ними, усвідомлення яких здатне виконувати важливу гуманітарну місію відновлення в сучасному вкрай диференційованому і надмірно спеціалізованому світі відчуття цілісності буття, адже зв'язки людини з природою та соціумом не поділені на галузі - цей поділ запровадили ми, люди, для повнішого пізнання природи й себе.

Друга тенденція виразно окреслилася як уподібнення гуманітарних наук до художньої літератури на основі риторичного характеру обох дискурсів. Згідно з

американським ученим-медієвістом Гейденом Байтом, автором знаної праці «Метаісторія: Історична уява в Європі XIX століття» [188], наше уявлення про минувшину залежить од наративних структур, і тому історіографічний текст має риторичну природу. У книжці «Тропіки дискурсу» ("Tropics of discourse" Baltimore, 1978) Г. Вайт виділив метафору, метонімію, синекдоху та іронію як основні риторичні тропи - фігури уяви, завдяки яким ми розуміємо власний досвід. Отож, за Байтом, існують наративні способи викладу будь-якого предмета: чи то фікції, як у літературі, чи то факту в гуманітарних науках. Ніщо в цьому світі не є доступним для людини без нарації (розповіді), яка з маси безформного й асемантичного матеріалу відбирає, оцінює та впорядковує «факти» в певну фабульну послідовність історіографічного тексту, створюючи семантику хронології, логіки та ідеології. Минувшина не доступна нам безпосередньо, а лишень через посередництво різноманітних і переважно суперечливих документів. Тому й історія є не об'єктивною подією, а результатом узаємодії нара- тивів - історіографічних розповідей, які не віддзеркалюють факти, а лише інтерпретують їх, надаючи їм сенс.

Попередниками Г. Байта були Джамбаттіста Віко, італійський мислитель кінця XVII й першої половини XVIII ст., та Фрідріх Ніцше, котрий уважав, що факти - це інтерпретації інтерпретацій. Критично ставився до есенціалізму (тобто уявлень про об'єктивну сутність фактуальних на- рацій) І. Франко, стверджуючи про «традиціоналістичність» історіографії та відносність наших знань про дійсність:

> Кожде людське оповідання про факт людського життя, а особливо про подію доконану більшою масою людей, містить, крім фактичної основи, домішку фантазії, і ніяке людське оповідання, хоч би найточніше і найтверезі- ше, не може передати ані одного т. зв. історичного факту у всій повноті його звичайно незліченних деталей та невловимих для ніяких спостережень різнородних обставинах

Звісно, це аж ніяк не означає, що історична дійсність існує лише в уяві, немов мистецька дійсність; і Ніцше, і Франко, і Байт мали на увазі, що реальність доступна нам лише через традиційні наративи, звичні тропи людської уяви. Так мистецька фікція і науковий факт виявляються зближеними на підставі текстуальної природи обох цих відмінних явищ.

Вражений аналогіями між мовою та мовленням, з одного боку, і повторенням синхронічно-діахронічної структури прадавнього міфу, з другого, К. Леві-Стросс висловив сподівання: «Можливо, колись ми виявимо, що в основі міфологічного й наукового мислення лежить однакова логіка...» [189]. Якщо К.Леві-Стросс описував міф як універсальну мову позачасових символів, що функціонує за межею свідомого сприймання, то М. Еліаде доводив, що уявлення сучасної людини про світ так само зазнають постійного впливу міфічної природи сприйняття, як і тисячі літ тому. Сьогоднішня доба комп'ютерів і космічних кораблів аж ніяк не усунула міфічну поведінку людини - змінилося лише поле діяльності міфу: він більше не домінує у суттєвих секторах життя, а витіснений на прихованіші рівні індивідуальної і колективної психіки, проте вплив його й далі залишається всевладним.

Відтак чимало сучасних дослідників трактує міф універсально - як будь-яку розповідь. Мовляв, міфічними є лекція історика про давні події, звіт дорожнього

---

[188] *White, Hayden.* **Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth Century Europe. - Baltimore, 1973.**

[189] *Леві-Строс, К.* **Структурна антропологія / Пер. з франц.** *З. Березюк.* **- К., 1997. - С. 218.**

інспектора про автопригоду, версія астронома про походження Сонячної системи, освідчення юнака в коханні тощо, бо всяка розповідь так чи інакше здійснює відбір та інтерпретацію фактів: вирізняє їх з потоку буття, зв'язує причиново-наслідковими зв'язками, упорядковує в певній часовій послідовності (від експозиції до розв'язки), надає їм цілісного сенсу, доповнюючи уявою і перетворюючи згідно з тією риторичною стратегією, яку обрав розповідач, аби досягнути певної комунікативної мети.

В останні десятиліття міждисциплінарне зіставлення художньої літератури з різними науковими галузями, такими як політика, економіка, медицина, право, дослідники здійснюють на основі текстуальної природи цих дискурсів. Згідно з теоретиками культуральних студій, ***дискур- сиеи^ц аналіз*** заснований на текстуальному аналізі, але виходить за межі тексту, простежуючи його зв'язки із суспільними практиками та інституціями, що їх також можна розглядати як коди й прочитувати як тексти.

За приклад такої міждисциплінарності може правити рух «Право і література», що зародився в 1970-х роках у США, а відтак у Великобританії. За допомогою аналогій з літературою та апеляції до риторичної функції і наративної природи права засновник руху Джеймс Б. Вайт та його однодумці намагаються відновити особистісний сенс і суспільний ethos, вихолощений із правничої практики машиною бюрократичної уніфікації.

Завдяки тому, що література вдається до вищої сили уяви, юрист може краще зрозуміти ширший, людський вимір свого фаху, звернувшись до оповідної сили літературної творчості

Скажімо, «Замок» та інші твори Франца Кафки, що належать до канону «Права і літератури», розповідають про закритість правничого світу і брак зв'язку між вироком, що його виносить суспільство, та відповідальністю особи. Оскільки сутність влади права випливає з ліберальних вимог, щоби люди втішалися свободою вибору в особистому житті без втручання держави, цей роман викликає в читачів образ їхніх власних страхів і водночас передчуття жахіть, на які може перетворитися життя, де панують бездушна судова система і безвідповідальні юристи.

Варто звернути увагу й на застереження, що лунають із різних боків. Скажімо, надмірний ажіотаж гуманітаріїв навколо міждисциплінарності зазвичай викликає посмішку на устах деяких адептів точних наук. Нещодавно науковий світ був шокований таким скандалом: 1996 р. на сторінках впливового часопису "Social Text" професор фізики Алан Со- кал опублікував статтю "Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermenevtics of Quantum Gravity" («Перетинаючи кордони: До питання про трансформативну герменевтику квантової гравітації»), котра насправді була пародією на наукову есеїстику: тут автор цитував цілком безглузді розмірковування інтелектуалів з приводу фізики й математики. Тільки-но редактори журналу видали статтю, сприйнявши її за поважну працю, як А. Сокал оголосив, що його есей - звичайнісінький жарт

І все ж переважно міждисциплінарні студії виникають не із суто академічного інтересу чи пустої цікавості, а з нагальних потреб інтеграції та актуалізації сучасного знання про світ, долання бар'єрів між теорією і практикою, доказом чого може бути згадуваний рух «Право і література», що став реакцією на занепад авторитету права в суспільстві і його формалізацію у фаховому середовищі.

10.4. Культуральні студії

Дослідники розрізняють ***культурологію (culturology)*** і ***культуральні*** (чи ***культурні) студії (cultural studies):*** якщо перше поняття окреслює осмислення проблем культури в ширшому теоретико-філо- софському плані в рамках антропології, то **культуральні студії** є радше ужитковими і локальними, а також мають інтердисциплінарний характер, об'єднуючи методологічний інструментарій історії й теорії літератури та інших мистецтв, культуральної антропології, соціології, психології та інших наукових галузей для дослідження широкого спектра культурних явищ і процесів, їхніх ідеологічних, національних, етнічних, соціальних, тендерних аспектів.

Початково культуральні студії зародилися в річищі марксистської критики й «нового історизму» у Великій Британії (Річард Гоґарт, Рай- монд Вільямс, Стюарт Голл), а згодом, у 1960-х роках, виокремилися в самостійну міждисциплінарну галузь дослідження культури не як сукупності шедеврів, а як різноманітних соціальних практик, звичних форм нашого щоденного буття, зокрема масової культури та її расових, етнічних, вікових (молодіжна культура), тендерних (чоловіче і жіноче письмо), сексуальних (стосунки між культурою гетеросексуаль- ної більшості й поведінкою сексуальних меншин), мас-медійних та інших чинників.

Однією з численних методологічних засад культуральних студій став дискурсивний аналіз. На відміну від «історії ідей», **«археологія знання»** Мішеля Фуко («L'Archéologie du savoir», 1969) ставила на меті не інтерпретацію уявлень, образів, тем, виражених у мові, а самі ці «мови як практики, підпорядковані певним правилам». «Археологічний» метод полягає, за словами Фуко, не в реконструкції того, що думали і переживали люди в момент мовлення, а в «систематичному описі мови-об'єкта» Описуючи ***дискурсивні*** (мовленнєві) ***практики*** Відродження, Просвітництва і Модерності, Мішель Фуко запропонував у книжці «Слова і речі» ("Les Mots et les choses", 1966) концепцію історії як низки «перервностей», висунувши структуральне поняття ***епістеми*** - історичного типу культури, чи культурної матриці, що за допомогою системи приписів і заборон організовує й об'єднує різні дискурсивні практики, продукуючи всю суму знань. **Ще** один споріднений проект М. Фуко - **генеалогічна критика** - з'ясовує генезу категорій, які вважаються природними і цілком очевидними, а насправді створені внаслідок дискурсивної діяльності і є історичними конструкціями та владними важелями контролю над індивідуумом та суспільством. Згідно з французьким культурологом, влада не є просто чимсь, що певним чином функціонує, а ***владою/знанням,*** тобто владою у формі знання, або знанням як владою. Те, що ми вважаємо знанням про світ - поняттєва структура, яка містить наше світорозуміння, має над нами велику владу. Історичність знання і всеприсутність влади М. Фуко доводить на прикладі таких категорій, як «божевілля», «сексуальність», «покарання», становлення яких учений проаналізував у працях «Божевілля і культура: Історія божевілля в добу Класицизму» («Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique», 1961), «Нагляд і кара: Народження в'язниці» ("Surveiller et punir: Naissance de la prison" 1975), «Історія сексуальності» ("Histoire de la sexualité" т. 1-3,1976-1984).

Генеалогічна критика не вивчає, чим «насправді» є божевілля, покарання, секс - лишень спосіб створення і функціонування таких понять[190].

До першорядних аспектів культуральної проблематики належать соціологічні аспекти вивчення публіки, а також таких чинників літературного процесу, як видавнича політика, реклама, цензура тощо; статистичний підхід до поширення книжки; функціональна диференціація жанрово-стильової системи національного письменства: література розважальна і серйозна, науково-популярна, масова й елітарна, дитяча, твори для молоді, жіночі романи... Відмовившись од принципу вибірковості, сучасні дослідники не ділять культуру на елітарну («високу») й еґалітарну (популярну), вивчаючи найрізноманітніші Ті вияви, котрі раніше вважалися маргінальними: духовне життя етнічних меншин, телерекламу, функціонування детективного і любовного роману, голівуд- ський бойовик, поп-музику...

Яким чином твори національного письменства викликають інтерес у сусідів, набувають статусу класичних? ***Класична література*** (лат. сіазвісив - зразковий) - це визначні твори далекої і недавньої минувшини, що витримали випробування часом і мають репутацію мистецьких взірців, ознайомлення з якими бажане для кожного освіченого сучасника. Як сукупність «вічних цінностей», класика протиставлена сучасній літературі, особливо тимчасовим модним віянням масової культури. З погляду діахронії (часової послідовності елементів) класика є порівняно вузьким колом дібраних творів, яке поступово поповнюється зразками новіших епох. Для того, щоби твір був класичним, він, згідно з Г. Р. Яуссом, має перевершувати читацький горизонт сподівань. У синхронічному перекрої (з погляду одночасного співіснування елементів) кожна національна література володіє власною класичною спадщиною, з якої лише окремі шедеври входять у світову класику. Отож класика активно включена у трансісторичні (міжепохальні) та транснаціональні (міжлітературні) діалогічні відношення

Канон національної і світової літератури (тобто набір уславлених і впливових творів) формується впродовж тривалого часу у свідомості публіки. Хоча, на переконання Г. Блума[191], канон визначають «самі письменники», відчуваючи залежність од попередників і впливаючи на наступників, серед чинників канонотворення є не лише естетичні (сила мистецького впливу), а й культурні (критичні оцінки, літературні премії, освітні програми), комерційні (реклама, книговидавнича політика), ідеологічні та геополітичні (класичні твори малих, недержавних та позаєвропейських народів мають обмаль шансів потрапити до розряду «світових»). Однак данський письменник Ганс Крістіан Андерсен, угорський - Шан- дор Петефі, румунський - Міхай Емінеску, єврейський - Шолом-Алей- хем, нігерійський - Воле Шоїнка та чимало інших митців, що здобули світове визнання, належали власне до літератур нечисленних, бездержавних чи неєвропейських народів. Притім Д. Дюришин висловив цікаву тезу щодо світового значення національних літературних явищ, навіть якщо вони світові поки що невідомі[192].

---

[190] *Culler, /.* **Teoria literatury / Przelozyfa** *M. Bassaj.* **- Warszawa: Proszyriski i S-ka, 1998. - S. 17.**

[191] **«Найглибша правда про Канон полягає в тому, що його формують не критики, не університети і аж ніяк не політичні діячі. Канони визначають самі письменники, митці, композитори, вкладаючись у ланцюг, забезпечуючи зв'язок між сильними попередниками та сильними послідовниками» (***Блум, Гарольд.* **Західний канон: книги на тлі епох. - К.: Факт, 2007. - С. 695).**

[192] *Дюришин, Дионис.* **Теория сравнительного изучения литературьі. - С. 80,93.**

Хоча обсяг і змістове наповнення класики змінюється, вона має більш-менш усталене ядро, яким, з погляду європейського читача, є античне мистецтво. В добу Ренесансу грецька і римська античність була визнана нормою естетичної краси, взірцем мистецької гармонії, джерелом творчого натхнення. У двобій з канонами класицизму вступило романтичне мистецтво, а опісля супроти класики, зміненої і доповненої першорядними реалістичними і романтичними творами, виступили мо- дерністичні течії, які самі з плином часу перейшли до скарбниці класичної літератури.

Мистецька цінність твору залежить і від його структури, і від естетичного горизонту (досвіду) сприймача та його творчої інтерпретацій- ної активності. Наприклад, твори Шекспіра здобули визнання лише в добу романтизму, коли значно змінилися мистецькі смаки публіки, естетичні уявлення критики і вся система літературної традиції, яка опосередковує сприймання. Структура таких світових шедеврів, як «Божественна комедія» Данте, «Гамлет» Шекспіра, «Фауст» Ґете, «Гайдамаки» Шевченка, «Мойсей» Франка, є багатозначною, внутрішньо складною й суперечливою, зорієнтованою на діалог з наступними епохами. Такі твори є своєрідними генераторами актуальних смислів, і чим далі відходить у минувшину доба, яка породила їх, тим більше поглиблюються і врізно- манітнюються їхні інтерпретації.

В українському письменстві після 1989 р. виявляємо сильну тенденцію деканонізації, реканонізації. Це стосується не тільки скидання з п'єдесталів донедавна офіційно канонізованих імен (як-от О. Корнійчук), понять (партійність, соцреалізм), а й зміни ієрархії цінностей і мистецької парадигми: на місце не тільки соцреалізму, але й модернізму приходить постмодернізм. Б. Бакула [193] порівнює українську ситуацію з російською, польською, вбачаючи спільне в самій деканонізації, а окреме, індивідуальне, суто українське - в економічній, і зокрема - видавничій, кризі, що затримала цей процес, на відміну від Росії, Польщі, Болгарії чи Македонії.

Протистояння між класикою і модерними новаціями є одним із важливих рушіїв мистецького розвитку. З другого боку, такий канон є функціонально диференційованим - різні національні, соціальні, мистецькі та інтелектуальні середовища мають власні, часом досить відмінні, канони. У списки бестселерів дедалі частіше потрапляють твори ***масової*** (чи ***популярної) культури*** (мас-культ, поп-культура), якими академічна критика нехтувала: мелодрами, фентезі, любовний, пригодницький і кримінальний романи, книжки, в основу яких покладено сценарії популярних кінофільмів, біографії і автобіографії теле-, кіно-, музичних і політичних зірок тощо.

Сучасна поп-культура, яка є щоденною духовною їжею для мільйонів, засвідчує перманентну кризу комунікації у сфері культури, невпинний рух мистецьких цінностей та їх десакралізацію, примхливу зміну естетичних смаків. Неможливість одновимірного розуміння сучасного культурного феномену спричинила пошук міждисциплінарних парадигм.

Так, Вальтер Беньямін у праці «Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності» (1936) одним із перших звернув увагу на зміни в процесах творення і сприймання мистецтва, які розпочалися з появою фотографії й кіно, інших відео- й аудіозасобів репродукції мистецьких творів і полягають у конвеєрному їх виробництві та масовому тиражуванні, що призводить до ***знецінення поняття оригінальності.***

---

[193] *Bakuta, B.* **Historia i komparatystyka. - Poznan, 2000. - S. 126-135.**

Канадський теоретик Маршал МакЛюен зосередився на тому, як медії формують людський досвід у добу масової комунікації, яку він назвав ***добою інформаційного вибуху*** Згідно з МакЛюеном, поширення телебачення в середині XX ст. завершило еру панування друкованого слова, започатковану в середині XV ст. винаходом Йоганна Ґутенберґа, і розпочало другу комунікативну революцію, котра набула глобального характеру, перетворивши планету на «світове село» і змінивши співвідношення між словесно-писемним та візуальним спілкуванням[194].

Один із аспектів впливу потужних інформаційних потоків на нашого сучасника полягає у виробленні в нього звички ***ескапізму*** (прагнення втечі) як своєрідного захисного механізму перед загрозою безперервних психологічних потрясінь. Вивчаючи міфологічну природу, наративні структури, риторику та ідеологію таких розважальних творів масової літератури, як пригодницька повість («Паризькі таємниці» Ежена Сю), шпигунський роман (серія Яна Флемінґа про агента 007), комікс (оповідання про Супермена), Умберто Еко з'ясував, що ці твори мають закритий характер, бо вибудувані на заздалегідь відомих для читача сюжетних схемах і звичних інтерпретаціях дійсності. Такі повторювані схеми спраглий стабільності масовий читач радо сприймає як змогу відпочити, «випасти» з мінливого інформаційного виру реального життя, яке щомиті вимагає від нього переоцінки мінливих ситуацій, безперервної мобільної адаптації до них, постійної готовності до змін:

> Привабливість книги, відчуття відпочинку, психологічна екстенсія, які ця книга здатна дарувати, полягають у тому, що, потонувши в зручному кріслі чи в сидінні купейного вагону, читач постійно, крок за кроком, відкриває те, що він уже знає, те, що він хоче дізнатися знову: ось чому він купив книжку. Він дістає задоволення від не-оповідання (якщо вважати, що справжнє оповідання - це розвиток подій, які повинні привести нас від точки відправлення до пункту прибуття, і ми ніколи не уявляли собі, як це станеться); розвага полягає в запереченні розвитку подій, у відмові від на- пруженості минулого-теперішнього-майбутнього задля зосередження на миттєвому, яке подобається тому, що повторюється

У зв'язку з поширенням електронних засобів інформації поняття ***фікції (***від лат. fictio - вигадка), раніше пов'язуване переважно з красним письменством (англ. fiction - белетристика), сьогодні стало визначати низку нових явищ, як-от віртуальна дійсність. Осмислюючи ці процеси, Жан Бодріяр створив **теорію симулякрів** (франц. simulacres, від simulation - відтворення) - фікційних та гіперреальних образів, копій без оригіналу, що не мають жодного відповідника в реальній дійсності, зате виштовхують і заступають її цілковито.

Вдавшись до концепту «вибуху», що його запропонував М. МакЛю- ен, Бодріяр заявив, що в постмодерному світі межі між образом / симу- лякром та реальністю підірвані й тому відчуття «дійсності» щезає. Політичні телепрограми дедалі більше набувають форм ігрового телешоу, виборчі кампанії організовуються за законами драматичного мистецтва, а виробничу діяльність сучасних підприємств неможливо уявити без співпраці з відділами реклами та PR (public relations - зв'язки з громадськістю), через що скорочуються відстані між інформацією та розвагою, образом та реаліями. Притім Бодріяр «не лише описує серії вибухів (скажімо, між політикою і розвагою, капіталом і працею, високою і популярною культурою), а й заявляє,

---

[194] *McLuhan, M.* **The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. - Toronto, 1962.**

що це суспільство загалом є вибуховим» [195]. Річ у тім, що ***симуляція*** більше не є імітацією простору, певного буття чи взагалі будь-чого реального; вона «відтворює» саму ***гіперреаль- ність,*** породжену моделями дійсного, які позбавлені будь-яких джерел та реальності взагалі[196]. Гіперреальність вказує тут на розмивання меж реального й нереального, а префікс «гіпер» означає вищу, переконливішу реальність, аніж сама реальність, через що справжня реальність мимоволі пристосовується до гіперреальності. Скажімо, світ, змодельова- ний у Діснейленді, є реальнішим і привабливішим, ніж реальний соціум, через що Сполучені Штати дедалі більше уподібнюються Діснейленду. Ілюзорність сучасного інформаційного обміну призводить, за Бодрія- ром, до заміни принципу творення (production) принципом звaблення (séduction), коли значення й цінності знаджують і вводять в оману.

Отож зараз ми перебуваємо в новій ері, у якій відповідно до кодів і моделей симуляції комп'ютерні засоби опрацювання інформації, новітні потужні медії, кібернетичні системи управління замінюють виробництво як організаційний принцип суспільства. Якщо модерність була епохою виробництва, контрольованого індустріальною буржуазією, то постмодерна ера симуляції є, навпаки, епохою інформації і знаків, керованих моделями і кодами. Так, за Бодріяром, відбувся перехід од ***металургійного*** (métallurgie) до ***семіургійного*** (semiurgic) суспільства.

У таких напрямах побудовані дослідження інших культурологів, як- от «Постмодернізм і суспільство споживання» ("Postmodernism and consumer society" 1983) Фредріка Джеймсона, де висвітлено дві основні причини виникнення постмодернізму в різних мистецтвах: а) специфічна реакція проти усталених форм модернізму; б) розмивання давнішого розрізнення між високою культурою і т. зв. масовою, чи популярною, культурою

Підсумовуючи теоретичні дискусії останніх десятиліть, Тамара Гун- дорова назвала такі ознаки культури доби Модерну й Постмодерну[197]:

- мистецтво та культура в Модерну добу уречевлюються і стали споживчим товаром;
- відбувся перехід від негативної до афірмативної концепції масової культури, тобто усталилося її сприйняття як естетичного явища;
- в добу індустріалізації мистецтво перетворилося на продукт не індивідуальної творчості, а колективних, кооперованих зусиль, і репродукується (тобто механічно копіюється) великим тиражем;
- народження явища попарту означало зближення «високої» та «низької» культур: популярна культура вийшла за межі окремих жанрів і охопила всі форми мистецького вираження;
- масова культура як містифікація - висока література відривала від реальності, відкриваючи глибшу реальність мрії, натомість для псевдореалізму комікса і детектива властива наперед визначеність, яка призвичаює читача до буденної реальності;
- псевдореалізм масової культури містифікує дійсність. Якщо висока література відривала від реальності, відкриваючи глибшу реальність мрії, то масова культура призвичаює читача до буденної реальності. Кіно, радіо, журнали, за Адорно, є однорідною системою, для якої властива наперед визначеність: переглянувши перші сторінки книжки чи кадри фільму, сприймач здогадується, що відбуватиметься далі, спираючись на свої знання законів жанру, які він звично ототожнює із законами життя;
- не лише кіч пристосовується під мистецтво, а й сучасна постмодерна культура інтенсивно запозичує образи й стереотипи з масової культури.

---

[195] *Best, Steven; Kellner, Douglas.* **Postmodern Theory: Critical Interrogations.- New York: The Guilford Press, 1991. - P. 121.**

[196] *Baudrillard, Jean.* **Simulations. - New York: Semiotext(e), 1983. - P. 2.**

[197] *Гундорова, Тамара.* **Слідами Адорно: масова культура й кіч // Критика. - 2005. - № 12.**

Важливим внеском культуральних студій у світогляд сучасників стала ідея відмінності і множинності: культура - це не уніфікація, а відмінність, що проявляється у співіснуванні і взаємодії ідентичностей, дискурсів і субкультур. Така множинність відмінностей визначила ***муль- тикультуралізм*** (англ. multiculturalism) - багатокультурність, що виникла в умовах глобалізації економіки, культури, масової комунікації постіндустріального суспільства, різнорідні члени якого намагаються зберегти власну тотожність і порозумітися між собою.

Для доби постмодерну властивий ***аестетизм*** - відмова від культу краси, від настанови на творення шедеврів, від місіонерської ролі та інших цілей високого модерну. Відчуття завершеності еволюційного ланцюга, вичерпаності сучасного мистецтва призвело до його пародіювання пост- модерністами, іронічного витлумачення традиційних сюжетів і образів. Постмодерн подолав притаманні модерністам месіаністичні уявлення про високе покликання мистецтва і розглядає творчість як гру, провокацію читача, як задоволення щоденних естетичних потреб реальної людини.

Зміна уявлень про мету мистецтва призвела до зміни самого способу його-існування, який відтепер визначається ***принципом актуальності.*** Орієнтація на актуальність означає, що постмодерн руйнує естетичну дистанцію, притаманну класичному і модерному мистецтву: стирає межу між елітарним шедевром і повсякденним кічем, між статичним, знерухомілим відшліфованим артефактом і безпосередньою мистецькою імпровізацією, між автором і сприймачем. Серед різних форм ***ак- ціонізму*** (англ. action art - мистецтво дії) - публічної демонстрації мистецького акту, найпоширеніші ***геппенінґ*** (англ. happening - подія), що поєднує різні мистецькі форми (музику, театр) та залучає глядачів до активної співучасті, і ***перформанс*** - імпровізована вистава митця, в якій живий творчий акт цінiться більше, аніж «законсервований» результат творчого процесу. Як пише сучасний критик Ігор Бондар-Терещенко, книжки перестали бути монопольним носієм літературного тексту і «словесність нині живе там, де хоче». «Живий текст» переступив мистецькі рамки, які відмежовували його від реального контексту, і почуває себе комфортніше в розмовах і цитатах, у газетних новинках і рекламних кліпах, в об'єктах образотворчого мистецтва тощо.

Руйнувало канони і використовувало досвід мас-культу чимало стильових течій, зокрема поп-арт, який відмовився від абстрактності й шукав свою тематику у буденних предметах. Представники поп-арту намагалися повернути сприймачеві свіжість світовідчуття, вдаючись до реалістичної імітації предметів щодення і концептуального їх зіставлення. Наталка Гусар (США) у керамічній скульптурі під назвою «Імміграція» з надзвичайною точністю відтворила три пари взуття на дощатій підлозі: одна пара чоловічих черевиків, друга пара - жіночих, третя - дитячі сандалики; а побіч них приміщена фотографія батьків і старшого брата Наталки Гусар, зроблена невдовзі по їхньому приїзді до Америки. Письменниця Ліда Палій зауважила, що «новий реалізм» не чужий і українській літературі: у 1960-х роках Іван Драч писав про випрані штани і «про відро», довівши, що об'єктом мистецтва можуть бути банальні, щоденні речі

У постмодерну й постколоніальну епоху панують ***культурний плюралізм*** (ідея рівноправного співіснування і взаємодії архаїчних і модерних форм, різних національних традицій, розважального і серйозного мистецтва) та ***еклектика*** (механічне поєднання різнорідних елементів). «Висока» культура і

європоцентрична орієнтація втратили винятковий статус, сучасна культура стимулює розвиток різних стильових тенденцій і збагачується літературним досвідом країн третього світу. Україна, яка перебуває на перехресті традицій і впливів, особливо гостро відчуває ці процеси.

10.5. «Глобальне село»: національні літератури та їхні міжнаціональні контексти

Компаративістика картографує міжлітературний простір за допомогою понять «національна література», «літературна зона», «літературний регіон».

Національне письменство - цілісне естетичне середовище, яке функціонує на основі літературних, мовних і культурних традицій, забезпечуючи естетичні потреби етносу. Кожне національне письменство має неповторне обличчя, яке склалося в результаті історичного розвитку народу, його психології, світогляду, мови тощо. Але жодна література не розвивається ізольовано, без зовнішніх впливів, поза суспільно-культурним контекстом, який охоплює різні рівні й включає в себе гетерогенні компоненти. Розвиток медій і поширення міжособистісного та міжкультурного спілкування до планетарних масштабів сприяють витворенню в сучасному світі настільки інтенсивного спільного комунікативного простору, що про цікаву культурну подію практично вмить дізнається все людство. В середині XX ст. це дало підстави канадському досліднику Маршалові МакЛюену вжити образний вираз ***світове село*** для характеристики сучасної світової спільноти: «Я не висловлююся "за" чи "проти" глобального села, я кажу, що ми живемо в ньому» («Іу- тенберґова галактика», 1962). А згодом співвітчизник творця славетної формули Weltliteratur Ґергард Р. Кайзер навіть заявив (з короткозорою, звісно, легковажністю), що окремі національні літератури припиняють своє існування, оскільки тісно зближуються у спільному потоці світового письменства [198].

Насправді ситуація із взаєминами між національними літературами і світовим письменством набагато складніша й цікавіша. Насамперед, кожна література належить до певної групи - **культурно-літературної зони** - за мовно-культурною спорідненістю (слов'янські чи латиноамериканські літератури), адміністративною або ж геополітичною характеристикою (літератури колишнього СРСР, літератури сучасної Індії), а ці групи, своєю чергою, є складовими ще більшої спільноти - **культурно- літературного регіону** (виділяють європейський, близькосхідний, пів- денноазійський, далекосхідний, африканський регіони)Наприклад, болгарське письменство можна розглядати в контексті інших слов'янських, зокрема південнослов'янських, а також сусідніх грецької, албанської літератур (балканська зона), чорноморського культурного простору (румунська, українська, кримськотатарська, російська, грузинська, турецька літератури) і середземноморського ареалів, а далі - у Взаєминах із загальноєвропейським літературним процесом і трансконтинентальними контекстами (євро-афро-азійсько-американським).

За нитку Аріадни, яка має вести нас заплутаним лабіринтом компаративної проблематики, візьмімо міжлітературні зв'язки й подібності.

---

[198] *Kaiser, Gerhard R.* **Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft: Forschungsstand, Kritik, Aufgaben. - Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1980.**

Часто це ***зв'язки літератур етнічно споріднених народів, які проживали в межах одного державного утворення.*** Діониз Дюришин, який запропонував цю схему, серед такого типу зв'язків називає передусім літературу чехів і словаків; росіян, українців і білорусів; сербів, хорватів, македонців, словенців. Тут маємо тип національно-літературних зв'язків, оскільки існували прямі контакти між письменниками, певні теми, образи, ідеї переходили від літератури до літератури, перехрещувалися впливи тощо.

Складнішим є тип ***міжлітературних зв'язків чи спорідненостей етнічно близьких народів поза межами однієї держави.*** До таких Д. Дюришин зараховує, приміром, зв'язки між словацькою та українською (білоруською, російською) літературами. Такі споріднені групи творять також романські, германські, слов'янські літератури. Притім Д. Дюришин зауважив, що між слов'янськими літературами були тісніші форми контактів, ніж, скажімо, між італійською та іспанською чи літературами германських народів. Це можна пояснити різними причинами, зокрема різницею географічних відстаней. Методологічні підходи до таких проблем обговорювалися у працях «Порівняльна методологія слов'янської словесності» (Прага, 1936) Франка Вольмана, «Порівняльна історія слов'янських літератур» (Берлін, 1968) Дмитра Чижевського та ін.

Треба, однак, застерегти, що виділені Д. Дюришиним типи взаємин, які ґрунтуються на факторі єдиної держави, мають уразливі місця. З одного боку, вони стосуються певної історичної ситуації - більш чи менш тривалої, але завжди мінливої. Бо сьогодні і Україна, і Словаччина, і Росія є окремими державами, і національно-літературні зв'язки між ними перетворилися на міжлітературні. З другого боку, українська література впродовж тривалого історичного періоду розвивалася в межах не однієї держави, а двох (Російської і Австро-Угорської імперій) або кількох (у міжвоєнний період XX ст. - СРСР, Польща, Румунія, Чехосло- ваччина), що ускладнює вивчення літературних зв'язків і взаємин.

Серед інших факторів взаємного зближення літератур треба назвати ***культурно-історичний тип зв'язків,*** що охоплює літератури народів, не споріднених етнічно, але пов'язаних історичним сусідством і тривалою міжкультурною взаємодією. Так, ***балканська культурно-літературна зона*** включає греко-слов'яно-албанський світ, у якому витворилися спільні генетично-контактні зв'язки, що породили такі регіональні пісенні жанри, як юнацькі, гайдуцькі, ускоцькі пісні, богомильське письменство тощо.

Балтійська культурно-літературна зона включає чотири етнічні групи: германську (німці, шведи, германці, данці), фінську (фіни, карели, естонці, саами), летто-литовську (латиші, литовці), слов'янську (поляки, росіяни). Між слов'янськими та летто-литовськими мовами є значна схожість, яку пояснюють наявністю спільного генетичного предка - праслов'янської або балтійської мови, яка, своєю чергою, виникла з індоєвропейської. Сьогодні поняття «балтійські народи» об'єднує насамперед летто-литовську групу. З історичного погляду, балтійська культурно-літературна зона є частиною германо-слов'яно-литовської культурної спільноти, яка разом з двома іншими - грецько-італо-кельтською й азійською - творила індоєвропейський мовно- культурний ареал. Тісна спорідненість балтійської культурно-літературної зони з германо-слов'яно-литовською культурною спільнотою зумовлена не лише спільним походженням, а й географічним сусідством, котре сприяло економічним та культурним взаєминам упродовж віків. У сучасних балтійських літературах відбилися архаїчні форми місцевого фольклору (замовляння,

героїчний епос «Калевала», «Ка- левіпоег», німецький народний епос), який має специфічний північ- ноєвропейський характер, що й відрізняє балтійську культуру від інших європейських.

Зональний принцип застосовують до вивчення таких явищ, як латиноамериканські, німецькомовні літератури, письменство народів Африки та ін. Приміром, у культурології XX ст. набуло популярності таке поняття, як ***негритюд,*** що його запровадили сенегальський поет Леопольд Седар Сенґор [199] та французький мислитель Жан Поль Сартр у статті «Чорний Орфей» що була опублікована як передмова до «Антології нової негритянської та мальгаської поезії», яку підготував Сенґор. Поняття негритюду характеризує специфіку африканської культури як культури Чорного Орфея - ірраціонального начала, міфологізму та культу еротики [200] . Вплив цих рис африканського світосприймання помітний у мистецтві Західної Європи та Америки, зокрема в сюрреалізмі з його «автоматизмом письма», що підкреслював Андре Бретон.

Долаючи європоцентризм - тривалу традицію зосередження компаративних студій винятково в колі культурних традицій Заходу, сучасні дослідники наполягають на залученні до типологічного вивчення поетики решти літературних ареалів: китайсько-японського, латиноамериканського, африканського, азійського[201].

За словами Ела Майнера, відомого американського дослідника в галузі порівняльної поетології,

> TiSa увага до інших трьох чвертей чи чотирьох п'ятих роду людського має стати невід'ємним складником будь-якого літературного дослідження, що йменує себе компаративним [202].

Тому сьогодні інтенсивно розвиваються різноспрямовані студії в царині порівняльного ***країнознавства (area studies),*** такі як американістика, азійські та африканські студії (вивчення літератур Азії й Африки), європейські студії, германська філологія, славістика, балканістика, східно-західні студії (East-West studies) тощо[203].

Специфіку міжлітературного ареалу визначають історія, культура, традиція, характер міжлітературних зв'язків. Наприклад, японське письменство мало тісніші зв'язки з літературами Китаю і буддійського світу;
зближенними є різномовні літератури Середземномор'я (албанська, грецька, іспанська, італійська, словенська й хорватська, французька, єгипетська,

---

[199] *Волков, Анатолій.* **Регіон культурно-літературний і зона культурно-літературна // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. - С. 471-472.**

[200] *Lindfors, Bernth.* **Comparative Approaches to African Literatures. - Amsterdam: Rodopi, 1994.**

[201] **Див., напр.:** *Yip, Wai-lim.* **Comparative Poetics. - Taiwan Dongda Book Co, 1983;** *Singh, Gurbhagat.* **Towards International Poetics // Toward a Theory of Comparative Literature / Ed.** *Mario J. Valdês.* **- New York: Peter Lang, 1990. - P. 209-217;** *Szili, Jôzsef.* **Comparative Poetics: Eastern and Western Literariness / Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum. - 1990. - Vol. 17. - № 1. - P. 45-58;** *Yue, Daiyun.* **Word, Symbol, and Meaning in the Context of Chinese Poetics // Comparative Literature Now: Theories and Practice / La Littérature comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisations / Eds.** *Steven Totôsy de Zepetnek, Milan V. Dimic, Irene Sywenky.* **- Paris: Honoré Champion, 1999. - P. 251-258.**

[202] *Miner, E. R.* **Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature. - Princeton: Princeton Univ. Press, 1990. - P. 11.**

[203] *Saldivar-Hull, Sonia.* **Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology. - Durham: Duke University Press, 1991;** *Moore, Cornelia N.; Moody, Raymond A.* **Comparative literature East and West. - Hawaii: University of HawaU, 1989;** *Dyserinck, Hugo.* **Komparatistik als Europaforschung // Komparatistik und Europaforschung. Perspektiven vergleichender Literatur- und Kulturwissenschaft / Ed.** *Hugo Dyserinck* **and** *Karl Ulrich Syn- dram.* **- Bonn: Aachener Beiträge zur Komparatistik, 1992; та ін.**

алжирська та ін.) чи Скандинавії (данська, ісландська, норвезька, фінська, шведська). Окремі літературні ареали збігаються зі сферою функціонування споріднених мов (романських, германських, слов'янських).

Зрозуміло, що концепт національної літератури та інші поняття міжлітературної просторовості не є однозначними, закритими і стабільними. Цілком навпаки - існують суперечливі, перехідні, постійно мінливі взаємозалежності між упорядкуванням світового літературного простору і мовними, етнічними, культурними, державними та іншими відмінностями. Скажімо, до різноспрямованих тенденцій міжлітературної контекстуалізації належать процеси конвергенції та дивергенції. **Конверґенція** - це ті збіги і зближення національних мов, літератур, культур, що виникають у процесі тривалих історичних контактів між ними. Взаємна конверґенція існувала в українській і польській літературах та культурах часів Речі Посполитої, а українсько-російське літературно-культурне зближення спостерігалося в царську та радянську добу нерівноправного існування колонізованої та імперської культур. Натомість **дивергенція** (лат. сіїуе^епіїа - розходження) - це розбіжності, що виникають у розвитку національних мов, літератур, культур, зумовлені розселенням представників колись єдиного етносу, його географічним і політичним роз'єднанням. На противагу процесам зближення, дивергенція спричиняє віддалення і виникнення нових культур і літератур, як-от література США, що відокремилася від англійської.

Свідченням такої неоднорідності є різні типи межових і перехідних контекстів: ***змішані (гібридні) утворення*** (література креольською мовою в Гаїті); ***еміграційна література*** (творчість єврейської, ірландської чи української діаспори), ***наднаціональні утворення мертвими мовами*** (середньовічна література латинською і старослов'янською мовами), функціональні контексти ***спільних культурно-історичних спадщин*** (антична грецька і римська, середньовічні латинська, старослов'янська, арабська чи перська культури, котрі вже не існують як цілісні організми, але залишаються продуктивними чинниками в сучасному світі, лігши в основу сучасних національних культур Сходу і Заходу).

Ускладнюють дискусійну проблематику політичні, ідеологічні і навіть адміністративні чинники, за допомогою яких влада контролює літературну географію. З урахуванням геополітичних інтересів держави здійснюють культурну політику широкого спектра впливових засобів: від цілковитого сприяння тій чи тій національній літературі в міжкуль- турному змаганні - до її невизнання і замовчування, а то й заборони і переслідування, роздмухуючи у ЗМІ, науці, освіті справжні ідеологічні війни за культурні території і цінності, їх перерозподіл на свою користь. Етнічна спорідненість чи спільна історична минувшина кількох народів нерідко призводять до того, що певні явища культури й літератури, як і саму історію, оголошують спільною спадщиною, а відтак їх фактично присвоює сильніша, панівна культура. Така ситуація була в СРСР, де літературу середньовічної Русі офіційно називали спільною спадщиною українського, російського та білоруського народів, а практично розглядали як російську, хоча розвивалася вона на українських теренах і ук- раїнський народ має на неї законне право. У процесі деколонізації ця, здавалося б, суто академічна проблема давньої словесності постала в несподівано актуальному освітленні й вийшла далеко поза літературознавчі рамки. До речі, деякі російські дослідники (як-от Емілія Ільїна) визнають, що від

великодержавних зазіхань постраждала й сама російська культура, бо царські й радянські історики вивчали українську культурну історію як нібито власну, натомість автентичну історію й культуру питомого російського середньовіччя залишили нез'ясованими. Для уникнення непорозумінь відомий російський медієвіст Дмитрій Лиха- чов запропонував навіть уживати в російській мові означники «русь- ский» і «русский» для розрізнення відмінних понять «руський» (давньоукраїнський) і «російський».

Важливим внеском культуральних студій у світогляд сучасників стала ідея відмінності і множинності: культура - це не уніфікація, а відмінність, що проявляється у співіснуванні і взаємодії ідентичностей, дискурсів та субкультур. Така множинність відмінностей визначила ***муль- тикультуралізм*** (англ. тиШсикигаїізт) - багатокультурність, що виникла в умовах глобалізації економіки, культури, масової комунікації постіндустріального суспільства, різнорідні члени якого намагаються зберегти власну тотожність і порозумітися між собою. Аспекти цієї актуальної проблематики обговорив XVI Конгрес МАПЛ 2000 р. (Преторія, Південно-Африканська республіка), що був присвячений проблемам мультикультуралізму.

У сучасному світі існують ***різні національні літератури, що творяться однією мовою,*** як-от англійська, американська, австралійська, а з другого боку, ***багатомовні літератури*** (швайцарська література розвивається німецькою, французькою, італійською та ретороманською мовами, бельгійська - переважно французькою і фламандською, а канадська - англійською і французькою).

Проте й одномовні національні літератури під час ближчого розгляду виявляються ***багатокультурними*** (мультикультурними). Упродовж новітньої історії спостерігаються спроби ***відродження місцевого письменства*** (література бретонська і провансальська у Франції, шотландська у Великобританії, галісійська в Іспанії чи фламандська в Бельгії), ***творення нових національних літератур*** (русинська література в Сербії) і ***розвиток внутрішньолітературних контекстів*** (англомовні афро- американська, азійська, латиноамериканська літератури як расові та етнічні відгалуження в письменстві США).

Похідним од цієї проблеми є явище ***літературного білінґвізму*** - двомовності письменників. Це явище складне й потребує диференційованого підходу та витлумачення. Частина письменників, усвідомлюючи неможливість реалізувати себе в рідній літературі, переходить на службу до сусідів (перекладач «Іліади» Микола Гнєдич, Василь Капніст), інші пишуть двома мовами (Євген Гребінка, Олекса Стороженко, Марко Вовчок, Михайло Старицький). Багата російська література згодом «віддала» більшість із них українській літературі. Але таке явище світового масштабу, як Гоголь, породило дискусії, які тривають і досі: кому належить цей письменник насправді. Найновішу працю на цю тему написав літературознавець Юрій Барабаш з Москви. Вона має назву «"Коли забуду тебе, Єрусалиме..." Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії» (Харків, 2001).

Такі факти маємо і в інших літературах: російською писали киргиз Чингіз Айтматов і молдаванин Йон Друце, білорус Василь Биков і узбек Тимур Пулатов, бо рідною мовою їхні книжки не були б опубліковані з огляду на місцеву цензуру. Не мовою свого етнічного походження користувалися й такі митці, як україномовний польський романтик Тимко Падура, французький модерніст Гійом Аполлінер (Вільгельм Аполлі- нарій Костровицький, поляк за походженням), англомовні поляк Джо- зеф Конрад (справжнє ім'я - Юзеф

Теодор Конрад Коженьовський), ірландець Джеймс Джойс (як і чимало його співвітчизників), росіянин Владімір Набоков, американець українського походження Аскольд Мельничук, араб Салман Рушді, лауреат Нобелівської премії Відьядгар Нейпол - тринідадець індійського походження, котрий зараз мешкає у Великобританії. Кожного до цього вели свої причини.

Тепер підійдімо до з'ясування таких понять, як ***«європейська література»*** і ***«світова література»,*** які викликають широку дискусію в компаративістичних колах. Що вкладати в поняття європейська література? Сама назва, здавалося б, передбачає географічний, материковий підхід: література (чи літератури) європейського континенту. Насправді все набагато складніше. Тут явно недостатньо географічного критерію. Поняття європейської літератури не виміряти географічними параметрами, оскільки в неї включають літературу Південної і Північної Аме- рик, Австралії та деякі африканські літератури, котрі розвиваються мовами європейських народів - англійською, іспанською, французькою... Отже, вчені прийняли визначення «європейський тип літератур», змінивши вектор з географічного на мовний і запропонувавши таку назву досліджень з компаративістики: «Порівняльна історія літератур європейськими мовами». Ця літературна спільність базується на класичній греко-латинській спадщині й традиції християнського середньовіччя латинської Європи та візантійського Сходу з урахуванням арабських та єврейських впливів.

Що стосується створення порівняльної історії світового літературного процесу, то це завдання, на думку вчених, поки що нереальне, оскільки не вироблені критерії для зіставлень і узагальнень. Основою для такого проекту могло би бути створення історії світової літератури, яка б дала емпіричний матеріал для здійснення компаративної історії світового письменства.

Однак теоретико-методологічні засади глобальної літературної компаративістики дослідники вже віддавна зацікавлено обговорюють. З'ясовано?-..»окрема, що порівняння національних літератур і міжлітературнрс регіональних утворень у соціокультурному контексті має на меті не уніфікацію їхньої своєрідності крізь категоріальну призму європо- центричного канону, а вивчення їх як чинників поліцентричного й різноголосого світового культурного полілогу, в якому існує не лише взаємодія, а й протидія, і кожен учасник якого прагне не лише зрозуміти Іншого, а й бути почутим Іншими. Глобалізаційні процеси, які скорочують географічні відстані і налагоджують міжкультурну комунікацію, перетворюючи народи світу на близьких сусідів, є неминучими. Тому в компаративістиці набирає ваги принцип плюралізму, який означає відмову від будь-якого центризму - євро-, афро-, латиноамериканського тощо, який би правив за універсальну модель для інших культур.

Література

Барабаш, Юрій. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...» Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії. - Харків: Акта, 2001. - 376 с. ***Беньямін, Вальтер.*** Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваности // ***Беньямін, Вальтер.*** Вибране ***і*** Пер. з нім. ***Юрія Рибачука*** і ***НаталіїЛозинсь- кої.*** - Львів: Літопис, 2002. - С. 53-97. ***Блум, Гарольд.*** Західний канон: книги на тлі епох / Пер. з англ. за заг. ред. ***Р. Семківа.*** - К.: Факт, 2007. - С. 20-50. ***Брюховецька, Лариса.*** Література і кіно: проблема взаємин. - К., 1988. ***Брюховецька, Лариса.*** Поетична хвиля українського кіно. - К.: Мистецтво, 1989. - 173 с. ***Брюховецька, Лариса.*** Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. - К.: АртЕк,

Бібліотека журналу «Кіно-Театр», 2003. - 381 с. ***Денисова, Тамара.*** Сучасність як доба в літературі США // Слово і час. - 1998. - № 4-5. - С. 64-69.

Дзюба, Іван. Знайомство з десятою Музою // ***Дзюба, Іван.*** З криниці літ: У 3 т. - Т. 2. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. - С. 706-787.

Довженко, Олександр. Слово у сценарії художнього фільму // ***Довженко, Олександр.*** Твори: В 5 т. - Т. 4. - К., 1965.

Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / ***Жан Кассу, Пьер Брюнель, Франсис Клодон*** и др.; Науч. ред. и авт. послесл. ***В. М. Толмачев;*** Пер. с франц. - М.: Республика, 1998. - 429 с.

Ільницький, Олег. Візуальні експерименти в поезії та прозі // ***Ільницький, Олег.*** Український футуризм: 1914-1930. - Львів: Літопис, 2003. - С. 353-364.

Корогодський, Роман. «Тіні забутих предків»: повість, сценарій, фільм // Слово і час. - 1994. - № 9-10. - С. 75-82.

Маковська, Віра. До проблеми синтезу кіно і літератури // Літературознавчі зошити. - Вип. 1. - Львів, 2001.

Наливайко, Дмитро. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // ***Наливайко, Дмитро.*** Теорія літератури й компаративістика. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія»,'2006. - С. 9-37.

Павличко, Соломія. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. - К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. - 160 с.

Поетичне кіно: заборонена школа. 36. ст. і мат. / Автор ідеї й упоряд. ***А. Брюхо- вецька. -*** К.: АртЕк, Редакція журналу «Кіно-Театр», 2001. - 463 с.

Рисак, Олександр. Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX - поч. XX ст. - Луцьк: Надстир'я, 1996. - 98 с.

Соловей, Елеонора. Українська філософська лірика. - К.: Юніверс, 1998. - 368 с.

Сторі, Джон. Теорія культури та масова культура: Вступний курс. - К.: Акта, 2005. - 357 с.

Тишунина, Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию проф. М. С. Кагана: Материалы международной научной конференции. - Серия «Symposium». Вып. 12. - СПб.: Веб-кафедра философской антропологии, 2001. - С. 149-154. Цит. за: http:// anthropology.ru/ru/texts/tishunina/sympl2_32.html

Тлостанова, М. В. Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. - М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. - 400 с.

Фіськова, С. П. Модальність музичного часу в художньому творі // Античність- сучасність (питання філології): 36. наук, праць. - Вип. 2. - Донецьк, 2001. - **С. 12-16.**

Франко, Іван. Із секретів поетичної творчості // ***Франко, Іван.*** Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 31. - К.: Наук, думка, 1981. - С. 45-119.

Фрэнк, Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. ***Г. К. Косикова. -*** М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. - С. 194- 213.

Фуко, Мішель. Археологія знання / Пер. з франц. ***Віктор Шовкун. -*** К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. - 326 с.

Шахова, Кіра. Образотворче мистецтво і література: Літ.-крит. нарис. - К.: Дніпро, 1987. - 195 с.

Aycock, Wendell M. Film and Literature: A Comparative Approach to Adaptation. - Texas: Tech University Press, 1989. - 202 p.

Bakula, Bogusîaw. Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Srodköwo-Wschodniej XX w. - Poznari: Uniwersytet im. A. Mickiewicza, 2000. - 188 s.

Bernheimer, Ch. The Bernheimer Report, 1993: Comparative Literature at the Turn of the Century // Comparative Literature in the Age of Multiculturalism / Ed. ***Ch. Bernheimer.*** - Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1995. - P. 39-48.

Best, Steven; Kellner, Douglas. Postmodern Theory: Critical Interrogations. - New York: The Guilford Press, 1991. - 324 p.

Binder, Guyora; Weisberg, Robert. Literary Criticisms of Law. - Princeton: Princeton Univ. Press, 2000. - 440 p.

Comparative Literature in an Age of Globalization / Ed. ***Haun Saussy. -*** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. - 280 p.

Corrigan, Timothy. Film and Literature: An Introduction and Reader. - Upper Saddle River (New Jersey): Prentice-Hall, 1999. - 374 p.

Damrosch, David. What Is World Literature? - Princeton: Princeton Univ. Press, 2003. - 344 p.
Durisin, Dionyz.Co je svetovâ literatüra? - Bratislava: Obzor, 1992. - 209 s.
Fiske,John. Television Culture. - London: Methuen, 1987. - 353 p.
Mdriho, Adrian. «European» and «World» Literature: A New Comparative View // Powers of Narration / Ed. ***Gerald Gillespie*** and ***André Lorant.*** - Tokyo: Univ. of Tokyo Press, 1995. - P. 299-308.
Tötösy de Zepetnek, Steven. Comparative Literature as / and Interdisciplinary // ***Tötösy de Zepetnek, Steven.*** Comparative Literature. Theory, Method, Application. Studies in Comparative Literature. - Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998.
White, Hayden. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. - Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1973. - 448 p.

Розділ 11. КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМАТИКА ПОСТКОЛОНІАЛЬНИХ СТУДІЙ

У зв'язку з динамічними процесами постмодерної доби значного поширення в літературознавстві набули постколоніальні, расові та етнічні студії, які вивчають багатокультурність і множинність міжнаціональних контекстів національної літератури в сучасному світі.

11.1. «Ми не ліпшій не гірші - ми інші»: феномен постколоніального письменства

Постмодерна теорія деконструює універсальні категорії та бінарні опозиції, тобто піддає сумніву їхню універсальність і демонструє їхню внутрішню суперечливість. Перевернення «силової ієрархії» бінарних опозицій як необхідний момент їхнього деконструювання стверджував Ж. Дерріда:

> в класичній філософській опозиції ми маємо справу з мирним співіснуванням певного взаємного протистояння, але з силовою ієрархією. Один з двох членів панує над іншим (аксіологічно, логічно тощо), перебуває на вершині. Деконструювати опозицію означає спочатку у певний момент перевернути ієрархію

Сьогодні перемагає не ідея синтезу й уніфікації різнорідних елементів, а їхнього ***плюралізму*** (множинності) - рівноправного співіснування і взаємодії. Тенденції культурного плюралізму проявилися, зокрема, в тому, що європоцентрична орієнтація в сучасному світовому мистецтві втратила винятковий статус і міжлітературний контекст розширюється шляхом залучення мистецьких явищ постколоніального письменства країн третього світу - Африки, Австралії, Нової Зеландії, Індії, островів Вест-Індії, котрі здобули незалежність у середині XX ст.

Канадський дослідник Мирослав Шкандрій зазначив, що сьогоднішня англомовна література, написана «англійцями», часто менш цікава, ніж та, яку творять «неанглійці», спрямовуючи її на руйнування англо- центризму[204]. Так, увесь світ обійшли твори пакистанця-індійця Салмана

[204] *Шкандрій, Мирослав.* **Літературознавство і постколоніалізм // Українське літературознавство. - Вип. 65. - Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. - С. 4.**

Рушді (Букерівська премія 1981), вихідця із Тринідаду Відьядгара Супраджпрасада Нейпола (Букерівська премія 1971; Нобелівська премія 2001) та інших представників постколоніальної літератури, змінюючи наше уявлення про сучасність, її культурну спадщину й політичні контексти.

У романі «Міґель-стріт» (1959) Нейпол зі стриманим ліризмом і витонченою іронією малює будні рідного острова крізь призму спогадів оповідача, котрий, замолоду здобувши освіту за кордоном, там і залишився, але з тужливим замилуванням згадує свою Міґель-стріт - вузьку убогу вуличку головного тринідадського міста Порт-оф-Спейна, де ще за колоніальних часів, у 1930-1940-х роках, провів дитячі й юнацькі свої літа. Зі спогадів, пліток і анекдотів автор вибудовує колективний образ вулиці, міста й рідного острова, яким він був за тих далеких часів, коли тут жифи оповідачеві друзі і просто сусіди - симпатичні диваки й кумедні невдахи, які мали різне етнічне походження й неоднаковий колір шкіри, але всі як один були справжніми тринідадцями - мріяли вирватися за будь-яку ціну з острова світ за очі:

Три роки поспіль Еліяс складав екзамен на санітарного інспектора і щоразу провалювався. Зрештою він почав приговорювати:

- Якого чорта можна сподіватися на Тринідаді! Навіть щоб нігті тобі обрізали, і то треба хабара давати!

Ґет сказав:

- Якось я зустрів одного чоловіка, так він казав мені, що у Британській Гвіані екзамен на санінспектора багато легший. Ти можеш поїхати туди, скласти екзамен, а на роботу влаштуєшся тут.

Еліяс подався літаком у Британську Гвіану, спробував скласти письмовий екзамен, провалився і вернувсь назад. Ґет сказав:

- Я зустрів одного з Барбадосу. То він каже, що в них на Барбадосі легше скласти екзамен. Зовсім, мовляв, за іграшки.

Еліяс злітав на Барбадос, спробував скласти екзамен, провалився і вернувсь назад. Ґет сказав:

- Оце мені трапився один з Ґренади... Еліяс

зірвався:

- Стули халяву, коли не хочеш, щоб ми побилися!

(Переклад з англійської ***Ростислава Доценка)***

Постколоніальна література - це широкий спектр різностильових явищ, які привернули увагу публіки й критики новим трактуванням філософських, політичних, етичних засад сучасної цивілізації крізь призму історичного досвіду тих етнокультур, які досі були відсунуті на периферію як підпорядковані, маргінальні, дискриміновані.

Для постколоніальної літератури можна виділити такі, зокрема, примітні ознаки, як

- ***специфічна політизованість.*** Вікова війна нації за своє існування породила глибинний антиколоніальний шар в українському письменстві. Митці протестували проти імперського мислення чи висміювали його стереотипи ще з XVIII ст. («Разговор Великоросії з Малоросією» Семена Дівовича, «Історія Русів», «Сон», «Кавказ» Тараса Шевченка та ін.). Із творів останніх десятиліть варто назвати романи Романа Іваничука, поезію Василя Стуса, повісті Анатолія Дімарова, есеї Миколи Рябчука, Володимира Діброви, Оксани Пахльовської, Оксани Забужко. Однак сучасний постколоніалізм, на відміну від антиколоніалізму, не протиставляє імперський центр і колишню колонію. Іронія теперішніх пост- колоніальних письменників є неоднозначною: вона спрямована не лише проти колоніальної системи («Московіада» Ю. Андруховича), а й проти власного етноцентризму («Рекреації» того ж автора);
- ***децентрування,*** тобто зміщення центру і периферії в політичних та мистецьких орієнтаціях: полюсом тяжіння для кожного з нас стає материнська земля й культура, а не «Європа», «Америка», «Москва» чи будь- який інший «центр». Поліцентричність, культурна множинність, притаманні постмодерному мистецтву, забарвили його виразними постколоніальними кольорами;

- ***відхід од стандартів європейського й американського модернізму,*** що стимулює багатобарв'я національних культур, водночас спричинився й до розквіту плюралістичного (множинного, багатоперспективного) світобачення - замість одностайності, однорідності, спрощення культурних форм визнається ідея гібридності літературних явищ, їхнього синкретизму, археологічного нашарування культурних впливів, плетива різнорідних елементів, кожен з яких повноправний і невід'ємний у постколоніальній культурі;
- ***самобутній психологізм***: постколоніальні письменники витончено й ненав'язливо зображують непомітні для чужого ока, але болючі внутрішні драми своїх героїв, душі яких стали полем зіткнення відмінних культурних орієнтацій і зазнали травм, спричинених комплексом національної неповноцінності, почуттям провини перед рідною землею, ностальгією, ненавистю до колонізатора тощо.

Таку ж, як у Нейпола, роздвоєність психіки героїв, спричинену розбіжністю між їхніми етнічною, культурною, мовною ідентичностями, демонструє чимало митців, допомагаючи сучасникам позбутися комплексу національної неповноцінності й шовіністичної запеклості через усвідомлення того факту, що колоніальний досвід має більшість націй сучасного світу.

11.2. Канон постколоніальних студій

Зародження постколоніальних студій почалося в середині XX ст., коли заокеанські колонії країн Західної Європи здобули незалежність і їхня література, переважно англомовна, викликала зацікавлення у публіки й критики гібридністю естетичних форм і вагомістю порушених культурних та політичних проблем, отриманих у спадщину від попередньої доби. На початку 1980-х років термін **постколоніальна культура** перестав усвідомлюватися як «культура Британської співдружності» й поширився на вивчення і порівняння культурних здобутків народів, які раніше перебували під політичним і культурним гнітом колонізаторів.

Важливу роль у становленні постколоніальних студій відіграли такі праці, як уже згадана «Антологія нової негритянської та мальгаської поезії» (упорядкування Леопольда Сенґора; Париж, 1948), книжки «Чорна шкіра, білі маски» ("Peau noire, masques blancs", Париж, 1952) та «Прокляті люди землі» ("Les damnés de la terre" Париж, 1961) публіциста Франса Фанона, що народився на острові Мартиніці в Карибському морі, який належить Франції, й особливо дослідження «Орієнталізм» ("Orientalism", ,1978) американського літературознавця, уродженця Палестини Едварда Саїда. Спираючись на концепцію М. Фуко про зв'язок фсфм знання і влади, Е. Саїд у цій книзі переконливо демонструє, як західний дискурс ***орієнталізму,*** творений упродовж двох століть у науковій і масовій свідомості, поширюваний освітньою системою і закріплений державними інституціями, став інструментом пригнічення й аргументом, що виправдовував асиміляцію колонізованого населення Сходу як нібито нижчої, нерозвиненої копії Заходу. У праці «Культура та імперія» ("Culture and Imperialism" 1993), виходячи з ідеї глобалізації та локалізації, Е. Саїд обґрунтував поняття ***культурного імперіалізму,*** суть якого полягає у витісненні й підпорядкуванні культурою колонізаторів колонізованої культури, трактованої як імітації. Орієнталізм - це політична, соціальна й академічна конструкція, що стосується Сходу, дискурсивна «реальність», у якій актуальний Схід відсутній - він радше репрезентований Заходом. Це - «західний спосіб панувати над Сходом» \ Величезне етнокультурне розмаїття Сходу уніфіковане в цьому дискурсі за

принципом бінарної опозиції «Ми - Вони» в однорідний колективний стереотип з неґативним, а в кращому разі - з примітивно екзотичним, забарвленням (гарем, лінощі, тероризм тощо).

Серед інших представників постколоніальних студій помітними є постаті Ґаятрі Чакраворті Співак та Гомі Бгабги. У своїх працях вони спираються на ідеї деконструкції Жака Дерріди та психоаналізу Жака Лакана. Американська дослідниця бенгальського походження Ґ. Співак, відштовхуючись від положення Ж. Дерріди про сприйняття Іншого через розходження з ним, розвинула тезу, що повністю зрозуміти Іншого взагалі неможливо, бо кожний суб'єкт відмінну знаковість мимоволі перекладає на власну мову, на знайомі йому категорії Ця теза перегукується з відомими поетичними рядками Ред'ярда Кіплінга:

Захід є Захід, а Схід є Схід, і їм не зійтися вдвох, Допоки Землю і Небеса на суд не покличе Бог. («Балада про Схід і Захід». Переклад ***Максима Стріхи)***

Щоправда, у збірнику «В інших світах» ("In Other Worlds" 1988) Ґ. Співак уточнює:

Не можна як на теоретичний засновок спиратися на переконання, що тільки підпорядковане може знати підпорядковане, тільки жінки можуть знати жінок і так далі, оскільки воно обґрунтовує можливість знання, виходячи з ідентичності. Хоч би якою була політична потреба сповідувати таке переконання і хоч би якою була доцільність спроби «ідентифікуватися» з іншим як суб'єктом для того, щоб пізнати його, знання стає можливим і підтримується завдяки нередукованій відмінності, але не ідентичності. Усе, що відоме, завжди перебуває понад знанням. Знання ніколи не буває адекватним до свого об'єкта[205].

Англо-американський культуролог, також уродженець Індії, за походженням парс, Г. Бгабга схильний до універсалізації ідей. Приміром, поняття «світова культура» він трактує передусім як міжкультурну взаємодію, а не традицію кожної окремої культури, оскільки сучасна епоха позначена глобальністю впливів. У праці «Нація і нарація» ("Nation and Narration" 1990) він виступив проти тенденцій есенціалізації країн третього світу в однорідну ідентичність і натомість стверджує, що весь сенс батьківщини твориться наративно. У «Розташуванні культури» ("Location of Culture" 1994) Бгабга доводить, що культурна продукція завжди продуктивніша там, де вона більш амбівалентна, різнорідна, гібридна.

З тих постколоніальних студій, що розгортаються в царині україністики, привертають увагу праці Марка Павлишина, Мирослава Шканд- рія, Юрія Луцького, Григорія Грабовича, Миколи Рябчука, Ярослава Гри- цака та інших дослідників, котрі літературну проблематику висвітлюють у політологічному, ідеологічному, культурологічному аспектах. Підстави для такого широкого погляду поважні: адже т. зв. зовнішні фактори вносять відхилення в лінійну модель будь-якої літературної еволюції: літературний розвиток за колоніальних часів означав постійне повернення на попередні позиції, щоразу знищувані колоніальною системою. Мали місце штучна ізоляція від попередньої вітчизняної і сучасної світової естетичної думки, нав'язане комуністичною ідеологією кружляння навколо безплідних догматів соцреалізму, масові репресії, штучний голодомор, русифікація та інші руйнівні процеси, які переживала й література поневоленого народу.

---

[205] *Співак, Гаятрі Чакраворті.* **В інших світах: Есеї з питань культурної політики. - К.: Вид. дім «Всесвіт», 2006. - С. 448-449.**

Ю. Луцький, Ю. Барабаш, М. Рябчук досліджують суспільно-історич- не та психологічне явище малоросійства, вивчають красне письменство як впливовий чинник у становленні національної самосвідомості. Марко Павлишин (Австралія) підкреслив доцільність розмежування в культурі двох видів протистояння колоніалізму: постколоніальний і антиколоніальний, трактуючи останній як опір, що успадковує структури свого попередника - колоніалізму («Канон та іконостас», 1997). Учений вказав на потенційну можливість розширення ареалу постколоніальних студій розшифруванням культур Російської імперії, СРСР та пострадянських країн, переконаний, що такі проекти важливі для деколонізації як колишніх периферій, так і колишнього центру

Цієї проблематики, зокрема українських її аспектів, торкаються такі праці, я^:«В обіймах імперії» Мирослава Шкандрія, «Російські історичні міфи» Едварда Кінана, «Трубадури імперії» Еви М. Томпсон, «Прощання з імперією» Олі Гнатюк та інші дослідження закордонних і вітчизняних авторів.

Не всі беззастережно погоджуються з концепціями і стратегіями постколоніальної теорії. Наприклад, Стефен Величенко вважає, що є більше підстав зіставляти Україну не з країнами третього світу, а з такими колись залежними країнами, як Ірландія чи Греція. І взагалі, будь-яка держава на певному етапі своєї історії була залежною, але це не передбачає застосування постколоніального методу для аналізу економічних і суспільних процесів у тих країнах.

У царині міжлітературних взаємин приблизно таких самих позицій дотримується Володимир Моренець. На думку дослідника, прочитування українського постмодерного письма за позиченими, а тому приблизними матрицями призводить до неминучої маргіналізації нашої літератури в контексті світової. Крізь призму тих абстрагованих матриць мовностильова природа шістдесятництва, «химерної прози» і загалом міфопоетики в українській літературі 1960-1980-х років звужено пов'язується з позитивістичними інерціями - впливом фольклорної традиції та «літературного народництва»; і навпаки, якщо брати до уваги первинне, питоме генетичне коріння - унікальний трагічний досвід, що його пережили нація та її письменство у XX столітті - ці явища увиразнюються як такі, що мають відношення

> до активованого модерного імперативу самоутривалення й самоідентифіка- ції в історичному контексті. А це вже явище екзистенціалістського, а не позитивістського дискурсу. Тут навіть понятійні апарати будуть різними[206].

Тому В. Моренець наполягає на визначальності такого чинника са-морозвитку української літератури у другій половині XX ст., як «постге-ноцидний стан» - поняття, що його запровадив у науковий вжиток видатний дослідник української історії XX століття Джеймс Мейс.

11.3. Розмежування дискурсів

У постколоніальних студіях можна розрізнити категорії колоніального і неоколоніального, імперського (панівного) і колонізованого (під-порядкованого), антиколоніального (протестного) і постколоніального (діалогічного).

---

[206] *Моренець, Володимир.* **Голос у пустелі // Слово і час. - 2006. - № 4. - С. 83.**

Колоніальний чи ***імперський дискурс*** творить свій цивілізаційний міф («імперія - оплот культури і християнства»), плекає наративи про власну миротворчу та об'єднавчу місію (колонії, мовляв, було приєднано добровільно, а не «вогнем і мечем»; асиміляція колонізованого населення відбувалася непримусово, завдяки «вищості» імперської мови і культури; конфлікти породжені зловорожими націоналізмами, а не насильницькою політикою метрополії) Але цей міф утруднює пізнання реальної дійсності з її непривабливими явищами різноманітних форм дискримінації колонізованих туземців, аж до етно-, лінгво- та геноциду. ***Етноцид*** - різновид колоніальної політики, спрямований на знищення етносу через руйнування його культури (культурний геноцид), мови (лінгвоцид), відчуття належності до традиційної культури (акультура- ція), етнічної самосвідомості (асиміляція), тоді як ***геноцид*** означає фізичне нищення людей за етнічними, політичними, соціальними, релігійними, расовими ознаками[207]. Етноцид та геноцид набули особливого розмаху у XX ст. (нищення вірмен у Туреччині на початку XX ст., євреїв та циган - у фашистській Німеччині, українців, кримських татар, чеченців - у СРСР).

На відміну від інших сучасних постколоніальних країн, пострадянські країни пережили останній етап колоніальної епохи за умов тоталітарної комуністичної системи, яка волюнтаристськи владарювала в царині культури. Єдиною моделлю радянського мистецтва став соціалістичний реалізм, заснований на комуністичній ідеології та стильовій еклектиці, впроваджений шляхом адміністративного примусу в СРСР і країнах-са- телітах. Як «новомову» (роман «1984» Дж. Орвела) чи дискурс влади (М. Фуко) соціалістичний реалізм ініціювали Й. Сталін та М. Ґорький у жовтні 1932 р., відтак його було проголошено «основним методом радянської літератури» на І Всесоюзному з'їзді письменників у Москві в серпні 1934 р. Цей уніфікований набір псевдомистецьких схоластичних засад поставив літературу на службу радянській пропаганді. Головний його принцип - історична правда («правдиве, історично-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку») - був позірним, бо разом із принципом партійності (комуністичної заанґажованості) вимагав змалювання дійсності в рожевому світлі: закрити очі на голодомор, ре- пресії, русифікацію й писати про ситих піонерів, трудові перемоги в цехах і на колгоспних ланах. Категорія народності заохочувала примітивну стилізацію під фольклор, припис інтернаціоналізму диктував «старшо- братську дружбу» і боротьбу з «буржуазним націоналізмом», а догма «єдності змісту і форми» - стильові й тематичні рамки («форма має відповідати 'змістові»). Актуальними вважалися тематика революційна (жовтневий переворот 1917 р.), партійна (образ більшовика) і виробнича («ударна праця» в заводських цехах і на колгоспних ланах). Соціалістичний реалізм перейняв од середньовіччя і класицизму пристрасть до канонів та ієрархій, від соціально визначених течій XIX ст. (їх було названо «революційним романтизмом» і «критичним реалізмом») - за- анґажованість, від авангардизму - схематичний плакатний стиль. Інші риси поетики соціалістичного реалізму: велемовна патетика, ілюстра- тивізм, ідеалізація «позитивного героя», безконфліктність («боротьба

---

[207] **Мала енциклопедія етнодержавознавства. - К.: Генеза; Довіра, 1996. - С. 694. Див. розмірковування на цю тему:** *Дзюба, Іван.* **Духовні спустошення і трансформації в українському суспільстві XX ст. //** *Дзюба, Іван.* **З криниці літ: У 3 т. - Т. 2. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. - С. 687-693.**

хорошого зі ще кращим»), витіснення сатири, трагедії, есею. Жодні заклики не допомагали позбутися тих вад, бо митці змушені були заради виживання запобігати перед владним режимом, вдаючись до соціалістичного реалізму як форми соціальної мімікрії. «Керівна і спрямовуюча» роль компартії полягала в адмініструванні, цензуруванні й репресіях задля «виховання митців у дусі відданості радянському народові та ідеям марксизму-ленінізму». Все, що виходило поза рамки цієї орвелівсь- кої «новомови», таврувалося в партійних постановах як відступництво, формалізм, декадентство, націоналізм. Насильство над творчим духом освячувалося казуїстичними формулюваннями: «не свідомість людей визначає їхнє буття, а, навпаки, суспільне буття визначає їхню свідомість» (К. Маркс), література повинна стати «колесом і гвинтиком» пролетарської справи (В. Ленін), «радянські письменники пишуть за велінням серця, а серця їхні належать партії» (М. Шолохов).

Соціалістичний реалізм ізолював літературу від світової мистецької практики й естетичної думки. До канону соціалістичного реалізму було зараховано росіян М. Ґорького (роман «Мати», 1905), В. Маяковського (поеми «Добре!», 1927, «На весь голос», 1930), М. Шолохова (роман «Піднята цілина», 1932-1959), українців П. Тичину (зб. «Партія веде», 1934), М. Рильського (зб. «Знак терезів», 1932), О. Корнійчука (п'єса «Загибель ескадри», 1932), деяких представників лівого мистецтва Заходу й Сходу (Б. Брехт, А. Арагон, Н. Хікмет, Лу Сінь).

Після розпаду західних (британська, французька чи іспанська) і східних (радянська) колоніальних систем народилося явище ***неоколоніалізму,*** з яким пов'язують не пряме політичне підпорядкування колишніх колоній, а опосередкований уплив на них через економічну й культурну їхню залежність від колишніх метрополій:

> Цей вплив Заходу, що продовжує існувати у гнучких комбінаціях економічного, політичного, мілітарного та ідеологічного, називаємо неоколоніалізмом '.

У своїй книжці «Культура та імперіалізм» Едвард Саїд висловив спостереження, що спільним фактором для колоніалізму і неоколоніалізму як компонентів імперіалізму є презумпція вищості білого / західного колоніаліста над чорним / туземним колоніалізованим і право першого пригнічувати другого, чия роль полягає лише у підтвердженні переваги першого[208]. Неоколоніалізм поєднаний із глобалізацією та супровідними процесами європеїзації, модернізації, вестернізації, які часто знаходять свій вираз у копіюванні місцевою елітою і тубільним населенням вершків західної цивілізації, поспішливому засвоєнні культурних цінностей колишніх метрополій, що призводить до розколу нації на західників (тобто прихильників західної орієнтації) і нативістів *.

Вважають, що ***колонізована культура*** позбавлена власного голосу і не здатна себе відповідно репрезентувати, бо є пригнобленою, історично замовчуваною, насильно чи добровільно асимільованою, підпорядкованою центру, який говорить за неї і від її імені. Насправді ж колонізована культура мовчить для всього іншого світу, а до себе промовляє, забезпечуючи, хоч і не вповні, культурні потреби носіїв свого етносу. Звідси відомі в історії української та інших культур колоніальної епохи теорія мови й літератури «для домашнього

---

[208] *Said, Edward.* **Culture and Imperialism. - New York: Vintage Books, 1993. - P. 322.**

*** Нативізм (від англ. native - рідний) - стратегія захисту успадкованої місцевої етнічної культури від асиміляційних загроз.**

вжитку», концепція «єдиного потоку» та ізоляціонізм як пасивний захист від асиміляції.

Універсалізм і прагнення уніфікації (одноманіття), повної асиміляції Іншого, культурного панування - важливий ідеологічний чинник асиметричних взаємин між центром і екс-центричною околицею як «вищою» і «нижчою» культурами. Він полягає у зверхньому сприйнятті маргіналізованого Іншого, коли метрополіальний центр трактує іншу культуру як відсталу, недосконалу («неповну» із жанрового чи стильового погляду), нездатну самостійно розвиватися, й тому вважає, що має всі права взяти її під свій патронат, трактувати як доповнення до культури розвинутої, підпорядкувати, відкоригувати задля її ж блага.

Для культури колонізованої (або ж тієї, що перебуває під загрозою колонізації) можливі такі позиції стосовно культури колонізаторів: добровільне / насильне підпорядкування чужій культурі або ж пасивний / активний опір. Поспішливе прилучення до «вищої культури» призводить до зовнішнього її наслідування і денаціоналізації - втрати споконвічно свого, питомого, корінного. Колабораціонізм, тобто добровільна активна співпраця представників аборигенної культури (таких, як Олександр Корнійчук, Микола Шамота) з насильницькою політикою колонізаторів, руйнує місцеву культуру зсередини і сприяє породженню масового манкуртства.

Вимушеною захисною позицією є пасивний опір - ізоляціонізм і активний опір - дистанціювання від агресивного Іншого задля самозбереження. Класичним прикладом ізоляціонізму є Японія часів панування династії Токугава (XVII-XIX ст.), коли під забороною були поїздки поза межі країни і в'їзд у неї іноземців, а також існували суворі кари за поширення закордонних учень. Розширення зв'язків країни світанкового сонця з європейським Заходом розпочалося лише після революції Мейдзі 1867-1868 рр.

Антиколоніальний напрям пов'язаний із активним опором і має на меті ***національне відродження*** - ті суспільні процеси, які спрямовані на відновлення і розвиток національної культури. У народів, які зазнали колоніального гніту, національне відродження часто попереджується і супроводжується визвольним рухом (Визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького, Війна за незалежність у Північній Америці, італійське Рісорджіменто, іллірійський рух південних слов'ян тощо).

Рух українців за відновлення власної державності й культури пройшов кілька етапів: боротьба за незалежність у добу Козаччини, національно-культурне відродження доби Романтизму (Харківський гурток романтиків, «Руська трійця», Кирило-Мефодіївське братство); мистецький ренесанс доби Модерну («Плеяда», «Молода Муза» та «Українська Хата»); національно-визвольні змагання часів Української народної республіки; «розстріляне відродження» в радянській Україні і «Празька школа» в еміграції; збройний опір ОУН-УПА; діяльність МУРу у повоєнній Німеччині; рух шістдесятників («задушене відродження»); й нарешті - мобілізація національних сил для здобуття державної незалежності України наприкінці 1980-х років, коли змагання кількох поколінь літераторів і митців за свободу творчої думки увінчалися перемогою: комуністична монополія в галузі стилів поступилася стильовому і світоглядному плюралізму. Кожен історичний етап характеризувався сплеском літературних талантів, жанрово-стильовим різноманіттям, прискореним ритмом, коли за короткий час мистецтво проходить різні еволюційні етапи.

У вивченні української літератури колоніальної доби постає низка дискусійних питань: деформація літературного процесу і культурного життя за часів царської Росії і радянської влади; проблема «двоколійного» розвитку українського письменства у XX ст., коли літературний процес залишався деформованим, як і в XIX ст., але відбувся поділ на літературу підрадянську і західноукраїнську та еміграційну, «офіційну» і «задротяну». Згідно з антиколоніальною моделлю, в центрі уваги перебуває література Опору. За влучним застереженням польської дослідниці Агнєшки Корнєєнко, традиція такого мислення дещо механічно знецінює явища першої категорії і приписує позитивні властивості лише тим явищам, що були дотепер переслідувані:

> ...міркуючи розсудливо, годі знайти підстави, аби тексти розстріляних письменників були кращі з літературного боку, ніж ті, що постали в річищі літературної кон'юнктури

Одне слово, погляд, який пов'язує літературу колонізованого народу з його визвольною боротьбою, має цілковите право на існування, але необхідні й інші критерії - естетичні, стильові, культурологічні. Такі ширші контексти, гнучкіші методики і поглиблений аналіз застосовано в низці праць Тараса Салиги, Любомира Сеника, Ірини Яремчук[209], які простежують взаємодію поезії Опору і з «високим» модернізмом, і з позалітературними сферами (політикою, мораллю, релігією), що зближувало її з т. зв. «народним», чи «масовим», мистецтвом. Донедавна тими явищами академічна критика нехтувала, хоч тамували вони «голод духу» в найтяжчі і найгероїчніші часи національного буття.

Антиколоніальна і постколоніальна течії співіснують, їх нерідко важко розмежувати. Дехто з дослідників оцінює панівні тенденції в сучасному постколоніалізмі як постмодерністичні, політично нейтральні й тому руйнівні для національних культур, котрі спинаються на власні ноги й потребують моральної допомоги. Скажімо, з огляду на те, що підхід до національної культури виключно з точки зору захисних її функцій звужує розуміння цієї культури, бо за принципом бінарної опозиції прив'язує її до відповідної імперської (чи постімперської) культури,

Петро Іванишин сперечається з деякими тезами Марка Павлишина, деконструюючи трактування антиколоніалізму як «простого заперечення колоніалізму» - адже антиколоніалізм, а тим паче постколоніалізм виконують завдання націєтворчі, державобудівніНе погоджуючись із формулою «постколоніалізм = постмодернізм - антиколоніалізм», дослідник покликається на індійця Аруна Г1. Мукгерджі, котрий запропонував модель постколоніалізму, не зацикленого на постмодерному пародіюванні імперських концептів, а заанґажованого в національну традицію, культурно продуктивного і функціонального[210].

Щоправда, сам М. Павлишин уточнює, що ***постколоніальний дискурс*** - це не просто заперечення колоніалізму й обстоювання прав зневаженої нації, а свідоме творче використання досвіду - як колоніального, так і

---

[209] *Салига, Тарас.* **Нескорена муза (Штрихи до поезії УПА) //** *Салига, Тарас.* **Імператив: Літературознавчі статті, критика, публіцистика. - Львів: Світ, 1997. - С. 188-202;** *Сеник, Любомир.* **Роман Опору. Український роман 20-х років: Проблема національної ідентичності. - Львів: Академічний Експрес, 2002;** *Яремчук, Ірина.* **Під знаком вогню: Генетичний контекст та естетична природа поезії УПА. - Львів: АНУ ім. Івана Франка, 2006; та ін.**

[210] *Мукгерджі, Арун П.* **Чий постколоніялізм і чий постмодернізм? // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред.** *М. Зубрицької.* **- Львів, 2002. - С. 741-743.**

антиколоніального, розуміння відносності цих двох історичних структур. Йостколоніальна свідомість не позбавлена політичної заанґа- жовайості, але їй притаманна схильність до плюралізму, толерантності, компромісу та іронії[211]. У буквальному сенсі, постколоніалізм стосується поколоніальної епохи, проте його, як правило, не прив'язують до хронологічних рамок, а трактують у методологічному розумінні - як набір теоретичних і критичних стратегій для вивчення культури колишніх колоній та їхніх взаємин із рештою світу.

М. Шкандрій звернув увагу на виразні тенденції в постколоніальній критиці, які полягають у розхитуванні бінарної опозиції, що лежить в основі і колоніального, й антиколоніального дискурсів:

> Для обох дискурсів було характерне бажання не змішувати ідентичності, а утверджувати їх, визначати межі між ними і здійснювати радикальні культурно-політичні поділи. Натомість постколоніальна теорія зосередилася на двозначностях, часто припускаючи не просто неминучість певного ступеня культурного переносу, а і його позитивні наслідки. Такі терміни, як міграція культури, гібридність та синкретизм, що їх запропонувала постколоніальна теорія, посприяли значно прихильнішому дослідженню маргінальних, порогових та полікультурних ситуацій [212].

За М. Шкандрієм, українське прикордоння з його коктейлем політичних та культурних орієнтацій, з його чутливістю до принад і небезпек гібридності сформувало (або надихало) таких митців світової слави, як Джозеф Конрад в англійській літературі, Генрик Сенкевич і Бруно Шульц у польській, Захер-Мазох в австрійській, Ян Потоцкі у французькій, Шолом-Алейхем у єврейській.

Постколоніальна проблематика надзвичайно різноманітна. Це й питання широкого світоглядного плану, як-от деконструкція метрополіаль- них центрів, і вужчі аспекти сучасної культурної політики, скажімо, такі явища, як свідоме або неусвідомлене колаборування; літературне прислужництво державі-гегемону, панівній нації; виправдання або замовчування асиміляторських планів, «цивілізаційних» місій.

Хоча сучасний світ, з карти якого зникли майже всі колишні імперії, вважає себе постколоніальним і демократичним, але, на жаль, реальність видається менш рожевою. Народи отримали у спадок чимало проблем недавнього минулого, що, наче тяжкі кайдани, спутують поступ, отруюють міжнародні взаємини і загрожують спільному майбутньому. У постколоніальній літературі і критиці відбувається переміщення центру з метрополії на периферію, реабілітація політики, ідеології в літературі, але не як у народницькій, яка беззастережно сповідувала моральний імператив, а з використанням елементу гри, одягання масок (Микола Хвильовий). Постколоніальна критика вивчає не лише взаємодію двох культур у творі одного автора, а й їх протистояння, а також опір, вагання та роздвоєння авторської психіки. Наприклад, англійська та індійська стихії співіснують у творчості Р. Кіплінґа, який виростав в Індії, бавився з тамтешніми дітьми, розмовляв їхньою мовою, але перед порогом дому - тільки по-англійськи. Дослідження роздвоєння, гібридизації та синкретизму - одна з провідних проблем постколоніальної літератури.

---

[211] *Павлишин, Марко.* **Козаки в Ямайці: Постколоніальні риси в сучасній українській культурі //** *Павлишин, Марко.* **Канон та іконостас. - К., 1997. - С. 223-236.**

[212] *Шкандрій, Мирослав. В* **обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби. - К.: Факт, 2004. - С. 412.**

11.4. Міяенарні міфи і постколоніальна реальність

Дослідники звернули увагу, що в несприятливих умовах культура шукає захистку в материнській утробі національної міфології (Ненька- Україна, ірландська Кетлін на Уліен, російська Родина-Мать), поринає у золотий вік минулого чи майбутнього, в утопійні, міленарні видіння Національне відродження ґрунтується, як правило, на ідеології націоналізму й демократизму, живиться романтичними уявленнями про ***месіанізм*** своєї багатостраждальної нації, надихається вірою в ***«золотий вік»*** - майбутнє духовне відродження рідної країни в новій ідеальній спільноті вільних і рівних народів. Ці «утопії» мають потужний історіотворчий потенціал. їхніми речниками є видатні митці й мислителі, як-от німці Й. Гердер та Ф. Шеллінґ, італієць Дж. Мадзіні, словак Я. Коллар, чех К. Гавлічек, серб В. Караджич, угорець Ш. Петефі, українці Т. Шевченко, І. Франко, Д. Донцов.

Наприклад, поема «Ангеллі» (1837) польського романтика Юліуша Словацького має антиколоніальне спрямування і в символіко-міфологіч- ній формі висловлює тугу за омріяною свободою, малює модель міжетнічних відносин, засновану на нерівності, визискуванні й приниженні... Для українців поема волелюбного поляка є близькою і зрозумілою, бо в алегоричних образах «Ангеллі» легко впізнаємо реалії нашого власного недавнього колоніального минулого. Для тисяч і тисяч українців безмежний простір «Сибірі неісходимої» (Тарас Шевченко) став «рідною чужиною» (Василь Стус), тому правдивим постає взаєморозуміння між польськими вигнанцями і місцевим людом, зокрема Шаманом, котрий пройнявся болем прибульців, бо й сам страждає на рідній землі, загарбаній чужинцями. Тубільцям і вигнанцям протиставлено царський уряд і його вірник .посіпак, які заганяють невільників у шахти, а непокірних тримають у в'язницях. Так було не лише за царських, а й за комуністичних часів. Руками мільйонів репресованих українців, прибалтів, росіян будувалися залізниці, підприємства й міста в засніжених пустелях. Так створювалася потуга великодержавного колоса на глиняних ногах.

Міленарний міф про давноминулу епоху суспільної гармонії та очікуване відновлення цього ідеалу в майбутньому втілюють у літературі різних народів образи нового золотого віку - духовного відродження батьківщини і всього людства, становлення утопійної ідеальної спільноти Б. Бакула виділяє, приміром, деякі колективні міфи у слов'янських літературах (він воліє вживати термін «національний дискурс», вважаючи, що «національна література» має певні ідеологічні конотації, пов'язані з історичними та політичними ідеями: підкреслення національного як «племінного духу»).

Які ж це міфи? «Чеський сон», «російське питання», «польська справа», «українська мрія» тощо. Такі з них, як «чеський сон», «польська справа» та «українське питання» («українська мрія»), об'єднує ідея незалежності. Вона має метафізичний характер, це своєрідний міф, марення, мрія. Згадаймо драму «Весілля» (1901) Станіслава Виспянського, драматичну поему «Сон української ночі» (1903) Василя Пачовського, поезію «Чеський сон» (1953) Йозефа Кайнара.

> Марення надає сонній візії морального виміру й водночас націлює на зближення зі збірним переживанням історичної ідеї[213].

Характерними зразками, що демонструють діалог польської та української літератур в історичних умовах, які багато в чому були подібними для обох

---

[213] *Bakula, Bogusiaw.* **Historia i komparatystyka. - Poznan, 2000. - S. 118.**

слов'янських народів початку XX ст., можуть служити драми Станіслава Виспянського «Весілля» і трагедія Василя Пачовського «Сон української ночі».

Автор «Весілля» малює візію «воскресіння» Польщі в давніх кордонах - «від моря до моря». Така візія вступає у конфлікт із реальним станом речей - поразкою повстань 1830 і 1863 рр. Суперечність між мрією і реаліями життя передана архітектонікою твору: реальна сцена весілля - одруження шляхтича з селянкою - перемежована з нічними візіями персонажів цього дійства, в яких оживають герої минувшини. Така двоплановість сюжету виражає співвідношення сучасності й історичних міфів, їх випробування як реальних чи ілюзорних чинників актуальних суспільних процесів. Авторові дорогі ці міфи-архетипи (лицарі, які уславили себе у битві під Грюнвальдом у 1410 р., «косиньєри», тобто селяни з косами, які під час польського повстання 1794 р. атакували ворожі позиції, тощо), що живуть в історичній пам'яті поляків, хоч він усвідомлює їхню крихкість і ненадійність як реальних чинників у боротьбі за майбутнє Польщі.

У творі В. Пачовського сучасне й минуле не пов'язані в такий тугий вузол, як у драмі С. Виспянського: його драма будується на фольклор- но-фантастичній основі, візія майбутнього виникає через викликання духів минувшини: постаті народних провідників Богдана Хмельницького, Івана Мазепи, Максима Залізняка, Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Михайла Драгоманова наче встають з могили пробуджувати нові покоління.

Хоч обидва твори постали з історичної ситуації, де було багато суперечливого й навіть конфронтаційного, саме польський національно-патріотичний рух був одним із важливих стимулів, який активізував прагнення українців до власного державницького самоусвідомлення. У творенні цієї візії В. Пачовський багато в чому завдячує С. Виспянському.

Одна з найголовніших рис, що споріднює обидві драми, - витворення цілісного образу батьківщини. В. Пачовський загальною концепцією свого твору полемізує з твором С. Виспянського і в цій полеміці спирається на реалії суспільного життя, творить власні символи, але вони часто постають як паралелі до символів польського драматурга: «золотий вінець» як втілення ідеї державності в «Сні української ночі» виступає аналогом «золотого рогу» у «Весіллі».

Національний міф (міф України, міф Польщі) виникає також в еміграційному середовищі. Таким є, зокрема, образ України в поезіях Є. Мала- нюка, Н. Лівицької-Холодної, Ю. Дарагана, О. Лятуринської, О. Сте- фановича. У ностальгійній творчості емігрантів поетизується епоха втраченої державності, актуалізується прадавня культурна традиція, оживають Русь, давні боги, з експресивною метою використовується архаїчна лексика (наприклад, «З літопису» О. Стефановича).

Це закономірно випливало з колоніального становища народу, в колективній підсвідомості якого жила мрія про незалежність. І чим більше відлунює тут традиція, архетипи героїчного («сплячий велетень», «розкопана могила»), тим гучніше вони озиваються в переломних історичних ситуаціях. Водночас міфи «русский вопрос», «польська справа» мають свої зближення, а саме - момент великодержавності, психологічний комплекс імперії («Велика Росія» чи «Москва як третій Рим», «Велика Сербія», Польща «od morza do morza»). Цей комплекс був притаманний і англійцям (Британська імперія), французам, іспанцям...

Що стається, коли руйнуються колоніальні міфи, стикаючись із посткоЛоніальною реальністю? Тоді вивільнюється людська гідність, особистість переживає оновлене відчуття причетності до історії, знов -розквітають зів'ялі мрії. У романі «Опівнічні діти» (1981) Салмана Рушді йдеться про незвичайно обдароване покоління, що народилося саме в мить здобуття Індією національної незалежності - рівно опівночі з 14 на 15 серпня 1947 р., принісши з собою в цей світ великі надії і бажання любові й зіткнувшись натомість у ньому зі смішними непорозуміннями та гірким розчаруванням:

> Скільки ж речей, людей, понять приносимо ми з собою на цей світ, скільки можливостей, а заразом і обмежень цих можливостей! - усе це - батьки дитини, народженої тоді опівночі, і кожне опівнічне дитя мало їх щонайменше стільки ж. Серед опівнічних батьків: провал плану Кабінету Міністрів; рішучість помираючого М. А. Джіхана, який прагнув дожити до становлення Пакистану... І рибалки, і Кетрін Браганза, і Мумбадеві кокосові горіхи та рис; статуя Шіви і Маєток Метволда; плавальний басейн у вигляді Британської Індії і двоповерховий пагорб; центральний проділ і Берге- расівський ніс; недіючий годинник на вежі і невеликий округлий майданчик; пристрасть англійця до індійських алегорій і звваблення дружини акордеоніста. Балакучі папужки, настільні вентилятори, "Times of India", - усе це частина того багажу, який я приніс із собою у світ... і ви ще дивуєтеся, що я був важкою дитиною? Блакитний Ісус просочився в мене; і розпач Марії, і революційний шал Иосифа, і зрадливість Аліси Перейри... всі вони теж якоюсь мірою мене створили.
>
> Якщо я видаюся вам якимсь дивакуватим, пам'ятайте про шалений надмір складових моєї спадковості... мабуть, коли хтось хоче зберегти індивідуальність у кишінні такого юрмища, то мусить зробитися трохи чудним. ...Привілей і прокляття опівнічних дітей у тому, щоб бути водночас і володарями, і жертвами свого часу, зректися власного життя і віддатися на волю нищівного виру незліченності чисел, і ні в житті, ні у смерті не знати спокою

«Опівнічні діти» - це мікс, у якому перемішано реальність і фантастичні марення, кумедні життєві випадки й віру у фаталізм історії, сміх і велич, культурні традиції, релігії і раси, витончену і лайливу лексику, що походить із різних мов і належить до різних стилів: «Складається враження, що автор хотів умістити в тексті весь всесвіт з усім його злом і добром, брудом і чистотою, потворністю і красою. Тут можна зустріти бридкі натуралістичні сцени - і поряд, на тій самій сторінці, - зворушливо прекрасні». Шукаючи аналогій, які б прояснили феномен «Опівнічних дітей», перекладачка цього твору Наталя Трохим порівняла Салмана Рушді з Миколою Гоголем: в обох спостерігаємо насиченість місцевим колоритом, гібридизацію елементів рідної, батьківської, і засвоєної, метрополіальної, мов, всюдисущу іронію, алегоричність і містику, яка «пронизує рушдівський текст наскрізь, до того ж так майстерно, що не лишається нічого неможливого, і тоді можна і хочеться повірити в усе»

11.5. Межа - центр - марґінес: історична відносність і куяьтураяьна продуктивність понять

До проблематики мультикультуралізму і постколоніальних студій належить, з одного боку, вивчення наслідків таких доцентрових та уніфікуючих тенденцій, як американський «плавильний казан» (ашегісап melting pot) чи політична стратегія творення «радянського народу» в колишньому СРСР, а з другого боку - дослідження етнічного й культурного багатоманіття, гібридних форм культури та інших відцентрових і межових явищ. Зокрема, крізь призму різнорідності та іншості компаративістика вивчає літературні явища, які функціонують на перетині різних етнокультурних, мовних, релігійних, цивілізаційних утворень. До цього комплексу культурологічної

проблематики належать такі питання, як взаємини культур національних меншин та регіональних (місцевих) літератур із загальнонаціональною культурою; поняття «малої .батьківщини» і культурної ідентичності регіону (наприклад, українських лемків у Словаччині й Польщі); культурні потреби співгромадян різного етнічного походження, їхні очікування й стереотипи; зіткнення культур і проблема толерантності.

З огляду на глобалізаційні процеси в сучасному світі актуальним завданням компаративістики є вивчення історичних доль, умов розвитку і перспектив т. зв. ***малих літератур*** (тобто письменства бездержавних народів і країн з нечисленним населенням) та інших різновидів маргі- нальних культур, які не вписуються в панівний канон двох чи більше сусідніх культурних систем і розташовані на їхніх «окраїнах».

Центр і **маргінес** - це основні / керівні й побічні / підпорядковані елементи, які існують у бінарній системі ієрархізованих нерівноправних відносин (означуване - означник, літературна мова - діалект, Я - Інший, чоловік - жінка, білий - чорношкірий, висока література - масова культура, універсальне - унікальне, закономірність - випадок тощо). «Центр - це штучний конструкт, який може існувати, лише спершись на маргіналіза- цію (периферизацію) Інших» Скажімо, метрополіальний центр дискримінаційно відсуває на периферію колонізовану культуру, трактуючи її як відсталу, недосконалу, яка має служити доповненням до культури розвинутої або ж бути виключеною. Взаємини між «центром» і «периферією» (околицями) є асиметричними. Це означає, що сучасні країни є багатокультуральними, але переважно за етнічним складом. На презен- татувному рівні вони залишаються здебільшого гомогенними (однорідними) - в парламенті, уряді, на телебаченні і в освіті. Етнічні культури й літератури в одному державному утворенні часто мають неоднакові умови для розвитку: одна опиняється у ролі основного чинника, лідера, інші підпорядковуються їй. Так сталося із сербською та іншими літера- турами колишньої соціалістичної Югославії, з російською та українською літературами в Російській - царській, а потім комуністичній - імперії, де російська література мала бути основною, а українська - провінційним її варіантом, або взагалі заперечувалося її право на існування (Валуєвський циркуляр 1863 р., Емський таємний указ 1876 р., численні постанови компартії у галузі культури та освіти).

У протиставленні «центру» й «периферії» криється клубок болючих проблем національної і культурної ідентичності людської особистості, гідного її самовідчуття в агресивному суспільному довкіллі. Одна з таких проблем - вимушена чи добровільна ***культурна асиміляція*** - культурне уподібнення особи чи етнічної групи до іншого етносу, засвоєння його мови і звичаїв. Відома доля асимільованих євреїв, котрі добивалися прижиттєвого визнання лише в метрополіях, а в колонізованих провінціях не завжди: пражанин Франц Кафка чи дрогобичанин Бруно Шульц стали знаменитими лише по смерті, а за життя поневірялися, як мільйони їхніх незасимільованих одноплемінців. Інакшою була ситуація в імперських центрах: імперії заохочують до асиміляції і створюють засимі- льованим комфортні умови, хоча й не допускають до владних важелів.

Західна культура поширюється у країнах Африки й Азії як неминучий супровід ***модернізації.*** Відповідно, культура тих континентів зазнає болючих процесів трансмутації. Такою була, скажімо, історія протиріччя між вестернізацією Японії та її національною культурною ідентичністю,

модернізацією і традицією, відсталістю й прогресом. І все ж, як зауважують дослідники, хоча модель «традиція / модернізація» може частково пояснити вплив західної культури на східну, вона не здатна переконливо витлумачити вплив східної на західну. Хіба можна на основі дихотомії «традиційний Схід / модерний Захід» збагнути вагомий вплив конфуціанства на французьке Просвітництво XVIII ст.? Як пояснити вплив традиційного японського мистецтва на зростання естетизму у Франції й Англії чи поширення техніки японського малюнка в імпресіонізмі? Або ж уплив африканського фольклору на музику, поезію, малярство Європи і США; японського гайку - на імажизм Езри Павнда; Гафізових газелей - на європейський романтизм і ранній модерн; ідей дзен-буддизму - на філософію М. Гайдеґґера; буддизму та індуїзму як підвалин «духовного світу Сходу» - на творчість Т. С. Еліота та багатьох інших європейських митців?..

Як відомо, центр і маргінес - відносні поняття: якщо дещо змінити кут зору, то з'ясується, що всі речі маргінальні, бо сусідують із суміжними. Притім саме на часових межах і просторових краях культурних систем відбуваються події, які згодом усвідомлюються як епохальні. Пригадаймо українсько-російського Гоголя, єврейсько-німецько-чеського Кафку...

Річ у тім, що саме на цих межах здійснюється взаємодія культурних систем, адже **прикордоння,** тобто межова чи спільна територія для двох чи більше культур, є зоною високої комунікативності, у якій долається стабільність і замкнутість національних традицій, опозиція етнічних стереотипів, протилежність мистецького канону і масової культури. Простежуючи міграцію анекдотичних сюжетів про Ходжу Насредділна у Вірменію, Грузію, Болгарію (тут Ходжа часто появляється під іменем Хитрого Петра), Сербію, Румунію, Італію та інші країни, М. Драгоманов висловив припущення, що

> ...після балканських народів українці присвоїли собі найбільше оповідань з сього циклу; такі близькі і різнорідні були взаємні відносини нашого народу з турками і рідними їм кримськими татарами

Один із таких орієнтальних сюжетів зі зворушливим морально-етичним пуантом настільки органічно трансформовано в українській народній думі, що Ходжа Насреддін перетворився тут у рідного для всіх українців козака-нетягу Феська Ганджу Андибера[214]. Зрештою, інтенсивний обмін між Україною та її мусульманськими сусідами відбувався не лише в царині літературних сюжетів, а й у звичаєвих, філософсько-світоглядних та інших культурних сферах.

Отож у прикордонні панує постійна динаміка: різнорідні елементи міжкультурного обміну і випадкові фрагменти, утворені тертям несумісних систем, змішуються в гібридні форми, що вражають оригінальністю. Так формується багатокультурність і стильовий плюралізм.

Культурна мозаїка не усуває, однак, питання індивідуальної та етнічної ідентичностей, культури державних і недержавних, корінних (автохтонних) і некорінних народів тощо. В сучасних демократіях громадяни мають конституційно забезпечене право на вибір національної, мовної, релігійної чи культурної ідентичності. Але етнічна спільнота (народ, нація) такого права не має - вона мусить зберігати власну ідентичність, і сучасна демократія має забезпечити всі умови для цього, інакше світ втратірть унікальну свою частинку. Кримські татари на відміну від російських-чи румунських меншин в

---

[214] **Див.:** *Гамада, Роман.* **Насреддін відомий та невідомий // Всесвіт.** - 2006. - **№ 7-8.** - С. 165.

Україні, або ж баски на відміну від французів у Іспанії, чи лужичани (сорби) на відміну від громадян турецького походження в Німеччині - це не просто етнічні спільноти, а ***корінні*** етноси, котрі не мають на планеті іншого місця для розвитку власної культури, мови, літератури, як на предковічній своїй землі - в Україні, Іспанії, Німеччині. Тому супроти «культурного імперіалізму», різних форм відвертої чи прихованої дискримінації, що проявляється у процесах асиміляції нечисленних етнічних груп, Європейська хартія регіональних або міноритарних мов від 5 листопада 1992 р. зобов'язує державні структури захищати ті мови, які використовуються у певному регіоні та є менш поширеними, ніж інші, в межах цього регіону. В першу чергу це стосується мов, яким загрожує зникнення.

У сучасній культурології та загалом гуманітаристиці інтенсивно розвивається дослідницький напрям ***border studies (дослідження прикордоння)*** - мультидисциплінарне вивчення взаємодії між культурами і суспільствами, а в ширшому розумінні - між мистецтвами і науковими дисциплінами. У цьому аспекті вивчають культурне життя діаспори і мігрантів (етнічна пам'ять, культурні традиції, інтеграція в середовище іншої культури), а також проблематику альтернативних культур, муль- тикультуралізму і міжетнічної толерантності.

Відколи американський історик Фредерік Тернер у своїй статті «Значення кордону в американській історії» («The Significance of the Frontier in American History», 1893) запровадив концепцію фронтиру (американського прикордоння)в літературознавстві розвинулося поняття ***Frontier Literature*** - американської літератури, яка описує освоєння Дикого Заходу білими поселенцями. До цієї літературної традиції належать «Піонери» (1823), «Останній із могікан» (1826), «Слідопит» (1840), «Звіробій» (1841) Дж. Ф. Купера, «Вершник без голови» (1866) Т. Майн Ріда, оповідання Фр. Б. Гарта та численні інші зразки вестерну. Американська література фронтиру стала мистецьким утіленням ідей свободи та індивідуалізму, протиставивши марнославній суєті метрополії повсякденне життя мужніх піонерів, сповнене небезпечних пригод і незвичайних вражень. Згодом у культуральній антропології поняття фронтиру (прикордоння) почали трактувати метафорично - як зону взаємодії культур, а «фронтир-студії» було поширено й на інші історичні прикордоння та їхні літературні версії, як-от Балкани, канадські, латиноамериканські, південноафриканські фронтири. У працях Юрія Липи, Івана Ли- сяка-Рудницького та інших українських дослідників першої половини й середини XX ст. ідею фронтиру було прикладено до українського Дикого Поля для осмислення самобутності українського національного характеру: український Степ тут трактовано як зону зіткнення й діалогу між Окцидентом та Орієнтом.

Культурна поліетнічність як наукова проблематика поширена в польському літературознавстві, де виділилася окрема галузь - т. зв. ***кресо- знавство*** Щоправда, польський термін « kresy» (околиці, окраїни) означає не будь-яке міжкультурне і міжлітературне прикордоння, а конкретно-історичне явище - це збірна назва «всіх східних земель першої і другої Республік», тобто теперішніх Литви, Білорусі, України[215]. У «кре- совій» літературі поширені міф «утраченого раю», мемуарна та історіософська тематика, топос дитинства тощо. «Втрачені» землі змальовуються то аркадійськими, ностальгійними барвами (розкішна природа,

[215] **Див., напр.: Literackie Kresy i bezkresy. - Szczecin, 2000. - S. 22-23.**

чудове дитинство, рідні місця - благословенна земля молодечих літ, де ріки сповнені «медом і молоком»), то пандемонічними (суспільні й етнічні конфлікти, війни і погроми, що стали апокаліпсисом XX ст.).

Ясна річ, земля іншої етнокультури, в лоні якої народився митець або ж яка стала для нього домом за його власним вибором чи поневолі, наснажує творчість глибшим і різнобічнішим інтертекстом, аніж чужоземна тематика, навіяна мандрівничими враженнями чи літературними ремінісценціями. Такі мистецькі образи неетнічних батьківщин виникають на історіософському, сюжетному, стилістичному рівнях: легендарну Литву оспівав виходець із-під білоруського Новагарадка Адам Міцке- вич, «міф срібної України» створив уродженець міста Кременця на Тернопільщині Юліуш Словацький.

Пам'ять про «креси», яка залишається болючою для багатьох літніх поляків - вигнанців із рідного дому за часів комуністичної Польщі та СРСР, часто ідеологізується. До речі, такими історичними «кресами» Україна мала би бути й для австрійської, чеської, словацької, угорської, румунської, російської, єврейської літератури. Свої історичні «креси», очевидно, має й українська культура: Кубань, Лемківщина, білоруське Полісся, Сірий Клин, Зелений Клин, інші далекосхідні райони Російської Федерації. ***Анклави*** (тобто території, оточені іншими державами) етнічних меншин хоча й стикаються дуже часто з політичними перешкодами та іншими складнощами, зате надають національній культурі особливого забарвлення. Адже письменство, що функціонує серед літератур інших етнічних груп, отримує специфічний набір проблем і тем, має дещо відмінну філософію, ідеологію й міфологію, характерне мовно-стилістйчне забарвлення.

' ТУ[216] будь-якому разі неупереджене вивчення літературного прикордоння як унікальної мультикультурної, різномовної, багатоконфесійної формації дає змогу пізнати складні процеси міжнаціонального співіснування й міжкультурної взаємодії, що відбуваються у глобальних масштабах. Адже сьогодні перемагає ідея не синтезу культур (радянського «злиття народів» чи американського «плавильного казана»), а їхнього діалогу, під час якого кожен «співрозмовник» вповні виявляє свою самобутність і зацікавлено пізнає свого партнера, нічого не втрачаючи, а, навпаки, збагачуючись !.

11.6. «Хто я?»: ідентичність особи й літератури

Ідентичність особи, тобто її самототожність, відчуття власного Я, одночасно детермінується різними чинниками, як-от місце народження і проживання, мова, етнічність, раса, громадянство, стать, вік, релігія, фах, сімейний стан тощо. Тому постструктуральні, постмодерні і пост- колоніальні теорії розглядають ідентичність як множинну і різнорідну, часто гібридну, коли мовна, етнічна й національно-культурна ідентичності не збігаються, а складно взаємодіють, переносячи конфлікти між тотожністю і відмінністю, Я та Іншим у саму серцевину нашої самосвідомості.

> ...Ми не повинні забувати, - застерегла канадська дослідниця Ева Кушнер, - що культурна ідентичність не зв'язана лише з самою етнічністю чи мовою, а й може бути поєднана, або

[216] *Yuan, Heh-Hsiang.* **From Cultural Relativism to Cultural Respect // The Search for a New Alphabet: Literary Studies in a Changing World / Eds.** *Harald Hendrix, Joost Kloek, Sophie Levie,* **and** *Will van Peer.* **- Amsterdam: John Benjamins, 1996. - P. 311-315.**

сприйматися як така, що поєднана, з факторами раси, ґендеру, соціального статусу. Це виразно переконує про присутність Іншого не лише в суспільстві, а й як невід'ємної частини Я

Яким чином Інший стає невід'ємною частиною Я? Наскільки поширене явище гібридної (комбінованої) самототожності? Що означає присутність Іншого в Мені?

Як відомо, людина, а надто особистість творча, є істотою мобільною, і з власної волі чи поневолі їй доводиться перетинати різні кордони, притім не лише географічні, а й інтелектуальні, ментальні. Національна ідентичність, у якій особа народилася, стикається з ідентичностями різ- ноаспектних соціальних середовищ, крізь які особа мандрує у своєму житті і з якими взаємодіє. Тому проблеми ідентифікації виникають найчастіше стосовно явищ літературного прикордоння, які мають транс- культурний характер. Оксана Веретюк[217] наводить факти розбіжностей між мовною, державною, етнічною та національно-літературною ідентичностями відомих митців. Джозеф Конрад - це псевдонім Теодора Юзефа Конрада Коженьовського, поляка, котрий народився в Україні (Бердичів), у дитячі роки разом із сім'єю був виселений у глибину Росії через участь батька в польському визвольному русі, а згодом емігрував в Англію і став визнаним майстром англійської літератури, незважаючи на окремі закиди у «зраді» польської культури (Е. Ожешко) чи, навпаки, у надмірній «польськості» (В. Вульф). Зате Семюеля Беккета, котрий народився в Ірландії і провів там молоді роки, але тримався осторонь національного руху, а згодом виїхав до Парижа, де переважно й мешкав усе життя, свої твори писав англійською, а потім французькою мовами, вважають ірландським письменником.

Тут можна згадати й численні інші приклади: латиномовні ренесансні письменники українського походження, які працювали у Польщі, Італії та інших країнах; англо-американський поет Томас Стернз Еліот; австрійські німецькомовні письменники. Так чи інакше, але наша література не може відмовлятися від імен, які належать водночас культурі російській: Микола Гоголь, Микола Костомаров, Олександр Потебня, Олександр Котляревський, Володимир Перетц та ін.

Український неокласик Юрій Клен - німець, справжнє ім'я якого - Освальд Бургардт; утікши від радянських репресій на батьківщину своїх предків, він залишився українським поетом і створив там поему «Попіл імперій». Сучасний відомий англомовний американський письменник, редактор журналу «Agny» Аскольд Мельничук є українцем за походжен- ням, а наш співвітчизник - російськомовний прозаїк Андрій Курков - ідентифікує себе з українською літературою.

Діоніз Дюришин розмірковує про ***білітературних*** (дволітератур- них) письменників, котрі водночас фігурують у літературах, скажімо, чеській і словацькій:

Особливі для кожного письменства закономірності історичного розвитку породжують і різні критерії включення їх [білітературних митців] у контекст однієї та іншої літератури. Отож таке явище є органічною, невід'ємною частиною обох зацікавлених літератур, хоча й має неоднакове значення в поступовому розвитку кожної з них

---

[217] *Веретюк, Оксана.* **Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора) // Слово і час. - 2005. - № 12.**

Наприклад, такі білітературні постаті, як Коллар і Шафарик, «живуть» у чеському письменстві інакше, ніж у словацькому, тобто мають неоднакові місце і по-різному функціонують у кожній із цих літератур.

Так само не вдається беззастережно ідентифікувати з українською літературою класика російського письменства и українця за походженням Миколу Гоголя, хоча було чимало спроб відмовитися від однозначних інтерпретативних схем задля витонченіших, гнучкіших, проникливіших картографій, що диференційовано скануватимуть мовний і культурний, біографічний і психологічний, історичний та ідеологічний ландшафти літературної творчості видатного митця, яка має складений, гібридний, межовий характер. Серед таких диференційованих підходів дослідники називають постколоніальні методики. На думку Юрія Барабаша,

> ...плідним може виявитися вичленування (звісно, умовне, евристичне) у розглядуваному феномені двох відносно автономних рівнів - культурного і літературного. При цьому контроверзія поміж національно-духовною сутністю та інонаціональною формою її втілення, найперше - мовою, постане у новому ракурсі. Іншомовну творчість письменника буде осмислено у параметрах етнічно рідної йому національної культури[218].

Очевидно, немає літератур поза- чи наднаціональних, однак ***мовний*** та ***етнокультурний фактори*** - серед провідних чинників самоіден- тифікації. Англомовні літератури Великобританії, США, Канади, Австралії мають між собою тісніший культурно-історичний зв'язок і ширше комунікативне поле, ніж етнічні складники швайцарської літератури, яка твориться німецькою, французькою, італійською та ретороманською мовами.

Ідентифікація має й політичні виміри. Кумедні, на перший погляд, випадки визначення літератури за політичною ознакою, як-от «радянська література», приховували насправді намір ідеологічної уніфікації, поступової культурної денаціоналізації та асиміляції.

11.7. Слово як дія: перформативні аспекти національного письменства

До проблеми ідентичності існують два підходи. Перший - ***есен- ціалізм*** - плекає уявлення про незмінне, вроджене, «істотне», «об'єктивне» значення, що має абсолютну ідентичність і не залежить від контексту. Однак, якою ж тоді є «сутність» літератури українського (чи будь-якого іншого) народу, яка в різні епохи творилася різними мовами, мала в різних державних утвореннях неоднаковий статус і різні історичні назви («руська», «малоруська», «русько-українська», «українська»)?

Натомість другий, ***дискурсивний,*** підхід зауважує, що ідентичність не є щось таке, що закорінене в нас і має бути виявлене, відкрите, реалізоване, а те, що перформативно продукується актами, які ефективно конституюють цю ідентичність, про яку говорять, що вона виражається чи відкривається. Згідно з відомою антологією «Слово. Знак. Дискурс», **перформатив** (англ. performative дослівно означає виконувати) - це висловлювання, адекватне дії, вчинковіЦей термін запровадив філософ Оксфордського університету Джон Остін у 1950-х роках, вказавши на різноманітність висловлювань, які не просто

---

[218] *Барабаш, Юрій.* **Гоголь: анти- і постколоніальне прочитання. З досвіду сучасної зарубіжної гоголіани // Кур'єр Кривбасу. - 2002. - № 153. - С. 160.**

використовують мову для повідомлень про існування об'єктів, а є перформативами - мовленнєвими діями [219] . Логічні позитивісти зосереджувалися на ***референції*** - використанні слів для виділення і позначення предмета у світі; вони вважали, що смисл притаманний відношенню між словом і світом, якщо ж таке відношення відсутнє, то відсутній і смисл. Натомість, за Остіном, ми використовуємо слова з різними цілями. Окрім референтивних висловлювань (твердження, повідомлення, опис) є й такі, що виконують певні дії: привітання («Доброго дня!»), вибачення («Даруйте...»), прохання («Благаю вас, заради Бога...»), прокляття («...Бодай тобі руки й ноги поламало!» - «Зачарована Десна» О. Довженка) тощо. Отож Остін розрізнив, з одного боку, твердження, котрі відсилають до постійно існуючого стану речей «зовні» і є «істинними» чи «хибними» залежно від їх відповідності фактам, і, з другого боку - перформативи, котрі не відсилають до існуючого стану справ, а натомість самі творять такий стан справ. Перформативи є мовленнєвими актами, які сприймаються як дії: вони слугують для зміни світу, для творення чогось нового або ж для встановлення певних взаємин між людьми. «Перформативні висловлювання не є ані істинними, ані хибними» Остін вважає їх радше «вдалими», коли вони успішно встановлюють стан справ, який намагалися створити.

Однак Дж. Остін зіткнувся з труднощами, коли взявся за розрізнення перформативів і референтивних актів мовлення, бо мовленнєвий акт може бути вжитий у драматичному значенні, вдавано, награно, артистично, несерйозно, риторично, як-от прокляття Сашкової прабабусі із «Зачарованої Десни» О. Довженка. У своєму дискусійному прочитанні Джона Остіна «Підпис, подія, контекст» ("Signature, Event, Context" 1977) Ж. Дерріда показав, що ця гра може бути узагальнена як ***цитування*** чи ***ітерабільність*** (повторюваність), які є умовами для всіх типів висловлювання.

Д^ррідеанська концепція «цитування» і «повторення» зводиться до того, що кожен мовленнєвий акт є успішним лише завдяки тому, що він цитує попередні вживання елемента, який зараз уживається. Іншими словами, мова функціонує, бо мовець має попередні знання про її елементи і їхні усталені синтаксичні і семантичні вживання. Кожен новий мовленнєвий акт є повторенням, використанням старих слів. Це є межі інновацій. Висловлювання, яке відступає від загальноприйнятого розуміння, буде малозрозумілим. Однак і точне повторення не відбувається надто часто. Отож ми вживаємо старі слова в новому контексті. Кожне окреме вживання слова обмежує його у тому чи тому напрямі залежно від дії контексту, авдиторії, свідомих чи підсвідомих намірів. Таким чином, кожен мовленнєвий акт має перформативний вимір: замість повторення чи відсилання до попереднього значення слова він змінює це значення за допомогою «цитування» попереднього вживання слова. Мова відновлюється і функціонує через численні акти вживання, але ці акти також постійно змінюють мову. Мова є перформативною в тому розумінні, що не просто передає інформацію, а виконує різні акти, повторюючи усталені дискурсивні практики чи способи діяльності.

У 1990-х роках Джудіт Батлер та Ева Коссовські Седґвік відновили поняття перформативу для літературної і культуральної теорії, наголосивши на тому, що

---

[219] *Austin, J. L.* **Performative Utterances** *II* **The Norton Anthology of Theory and Criticism / General ed.** *V B. Leitch.* **- New York - London, 2001. - P. 1427-1428.**

тендерні (й інші) ідентичності (чи тотожності) значною мірою творяться через повторювані дії ритуалізованих практик щоденного життя. ***Бути кимсь*** - це повторювати певний зразок, підтверджувати певні сподівання, ніколи не сягаючи ідеалу. Отож перфор- мативна сила мови залежить від повторювання давніших взірців і актів; перформативи набувають сили авторитету завдяки повторюванню попереднього авторитетного комплекту практик, говорячи немовби голосом, що концентрує в собі всі мовленнєві акти минувшини [220].

Очевидно, ідентичність не є природною даністю, а результатом взаємодії наративів. Це стосується як персональної ідентичності, так і ідентичності спільнот, як стверджується у працях Ернста Ґелнера, Гомі Бга- бги та інших дослідників[221]. Література як інституція бере участь у зміцненні колективних ідентичностей - «уявлених спільнот» (Бенедикт Андерсон[222]). Пригадаймо унікальну історичну роль Шевченкового «Кобзаря» не лише в розвитку письменства, а й у консолідації української нації.

Загалом, окремі літературні твори рідко пов'язують із колективними ідентичностями безпосередньо - їх частіше, принаймні в сучасній літературі Заходу, асоціюють із творенням та передачею ідентичності на індивідуальній основі - «від серця до серця», згідно з формулою П. Кулі- ша. Той шлях, яким інституціоналізується сама література, є водночас шляхом формування ідентичності літературних текстів у спільноті літературних текстів. Як окремий твір, так і національна література не лише мають відповідати певним взірцям (мовним, жанровим, стильовим), а й повторюватися, безперервно оновлюючись. Найновіша, постколоніаль- на, фаза української історії переконує, що культура і свобода нації не є раз і назавжди здобутим благом - як цінності, невід'ємні від громадянських прав і внутрішньої гідності сучасної людини, вони потребують повсякденного свого підтвердження, захисту і розвитку, що є обов'язком кожної свідомої особи і всього суспільства, зокрема елітних його верств і державних інституцій.

Література

Гнатюк, Оля. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність / Пер. з польськ. - К.: Критика, 2005. - 528 с. ***Дзюба, Іван.*** Проблеми культури в незалежній Україні // ***Дзюба, Іван.*** Між культурою і політикою. - К.: Сфера, 1998.

Луцький, Юрій. Література політика в радянській Україні 1917-1934. - К.: Гелікон, 2000. - 248 с.

Павлишин, Марко. Козаки в Ямайці: Постколоніальні риси в сучасній українській культурі // ***Павлишин, Марко.*** Канон та іконостас. - К.: Час, 1997. - С. 223-236.

Постколоніальна теорія і критика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. ***М. Зубрицької.*** - Львів: Літопис, 2002. - С. 709-746.

Саїд, Едвард В. Орієнталізм / Пер. з англ. ***Віктор Шовкун.*** - К.: Основи, 2001. - 511 с.

---

[220] *Austin, /. L.* **Performative Utterances. - P. 1433.**

[221] *Gellner, E.* **Nations and nationalism. - Oxford: Basil Blackwell, 1983;** *Bhaba H.* **The Location of Culture. - Routledge, 1994 (Укр. пер.:** *Гелнер, Ернест.* **Нації та націоналізм; Націоналізм / Пер. з англ. - К.: Таксон, 2003);** *Smith, A. D.* **National Indentity. - London: Penguin, 1991 (Укр. пер.:** *Сміт, Ентоні А-* **Національна ідентичність. - К.: Основи, 1994);** *Bhab- ha, H. K.* **Introduction: Narrating the Nation //** *Nation and Narration /* **Ed.** *Homi K. Bhabha.* **- London: Routledge, 1990. - P. 1-7 (Укр. пер.:** *Бгабга, Гомі.* **Націрозповідність (передмова до книги «Нація і розповідь») // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред.** *М. Зубрицької.* **- Львів: Літопис, 2002. - С. 738-740).**

[222] *Anderson, B.* **Imagined Communities. - London: Verso, 1991 (Укр. пер.:** *Андерсон, Б.* **Уявлені спільноти. - К.: Критика, 2001).**

Співак, Гаятрі Чакраворті. В інших світах: Есеї з питань культурної політики / Пер. з англ. ***Р. Ткачук, І. Супрунець, А. Кулаков.*** - К.: Вид. дім «Всесвіт», 2006. - 480 с.

Шкандрій, Мирослав. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. з англ. ***Петро Таращук.*** - К.: Факт, 2004. - 496 с.

Шкандрій, Мирослав. Літературознавство і постколоніалізм // Українське літературознавство. - Вип. 65. - Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. - С. 3-9.

Вакяія, Bogustaw. Historie i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy 5rodk6wo-Wschodniej XX w. - Poznan: Uniwersytet im. A. Mickiewicza, 2000. - 188 s.

Bhabha, Homi K. Introduction: Narrating the Nation // ***Nation and Narration /*** Ed. ***HomiK. Bhabha.*** - London: Routledge, 1990. - P. 1-7.

Bobrownicka, Maria. Narkotyk mitu: Szkice o swiadomosci narodowej i kulturowej stowian zachodnich i poludniowych. - Krakow, 1995. - 138 s.

Korniejenko, Agnieszka. Ukrainski modernizm: Pröba periodyzacji procesu historycznoliterackiego. - Krakow: TAiWPN Universitas, 1998. - 322 s.

Neri, Francesca. La Letteratura comparata e le teorie postcoloniali // Comparare i comparatismi. La comparatistica letteraria oggi in Europa e nel mondo / Eds. ***Armando Gnisci*** and ***Franca Sinopoli.*** - Roma: Lithos, 1995. - P. 123-135.

Oriental prospects: Western literature and the lure of the East / Eds. C. C. ***Barfoot, T. L. D'haen.*** - Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998. - vii + 283 p.

Розділ 12. ЛІТЕРАТУРНА ЕТНОІМАГОЛОГІЯ

Для успіху будь-якого спілкування - міжособистісного чи міжкультурного - важливе значення мають взаємні уявлення його учасників одне про одного - як пізнання себе через власне Я та через сприйняття себе іншими, так і наше сприйняття Іншого - як чужинця чи сусіда, ворога чи партнера. Комунікативно-рецепційні аспекти дедалі більше цікавлять українську та зарубіжну гуманітаристику з огляду на посилення в сучасному світі діалогічних тенденцій у рамках національних (як-от перебіг міжетнічного порозуміння в Україні), континентальних (об'єднавчі процеси в Європі) і глобальних (взаємини Заходу і Сходу). Зокрема, на літературному ґрунті цю складну проблематику нещодавно порушив Дмитро Наливайко ', розглянувши теоретичні аспекти імагології - молодої, але надзвичайно популярної галузі компаративістики.

12.1. Імагологія як мультидисциплінарна спеціалізація літературної компаративістики

Імагологія (imagology чи image studies по-англійськи, imagologie по-французьки й німецьки) є розгалуженою системою споріднених дисциплін, що вивчають історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні, політологічні аспекти тих образів, за посередництвом яких учасники спілкування уявляють самі себе і партнера. В соціологію термін «імагологія» (від «image» - образ) запровадив у 1922 р. американець Волтер Ліппман. Окремі дослідницькі напрями вивчають функціонування іміджів у галузях політичної реклами та комерційного маркетингу. В теорії засобів масової інформації імагологією називають філософію мас-медій, котра вивчає публічні образи (public images) -

«повідомлення, що творять світ», тобто організують простір суспільної думки у глобальних масштабах[223]. На загрозу мас-медійної «віртуальної реальності», яка стала для сучасника замінником дійсності, вказав у есеїстичному романі «Безсмертя» (1990) Мілан Кундера, застосувавши термін «імаго- логія» у специфічному сенсі - на позначення мистецтва творення хисткої слави, коли на замовлення безпринципних політиків «іміджмейке- ри» ліплять привабливий їх образ у засобах масової інформації, під- лаштовуючись під політичні смаки невибагливого електорату.

Співпрацюючи з іншими спорідненими імагологічними галузями, літературна імагологія обрала доволі конкретний спектр дослідних завдань: намагаючись, певна річ, не випускати з поля зору літературну образність як таку, вона зосередилася на етнічних образах - літературних репрезентаціях інших національних культур.

До середини XX ст. дослідники вивчали окремі аспекти імагологічної проблематики на межі літературознавства та етнографії, етнопсихології, антропології культури, соціології. У 1950-х роках у французькому літературознавстві виникла дослідницька спеціалізація під назвою «імагологія»; присвячена вивченню образів інших етнокультур у національній літературі. Біля початків цієї царини стояли Жан-Марі Карре (Jean-Marie Carré) і його учень та послідовник Маріус-Франсуа Ґюйяр (Marius-François Guyard). У той час Р. Веллек, котрий займав позиції неокритицизму, не лише висловив сумнів у доцільності зарахування імагології до літературної компаративістики, а й узагалі відмовився визнати її за наукову дисципліну, не вбачаючи жодних відмінностей між нею та соціологічним дослідженням громадської думки або ж, скажімо, етнопсихологією.

Зазнавши чимало критики і недоброзичливого ставлення впродовж 1950-1980-х років, літературна імагологія, хоча ще й досі змагається за визнання, тепер перебуває на злеті. Її методологія виводить компаративне дослідження у сферу вивчення міжкультурних взаємин. Наукові зацікавлення зосереджені на актуальних для сучасного суспільства проблемах національної і культурної ідентичності, «деколонізації» тощо. Особливо інтенсивно ця спеціалізація розвивається у Франції та Німеччині. Основні школи європейської імагології очолили Д.-А. Пажо та Г. Дизеринк.

Свої порівняльні досліди французький компаративіст Даніель-Анрі Пажо (Daniel-Henry Pageaux) розгорнув у напрямі оновленої psychologie du peuple («національної психології»). Його цікавлять взаємні культурні уявлення народів, зокрема образи певного етносу у свідомості й літературі іншої нації («Образи португальців у французькій літературі», 1971), етнічні стереотипи масової літератури («Від культурних уявлень до політичного міфу - Пригоди Галла Астерікса», 1979), відображення національної психології у компаративістиці («Перспектива дослідження у порівняльному літературознавстві: культурні уявлення», 1981; «Міфи, образи, репрезентації», 1985; «Від культурних уявлень до уявного», 1989). Французький дослідник всіляко підкреслює вагу імагологічної проблематики для сучасної теорії літературної компаративістики.

Провідний бельгійський компаративіст Гуго Дизеринк (Hugo Dyse- rinck) конкретизував основні поняття й завдання імагології як компаративної

---

[223] *Taylor, M.; Saarinen, E.* **Imagologies: Media Philosophy. - London, New York: Routledge, 1994.**

дисципліни, котра зосереджена на вивченні колективних уявлень про інші етноси та культури, що й відрізняє її від соціології літератури Р. Ескарпі та рецептивної естетики Г. Р. Яусса і відкриває широке поле для дослідження психологічного підґрунтя національних конфліктів і міжкультурних взаємин, дискурсивної природи багатьох соціальних і культурних цінностей. За словами Г. Дизеринка, імагологія

> не лише стала врешті-решт дослідницькою галуззю par excellence всього порівняльного літературознавства, а й спеціальною ділянкою, що обіцяє збудувати міст до інших гуманітарних галузей

В Амстердамі (Нідерланди) виходить серійне видання «Studia Imagologica», яке очолюють Г. Дизеринк і професор місцевого університету Джоеп Лірсен (Joep Leerssen). Мультидисциплінарні публікації цього видання присвячені вивченню культурної ідентичності, міжнаціонального сприймання та національних образів у літературному дискурсі. Окремі випуски висвітлюють такі теми, як ідея кельтицизму в європейському контексті від «Пісень Оссіана» й по сьогодні, сприйняття американців у Франції і французів у С1ПА, німецький образ Ірландії та Нідерландів, британські уявлення про Норвегію як північну утопію тощо.

В українській науці цією проблематикою займалися в етнопсихологічному аспекті Володимир Янів і чимало його попередників та наступників, а в суто імагологічному плані - Дмитро Наливайко. З-під пера цього вченого вийшли ґрунтовні дослідження закордонної рецепції України, її історії і культури («Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст.», 1998), а нещодавно він опублікував першу в українській компаративістиці теоретичну розвідку з цієї дослідної галузі - «Літературна імагологія: Предмет і стратегії» (2005).

Через те що поняття імагології трактується то в суто літературознавчому розумінні - як теорія літературного образу (літературна ейдологія, іконологія чи іконографія)[224], то у вельми широких, взаємозв'язаних, але різноспрямованих аспектах - соціологічному, культурологічному, політологічному, мас-медійному тощо, варто домовитися про уточнений термін, який би позначав галузь літературної компаративістики, що

[224] **Див., наприклад: Лексикон загального та порівняльного літературознавства. - Чернівці, 2001. - С. 223.**

вивчає літературне зображення інших народів і країн, скажімо - **літературна етноімагологія**

Відповідно, предметом цієї компаративної галузі є ***літературний етнообраз,*** під яким розуміємо такий літературний образ, що конструює не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи певні їхні ознаки як «типові» для відповідної країни, «характерні» для цілого народу. Гадаємо, цей термін чіткіше окреслює і літературну природу, і тематичне наповнення таких образів на відміну від занадто широких понять «національний образ» або ж просто «образ» (як у праці Мішеля Кадо "L'Image de la Russie dans la vie intellectuelle française" 1967), специфічне застосування яких стає зрозумілим із контексту, хоча не раз авторові доводиться уточнювати їх значення в тексті.

За своєю структурою літературний етнообраз є деталлю, яка використовується для репрезентації (зображення) всієї нації. За цією референційною віднесеністю (тобто пов'язанням індивідуальних рис зображуваного з певною національною ідентичністю) розрізняють образ власного етнокультурного Я - ***автообраз*** (чи автоімідж, auto-image) - та образ Іншого - ***гетерообраз*** (чи гетероімідж, hetero-image), а за семантикою їх можна ділити на образи позитивно й негативно забарвлені, символічні, карикатурні, гротескні тощо.

Спектр посередницьких жанрів, які розповсюджують етнокультурні образи, не лише фіксуючи, а й формуючи історію міжкультурного спілкування і взаємопізнання, надзвичайно широкий: мандрівничі записки, звичаєва (етологічна) повість, історичний, ідеологічний, пригодницький роман, а також переклад, критична рецепція, публіцистична есеїстика тощо.

Сучасні методики дослідження літературних етнообразів - контактологічний і типологічний, рецептивно-естетичний та дискурсивний - грунтуються на філософії взаємин між Я та Іншим, яку імагологія проектує на сферу міжкультурних процесів[225]. Західна логоцентрична традиція тривалий час розглядала ті взаємини в рамках універсального протиставлення тотожності й відмінності, коли Інший мислився як Чужий, іншість якого підлягає підпорядкуванню й асиміляції або ж виключенню. На противагу бінарній опозиції у XX ст. виникла діалогічна модель, яка інтегрує Іншого, зберігаючи його відмінність, в ідентичність Я (Ми- хаїл Бахтін, Емануїл Левінас, Поль Рікер, Жиль Дельоз, Жак Дерріда та ін.). Згідно з діалогічною моделлю, будь-яка культура більшою чи меншою мірою завжди відкрита для впливів Іншого.

---

[225] **Див.:** *Наливайко, Дмитро.* **Теорія літератури й компаративістика. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. - С. 93.**

й

І взагалі, індивідуальні та групові ідентичності формуються не інакше, як у взаємодії з іншими ідентичностями. У своїй книжці «Я і Ти» ("Ich und Du" Berlin, 1923) Мартин Бубер говорить про взаємозалежність суб'єктів міжособистісного діалогу: без Ти нема Я, і навпаки. Очевидно, такими суб'єктами є не лише людські особистості, а й національні культури, сусідні й віддалені.

> Коли хтось слухає іншого, він завжди слухає того, хто має свій власний горизонт. Це спілкування між «я» і «ти» - той самий процес відбувається між народами, культурними спільнотами, релігійними громадами. Всюди ми стикаємось із тією ж таки проблемою: ми повинні зрозуміти, що під час слухання співрозмовника виникає власний шлях, на якому й вибудовується солідарність. Цей стан цілком протилежний тому ідеалові марновірства, що поставав перед людьми, коли вони будували Вавилонську вежу. [...] ми опинилися перед новим завданням: не прагнути впорядкувати розмаїтість мов шляхом раціоналізації чи формалізації, а домогтися, щоб кожен учився зводити мости через прірви нерозуміння й суперечностей, а отже, що нам треба шанувати, берегти та доглядати інших, по-новому слухати один одного

Зустріч з Іншим - його прийняття чи неприйняття, підпорядкування йому, панування над ним чи діалог з ним - спонукає до вслухання у власне Я, відкриття в ньому досі незнаного, переоцінку й оновлення, коли перебудовуються позиції, в яких «своє» перебуває відносно «іншого» та «універсального», загальнолюдського.

12.2. Проблема національного характеру і національний образ світу

Літературна етноімагологія тісно пов'язана з науковими дослідженнями в галузі порівняльної етнопсихології. В добу Романтизму, коли поширилися поняття «національного темпераменту», «душі народу», «національної самобутності», «вдачі нації», виникла т. зв. ***психологія народів*** (Volkerpsychologie), яка спершу мала дедуктивний, а згодом еволюційний характер (Моріц Лацарус, Альфред Фуйє, Вільгельм Вундт, Ріхард Мюллер-Фрайєнфельс).

В українській науці етнопсихологічну традицію започаткували праці «Дві руські народності» (1861) Миколи Костомарова та «Світогляд українського народу» (1878) Івана Нечуя-Левицького, в яких автори на багатому етнографічному, фольклорному й літературному матеріалі виокремлювали самобутні національні риси українців і росіян.

Доба позитивізму розвіяла романтичні уявляння про вроджену самобутність національної культури. На основі вивчення казкових сюжетів про переслідувану дівчину, які мігрували культурами різних народів від Індії й до Атлантики, М. Драгоманов ствердив:

> ...ми не можемо назвати місцевим національним добром не тільки ані одного образа, але й ані одної комбінації образів у тих казках. Звісно, сього не можна сказати про всю усну народну словесність; пісні, напр., визначаються більшою національністю. Але величезний процент прозаїчної народної словесності і чимало епічних пісень європейських народів можуть бути зведені до числа мандрівних, межинародних оповідань...[226]

У XX ст. «характерологічну» проблематику поглиблено досліджували вчені, зв'язані з Науковим товариством ім. Т. Г. Шевченка та Українським вільним

---

[226] *Ґадамер, Ганс Ґеорґ.* **Різноманітність мов і розуміння світу** *11 Ґадамер, Ганс Ґеорґ.* **Герменевтика і поетика: Вибр. твори / Пер. з нім. - К.: Юніверс, 2001. - С. 172.**

університетом (В. Липинський, Д. Чижевський, М. Шлем- кевич, І. Мірчук, О. Кульчицький, І. Лисяк-Рудницький та ін.). Для висвітлення-раціонального характеру в історичному перекрої Іван Мірчук обрав.низку репрезентативних постатей, першою з яких є т. зв. «сково- родянська людина», згодом суттєво доповнена «гоголівською», «шевченківською», «франківською» («Духовні прикмети українського народу», «Толстой і Сковорода - два національні типи» та ін.). У монографії «Нариси до історії української етнопсихології», розвідках про Шевченка, Франка, Костомарова, Коцюбинського, Симоненка Володимир Янів трактував українську людину в типологічному плані - як межовий духовний характер, сформований природними факторами, історичними, культурними обставинами буття:

> Україна психологічно є складовою частиною Заходу, але рівночасно в нашій психіці відбивається межовість [...], яку відчуваємо з факту беззаперечної європейської туги за гармонією і з одночасної переваги почувань, характеристичної для Сходу...[227]

Так поняття національного характеру охопило еволюційно сформовані типові якості і психічні особливості, які відрізняють нашу етнічну спільноту від інших народів. Вчені вказували на такі, зокрема, архетипні риси національної вдачі українця, що втілені впродовж століть у класичних літературних творах, як індивідуалізм (чи персоналізм - визнання творчої активності особи), кордоцентризм (перевага емоційного над раціональним), антеїзм (закоріненість у землю, в природу), естетизм (культ краси) тощо.

Французька історична школа «Анналів» (А. Февр, М. Блок, Ж. Ле Гофф, Ж. Дюбі) уточнила етнопсихологічне поняття національного характеру взаємозв'язаними категоріями національного ***менталітету*** (способу світовідчуття і світорозуміння) й ***національної картини світу*** (етнокультурний код, крізь призму якого особа сприймає світ). Учені цієї школи визначили ментальність як колективну психологію суспільства, історичну форму колективного неусвідомленого. Досліджувати ментальні пласти означало вивчати багатогранну «картину світу», яка притаманна конкретному суспільству на певному історичному етапі. Особливої ваги набули пам'ятки мистецтва і літератури, фольклор, світ жестів та ритуалів, що відбивають колективні уявлення та ідеї, виражають почуття й думки спільноти, її ставлення до природи, переживання простору й часу, уявлення про смерть і потойбічне життя. Зрозуміло, що ці категорії міждисциплінарного характеру мали значний вплив на компаративістику [228].

Вивчення особливостей національного світосприйняття в різних культурах та літературах актуальне і в сьогоднішній науці, методологічний горизонт якої значно розширився: дослідники звертають увагу не лише на експресивну, а й креативну (творчу) функцію етнообразів. Одним із перших кроків у цьому напрямі була ***гіпотеза лінгвальної відносності*** американців Едварда Сепіра та Бенджамена Лі Уорфа, за якою національна мова структурує світосприймання етносу: опосередковуючи людину і дійсність, вона вибудовує неповторну картину світу, унікальні форми мислення та поведінки мовців. З гіпотези лінгвальної відносності випливає, що «реальний світ» значною мірою несвідомо будується на основі мовних норм даного суспільства. В ширшому розумінні

---

[227] *Янів, Володимир.* **Проблема психологічного окциденталізму України // Визвольний шлях. - Кн. 10. - Лондон, 1965. - С. 148.**

[228] *Гачев, Георгий.* **Национальные образы мира. Общие вопросы. - М., 1988. - С. 47.**

«світотворча» функція притаманна духовній культурі загалом і словесному мистецтву зокрема.

Болгарський учений (який живе в Росії) Георгій Ґачев запропонував ідею ***Космо-Психо-Логосу*** як універсального інструмента пізнання кожної національної громади. Вчений відроджує традицію сприйняття національних культур як органічного явища, зумовленого трьома універсальними чинниками: природа (Космос), у яку народ занурений, склад його душі (Психея) і логіка його розуму (Логос), які виявляють себе через мову й мережу ціннісних координат, витворюючи національний образ світу:

> Всі народи під одним сонцем і місяцем і майже однаковим небом ходять, включені в єдиний світовий історичний контекст (і цей покров, дах їх об'єднує і прирівнює один до одного), вони ходять по різній землі і різний побут та історію мають - тобто виростають з різного ґрунту. А звідси цінності, спільні для всіх народів (життя, хліб, світло, дім, сім'я, слово, вірш і т. д.), розташовуються в різному співвідношенні. Ця особлива структура спільних для всіх народів елементів (хоча їх розуміють по-різному, вони мають свій акцент) якраз і виражає національний образ, а в спрощеному висловлюванні - модель світу

Природа (ліс, гори, пустеля, тундра, степ, клімат, катастрофічні злами, фауна, флора) визначає основний рід праці (мисливство, тваринництво, хліборобство) й образ світу (у вигляді чи то Світового дерева, чи тіла кита). Так, усі складники киргизької картини світу одержимі стрем- лінням убік, вшир; у горян-болгарів - угору, по вертикалі; у росіян, під впливом неміряних російських просторів, - вдалину і вшир.

Українська дослідниця Стефанія Андрусів піддала сумніву зумовленість національного світовідчуття виключно природою. У народів- сусідів українців і росіян ландшафт приблизно однаковий - рівнинний, однак національні образи світу неоднакові. На відміну од росіянина, українцеві притаманна сентиментальна прив'язаність до місця, схильність пускати коріння й будувати на безмежному просторі свій дім, творити власний мікрокосм у макрокосмі. Силові лінії українського світу також укладаються у вертикаль, і, незалежно від рівнинної чи гірської території, це спрямованість угору («Дивлюсь я на небо...») і вниз - у землю: праросліна хліборобського роду - жито, що символізує життя, піднімається вгору, а потім повертається вниз, щоби стати грунтом для нового життя[229]. Усталений спосіб національного бачення світу С. Андрусів схильна пов'язувати з етнічною пам'яттю народу, його етногенезою. Народи, які колись вели кочовий спосіб життя (а в російському етносі є сильні угро-фінські й тюркські елементи), успадкували ментальний код (чи інстинкт) - невпинно рухатися вширину чи вдалину, затримуючись ненадовго, поки вистачає паші для коней і худоби. Натомість у хліборобських народів постійна праця на землі і залежність від цієї єдиної годувальниці породжує стійку прив'язаність до свого ґрунту і рідного краю. Силові лінії образу світу в таких народів укладаються не в ширину-далину, а як у рослини - у вертикаль.

Звідси й культ Матері-землі у хліборобів, тоді як у народів з кочовим минулим переважає образ Батька. Як спостеріг Ґ. Ґачев, «російський письменник мовби не знає, що робити йому з матір'ю, згадує її, ніби виконуючи досадний ритуал правдоподібності (хтось же повинен народити героя), а потім відправляє на той світ» [230].1 в прозі Пушкіна, пише автор, «всуціль батьки»,

---

[229] *Андрусів, Стефанія.* **Характерологія українців. Національний Космо-Психо-Логос // Науковий Збірник Українського Вільного Університету. - Мюнхен, 1995. - С. 132-137.**

[230] *Гачев, Георгий.* **Национальные образы мира. - М., 1988. - С. 150.**

«наче Машенька Троекурова народилася від батька, як Афіна з голови Зевса», і в персонажів Достоєвського матері нема або вона вмирає при пологах. В усій російській літературі панує пріоритет батька, окрім роману «Мати» М. Ґорького (хоч там мати цікавить письменника передусім як «класовий елемент») та деяких інших літературних явищ, як-от «Молода гвардія» А. Фадєєва з роздумом автора про «руки матері», який, на думку Ґ. Ґачева, випадає з обсягу «російськості», бо позначений «малоросійським» впливом.

До найбільш освоєних українською національною психоестетикою символів належать образи калини, хати, матері. Міфо-символічна концепція «сім'ї» - одна з основних ідей, яка, за словами Франка, наскрізь пронизує всю Шевченкову творчість, організовуючи сюжет і викликаючи сильний катарсис:

> Основою суспільності, по думці Шевченка, є сім'я... Сімейне життя, патріархальне і сумирне - то найбільша святість. Нарушення тої святості, вилом, зроблений в гармонії сімейного життя, се найтяжче нещастя для сім'ї, найтяжчий гріх... на всі хиби і лиха тодішньої передреформаційної суспільності Шевченко дивиться крізь призмат святості сім'ї'.

Цю Франкову думку майже через сто літ підтвердив Григорій Грабо- вич у своїх міркуваннях про національно самобутній і загальнолюдський за значущістю Шевченків міфообраз «сім'ї» як ідеальної спільноти у найчистішому вигляді[231].

Ставлення до землі не лише у практичному, а й у духовному сенсі І. Франко аналізує в компаративній студії «Влада землі в сучасному романі» (1891) на матеріалі французької і російської літератури: «земля потрібна народові не тільки як хліб, - хліб можна заробити і в місті, але як основа його світобачення...». У такому ставленні проявляється ментальність народів: у французів єдність землі і людини вже втрачена, в росіян вона - на той час принаймні - ще була. І певною мірою збереглася в XX ст. Згадаймо, коли за радянських часів реакцією на виробничий роман в Україні стала «химерна проза», а в Грузії - своєрідні форми міфологемного мислення (Чабуа Аміреджибі, Отар Чіладзе), то в Росії - сільська проза («деревенская проза» Василія Бєлова й особливо повість Валентина Распутіна «Прощание с Матерой»), що уособлювало - всюди по-своєму - культурну традицію, основи народного світогляду.

Безперечно, виражена в літературі національна imago mundi (образ світу) відбиває самосвідомість народів, їхнє відчуття власної етнічної ідентичності. Однак, як видно з розбіжних позицій Георгія Ґачева і Сте- фанії Андрусів, трактування цієї етнічної тотожності, національного характеру часто буває дискусійним і суперечливим не лише в публіцистичних, а й у наукових працях. Очевидним є також те, що ці етнічні якості не застиглі й позачасові, а мають історичний характер.

Тому на противагу ***есенціалістичному,*** тобто сутнісному, підходу, заснованому на переконанні, що нації існують об'єктивно і кожній з них притаманний власний національний характер, у другій половині XX ст. народився ***дискурсивний***

---

[231] *Грабовий, Григорій.* **Поет як міфотворець. - К., 1991. - С. 90-91.**

[1] **Зв'язок літературних етнообразів з національними стереотипами висвітлено в низці праць. Див., зокрема: Literarische Imagologie. Formen und Funktionen nationaler Stereotype in der Literatur / Eds./.** *Riesz, R. Taylor.* **- Tübingen, 1980;** *Firchow, P. E.* **National Stereotypes in Literature. A Critical Overvier 11 L'immagine dell'altro e l'identita nazionale: metodi di ricerca letteraria / Ed.** *M. Beller.* **- Fasano: Schena editore, 1997. - P. 33-40; Beyond Pug's Tour: National and Ethnic Stereotyping in Theory and Literary Practice / Ed.** *C. C. Barfoot.* **- Amsterdam- Atlanta: Rodopi, 1997.**

підхід, який розглядає етнокультурні відмінності радше як соціокомунікативні традиції і практики, аніж об'єктивні сутності, швидше як форми ідентифікації (ототожнення), аніж ідентичності (тотожності). Ці методологічні принципи процесуальності й відносності особливо доцільні для осмислення явища національних стереотипів і їхнього впливу на літературну творчість.

12.3. Ррзгадка чарів Цірцеї: національні стереотипи ^ в дискурсивному освітленні

Дослідники звернули увагу, що на рівні побутового мислення індивідуальна й колективна психіка має властивість творити **стереотипи** - звичні стійкі уявлення стосовно різних сфер життя, в тому числі й міжнаціональних взаємин. Про німців звичайно говорять, що вони акуратні й пунктуальні, іспанців вважають гордими і палкими, а французів - влюбливими і легковажними. Фраза «типовий німець» чи «типовий француз» зрозуміла співрозмовникам і не потребує додаткових пояснень, тому що ґрунтується на стереотипах, які приписують тому чи тому етносу певний набір характерних рис.

На цих умовних етнічних атрибутах засновано багато анекдотів, жартів, історій; від них відштовхується чимало літературних етнообразів, використовуючи стереотипний матеріал для створення певного естетичного ефекту Наприклад, в «Енеїді» Івана Котляревського зі стереотипних уявлень вибудувано комічну модель тодішньої багатонаціональної Європи у вигляді острова Цірцеї, на якому ця чарівниця перетворює прибульців на тварин відповідно до етнічного походження: працьовитого хохла - у вола, впертого ляха - у барана, бородатого москаля - у козу, хитрого пруса - в лиса, вимуштруваного австрійця - у журавля, артистичного італійця - в мавпу, войовничого француза - в собаку і т. д.

Хоча стереотипи є спрощеними образами, вони неминучі. Адже, як зауважив Джоеп Лірсен, ми як приватні особи знаємо переважно іноземні культури не безпосередньо, а з їхньої репутації, усталеної громадської думки про них, їхнього розголосу Можна мати «образ» певного національного характеру, навіть ніколи не спілкуючись особисто з жодним представником цього етносу, не прочитавши жодної «їхньої» книжки й не бачивши жодного фільму.

Національний стереотип - це посередник між нами та іншими культурами, їх неповноцінний еквівалент, своєрідний розпізнавальний знак, який має дуже умовний зв'язок з тими реаліями, які в етнопсихології називають національним характером:

> На стадії свого початкового формування він може закріплювати якісь результати пізнання, але потім, абсолютизуючи ці відносні результати, стає на заваді пізнанню і може деформувати людську свідомість та людські відносини [232].

Такі стійкі уявлення формуються та еволюціонують упродовж тривалого історичного процесу міжнаціонального і міжкультурного спілкування, коли етнічне «Ми» самоідентифікується, зіставляючи себе з іншими етносами. З часом національні стереотипи перетворюються на спрощені трюїзми, невиправдані узагальнення або й шовіністичні упередження.

Імагологія виходить з того, що ступінь правдивості таких загальників не є необхідним предметом наукового розгляду. Науковці, навпаки, скептично

---

[232] *Дзюба, Іван.* **Проблеми культури в незалежній Україні** *П Дзюба, Іван.* **Між культурою і політикою. - К.: Сфера, 1998. - С. 66.**

ставляться до їхньої об'єктивності та інформаційної цінності, підкреслюючи негативну роль, яку впродовж європейської історії відігравали упереджені «образи» у стосунках з «нижчими» аборигенами у колоніях, з етнічними меншинами (євреями, циганами). Дж. Лірсен провів таку паралель: імагологія досліджує національні стереотипи так, як історики вивчають відьомство: предмет їхнього дослідження - віра в те, що деякі люди наділені відьомською силою, та історичні наслідки цієї віри. Під час вивчення національних стереотипів імагологію цікавить не питання «чи ця репутація правдива?», а питання «як вона стає визнаваною?» Це означає, що етнообраз трактують не як носія інформації про дійсність, а як властивість його контексту. Коли читаємо, що британці - індивідуалісти, то не запитуємо: чи це правда?, а ставимо запитання про (кон)текст: хто це говорить? до якої авдиторії звертається автор? чому авторові важливо звернути на це увагу? якими є політичні обставини того часу, коли цей текст було написано? як автор намагається переконати читача у вагомості своєї заяви? як цей образ британського характеру пристосований до тексту як цілісності і яким є жанр цього тексту: есей, новела, поема?

Намагання відповісти на такі запитання у дискурсивній площині веде до низки відкриттів. З'ясовано, зокрема, що тексти, які стосуються національного характеру, довіряють не безпосередньому спостереженню дійсності, а вже існуючій репутації: часто цитуються або згадуються попередні автори, котрі, у свою чергу, залежать від ще давніших джерел. Іншими словами, референціальний, означувальний процес у національних стереотипах відбувається не між текстом і реальністю, а між текстом і текстом. Національні стереотипи - це ***інтертекстуальні кон- структи,*** успадковані від попередньої текстуальної традиції, які повністю затінюють безпосереднє сприймання дійсності. Вони викликають те, що по-німецьки називають АЬаІ-ЕЙекв узагальнення «наївний шотландець», «гордий іспанець» звучать звично, й тому публіка плутає звичне з дійсним.

Як текстуальна традиція репрезентація національних характерів підлягає законам, котрі цілковито незалежні від політичної і соціальної реальності. Дж. Лірсен навів список деяких стійких структурних подібностей, які можна знайти в таких репрезентаціях різних країн:

- північ є практичнішою, діловитішою, прозаїчнішою, індивідуалістичні- шою і вільнолюбнішою, аніж південь цієї країни, котрий більш ідилічний, безтурботний, але менш надійний чи діловий;
- периферія певної території більш традиційна, позачасова, відстала, «природна», а центр більш космополітичний, модерний, прогресивний, «культурний»;
- національні стереотипи є завжди суперечливими: їхні найхарактерніші атрибути містять власні опозиції. Так, французи є строгими, раціональними, незворушними (тип: Жіскар д Естен), а також збудливими, поривчастими, пристрасними (тип: Луї де Фюнес); англійці - люблять чай, поважні, з твердим характером (тип: міс Марпл чи Філіас Фог) і водночас - нонконформісти і дратівливі (тип: Вінстон Черчіль, Джон Буль); німці - хоробрі захисники терпимості і свободи, а ще - нудні буржуа, захопленні миттям вікон... Кліше «країна контрастів» можна прикласти до будь-якої країни.

Притім, за спостереженням Дж. Лірсена, стереотипи можуть бути позитивними або негативними залежно від політичних обставин і позиції автора: країни, що становлять загрозу в політичній чи економічній конкуренції, описуються в негативному освітленні, що спричинює ***ксенофобію,*** а країни, котрі не становлять жодної загрози, зображуються у привабливому освітленні, що породжує екзотизм та ***ксенофілію.***

Отож зі зміною політичних обставин може змінюватися образ країни. Скажімо, коли Іспанія стала менш владною, її образ почав дрейфувати до привабливої екзотики: від герцога Альби та інквізиції до «Кар- мен», серенад, фламенко, боїв биків і кастаньєт. І навпаки - коли Німеччина розвинулася у XIX ст. в індустріальну імперіалістичну силу, її образ змінився від батьківщини романтичних поетів і музикантів (Шуберт, Ей- хендорф) до батьківщини прусських офіцерів і божевільних учених. Зосередившись у своїй книжці «Французькі письменники і німецький міраж. 1800-1940» ("Les écrivains français et le mirage Allemand" Париж, 1947) на вивченні образу «іноземця», «іншого» та «іншості» в літературі, Жан-Марі Карре з'ясував, що французька германофілі«, яку у французькій літературі на світанку романтизму започаткувала мадам де Сталь, змінилася германофобією після франко-прусської війни 1870-1871 рр. Тому Ж.-М. Карре назвав такі образи «міражами».

Таким чином, образ змінюється не тому, що змінюється приписуваний певній нації характер, а тому, що змінюється ставлення до країни. Це означає, за Г. Дизеринком, що гетеро- та автообрази своєрідно взаємозв'язані: кожен «образ іншої країни» має підґрунтя в образі власної країни, незалежно від того, чи це декларується відкрито, чи існує латентно Або ж, у формулюванні Дж. Лірсена, автообраз включений у зображення іншої культури як неминуча міра суб'єктивності, що є основною відмінністю «образу» від об'єктивної інформації[233]. Захоплені чи осудливі оцінки іноземних авторів, їхні помилкові уявлення про чужу країну, зумисні чи мимовільні перекручення її образу становлять, як стверджує Д. Наливайко, той суб'єктивний елемент, що характеризує передусім реципієнта, тобто творця образу Іншого, і є істотним структурним складником цього образу[234]. Звідси випливає необхідність дискурсивного підходу: імагологія повинна вивчати не тільки зображену іноземну країну, а й контекст зображення, позицію автора.

Конкретний вияв структурних особливостей та еволюційних пери- петій етнічних гетерообразів можна простежити на прикладі жанрів подорожньої літератури.

12.4. Розширення Ойкумени: подорожня література

Подорожні твори (travel literature) - це різножанрові тексти, в яких враження мандрівника викладено у формі записок, щоденника, спогадів, листа, автобіографії, нарису, репортажу тощо. У таких творах складники ***документальний*** (відомості географічного, етнографічного, природознавчого, краєзнавчого характеру, особисті спостереження над історичними пам'ятками, краєвидами, побутом місцевих мешканців) і ***мистецький*** (фікційна, тобто вигадана, подорож; есеїстичний характер, мальовничість опису, вираження особистих емоцій і роздумів з приводу неповторного локального колориту) можуть поєднуватися в різних пропорціях з елементами ***міфологічними*** і ***фантастичними, публіцистичними*** та ***інтелектуальними, пригодницькими*** і ***любовними,*** формуючи жанрові видозміни. Авторами таких творів є люди різних

---

[233] *Leerssen, J.* **National Identity and National Stereotype // http://cf.hum.uva.nl/images/info/leers.html**

[234] *Наливайко, Дмитро.* **Літературна імагологія: предмет і стратегії** // *Наливайко, Дмитро.* **Теорія літератури й компаративістика. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. - С. 96.**

професій: дипломати, купці, місіонери, солдати фортуни, моряки, лікарі, дослідники, журналісти...

Стародавнім людям земний світ уявлявся у вигляді Ойкумени (грец. «вся земля»), в центрі якої перебуває Еллада (чи будь-яка інша відповідна батьківщина), над нею - небесний світ, а під нею - потойбіччя. Terra incognita, незнана земля, розташована на периферії Ойкумени, зображувалася то як екзотична утопія («тридесяте царство», Атлантида чи розташована за північними вітрами сонячна країна вічно юних гіперборeїв), то як ворожий чи дикий, нецивілізований край, заселений фантастичними істотами (як-от земля Гогів і Магогів).

Таке етноцентричне просторове світовідчуття визначило певні типи мандрівничих сюжетів, як-от:

- міфічна подорож у потойбічне царство: у вавилонському епосі Гільга- меш вирушає в підземний світ на пошуки безсмертя, Орфей шукає там померлу Евридіку, Іван-царевич - викрадену королівну, а герой фінської «Калевали» Вяйнямейнен виносить звідти млин щастя і достатку Сам- по;
- легендарні мандри морем і сушею: похід аргонавтів за золотим руном у Колхіду, десятилітній шлях Одіссея на рідну Ітаку, подорожі Ойсина в чарівні країни в ірландських сагах, повісті про походи Александра Македонського, розшуки Рамою своєї викраденої дружини Сіти у «Рама- яні»;
- екскурсія утопією - неіснуючою щасливою країною з ідеальним суспільним устроєм: Атлантида у працях «Тімей» і «Крітій» Платона;
- подорож як сюжетно-композиційна основа (хронотоп) творів, які мали не міфологічний чи легендарний, а мистецький, суто фікційний статус: «Золотий осел» Апулея; чудесні пригоди Сіндбада, вміщені в XI ст. до арабського збірника «Тисяча й одна ніч»;
- документальна подорож в історичних, політичних, географічних текстах: «Історія» Геродота (V ст. до н. е.), «Записки про Галльську війну» (I ст. до н. е.) Юлія Цезаря, «Географія» (I ст.) Страбона, «Германія» (I ст.) Таціта.

Сприймання «чужого» як виняткового, дивовижного на тлі «свого» як звичного, нормативного спостерігаємо і у творчості пізніших авторів. Середньовічна «Повість минулих літ» описує різні слов'янські племена, кожне з яких дотримувалося «своїх звичаїв і законів своїх батьків» і мало «свій норов і побут», а особливу увагу Нестора привертають незвичайні речі, як-от звичай новгородських словенів митися в розпечених лазнях чи деревлянський ритуал викрадання майбутніх дружин. Середньовічні паломницькі твори («ходіння») оповідали про подорожі їхніх авторів-прочан (паломників, пілігримів) до місць релігійного поклоніння. Найраніший зразок цього жанру - «Peregrinacio асі Іоса Бапсіа» (кінець IV ст.) - описує прощу монахині Етерії до Святої землі. У найдавнішому українському «ходінні» - «Житті і паломництві Данила, ігумена Руської землі» (XII ст.) - автор стисло й точно викладає топографію Палестини. А мемуарна «Книга» (1298) венеціанця Марко Поло, котрий розповів про свої мандри східними країнами і сімнадцятилітнє перебування в Китаї, була не лише відкриттям Сходу, а й провісником нових можливостей подорожньої прози.

В епоху Відродження і великих географічних відкриттів (XV-XVI ст.) подорожня література поступово розширює тематичні виднокола й арсенал наративних форм, дбає про дедалі докладніший і мальовничіший опис географічних, етнографічних, історичних, природних особливостей краю. Сфера міфо-казкового (незнаного) поволі відступає перед сферою документального (пізнаваного), коли з'явилися бортовий журнал Христофора Колумба, «Коротка історія зруйнування Вест-Індії» Бартоломея де Лас Касаса, листи Америго Веспуччі, щоденник А. Піга- фетти, супутника Магеллана, а згодом - описи морських і сухопутних експедицій XVII-XVIII ст. Дж. Кука, Ж.

Ф. Лаперуза та багатьох інших. Португальський поет, вояк і вояжер Луїс де Камоенс у поемі «Лузіади» (1572), що зображує морський похід Васко да Гами, висловив захоплення новими горизонтами, які відкрилися перед сучасниками. Яскраві описи морських штормів, екзотичних ландшафтів незнайомих країн і звичаїв туземців поет-мандрівник черпав із власних спостережень.

Притаманна тій добі жага пізнання світу позначилася й на книжці українського пілігрима Василя Григоровича-Барського «Странство- ванія» (вперше надруковано 1778 р.), яка «помітно виділяється з-поміж попередніх творів паломницького жанру і вписується в контекст європейських описів різних подорожей та географічних відкриттів» Її жанр - подорожні записи, що їх вів автор упродовж 1723-1747 років, мандруючи країнами Європи і Близького Сходу (Словаччина, Угорщина, Австрія, Італія, Греція, Єгипет, Палестина, Сирія, Туреччина, Крит). Відвідуючи церкви й монастирі, він милувався ландшафтами і красою міст, цікавився історією тамтешніх країн, звичаями і культурою їхніх мешканців. Його описи виходять за рамки стандартного паломницького стилю й забарвлені безпосередніми враженнями мандрівника:

> Бисть же тогда августа 14 число [1724 р.], егда приспіх аз к Неаполю, і бисть вечер, уже по захожденії слонца, єгда внійдох в врата градськіє. Тогда вшед- ши внутр, узріх мимоходяще многое множество народу от благородних і знаменитих мужей і жен, яздящих по граду позлащенними і гордими колес- ницями, других же прохождающихся сімо і овамо, прочіїх же различніє вещі продающих, і толь многое множество народу, яко едва розминутися могох. Не созирах же тогда болієничтоже, бі бо уже час вечера темна і ускорях зіло к гостинниці, далече бо отстояще, едва не на другой страні града...[235]

У наступні дні перебування в Неаполі мандрівник докладніше роздивився міцну фортецю, пишний королівський двір, чудово оздоблені палаци, широкі й вузькі вулиці з криницями і фонтанами, суцільно забудовані високими будинками, вгорі між якими видніє клаптик неба; милувався чудовими картинами і скульптурами, кораблями в порту, яскраво освітленим вечірнім містом. Вражений гостинністю і приязню італійців, автор «Странствованій» опанував їхню мову.

Щоправда, як і Колумбові, котрий, припливши до Америки, описував місцевих людей, фауну і флору в термінах іспанського світогляду («щось подібне до того, що в Севільї...»), Григоровичу-Барському довелося перекладати не лише з мови на мову, а й з екзотичної культури на культуру рідну: «фонарі, то єсть ліхтарні кришталовіє», порт - «пристанище морське», статуя - «каменний болван іли фігура». А ось незвичні для киянина італійські балкони: «при коємждо же дому на улицю суть чарда- ки іли ґанки маліє, от желізних залом скованніє і на подножії мраморном при тойжде стіні утвержденніє... на тих убо чардаках оніє благород- ніє і знаменитіє мужіє же і жени сидять тамо на златих іли на мальованих кріслах, прохлажденія ради і созиранія низу на люде».

За тих часів подорожній сюжет часто використовувався для сатиричного чи комічного зображення («Дон Кіхот» Сервантеса як пародія на лицарський роман; карнавальна подорож потойбіччям у четвертій частині «Ґарґантюа та Пантагрюеля» Ф. Рабле, алегоричний зміст «Мандрів Ґуллівера» Дж. Свіфта, «Персидські листи» Ш. А. Монтеск'є, «Історія Абдеритів» К. М. Віланда, «Енеїда» І. Котляревського).

---

[235] *Мишанин, Олекса.* **Італія очима українського мандрівника першої половини XVIII ст. //** *Мишанич, Олекса.* **На переломі. - К.: Основи, 2002. - С. 59.**

Сентименталізм перевів погляд із зовнішнього плану у внутрішній світ мандрівника. «Сентиментальна подорож Францією та Італією» (1768) А. Стерна породила цілу хвилю «подорожей уяви»: «Подорож навколо моєї кімнати» (1794) К. де Местра, «Мандрівник» (1831-1832) А. Ф. Вельтмана. З'являються інтелектуальний і публіцистичний різновиди мандрівничої літератури: «Подорож із Петербурга в Москву» (1790) А. Радіщева, що мала протестний характер; «Листи російського мандрівника» (1801) Н. Карамзіна, в яких автор розмірковує про місце Росії в європейській історії та культурі.

Реальні і вимріяні подорожі відображені у документальних та мистецьких творах доби Романтизму і пізніших літературних епох: «Італійська мандрівка» (1816-1829) Ґете, нотатки Г. Гайне, в яких зафіксовано його враження від мандрівок Англією (1827) та Італією (1828), «Подорож до Арзрума» (1835) А. Пушкіна, «Листи мандрівника» (1834-1836) Жорж Санд, «Листи з Парижа» (1864) Марка Вовчка, «Подоріжжя од Полтави до Гадячого» (1874) Панаса Мирного, «Мандрівки з ослом» (1879) Р. Л. Стівенсона, «Острів Сахалін» (1893-1894) А. Чехова, «Через Мексиканську затоку» (1934) О. Гакслі, «Коли добре мандрувалося» (1946) Ірвіна Во. Російський письменник-мандрівник Іван Ґончаров змалював у «Фрегаті Паллада» (1855-1857) власну подорож навколо світу. З документальних творів українською мовою, які описують навколосвітню подорож, надзвичайно цікавими є «Листи з чужини» (т. 1 - 1898, т. 2 - 1907) військового лікаря Ярослава Оку- невського.

У наш час, коли телебачення й відео витісняють літературну оповідь про мандри планетою, цікавими для читача залишаються такі книжки, як «Подорож на "Кон-Тікі"» (1950) Тура Гейєрдала, автор якої оповів про свої небезпечні пригоди під час морського плавання на плоту і відкрив сучасникам стародавню культуру острова Пасхи.

Вагу мандрівничої проблематики в сучасному світі і мистецтві засвідчує Конгрес ЛАПА 2008 (Лонґ Біч, Каліфорнія, США), присвячений широкому спектру питань: від традиційної літератури подорожей до тематики вигнання, номадизму (кочового життя), діаспори та різноманітних їхніх соціальних, політичних, психологічних аспектів.

12.5. Естетизація екзотичного

Переломним моментом у літературному осмисленні мандрівничої тематики стала епоха Романтизму, яка виробила категорію ***народності*** як мовної, культурної, історичної, психологічної самобутності кожного етносу і наповнила естетичним змістом поняття ***екзотичного*** (екзотика - слово, що походить од грецького «чужий, іноземний»). Митців-ро- мантиків вабили далекі країни й рідкісні людські характери, вони були вразливі до мальовничих краєвидів і незвичайних пригод. Вже у відомій поезії Ґете «Міньйона» («Ти знаєш край...», 1784) оспівано мрійливий образ Італії: цитриновий цвіт, золоті помаранчі, мирт і лаври, дім з колонами, водоспад над скелею, міф про драконів у гірській печері... Згодом, втілюючи у збірнику «Західно-східний диван» ("West-Ostlicher Diwan", 1814-1819) свої ідеї «світової літератури», письменник використав орієнтальну тематику і форму (газель), поетизуючи культуру Сходу як вираз безпосереднього, цілісного світовідчуття («Геджра», «Гафізові», «Гатем», «Зулейка»).

Романтичний культ національної самобутності й чужоземної екзотики, захоплення неповторним колоритом далеких і близьких країн спостерігаємо у творах чи не всіх видатних романтиків. Образ Іншого набув у романтизмі яскравих ознак екзотизму і ксенофілії, коли «перевага віддається Не-своєму, світові, близькому до природного стану, будь то Схід чи Америка, й негативізується європейська цивілізація як така, що відхилилася від природного шляху» Романтики досліджували неповторну атмосферу Сходу («східні поеми» «Гяур», «Корсар» Дж. Байрона, «Кримські сонети» А. Міцкевича, поеми «Кавказький полоняник» А. Пушкіна, «Батько зачумлених» Ю. Словацького, «Магомет і Хадиза» П. Куліша), Дикого Заходу («Піонери», «Останній із могікан», «Слідопит», «Звіробій» та інші твори циклу романів Ф. Купера про Шкіряну Панчрху), Слов'янського світу («Мазепа» Байрона, «Ґузла» П. Меріме, «українська школа» польських поетів, поема «Єретик» Т. Шевченка).

Популярною стала форма подорожі, яка малювала блукання героя- бунтаря («Мандри Чайлд Гарольда» Байрона, «Мцирі» М. Лєрмонтова), мандрівничі роздуми ліричного «я» («З Нілу», «Розмова з пірамідами», «Париж», «Рим»,«ГробницяАгамемнона»Ю. Словацького; «А. О. Козачковському», «І небо невмите, і заспані хвилі.,.», «Готово! Парус розпустили...» Т. Шевченка), виражала тугу за щасливим життям на лоні первісної природи («Тайпі», «Ому», «Мобі Дік» Г. Мелвілла).

Ажіотаж навколо екзотичних культур посилився й на межі XIX- XX ст., у добу Неоромантизму. Майже вся поетична драматургія Лесі Українки побудована на мотивах античної і біблійної міфології. Ірландець Вільям Батлер Єйтс і поляк Ян Каспрович захоплювалися містикою індійських вірувань. У ліриці Агатангела Кримського панує арабська стихія. Австрійського неоромантика Рільке вабив світ слов'янської культури.

Хронотоп подорожі ліг в основу пригодницьких творів («Пригоди Робінзона Крузо» Д. Дефо, «Пригоди Гакльберрі Фінна» М. Твена), роману виховання («Роки мандрів Вільгельма Мейстера» Й. В. Ґете, «Історія Тома Джонса, знайди» Г. Філдінґа), неоромантичного роману мандрів («Острів скарбів» Р. Л. Стівенсона, «Серце пітьми» Дж. Конрада). Переміщення персонажа з провінції у столицю і навпаки є композиційним стрижнем реалістичного роману (романи Стендаля, О. де Бальзака, «Мертві душі» М. Гоголя), а подорож у часі - фантастичного роману («Янкі при дворі короля Артура» М. Твена, «Машина часу» Г. Дж. Вел- лса, «І прогримів грім» Р. Бредбері).

У мандрівничій «літературі факту» і в мистецьких творах, заснованих на хронотопі подорожі, дослідники простежують такі основні еволюційні і структурні закономірності образу Іншого:

- міфо-легендарне поступово витісняється документальним і мистецьким елементом;
- «своя» національно-культурна традиція та індивідуальні психологічно- побутові уподобання мандрівника-спостерігача, які є вихідною основою для сприймання чужоземного світу, зазнають упродовж розповіді (сюжетного викладу) розширення світоглядного горизонту, збагачуючись новими культурними цінностями і життєвим досвідом;
- ідейно-світоглядний план таких творів часто побудований на зіткненні між упередженими думками й особистими враженнями, коли панівні ідеї та очікування змінюються у свідомості мандрівників безпосередніми враженнями від складної і цікавої місцевої дійсності. Це поступово руйнувало етноцентризм, расистські настрої і ксенофобію, звичку зверхньо дивитися на Іншого «з відстані і з висоти» («Орієнталізм» Е. Саїда), принизливе трактування аборигена як нецивілізованого дикуна;
- екзотизм як замилування незвичними ландшафтами і звичаями поступається щирому зацікавленню і проникливому розумінню.

У книжці «Завоювання Америки: Проблема Іншого» (1982) Цветан Тодоров інтерпретує Колумбове відкриття Америки, іспанське її завоювання, колонізацію і знищення тубільних культур як модель взаємин Старого й Нового світів на межі Середньовіччя і Новочасся Назви розділів його книжки - «Відкрити», «Завоювати», «Пізнати», «Полюбити» - відбивають поступове усвідомлення новочасною цивілізацією самобутності й неповторної цінності Іншого. Після 1492 р. (року відкриття Америки) світ зменшився («світ є малим», як категорично заявив Колумб), хоча всесвіт став безконечним, а Колумбові нащадки зрештою прийшли до розуміння того, що втрата Іншого - це непоправна втрата частинки свого Я. Моральні уроки історичних конфліктів «Я versus Інший», труднощі на шляху до порозуміння, зіткнення між поширеними упередженнями й безпосередніми особистими враженнями - такі морально-етич- ні проблеми, що постають перед читачем у подорожній літературі, знаходять глибоке гуманістичне вирішення в літературній репрезентації Іншого.

Таким чином, зустріч з Іншим і сприймання Іншого існують як ***дискурс,*** обрамлений різними культурними умовами і семіотичними системами обох учасників. Таке сприймання відбувається як своєрідне прочитання Іншого / Чужого, що репрезентований у відмінному культурному коді, відповідно до вже існуючої, «своєї», герменевтики, притім спроба «перекладу» змінює культурний простір інтерпретатора.

12.6. Між полюсами «свого» і «чужого»

Етнообрази, позначені нестримним захватом перед екзотичною країною й оповиті серпанком тужливої мрії та творчої фантазії, Ж.-М. Карре називав ***міражами.***

Вражаючий мрійливий образ України, в якому історично впізнаване змішане з творчою вигадкою, створили представники польського романтизму. Попри використання українського фольклору та мотивів української історії, у творчості Северина Ґощинського, Юзефа-Богдана Залеського та інших представників «української школи» можна простежити незвичне, значно відмінне від українського романтичного автооб- разу, екзотичне бачення України. Екзальтований образ-міраж України у Залеського дивував І. Франка-реаліста:

> ...таємйичою і міфологічною, відірваною від живого контексту життя і історії, облитою надприродним, казочним блиском, єсть та Україна, котру ' Він закляв в свої строфи.
>
> Сон, міфологія, мари! Чайки козацькі плинуть по лиману, що лунає окриками: «urra-ho, urra-ho, urra-ho». Куди пливуть, відки, за чим? Бог знає. Козак - чомусь названий Косинським - жене по степу, до Ставищ, до полків і до жінки (?!) - чисто гарячкове манячіння. Чорним шляхом, степовою дорогою іде вся Україна за марами Ляха Сердечного і великий жаль подає в небо всіма дзвонами - в початку XVI віку, коли степова полоса стояла пустинею! ...все в тій поезії, навіть відголоси, навіть переклади з живих пісень українських, таке змінене, таке перевернене на фантастичну подобу, вибуяле поза нормальні границі поетичної правдоподібності, що читаєш і сам собі не віриш, що могли бути покоління, котрі ту фату-моргану приймали за дійсність

Такі ж образи-міражі існували в інших національних літературах доби Романтизму: захоплене сприйняття Франції, француза і французької культури в російській літературі, німецький міраж - у французькому письменстві, велике зацікавлення Скандинавією в Англії, поетизація Італії у творчості Ґете тощо. У французькій літературі відкривачем (і водночас творцем) екзотичного німецького світу була мадам де Сталь, співцем Слов'янщини - Проспер Меріме

(збірник «Ґузла», стилізований під сербські народні пісні), розвідником «італійського характеру» - Стендаль («Ваніна Ваніні», «Пармський монастир»).

Інший тип літературного етнообразу - ***збірний образ,*** який вимальовується немов символ нації, що втілює в тих чи інших пропорціях як позитивні її риси, так і певні вади. Безперечно, образ чужинця - представника іншої нації - в уяві сусідів може змінюватися: в ньому в той чи той період переважають ті чи інші риси. Так, в уявленні французів німецький національний тип з другої половини XVII ст. до середини XIX ст. асоціювався з людиною високої духовної культури. Однак із початком німецько-французької війни 1870 р. цей стереотип доповнився іншим - мілітарним, утіленням якого були не Шіллер, Ґете і Бетговен, а Бісмарк. А що вже казати про період Другої світової війни, коли «роздвоєння» Німеччини в очах багатьох ще більше посилилося: традиція культури, з одного боку, і нацизм, Гітлер - з другого.

У класичній українській літературі німець (етнонім, що етимологічно походить від «німий»), шваб чи австріяк - це переважно віддалений, бо не-слов'янин, але не завжди чужий персонаж. У поемі «Панські жарти» І. Франка викликає читацькі симпатії постать комісара з комічною вимовою («Люблю / Я руські кльопа, - було каже. - / Я руські кліп їм тесять літ /1 полюпив вас»), а в комедії «Хазяїн» І. Карпенка-Карого таким є образ простодушного й чесного фахівця Шварца. Репутація хазяйновитого, коректного німця зазнала негативної стереотипізації в часи Першої і особливо Другої світових воєн, що відбилося в літературних творах. Візьмімо для прикладу вірш Юрія Липи «Народи»:

I

Глянь, проходить Ф р а н ц у з , той, що має сто мислей
на мить,
Що, здається, недбалий, а бистрий, як яструб, Завжди скритий,
зухвалий, а в пристрасті й смерти -
мистець.
Ось А н г л і є ц ь , що любить ходить над проваллям, Аж над ним він
дорогу собі протоптав, У холодній скаженості дивний творець ясних
мрій. Ось Г е р м а н е ц ь, люнатик у знаках і маршах, Все хотів би
назвать він, з усім би хотів закінчить, Все забрав би в касарні, а ні! - в
хороводи важкі. Ось і ти став і дивишся гнівно. Пізнай їх. Кожен з них
є собою, а ти - У к р а ї н е ц ь.

II

Глянь, С л о в а к завжди - з дзеркалом. Він
говорить про себе.
Поправляється вічно (чи вражіння є?), Він маячить з уклоном, він з
дрібниці - під небо, В тьмі задушить, поссе, - но, і знову своє.
А - М о с к в и н той - як з лісу, кричить -
як з болота, То безецний і
голий, то - тхір, от як мить! То надмірна в нім вірність, то - бунт. В нім
охота То ридать перед кимсь у гримасах, то знову палить. У к р а ї н е ц ь
- не крик, він не любить сує.
То він бистрий, То він сонний
іде, хоч причаєний жде, наче вістря, Наче вістря, зависле вгорі, що ось
блисне наново, Що на змінність і танці дасть право й оцінку, як Слово.

Погляньмо на ці характеристики зблизька. Француз - швидкий розум (згадаймо «Скіфів» А. Блока: «острый гальский смысл»), пристрасть, мистець пристрасті і «смерті», зухвалість - це ж риси того стереотипу, який склався вже давно: «Три мушкетери» Александра Дюма, Антуан де Сент-Екзюпері, Альбер Камю.

Англієць - «холодна скаженість» - цікавий оксиморон.

Характерно, що німець асоціюється у Липи не з духовною культурою, не з Ґете, Шіллером чи Гегелем (знову згадаймо Блокове - «сумрачный германский гений»), а з військовими маршами та казармою. Це свідчить про те, що на характеристики й оцінки Липи впливала тодішня політична ситуація.

Ці характеристики доповнює культурологічна й історіософічна праця Ю. Липи «Призначення України». У той час, коли він писав цю книгу, Англія уявлялася Липі в образі гігантського корабля, зверненого не до Європи, а до колоній; Берлін зі своєю нацистською ідеологією «вищості» німецької культури трактує не-німців, зокрема слов'ян і балтійців, як «вроджених слуг» і «дивиться на них з висоти мурів своєї держави, велетенського військового табору, а концентраційний табір московського імперіалізму відокремився від решти світу не тільки кордонами, а й духово».

Як бачимо, збірний образ іноземця в літературі має «сліди» історичної епохи, міжнародної ситуації, а також ґрунтується на політичних уподобаннях автора, психологічних чинниках. У Ю. Липи характеристики народів зумовлені політичними мотивами і майже збігаються з характеристиками державної політики. Особливо дошкульна характеристика **«Москвина»,** росіянина («як з болота», «голий», «тхір»), що випливало з підневільного становища України і виділення її окремішності:

Ні Росії, ні Європі
Не зрозуміти синів твоїх!
(«Встань, Україно!..»)

Якщо збірний етнообраз подає колективний портрет нації на значній відстані від читача, комбінуючи однотонні й контрастні штрихи-стерео- типи, то ***психологічний образ Іншого*** вирізняється з-поміж розмаїтого імагологічного літературного арсеналу здатністю наблизити читача до внутрішнього світу людини іншої національності за допомогою витон- ченіших і багатозначних сюжетних і характеротворчих засобів. Повільний і докладний плин нарації в оповіданні «Мендель Ґданський» Марії Конопніцької поступово занурює читача у світ ґданського палітурника Менделя, котрий полюбив своє місто, де мешкає і чесно працює багато літ, де його знає і шанує чимало городян. Завершується оповідання до краю напруженим і дуже зворушливим епізодом: студент, двірничка, перекупка та інші мешканці невеликої кам'яниці стали на захист свого співмешканця-єврея під час погрому. Але пуант цього твору полягає не в подієвому, а в етичному плані: у переляканих очах свого сина і галасі натовпу, сп'янілого від горілки й люті, Мендель побачив рідне місто ін-шим - незбагненно відчуженим, і старий єврей жахнувся, відчувши, що його «серце вмерло до цього міста».

Історичні події, що спричинили міжнародні конфлікти, перетворюються в національну травму, відображену в літературі й культурі. Скажімо, турок і кримський татарин в українській літературі мають давні історичні стереотипи, зафіксовані в думах, переказах, козацьких літописах, і лише в XIX ст., коли відійшло в історію політичне протистояння, ці ет- нообрази почали змінюватися і наповнюватися новим змістом: після поеми «Магомет і Хадиза» Пантелеймона Куліша з'явилися такі яскраві зразки зацікавленого і проникливого сприймання Орієнту, як повісті «Бех аль Джуґур» Михайла Грушевського і «Абдул-Газіс» Володимира Левенка (Леонтовича), лірична збірка «Пальмове гілля» Агатангела Кримського, «На камені» та інші новели кримськотатарського циклу Михайла Коцюбинського, оповідання «Асан і Зейнеп» Христі Алчевсь- кої, пізніше -

«Людолови» Зінаїди Тулуб, роман «Мальви» Романа Іва- ничука тощо. Однак невмирущі стереотипи література продовжує використовувати в той чи той спосіб, створюючи нерідко моральні колізії для читача-інтерпретатора. Ще наприкінці XIX ст. відомий літературний критик Володимир Горленко гостро відреагував на спримітизова- ний образ мусульман у поемі «Козаки і море» Данила Мордовця, а через сто років Іванові Дзюбі довелося коригувати змальований надмірно чорними барвами образ середньовічної Європи і Туреччини в романах «Євпраксія» і «Роксолана» Павла Загребельного: «Може скластися враження, що там були тільки жорстокість, підлість, ницість, бруд, що там лише вбивали, катували, запродували, нищили... Але ж було й життя, був рух історії... Творилися матеріальні і духовні цінності, діяли великі ідеології, що поривали людей...» Критика збентежив етичний аспект авторської історіософії:

> ...чи гарно казати про чужу батьківщину, приміром, таке: «І все те: дикість, безглузді звичаї, обожнювання кожної літери тільки за те, що записана вона предками, - зливається в цих людей у поняття батьківщини. З сльозами на очах вони вигукують: "О, ватан, ватан!" ("О, батьківщино, батьківщино!")». Мабуть, за цим словом стояло для тих людей щось більше, ніж побачила Роксолана П. Загребельного... [236]

Протиставлення звуженого, поверхового портрета чужинця ідеалізованому автообразу характерне для всіх націй у процесі самоусвідомлення, переживання драматичних історичних колізій чи консолідації для вирішення політичних проблем. Свого часу у Франції досить непривабливо змальовували німців, а в Німеччині існувала «чорна легенда» стосовно іспанців і французів.

З другого боку, кожен народ бачить свою країну очима своїх поетів і презентує цей автообраз світові: Шотландію Роберта Бернса, Міцкеви- чеву Польщу-Литву, Угорщину Шандора Петефі, Шевченкову Україну, Францію Гюго, Болгарію Христо Ботева...

Однак, незважаючи на те що «в рідній краю навіть дим солодкий та коханий», автообраз у національній літературі буває амбівалентним, а то й сатиричним. У романі «Перські листи» (1721) Ш. А. Монтеск'є змалював непривабливий образ Франції за допомогою епістолярного викладу вражень, яких немовбито зазнав у цій країні вигаданий прибулець зі Сходу - за дивовижною для нього екзотикою він розгледів тяжкі соціальні і моральні вади французького суспільства. А в комедії «Дон Кіхот в Англії» (1734) Генрі Філдінґа висвітлено політичний портрет тодішньої Англії: мандрівний лицар Дон Кіхот, прибувши зі своїм зброєносцем Санчо Пансою в Англію, став свідком провінційних виборів, на яких панує підкуп виборців. Або ж пригадаймо неприкрашений образ рідної країни в «Німеччині» Г. Гайне чи Шевченкове «І мертвим, і живим...», Кулішеве «народе без пуття, без чести і поваги», Франкове «nie kocham Rusi», Маланюкове «Проклятий край, Елладо степова»...

---

[236] *Дзюба, Іван.* **Несходимі стежки минувшини (Пригодницькі мотиви в історичній прозі) // Література і сучасність: Літературно-критичні статті. - Вип. 20. - К., 1987. - С. 98-99.**

12.7. На прикордонні: народи-сусіди, інопяемінні співвітчизники, «люди без батьківщини» в літературній іконографії

Поневіряння неприкаяної людини, що приречена шукати притулок під чужими дахами, здавна уявлялося народною свідомістю в образах Агасфера чи Марка Проклятого як покарання за певні гріхи. До витворення расових і культурних упереджень часто спричинявся замкнутий, кастовий спосіб життя етнічних груп, дистанційованих від соціального довкілля, як-от цигани чи євреї.

Вільнолюбне плем'я ромів зображувалося в літературі то в освітленні екзотичному («Цигани» Пушкіна, Есмеральда в романі «Собор Паризької богоматері» Гюго, новела «Кармен» Меріме, за мотивами якої створив оперу Бізе), то соціальному (оповідання «Цигани» Франка), то психологічному («Циганка Аза» М. Старицького, «Парубоцька справа» Марка Черемшини), то естетичному (збірка «Циганський романсеро» Ф. Ґарсії Лорки), але скрізь можна відшукати проблему міжетнічних взаємин. Скажімо, сучасні дослідники розглядають природу конфліктів у повісті О. Кобилянської «В неділю рано зілля копала» з погляду взаємопроникнення і взаємовпливу паралельно існуючих циганського та українського світів, кожен з яких захищає свою самобутність від асиміляції, вдаючись до відторгнення чужорідного елементу: спочатку циганський світ відмовляється від «білої» дитини та її матері, а згодом - український світ не приймає циганську дитину і циганське знахарство. Таким чином, механізм розгортання конфліктних подій, які призводять до трагічної розв'язки, міститься не в зовнішньому, подієвому, а у внутрішньому, екзистенційному, ментальному просторі

Широким є діапазон літературних стереотипів і мистецьких образів єврея: від Шекспірового лихваря Шейлока («Венеційський купець»), котрий уособлює демонічну владу грошей і підступну помсту, й до жида Янкеля - палкого патріота з епопеї Міцкевича «Пан Тадеуш».

Як представники пригніченої нації, українські письменники колоніальної доби не раз зображували євреїв-жидів з глибокою симпатією, хоча історія стосунків між обома багатостраждальними, політично і культурно маргіналізованими етносами не раз була затьмарена взаємними фобіями [237]. Єврей в українській літературі - це не лише скупий лихвар, спритний підприємець, ошуканець-гендляр, а й людина, спрагла знань («До світла!» І. Франка, «Сердечна опіка» Г. Хоткевича), чудовий музика і люблячий батько («Щастя Пейсаха Лейдермана» М. Левицько- го), саможертовний друг, як Піня (оповідання В. Винниченка «Талісман»), котрий звик відповідати несміливою посмішкою на принизливі жарти, однак внутрішньо змінився, відколи в'язні обрали його старостою в'язничної камери, і, пройнявшись відповідальністю за товаришів, урятував їх ціною власного життя. Особливо різноманітною є галерея єврейських персонажів у творчості І. Франка: зневажена одноплемінником Сурка (однойменна поема) знаходить притулок у домі українського селянина, лихвар Ваґман (роман «Перехресні стежки») висловлює розуміння політичних устремлінь українців, і навіть Герман Ґольдкремер (повісті «Boa constrictor», «Борислав сміється») наближений до читача як

---

[237] *Грабовий, Григорій.* **Єврейська тема в українській літературі XIX та початку XX сторіччя** *// Грабович, Григорій.* **До історії української літератури. - К., 2003. - С. 218-236.**

особистість завдяки зображенню персонажа в непростих повсякденних сімейних і підприємницьких клопотах.

А настроєва новела «Жидівська вулиця» Івана Керницького, в якій змальовано колоритний закуток львівського гетто, завершується пуантом - жалісливими звуками старої катеринки, якими заслухалися всі мешканці львівської вулиці: веснянкуватий Мемель, вусата Рухля, каправий Мехель і малий калічка Шльойма:

> Якась дивна і давно призабута мельодія, наче не тогосвітна, котиться, як річка, що висихає від спеки, і дивними чарами заворожує всю вуличку... І жариться іскорками болю в Шльоймових оченятах великий неспокій та відвічна туга його дідів-скитальців, туга, що гонила ними, мов зачумлени- ми, по безконечних світових дорогах у погоні за приютом і спокоєм, якого не знайшли ніколи'.

Іноземний гість, допитливий турист, підозрілий незнайомець, непроханий приблуда, небезпечний зайда... Реноме мігранта часто залежить не лише від його особистої поведінки в чужому середовищі, а й від етнічного походження і громадянського статусу. У поезії «Іп шетогіаш» Джу- зеппе Унґаретті (1888-1970) йдеться про долю людини без вітчизни - емігранта, з яким ліричний герой познайомився в невеликому паризькому готелі: цей нащадок емірів-кочовиків полюбив Францію, навіть узяв собі французьке ім'я, та французом так і не став і наклав на себе руки, бо не мІ£і?озбутися самотності в багатолюдному європейському місті.

Отож літературний образ мігранта має виміри етичні й політичні, естетичні і гуманістичні: реконструюючи біографії «людей без батьківщини» - вигнанців, біженців, скитальців, література ставить не лише соціальну проблему експатріації і безпритульності, асиміляції і збереження ідентичності, а й ментальні проблеми інакшості, втрати центру, діалогу між тотожністю та відмінністю. Не випадково Роман Іваничук так довго вагався з вибором заголовка свого роману - «Яничари» чи «Мальви» (1968), поки не зупинився на останньому варіанті, який хоч і втрачає ідеологічні акценти, що були актуальні для розуміння асиміляційної національної політики в тодішньому Радянському Союзі, зате набув набагато тривалішого, місткішого символічного змісту, бо пропонує читачеві не однозначно осудливе, а проникливе, вдумливе висвітлення становища людей, котрі, як Марія Самійлиха таїї діти, опинилися перед нерозв'язною проблемою особистого вибору у фатальних історичних обставинах.

12.8. Україна в рецепції Заходу і Сходу

Сучасний дослідник у галузі порівняльної імагології Д. Наливайко стверджує: «Для кожного народу завжди становить неабиякий інтерес, як його життя й історія сприймаються іншими народами, оцінюються й трактуються ними. Особливо загострюється цей інтерес у переломні періоди життя того чи іншого народу, в періоди активізації процесів його самоусвідомлення і самоствердження» [238].

Документальний, міфо-леґендарний і фікційний елементи співіснували в різній мірі залежно від жанру тих стародавніх творів, які мають не лише

---

[238] *Наливайко, Дмитро.* **Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. // Сучасність. - 1993. - № 2. - С. 94.**

мистецьку, а й інформаційну цінність як скарбниці заміток про Україну, її мешканців і вірування. Автори таких творів - античні історики, географи, політичні діячі, поети - зазвичай намагалися розбірливо підійти до свого предмета, розрізнивши достовірні звістки і неправдоподібні, хоча й цікаві, легенди.

Наприклад, невтомний мандрівник, «батько історії» Геродот (Уст. до н. е.), котрий обійшов чимало країн Середземномор'я, ймовірно побувавши й у Скіфії, тобто на території сучасної України, критично оцінив кілька переказів про походження скіфів. Самі скіфи оповідали міф про свого предка Калаксаїса, котрий став першим царем, підібравши золоте знаряддя, що впало з неба, - плуг і ярмо, сокиру й чашу. Місцеві греки пов'язували їхнє походження з Гераклом, котрий прийшов у цей край, женучи Геріонових волів; тут у нього народилося троє синів, з яких наймолодший, що мав ім'я Скіф, успадкував батьків лук, пояс та золоту чашу, і від нього пішли скіфські королі. Однак Геродот схилився до третьої, історичнішої версії, за якою скіфи прийшли в цей край з Азії і витіснили кіммерійців, знесилених міжусобицями.

Геродот докладніше описав Скіфію, її мешканців - орачів і кочовиків, їхній спосіб життя і вірування, жорстокі воєнні звичаї і відданість у дружбі, але віддаленіші й менш знані землі зобразив «дикими», заселеними людожерами або й зовсім пустельними. Чужоземні реалії він проектував на площину звичної еллінської культурної традиції й особистого життєвог о досвіду. Наприклад, снігова заметіль у нього - це «незліченне пір'я, що літає в повітрі; те пір'я заповняє землю й повітря і не дає видіти нічого» З-поміж рік, що впадають у Чорне море, яке греки називали Понтом Евксінським, тобто «гостинним морем», історик особливо захоплюється Борисфеном (Дніпром), порівнюючи його з Нілом, на берегах якого побував свого часу:

> Четверта ріка, Борисфен, - се найбільша між тими ріками... і, на мою думку, найплодовитіша не тільки між усіма скіфськими, але також між усіма іншими ріками, крім Нілу в Єгипті; бо ж ані одна інша ріка не видержить порівняння з ними. А найплодовитішим являється Борисфен тому, бо має найкращі для худоби, найкорисніші пасовиська і, безперечно, також найбільше і найліпших риб; вода його дуже солодка й чиста, коли в інших ріках вона мутна. На його берегах росте найкраще збіжжя, а де не сіють збіжжя, - дуже висока трава [239].

А ось суто особистісне, забарвлене невиліковною ностальгією враження від північної країни вигнанця Овідія, котрий оплакував у «Сумних елегіях» рідне Місто (Рим), скаржачись на холод, самотність і беззахисність серед непривітних сарматських ландшафтів і чужинців- «дикунів». Образ «варварського краю» неприглядний: лютує зимовий вітер, що зриває покрівлі; рятуючись од морозу, люди закутуються в одяг повністю, залишаючи відкритим саме лице; сарматські воли тягнуть вози через скутий кригою Істр-Дунай; навколо - безмежні засніжені простори, з яких щохвилі можна сподіватися нападу кочівників...

Щоправда, згодом у тужливій ліриці вигнанця можна помітити певну зміну акцентів - поет співчутливо став придивлятися до побуту місцевих мешканців, вивчив їхню мову й навіть написав нею поетичні рядки. Можливо, як гадає І. Франко, це була мова давніх українців.

Опрацювавши багаті історико-документальні та мистецькі джерела, свою книжку «Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI- XVIII ст.» Д. Наливайко присвятив імагологічному дослідженню того, як зманювалася на

---

[239] **Там само. - С. 465.**

Заході рецепція України в різні культурно-історичні епохіїУчений розвіяв створені й підтримувані колишніми імперськими структурами хибні уявлення про те, що Україна для Західної Європи протягом віків лишалася terra incognita, що її сприймали як частину Росії. За Д. Наливайком, образ України як козацької країни й українця як вільнолюбного козака склався в Західній Європі у XVII ст.

Ці міркування підтверджують й інші дослідники. Д. Чижевський зауважив, що середньовічний Київ уявлявся чужинцям як культурний та мистецький центр, який, зрозуміло, не дорівнює Візантії, але загрожує потьмарити її славу своїм суперництвом [240].

У добу Ренесансу, коли Україною прокочувалися безперервні війни, вона не лише викликала корисливий інтерес політиків, а й надихала чужоземних митців. Польський латиномовний поет Себастян Кльонович у поемі «Роксоланія» (Краків, 1584) захоплювався красою Роксоланії-Русі, густими її лісами й повноводими ріками, славив Яфетових нащадків - працьовитих хліборобів, ремісників, рибалок, воїнів, котрі вміють дати відсіч нападникам, оспівував давню столицю Київ, а також Кам'янець, Луцьк, Дрогобич та інші міста.

Саму ж поему автор присвятив Львову - стародавньому українському місту, яке полюбив усією душею:

...Львів, скрізь відомий, святий, руського роду краса,
Місто спокою мого, я тобі присвятив свою працю!
Давньої, віри красо, здрастуй, вітаю тебе!
(Переклад з латини ***Віталія Маслюка)***

Поет малює легко впізнавані й сьогодні обриси княжого міста Лева. Ось Високий замок - «обпершись на мури й піднявшись у вись піднебесну, з скелі стрімкої грозить, здалека видно його». Звідти очам відкривається чудова панорама: в обрамленні навколишніх гір вимальовуються міські мури, вали й вежі, море дахів, монастир Бернардинів, «замки та брами усі, львівські прекрасні доми», їхні осяяні сонцем вікна, «веж височенних шпилі»... Чує читач «Роксоланії» і багатомовний гомін львівських вулиць (мешкають бо тут і вірмени, і євреї), і дзвін ратушевих дзиґарів з Ринку...

У пізніші часи мандрівничі звіти про Україну залишили сирієць Павло Алеппський (XVII ст.), котрого вразила культура й освіта тодішніх українців, австрієць Е. Ласота, француз Ж. Баре, італійці Д. Ліппомано та Д. Руджієрі, шведський пастор К. Гільдебрандт та ін. Завдяки перекладам Яреми Кравця український читач отримав доступ до українознавчих праць «Опис України» Г. Л. де Боплана, «Богдан Хмельницький» і «Українські козаки та їхні останні гетьмани» П. Меріме, «Національний поет України Шевченко» Е. Дюрана.

В «Описі України» (1650) Пйом де Боплан викладає впереміж позитивні й не дуже привабливі характеристики українців. Деякі подробиці українського побуту викликають подив у мандрівника (те, що на базарах продають димарі; спосіб приготування м'ясних страв; звичай, коли дівчата першими сватаються до парубків). Українська земля родюча, а українці - знавці всіх ремесел, побожні, вміють веселитися («нема... серед християнських народів подібного народу, який так мало дбає про завтрашній день»), але не вживають міцних напоїв під час військових походів і коли вирішують важливі справи. «Вони кмітливі і проникливі, дотепні й надзвичайно щедрі, не побиваються за великим багатством, зате дуже люблять свободу, без якої не уявляють собі життя». Вони

---

[240] *Чижевський, Дмитро.* **Променювання української культури поза межі України // Енциклопедія українознавства: Загальна частина. - Т. 2. - К., 1995. - С. 705.**

підступні, загартовані, не дорожать життям «на полі слави». Ці характеристики нерідко суперечливі: відзначає в українців «простацький одяг» і водночас стверджує, що вони «люблять ходити в гарному одязі». Французький мандрівник пишається тим, що зумів пройти дніпровські пороги:

> Серед козаків жоден не вважатиметься справжнім козаком, поки не перейде всіх тих порогів. Отож, за їхнім звичаєм, я й себе можу вважати козаком, і саме в цьому - моя слава, яку я здобув тією мандрівкою

Д. Чижевський пише про особливе зростання інтересу інших націй до України в добу Романтизму. Знайомство, навіть побіжне, з цією країною, її історією і людьми викликало справжнє захоплення. Так звані українські школи, які сформувалися як тематично-стильові течії в польському і російському романтизмі, існували в зародковому стані і в інших літературах, зокрема німецькій, австрійській, чеській, болгарській. У чеській літературі зацікавлення Україною проявилося в оспівуванні Козаччини в лірициі, опрацюванні тем з української історії (драма Йозе- фа Вацлава Фріча «Іван Мазепа», 1865), замальовках українського побуту (Карел Гавлічек-Боровський), популяризації зразків української уснопоетичної творчості (Карел Яромір Ербен), перекладах українських су- часників-романтиків (Франтішек Ладіслав Челаковський) тощо

У німецькій літературі Адельберт Шаміссо 1831 р. переспівав поему «Войнаровський» К. Рилєєва, присвячену гетьману Мазепі. У 1840-х з'явилося кілька німецьких перекладів романів поляка М. Чайковського з української тематики. 1845 р. вийшла «Поетична Україна» Ф. Боден- штедта і ще одна збірка народних пісень. З'явилися й оригінальні твори - поетична збірка «Українські пісні» (1841) А. Маврициюса (псевдонім А. Йдріуса), поеми «Мазепа» (1844) Г. Е. Штебіна і «Ґонта» (1850) Р. фон Ґотшаля (її у 1856 р. переклав українською мовою Ю. Федькович), роман А. Мютцельбурґа «Мазепа».

Зацікавлення Україною австрійського поета Рільке випливало з особистішого його відчуття спорідненості німецького і слов'янського духу. Райнер-Марія Рільке в 1889 і 1890 рр. відвідував Україну і написав кілька поезій, навіяних цими подорожами («Карл XII, король шведський, мчить Україною», «В оцім селі стоїть останній дім», «Буря»), два оповідання на українську історичну тематику - «Як старий умирав співаючи» й «Пісня про Правду» - та, головне, відчув співзвучність з глибоко моральною атмосферою патріархального селянського життя й народного характеру, пройнятого волелюбством і релігійною містичністю.

Про захоплення Рільке українською містерією свідчить його лист до Марії Шіль від 23 лютого 1900 р., в якому висловлене враження від «Слова о полку Ігоревім»: «Зацікавило мене «Слово» безмежно: найкращий там плач Ярославни, як теж на початку величаве й незрівнянне порівняння до десятьох соколів над лебедями [...], що не має собі рівного» [241]. Рільке, власне, відчув і зумів передати те, до чого українські митці приходили пізніше. Інтерес до творчості австрійського поета із сильним слов'янським «підсонням» (на його світогляд вплинули також чеська та російська культури) в Україні почав помітно зростати в 1930-ті роки в середовищі західноукраїнських та еміграційних літераторів. Його перекладають українською Б.-І. Антонич, Ю.

---

[241] **Цит. за кн.:** *Пеленський, Євген-Юлій.* **Райнер-Марія Рільке й Україна. - Львів, 1935. - С. 24.**

Липа, Б. Кравців, а літературознавець Є.-Ю. Пеленський у 1935 р. видав у Львові книжку «Райнер-Марія Рільке й Україна».

Зворушливим фактом зацікавлення Україною ще одного австрійського поета - Гуґо фон Гофмансталя - була його дружба з молодим українським поетом і художником Іваном Крушельницьким, який згодом відтворив свої розмови з Гофмансталем

«Українська школа» в польській літературі представлена драмою «Богдан Хмельницький» (1817) Ю. Нємцевича, «Гелена, або Гайдамаки на Україні» (1819) Я. Камінського, поезією Ю.-Б. Залеськбго («Думка гетьмана Косинського», 1823), романтичними поемами «Марія. Повість українська» (1825) А. Мальчевського, «Поділля» (написана 1826, опуб- лік. 1828) і «Дума про Нечая» (1827) М. Ґославського, «Канівський замок» (1828) С. Ґощинського. Окрім того, українська тема займає поважне місце у творах Ю. Словацького, котрий вимріяв «срібний міф» України, Ю. Крашевського та інших митців.

Романтики творили фольклорний та історико-героїчний образ- міраж України, пов'язуючи з цим краєм боротьбу за свободу, оспівуючи козацьку вольницю. Українець-козак у польських творах - воїн і гайдамака, розбійник і лицар в одній особі, а в російських - борець за звільнення рідної країни від самодержавної тиранії («Войнаровський» Рилєєва) і підступний бунтівник («Полтава» Пушкіна).

Суперечливість у літературному зображенні наших співвітчизників посилилася у XX ст.: породжений міжнаціональними протистояннями негативний образ українця фігурував у повістях «Чорний потік» (1946), «Дорійська галерея» (1957) Леопольда Бучковського, «Острів рятунку» (1962), «Сутінок світу» (1962) Влодзімєжа Одоєвського, хоча, здається, переважило прихильне висвітлення української тематики у чотирьох книжках циклу «На високій полонині» (1936, 1970, 1974, 1979) Станіслава Вінценза, в яких змальовано побут, працю, звичаї і вірування української Гуцульщини, трилогії «Слава і хвала» (1956-1962), повісті «За- руддя» (1976) та інших творах Ярослава Івашкевича, поетичних збірках «Кінь отамана Лободи» (1936), «Золота грамота» (1954) Юзефа Лобо- довського, біографічному романі про Шевченка «Українські ночі, або Родовід генія» (1966) Єжи Єнджеєвича і творах інших польських письменників.

Чим пояснити таку амбівалентність гетерообразу? Сучасний ізраїльський прозаїк Амос Оз (Клаузнер), котрий народився 1939 р. в Єрусалимі в родині емігрантів з України, з нагоди публікації українського перекладу свого роману «До самої смерті» звернувся до читачів журналу «Всесвіт» зі словом «Єрусалим на Україні, Україна в Єрусалимі»:

> Мати моя народилася й виросла в Рівному - українському місті, що його принесла вона з собою до Єрусалима.
>
> Колискові пісні співала вона мені по-українському; казки й бувальщини, Україною народжені, розповідала на івриті. Чи любила вона Україну? Не зовсім. А чи ненавиділа? Не зовсім.
>
> Дитиною відчув я, що її любов до України переплелася з гнівом, що гнів замішався на смуткові, а в смуткові розчинився біль.
>
> Аж коли виріс - збагнув, що цю суміш почуттів називають любов'ю без взаємності.
>
> Довгі розділи з історії наших народів свідчать, що натхнення не раз черпалося в культурі сусіда. А розплатою іноді бувала взаємна напруженість. Траплялося й куди страшніше...
>
> Та в Єрусалимі є і завжди буде часточка України, а на Україні - я вірю в це! - є і завжди буде часточка Єрусалима

Оксимдронний вираз «любов без взаємності», можливо, й не вичерпує 5йї:іх аспектів складної проблематики, зате підкреслює особистісно- довірний -

чуттєвий і почуттєвий - аспект гетерообразу: між його творцем і зображуваним Іншим завжди існує певна напруга, коли кожен обстоює власну правду, хоча й стоять обоє на тому, що їх об'єднує і дає надію на взаємність, а саме - на любові до спільної землі і неминучому діалозі між «моєю» й «твоєю» культурами.

12.9. «...І серце вже не говорило: чужина»

Власний образ у чужих очах не раз викликає застереження чи роздратування, як у критичному відгуку І. Франка на ідилічно-сентиментальне зображення України в поезії Ю.-Б. Залеського, в реакції багатьох українців на «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича чи драму М. Булґакова «Дні Турбіних», яка в шаржованій формі змалювала українську армію.

Звісно, помилкові, образливі, принизливі, шовіністичні образи і стереотипи не ведуть до миру. Розмірковуючи над зв'язком між знанням і владою, Едвард Саїд заперечив політичну цнотливість художньої літератури і поклав на неї важке ярмо відповідальності перед суспільством за моральний його стан: «Дуже часто припускають, що література та культура політично, навіть економічно, невинні; мені не раз здавалося, що це не так, і, звичайно ж, мої студії орієнталізму переконали мене (і я сподіваюся, переконають моїх літературних колег), що суспільство та літературну культуру можна зрозуміти і слід вивчати лише у парі»[242]. Мистецтво справді політично відповідальне, та все ж загалом не воно є безпосередньою причиною конфліктних ситуацій. Конфлікти, як правило, народжуються у сфері ідеології та політики. У XX і на початку XXI ст. - в добу міжнародного протистояння, розпаду тоталітарних імперій та глобалізації економічного, політичного і культурного життя планети - зміцніло нечисте на руку політичне іміджмейкерство: замовні статті, телефільми, книжки, призначені обілити власну політику, спосіб життя, панівну культуру і навпаки - принизити та очорнити конкурента чи ворога. Фашистська і радянська пропаґандивні машини творили образ ворога з багатьох народів (євреї, цигани, кримські татари, чеченці), аби виправдати в очах власного населення та світової думки масові репресії і геноцид. Стимульовані тоталітарною системою, ці ідеологічні стереотипи просякли у свідомість звичайного обивателя, його щоденний побут і масову розважальну культуру - пригадаймо принизливі анекдоти про «чукчів» і «чурків», стереотипні образи Штепселя і Тарапуньки в естрадному мистецтві радянських часів, нещодавній російський фільм «Брат»...

За своїм походженням і суспільною функцією літературні е гнообра- зи специфічно зв'язані з національними міфами, стереотипами, упередженнями, громадською думкою, політичними настроями та іншими т. зв. фактуальними дискурсами. Під специфічним зв'язком маємо на увазі те, що література використовує національні стереотипи для побудови етнообразу, який, однак, сам переважно не є стереотипом, бо, на відміну від фактуальних тверджень, читач його сприймає як мистецьку фікцію (вигадку). Від сґриймача залежить, як скористатися фікціональ- ним образом: у який контекст помістити його, який зміст вкласти в нього, як його інтерпретувати.

На відміну від стереотипів, літературні етнообрази мають складнішу будову і не піддаються однозначній інтерпретації. На звичаєві та психологічні аспекти семантично тут накладаються і концептуально з ними зіставляються та

---

[242] *Саїд, Едвор.* **Орієнталізм. - К.: Основи, 2001. - С. 44.**

протиставляються їм аспекти політичні, філософські, етичні. У «Боярині» Лесі Українки деякі московські звичаї дивують, а деякі дратують Оксану, як то буває з кожним, хто потрапляє в незнайому країну, але до розпачу призвели її не місцеві звичаї (заради коханого вона ладна і сарафан одягнути) - злам і катастрофа наступають тоді, коли героїня усвідомила, що разом зі своєю батьківщиною потрапила в політичну пастку тотального контролю над людиною. Концепт національного звичаю відрізняється від концепту політичної неволі: звичай, як і політична система, є нормативним обмеженням, якого треба дотримуватися, загальноприйнятим ритуалом, від повторення якого залежить вирізнен- ня колективного Ми з-поміж Інших, але це - традиційна норма, добровільне обмеження, тоді як тоталітарна політична система не допускає існування Іншого - це насильницький владний засіб, за допомогою якого ця система підпорядковує й асимілює відмінність або знищує її.

Достовірність таких мистецьких текстів, як «Вогнем і мечем», «Бояриня», «Дні Турбіних» визначається не їхньою співвіднесеністю із «відображуваним» зовнішнім світом, а суто внутрішньою риторичною правдоподібністю, зв'язаністю з текстуально конструйованим референтом (тобто з темою - попередньою порцією висловленої інформації).

Повчальною може бути тривала історія неприйняття в Україні роману «Вогнем і мечем» Г. Сенкевича, аж поки його не інтерпретував засобами кіномистецтва польський режисер Єжи Гофман. Фільм Гофмана отримав і позитивні, і негативні відгуки як українського, так і польського глядача, але переважило, здається, захоплення майстерністю кінематографіста, який з великим історичним тактом, мистецькою експресією і сумною іронією змалював нелегкі спільні сторінки далекої українсько- польської історії з вищої, гуманістичної перспективи, чи, як мовив Сенека, sub specie aeternitatis (з погляду вічності).

Гуманізуюча місія мистецтва полягає в тому, що воно відштовхується від звичних етнічних, расових і культурних стереотипів, розвіюючи їх гіпнотичну магію і збагачуючи наш погляд на світ. У світовій літературі відомо чимало творів, сюжет яких побудовано на розвінчанні міжетнічної «вендетти» за принципом «від стереотипу - до розуміння», коли читач разом з персонажем поступово проймається духовною близькістю з Іншим.

Вольтер у трагедії «Заїра» (1732) малює кохання мусульманина Орос- мана і християнки Заїри.

В поемі «Гарасько, або Талан і в неволі» (1846) М. Макаровського таганрозький парубок Гарасько Знемога, який служив у грецького купця, з розбитого під час шторму корабля потрапив у полон до черкеса Баязе- та; закохавшись у Меріму, сестру Баязета, тікає разом з нею на батьківщину, де закохані одружуються.

Зворушливими є взаємини турка Алі і татарки Фатьми у новелі «На камені» (1901) М. Коцюбинського.

Поступова світоглядна зміна, коли Чужий стає Близьким, простежується у «Пригодах Гакльберрі Фінна» (1884) М. Твена, де юний персонаж знайшов собі друга - негра Джіма.

А в поезії «Дим» (1903) Лесі Українки ліричний герой у постатях і втомлених поглядах городян задимленої Генуї відчитав ті ж проблеми, що й у рідному краю:

Той дим проник мені у саме серце,
І стиснулось воно, і заніміло,
І вже не говорило: чужина.

До речі, для мандрівника за кордоном характерне не лише проникливе вдивляння в Іншого, а й загострене відчуття власного етнічного Я.

Повість «Товаришки» (1887) Олени Пчілки передає враження українських студенток, котрі потягом відбули на навчання у Цюріх («...земля міняє обличчя, вабить очі дивнійшими дивами культури, див- нійшою красою!») й занурилися в університетське життя. Й ось під час випадкової зустрічі у віденській кав'ярні зі співвітчизниками з Галичини

> Люба почула ту мову, котрої вона не чула гак давно і всього менше сподівалася почуть тут. Паничі між собою говорили по-руськи, та коли б по-руськи в розумінні по-російськи, а то по-малоросійськи...[243]

А португалець Ж. М. Феррейра де Кастру в романі «Сельва» (1930) змалював життя бразильських серінґейро - збирачів каучуку в далеких закутках амазонської сельви - безкрайого тропічного лісу, де на одній з каучукових плантацій поневолено до праці португальського юнака- політеміґранта Алберто, котрий спершу зневажливо поставився до своїх стражденних товаришів по нещастю за їхню обмеженість і покірність, та пізнавши їх ближче, пройнявся співчуттям і прагненням справедливості.

Літературні етнообрази, що хитаються між полюсами «свого» і «чужого», можуть мати забарвлення сентиментальне чи іронічне, комічне чи трагічне, але ніколи не є однозначно негативними чи позитивними внаслідок риторичної природи літературного тексту, багатозначності образу.

Мистецька риторика виводить читача зі стану «культурного автоматизму», змушує його відкласти набік свою ерудицію, переглянути чи освіжити в пам'яті все, що він знає про світ і про себе в ньому. Відштовхуючись од історичних контекстів і національних стереотипів, за допомогою сюжетних перипетій і наративних провокацій літературні тексти пропонують читачеві визначитися з власною позицією, накреслюючи шлях визволення з рамок обмежених уявлень, бо пов'язують етнообраз не лише з національною, а й родовою, загальнолюдською ідентичністю, навіюючи думку, що всі ми - українці і євреї, англійці і китайці, чорні, білі й жовті - нащадки Адама і Єви.

Література

Андрусів, Стефанія. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. - Львів: ЛНУ ім. Івана Франка. - Тернопіль: Джура, 2000. - 340 с.

Гачев, Георгий. Национальные образы мира. Общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский. - М., 1988. - 448 с. ***Грабович, Григорій.*** Грані міфічного: образ України в польському й українському романтизмі; Єврейська тема в українській літературі XIX та початку XX сторіччя // ***Грабович, Григорій.*** До історії української літератури. - К.: Критика, 2003. - С. 157-179, 218-236.

Ґадамер, Ганс Ґеорґ. Різноманітність мов і розуміння світу // ***Ґадамер, Ганс Ґеорґ.*** Герменевтика і поетика: Вибрані твори / ГІер. з нім. - К.: Юніверс, 2001. - С. 164-175.

Дзюба, Іван. Стереотипи сприйняття української культури // ***Дзюба, Іван.*** З криниці літ: У 3 т. - Т. 2. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. - С. 567-575.

Наливайко, Дмитро. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії // Літературна компаративістика. - Вип. 1. - К,, 2005. - С. 27-44. Передрук у вид.: ***Наливайко, Дмитро.*** Теорія літератури й компаративістика. - К., 2006. - С. 91-103.

Наливайко, Дмитро. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI- XVIII ст. - К., 1998. - 448 с.

[243] *Пчілка, Олена.* **Товаришки //** *Пчілка, Олена.* **Твори. - К.: Дніпро, 1971. - С. 99.**

Свістьолнікова, Олена. Концепція України і українців у романі Генріка Сенке- вича «Вогнем і мечем» та однойменному фільмі Єжи Гофмана // http://www. ekpu.lublin.pl/naukidni/ svistiol/svistiol.html

Beyond Pugs Tour: National and Ethnic Stereotyping in Theory and Literary Practice /fd. C. C. ***Barfoot.*** - Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1997. - 594 p.

Chçyrel, Yves. Littérature comparée et histoire des mentalités: concurrence ou collaboration? // Comparative Literature Now: Theories and Practice / La Littérature comparée à lheure actuelle: Théories et réalisations / Eds. ***Steven Tôtosy de Zepetnek, Milan V. Dimic, Irene Sywenky.*** - Paris: Honoré Champion, 1999. - P. 61-63.

Firchow, P. E. National Stereotypes in Literature. A Critical Overvier // Limmagine dellaltro e lidentita nazionale: metodi di ricerca letteraria / Ed. ***M. Beller.*** - Fasa- no: Schena editore, 1997. - P. 33-40.

Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey / Ed. by ***Manfred Beller*** and ***Joep Leerssen.*** - Amsterdam - New York (NY), 2007. - vi + 476 p.

Leerssen, J. National Identity and National Stereotype // http://cf.hum.uva.nl/ima- ges/info/leers.html

Pageaux, D.-H. De l'imagologie a la theorie en Littérature Comparee. Elements de reflexion // Europa provincia mundi: Essays in Comparative Literature and European Studies offered to H. Dyserinck on his 65-th birthday / Eds. /. ***T. Leerssen*** and ***K. U. Syndram.*** - Amsterdam: Rodopi, 1992. - P. 297-308.

Todorov, Tzvetan. On Human Diversity: Nationalism, Racism and Exoticism in French Thought / Transi, by ***Catherine Porter.*** - London - Cambridge (Massachusetts): Harvard Univ. Press, 1993. - xvi + 424 p.

Todorov, Tzvetan. The Conquest of America: The Question of the Other / Transi, by ***Richard Howard.*** - New York: Harper Perennial, 1992. - x + 274 p.

Weretiuk, Oksana. Wizja Ukrainy we wspôlczesnej powiesci polskiej i ukraiskiej. - Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1998. - 297 s.

ПІДСУМКИ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КОМПАРАТИВІСТИКА ВЧОРА, СЬОГОДНІ Й ЗАВТРА

У сьогоднішньому порівняльному літературознавстві спостерігаємо не лише постійну зміну теоретико-методологічних позицій, а й певну спадкоємність. Одночасно співіснують (звісно, видозмінені, модернізовані, розташовані в нових контекстах) методологічні підходи, що виникли на основі комбінації часових і пізнавальних планів на різних етапах розвитку літературної компаративістики:

- ***порівняльно-історичний (генетично-контактний)*** підхід, заснований на поєднанні діахронічного (історичного) й детерміністичного (причиново-наслідкового) планів;
- ***зіставний,*** зокрема ***типологічний,*** підхід, який ґрунтується на поєднанні синхронічного і структурного планів;
- ***інтертекстуальний,*** а також ***інтердисциплінарний,*** зокрема ***культурологічний,*** підходи, для яких притаманне поєднання панхронічного (всеохоплюючого, не обмеженого часом) і функціонального планів.

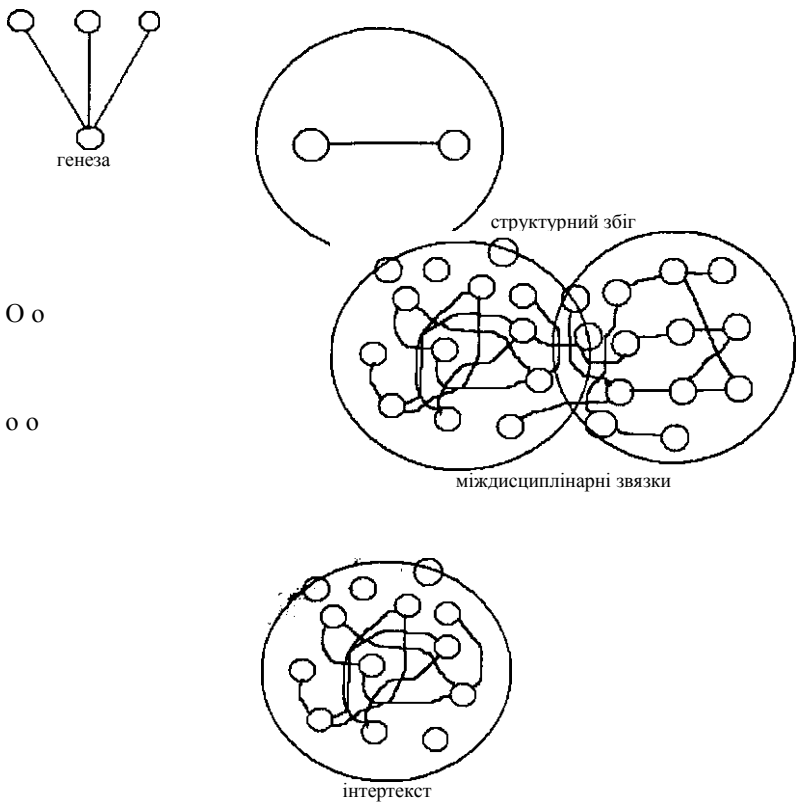
Порівняльно-історичний підхід зорієнтований на діахронні причиново-наслідкові міжлітературні зв'язки; зіставний підхід має метадетерміністичний характер, бо виявляє структурно-функціональні збіги у різнорідних літературних явищах на синхронічному рівні; інтертекстуальний та інтердисциплінарний підходи, що ґрунтуються на зіставних методиках широкого діапазону, виходять за межі внутрішньолітератур- них порівнянь у

функціональну сферу культури, історії, політики і мають мультидетерміністичний характер.

Для чіткішого розуміння цієї проблематики варто розрізнити поняття «предмет (об'єкт) дослідження» і «дослідна методика»:

Предмет дослідження:	***Дослідна методика:***
генетичні зв'язки	генеалогія
міжлітературні зв'язки	контактологія
збіги у структурі літературних явищ	типологія
різноаспектні перегуки між текстами	інтертекстуальні студії
література у позалітературних контекстах	інтердисциплінарний (культурологічний, постколоніальний) підхід

Ось наочне зображення міжлітературних відношень, які підлягають відповідним методологіям:



Будь-яке літературне явище, що стає ***об'єктом*** компаративістики, має певну генезу, контактує з мистецьким довкіллям, виявляє ті чи ті ознаки, спільні для низки інших явищ, і здатність до перегуків із ширшим чи вужчим літературним і позалітературним часопростором. З різ- ноаспектних властивостей і відношень об'єкта компаративістики можна виділити ті його окремі аспекти, які становитимуть ***предмет*** конкретного дослідження, і застосувати до них відповідний методологічний апарат - генетично-контактний, типологічний, інтертекстуальний чи культурологічн ий.

І генетично-контактному, і типологічному, й інтертекстуальному, і культурологічному аналізові можуть підлягати літературні об'єкти незалежно від їхньої спорідненості, характеру спілкування, наявності структурних збігів чи інтертекстуальних перегуків. Скажімо, генетично-контактний підхід з усього спектра подібностей вибірково зосереджується на тих, які спричинені спорідненістю (генезою) або спілкуванням (контактом), абстрагуючись од інших властивостей і відношень об'єкта. Натомість типологічний підхід «просіює» крізь власну методологію літературні явища, в тому числі й ті, які перебувають у генетичних чи контактних зв'язках. І, відповідно,

багатоаспектне зіставлення про

ектує свій об'єкт на інтертекстуальну мережу літературного та культурного часопростору.

Таким чином, сучасна компаративістика володіє широким діапазоном методологій. Оскільки змінюється література, її текстуальна структура (гіпертекстуальність) і статус у добу мультимедійності, коли телебачення та інтернет вийшли на перший план, остільки змінюються літературознавчі підходи до неї і статус самого літературознавства. Наука про літературу диференціюється на вузькоспеціалізовані галузі (як-от стилістика, наратологія, тематологія) і водночас інтегрується з іншими гуманітарними дисциплінами, переймаючи від них термінологічний інструментарій і методологічний досвід.

У палких дискусіях, що спалахують з цього приводу, можна почути супротивні заклики - з одного боку, до повернення ad fontes, тобто до джерел класичної методології, а з другого - до рішучого озброєння новими методологіями і безоглядного розвідування нових територій.

Скажімо, Гарольд Блум нарікає на міждисциплінарність, через яку «наші студенти перетворюються на аматорів політології, на неграмотних соціологів, некомпетентних антропологів, посередніх філософів та зіпсутих детермінізмом істориків культури...» а Станіслав Росовець- кий взагалі не визнає ні типології, ані інтертекстуальних, рецептивно- естетичних чи міжмистецьких студій:

> ...тільки повернення до генетичних і контактних досліджень дасть змогу досягти справжнього оновлення української компаративістики [244].

Справді, кризові тенденції, котрі проявилися ще в середині XX ст., не зникли, а, навпаки, посилюються. Як дисципліна методологічно мінлива, концептуально еклектична, що перебуває під перехресним вогнем багатьох суперечливих теоретичних та міждисциплінарних упливів, літературна компаративістика опинилася перед загрозою поглинання культурними студіями [245] . Однак навіть песимістичні оцінки сьогоднішнього стану компаративістики поєднуються, як правило, зі спробами сформулювати більш-менш оптимістичні, хоча й дискусійні, прогнози дальшого її розвитку. Звісно, багатьом дослідникам ідеться про збереження статус-кво цієї літературознавчої галузі. Так, Джонатан Каллер обстоює поміркована співпрацю з іншими галузями, за якої компаративістика зберігатиме літературоцентричну свою спрямованість[246].

Хоча, правду кажучи, оптимістичні голоси належать переважно прихильникам культуральної компаративістики Зокрема, Сюзен Баснет, котра

---

[244] *Росовецький, Станіслав.* **Якого оновлення потребує українська компаративістика: нотатки традиціоналіста // Слово і час. - 2003. - № 5. - С. ЗО.**

[245] *Weisstein, U.* **From Ecstasy to Agony: The Rise and Fall of Comparative Literature // Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum. - 1997. - Vol. 24. - № 2. - P. 95-118.**

[246] *Culler, Jonathan.* **Comparative Literature, At Last! // Comparative Literature in the Age of Multiculturalism / Ed.** *Charles Bernheimer.* **- Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995. - P. 117-121.**

дотримується думки, що «сьогодні літературна компаративістика в певному розумінні мертва» [247], у сьомому розділі своєї книжки «Порівняльне літературознавство» доводить, що академічна дисципліна може бути відроджена культуральними і перекладацькими студіями.

Багато хто великі надії покладає на оновлюючу силу постколоніаль- них студій. Стверджуючи, що традиційна європоцентрична компаративістика перебуває в занепаді, Ґ. Ч. Співак висловила передбачення, що нова літературна компаративістика ("new comparative literature") буде змушена вийти за межі однієї лише західної літератури і суспільства, змінивши своє розташування у планетарному контексті, а її місія полягатиме в тому, щоби «підірвати і відмінити» ("undermine and undo") прагнення панівних культур підпорядковувати інші культури [248].

Притім із середини XX ст. спостерігаємо дедалі інтенсивніший розвиток порівняльної галузі в наукових і навчальних установах різних країн та континентів і дедалі мозаїчніше врізноманітнення теоретико- методологічних її засад. Навіть довготривалі дискусії навколо стану дисципліни вселяють упевненість у її перспективах, бо засвідчують, що компаративістика усвідомлює відносність не лише здобутих знань, а й рівня власної науковості та об'єктивності взагалі[249].

> Як дисципліна літературна компаративістика завжди була специфічною. У багатьох відношеннях не так дисципліна, як інтердисципліна чи транс- дисципліна, якщо не метадисципліна, чи, можливо, поєднуючи всі три іпостасі, вона не має ані чітко визначеного предмета, ані чіткої методології, ані навіть окресленого корпусу текстів. Однак як таке можливе? Подібно до фізичного всесвіту довкола нас текстуальний усесвіт порівняльного літературознавства розширюється з неймовірною швидкістю, і нові компаративні / інтердисциплінарні сузір'я з'являються щодня [250].

Досвід еволюційного розвитку порівняльної галузі переконує, що універсальної методології не існує. Кожна концепція має свій предмет, своє пояснення. Кожна має ті чи ті вади, обмеження. І все ж є raisons d'être - певні підстави, загальні принципи чи методологічні стратегії, на яких може базуватися сучасне порівняльне дослідження. Це фахові досліди в обраній галузі, які не заперечують визнання методологічного плюралізму і відмову від замикання у вузькій спеціалізації на користь міждисциплінарного підходу, тобто практично необмежених контекстуальних і культуральних студій.

Тому перспективними в сучасній науці є не стабільні структури і громіздкі таксономії, а мобільні поняття, гнучкі й комбіновані методики, які оперативно

---

[247] *Bassnett, S.* **Comparative Literature. - Oxford: Blackwell, 1993. - P. 47.**

[248] *Spivak, G. Ch.* **Death of a Discipline. - New York: Columbia University Press, 2003. - P. 100.**

[249] **Див. спеціальний випуск видання "Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée" присвячений темі «Порівняльне літературознавство: історія і сучасність» (1996, том 23, № 1; редактори - Мілан В. Діміч та Стевен Тотосі де Зепетнек).**

[250] *Weninger, Robert.* **Comparative Literature at a Crossroads? // Comparative Critical Studies. - 2006. - Vol. 3. - Issue 1-2. - P. xi.**

реагують на мінливий предмет, легко перебудовуючись та оновлюючись у безперервному контакті з реальністю.

КОРОТКИЙ ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

Автообраз (чи автоімідж, auto-image) - образ власного етнокультурного Я. Див.: ***Гетерообраз.***

Адаптація (від лат. adapto - пристосовую) - пристосування літературного твору до потреб іншого адресата чи виду мистецтва, наприклад переробка для дитячої авдиторії літературного тексту, призначеного для дорослих, або ж його перекодування з однієї знакової системи в іншу під час інсценізації чи екранізації. Така зміна первісного адресата чи медій пов'язана з більшими чи - меншими трансформаціями стилістики, композиції та змісту оригіналу.

Адресант - відправник повідомлення: а) автор твору як учасник акту літературної комунікації; б) розповідач (наратор) як суб'єкт викладу в літературному творі.

Адресат - отримувач повідомлення: а) реальна особа, якій присвячено літературний твір; б) внутрішньотекстовий (зображений) слухач або читач (нара- татор); в) сприймач (реципієнт) тексту в акті літературної комунікації.

Алюзія (лат. allusio - жарт, натяк) - риторична фігура, яка містить інтертексту- альний натяк на загальновідомий історичний факт, міфологічний сюжет чи літературний образ, відсилаючи читача до відповідного зовнішнього контексту. Наприклад, назва, епіграф, приховані та явні відсилання до Святого Письма творять важливу для розуміння «Саду Гетсиманського» Івана Багряного наскрізну алюзійну мережу, що змушує читача постійно проектувати романний сюжет на відому Євангелійну подію.

Аналіз порівняльний - на відміну від монографічного аналізу окремого літературного явища (твору, творчості письменника, стилю, періоду тощо), котрий полягає у поділі єдиного цілого на складники з метою вивчення внутрішньої його будови, генези і функціональних якостей, порівняльний аналіз має справу з бінарним, щонайменше, об'єктом, співвідносні складники якого належать до різних жанрів, стилів, національних літератур, видів мистецтв і дисциплін, а також відрізняються за етнокультурними, релігійними, Тендерними чи будь-якими іншими ознаками. Метою порівняльного аналізу є вивчення міжлітературних, інтертекстуальних, інтердисциплінарних зв'язків і відношень. Див.: ***Контекстуальний аналіз.***

Аналогія (гр. analogia - відповідність) - відповідність між літературними явищами. Пошук аналогій має на меті встановлення подібностей (збігів) між явищами на основі схожості деяких їхніх ознак (а : А :: б : Б, тобто «а відноситься до А, як б - до Б»), Наприклад, Ю. Бойко вбачає аналогію між розгорненим образом осиротілої матері-України в «Розритій могилі» Тараса Шевченка і образом матері-Італії, колишньої могутньої владарки півсвіту, що тепер, скривавлена і зганьблена, оплакує своє горе в "Cancone all'Italia" Джа- комо Леопарді.

Антиглобалізм - громадський рух, для якого притаманне критичне ставлення до негативних наслідків економічної і культурної глобалізації, зокрема таких, як поширення соціальної нерівності та бідності, занепад традиційних культур, забруднення довкілля. Див.: ***Глобалізм, Культурна глобалізація, Культурний імперіалізм.***

Антиесенціалізм - скептичне ставлення до запевнень про об'єктивність історіографії та дискурсів інших гуманітарних галузей, яке ґрунтується на переконанні, що предмет дослідження є не природною даністю, а продуктом наратії. Див.: ***Есенціалізм.***

Антропологічна (етнографічна, або ж психологічна) **теорія,** засновниками якої були англієць Едвард Бернет Тайлор та шотландець Ендрю Ленґ, пояснювала походження подібних сюжетів у міфологіях різних народів, між якими не було контактів, ***полігенезою*** (див.).

Антропологія (гр. anthropos - людина + logos - слово, вчення) - сукупність наукових підходів до людини як істоти суспільної й культурної, заснованих на широких міжкультурних зіставленнях. Серед джерел сучасної антропології - • етнографія та дослідження первісних культур у XIX ст. (див.: ***Антропологічна теорія).*** Британський антрополог польського походження Броніслав Ма- линовський та американець Франц Боас заклали принципи докладного безпосереднього вивчення культурного середовища, релігійних і звичаєвих практик, порівняльного дослідження соціокультурних контекстів, функціонального вивчення суспільних інституцій, що задовольняють потреби особистості. Замінивши з часів К. Леві-Стросса діахронічний підхід синхронічним, сучасна культурна антропологія наголошує на відносній залежності культури від суспільного контексту, психологічної атмосфери та природного довкілля.

Архетип (гр. archetypos - праобраз, правзірець) - первинний образ, прадавній взірець. За К. Юнгом, архетипи - це успадковані фундаментальні символічні уявлення, трансісторичні і транссуб'єктйвні: відтворювані колективним несвідомим безнастанно, в кожну нову епоху і в кожній людській душі, вони мають загальнолюдський характер, крізь їх призму людина у всі часи сприймає світ.

Архетипна критика - концептуально-методологічне відгалуження міфологічної критики, що вивчає функціонування в літературі архетипних форм, міфологічних тем і мотивів. Її представники М. Бодкін і Н. Фрай перенесли в літературну царину концепцію архетипів К. Юнга.

Архітекстуальність - за Ж. Женеттом, відношення тексту до інших текстів, зокрема до жанрового коду.

Асамбляж (франц. assemblage - з'єднання, зшивання, монтаж) - гіпертро- фований колаж, що має вигляд композиції з різних випадкових речей: заіржавілих автомобільних деталей, консервних бляшанок, порожніх пляшок тощо. У письменстві такий характер мають стильова еклектика, суміш літературної мови і жарґону, використання суржику, жанрові гібриди, компіляція сюжетів.

Асиміляція культурна - культурне уподібнення особи чи етнічної групи до іншого етносу, засвоєння його мови і звичаїв.

Білітературний - явище, що належить двом національним літературам (Ян Коллар як словацький і чеський письменник).

Бінарна опозиція (лат. binarius - подвійний, oppositio - протиставлення) - протиставлення співвідносних елементів за наявністю / відсутністю певної ознаки, як-от «романтизм (замилування екзотикою) - реалізм (увага до буденного, звичного, типового)». У системі бінарного протиставлення перший елемент, як правило, займає привілейовану позицію: означуване - означник, мовлення - письмо, чоловік - жінка, центр - периферія, метрополія - колонія. Підрив «силової ієрархії» бінарних опозицій як необхідний момент їхнього деконструювання стверджував Ж. Дерріда.

Біографічний метод - спосіб вивчення красного письменства за допомогою з'ясування його зв'язків із особою митця, його життєвим і творчим характером, світоглядом та естетичними уподобаннями.

Бриколаж (франц. bricolage - майстрування) - термін, що його запровадив К. Леві-Стросс, описуючи природу міфічного мислення первісних людей за аналогією до праці майстра

(бриколера): як майстер-самоук, на відміну від інженера, виготовляє виріб у домашніх умовах за допомогою випадкових засобів, примірюючи та припасовуючи деталі одну до одної, так і міфічне мис- Йїння перетворює та пристосовує готові міфологічні уявлення до нових по- ' треб пізнання реальної дійсності. **В** літературі цей термін означає текстову суміш, творену з випадкового матеріалу за специфічним ігровим принципом, який полягає в тому, що ідеї, образи, фрази, жанрові та стильові елементи, відірвані від своїх контекстів, прилаштовуються один до одного, внаслідок чого створюється не уніфіковане значення тексту, а симфонічне звучання різнорідних семантичних його складників.

Буквальний переклад - різновид перекладу, який ставить за першочергову мету точне відтворення лексичних, синтаксичних, версифікаційних особливостей оригіналу навіть ціною втрати важливих змістових нюансів. Протилежний ***вільному перекладу*** (див.).

Варіант - див.: ***Інваріант - варіант.***

Взаємодія міжлітературна - творчий процес, змістом якого є міжлітературні контакти - зв'язки між літературами, а наслідком - збагачення і розвиток національних літератур. Див. також: ***Зустрічні течії, Інтертекстуальність, Комунікація.***

Вільний переклад - різновид перекладу, що використовує образні засоби, не властиві першотворові, задля відтворення його духу. Протилежний ***буквальному перекладу*** (див.).

Вічні мотиви, вічні образи - див.: ***Традиційні сюжети та образи.***

Вплив - процес і результат дії літературного явища-транслятора (окремого твору, національного письменства, образу, стилю чи будь-якого іншого елементу мистецької традиції) на інше літературне явище, яке є реципієнтом.

Впливологія - надуживання контактологічним методом, перенесення уваги з самого твору на його джерела, коли бачать лише впливи, але не помічають творчої індивідуальності митця.

Генеалогія (гр. genealogia - родовід) - метод, заснований на порівнянні подібних літературних явищ та історичному їх розгляді для з'ясування наявності / відсутності зв'язку спорідненості між ними.

Генетично-контактний (генеалогічно-контактологічний) підхід зародився в порівняльно-історичній компаративістиці XIX ст., вивчає міжлітературні зв'язки і відношення, які стосуються спадкоємності і комунікації у сфері міжлітературних і міжкультурних відносин. Предметом генетично-контактного дослідження Є еволюція і взаємозалежність літературних явищ, яка ґрунтується на їхніх зв'язках у літературному просторі й часі. Див.: ***Генеалогія, Контактологія.***

Генологія (генерика, жанрологія) (від гр. genos - рід + logos - слово) - теорія літературних родів і жанрів (видів). Термін «генологія» запровадив П. ван Тіґем у 1920-х роках.

Геноцид - див.: ***Етноцид.***

Герменевтика (гр. hermeneutike - мистецтво тлумачення) - теорія розуміння та інтерпретації літературних текстів.

Герменевтичне коло - поняття, яким Ф.-Д.-Е. Шлейєрмахер означив діалектичний принцип інтерпретації тексту, що спирається на кантіанську антиномію цілого і частини: розуміння цілого складається з розуміння окремих його частин, а для розуміння частин необхідне попереднє розуміння цілого.

Гетерообраз (чи гетероімідж, hetero-image) - образ Іншого в літературі. Див.: ***Автообраз, Етноімагологія літературна.***

Ґіпертекст (гр. hyper - над + лат. textum - тканина, зв'язок) - система текстів, сконструйованих за взірцем словника чи енциклопедії, де кожна стаття відсилає до інших статей і читати їх можна у довільній, нелінійній послідовності. Термін запровадив у 1960-х роках американський філософ, піонер інформаційних технологій Тед Нельсон. Ж. Женетт називав гіпертекстом пізніший текст, котрий вступає в гіпертекстуальні відношення зі своїм попереднім текстом (гіпотекстом).

Глобалізація (англ. globalisation) - процеси міжнаціонального економічного та культурного обміну, протилежні ізоляціонізму й пов'язані з поширенням демократичних свобод, вільної торгівлі, нових ідей і технологій, з інтенсивні- шою інтеграцією національних культур у «світову культуру». Крім зазначених позитивних аспектів, глобалізм супроводжується низкою негативних наслідків, які піддає критиці антиглобалізм. Глобалізм не безнаціональний, тому говорять, скажімо, про американізацію - поширення політичних, економічних і культурних упливів США в інших країнах світу, а також китаїза- цію, японізацію та інші етнокультурно й політично забарвлені вектори світового впливу. Див. також: ***Культурна глобалізація, Культурний імперіалізм, Антиглобалізм.***

Деконструкція (лат. de - префікс, що означає припинення, усунення чого-не- будь + constructio - побудова) - постструктуралістична аналітико-інтер- претаційна стратегія, яку започаткував Ж. Дерріда з метою демістифікації метафізичних уявлень про стійку концептуальність тексту та демонстрації внутрішньої його конфліктності і «вільної гри значень», зумовлених між- текстовими зв'язками і безперервним зміщенням центру й маргінесу. Постструктуралізм висунув концепцію нестійкої природи значення та про- цесуальності означування. За Деррідою, знаки є не стільки знаками, як їхніми слідами (значення - це те, що відсутнє у тексті, оскільки знак - це предмет, що вказує на інший, відсутній предмет), а текст не має визначеної мети. Жак Дерріда, Юлія Крістева, Пол де Ман виявляли в текстах риторичну, метафоричну структуру, яка свідчить про несамототожність тексту: те, що мовить текст, не збігається з тим, що він робить. Мішель Фуко стверджував, що не існує семантичного центру, лише децентрування - серія переходів од присутності до відсутності. Постструктуралізм також заперечив традиційне уявлення про автора як джерело тексту: під час інтерпретації читач стає співучасником творчої гри значень, часто ігноруючи інтенції (задум) автора.

Дивергенція (лат. divergentia - розходження) - розбіжності, що виникають у розвитку національних мов, літератур, культур, зумовлені розселенням представників колись єдиного етносу, його географічним і політичним роз'єднанням. Дивергенція спричиняє віддалення і виникнення нових культур і літератур, як-от література США, що відокремилася від англійської. Дивергенція протиставлена ***конвергенції*** (див.).

Дискурс (лат. discoursus - міркування; франц. discours - промова, виступ) - під цим терміном, уживаним у неоднакових значеннях, у лінгвістиці, літературознавстві, філософії мають, переважно, на увазі соціокультурну організацію мовлення (мовної чи літературної практики), чинниками якої, окрім коду (системи мовної чи літературної комунікації), є позамовні комунікативні фактори (інтенція мовця, компетенція сприймача, культурне середовище . з»що},> "необхідні для розуміння тексту. У наратології протиставляють «історію» (тобто викладену подію: ***«Король помер»)*** і «дискурс» (виклад події з урахуванням мовця та інших чинників комунікативної ситуації, вписаних у текст: «***Він повідомив їй сумну новину, що*** король помер»); тут дискурс - це виклад події, розповідний її образ, сюжет, наративна композиція історії (див. також: ***Сюжет*** і ***фабула).*** У суспільних науках дискурс трактують як інституціоналізований спосіб мислення, соціальну межу, яка визначає те, що може бути сказане з приводу певної теми. М. Фуко запропонував соціальну концепцію дискурсу як системи розмірковувань, творену з ідей, позицій, по- ведінкових орієнтацій, переконань та їхніх практичних реалізацій і світів, про які розповідають дискурси. Він простежує роль дискурсів у широких семіотичних процесах, де вони є посередниками для влади, яка продукує суб'єкти мовлення. М. Фуко наголошує на конструюванні поточних істин: влада і знання взаємозв'язані, бо влада продукує і володіє істиною, а знання творить владу і є її творінням.

Діалогічність - важливий принцип інтертекстуального розуміння красного письменства. За М. Бахтіним, на відміну від формалістських уявлень про автономність тексту, діалогічність притаманна будь-якому висловлюванню і полягає у його здатності відповідати на попереднє висловлювання і бути адресованим іншим потенційним співрозмовникам.

Діахронія (від гр. dia - через, крізь; chronos - час) і **синхронія** (від гр. synchro- nos - одночасність) - два виміри літературних явищ: перший - часовий, процесуальний, історичний, який дає уявлення про еволюцію національних літератур та розвиток міжлітературних взаємин, а другий - структурний, системний, асоціативний, що полягає в одночасному співвіднесенні низки літературних явищ, виявляючи аналогії та контрасти, типологічні спільності і відмінності між ними. Терміни запровадив Ф. де Соссюр у «Курсі загальної лінгвістики» (1916).

Еквілінеарність (лат. aequus - рівний + lipea - рядок) - збереження у перекладі кількості віршів і строфічної будови оригіналу.

Еквіметричність (лат. aequus + грец. metron - міра, розмір) - збереження у перекладі віршового розміру (метру) оригіналу.

Еквіритмічність (лат. aequus - рівний + грец. rhythmos - розмірність) - збереження у перекладі ритму оригіналу.

Епігонство (грец. epigonos - народжений після, нащадок) - сліпе наслідування чи механічне копіювання претексту.

Епістема (гр. episteme - знання) - поняття, що його запропонував у книжці «Слова і речі» (1966) М. Фуко на означення специфічного взаємозв'язку мови й мислення, притаманного різним дискурсивним практикам кожної великої епохи (Античність, Середньовіччя, Ренесанс, Просвітництво, Модерн). Епістема, що окреслюється системою приписів і заборон як пізнавальне поле, продукує суму наукових знань і творить певний рівень уявлень про світ. Увагу М. Фуко привертали випадкові й межові явища, епісте- мологічні розриви, коли переривається спадкоємні лінії історичних традицій і втрачається зв'язок між епохами. Див. також: ***Континуїтет*** і ***дисконтинуїтет.***

Есенціалізм (від лат. essentia - суть) - уявлення про незмінне, вроджене, «істотне», «об'єктивне» значення, що має абсолютну ідентичність і не залежить від контексту.

Етноімагологія (від гр. ethnos - народ + лат. imago - образ + гр. logos - слово, вчення) **літературна** - галузь літературної компаративістики, що вивчає зображення в національній літературі інших народів і країн.

Етнообраз - літературний образ, що конструює не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи певні їхні ознаки як «типові» для відповідної країни, «характерні» для цілого народу.

Етноцид (від гр. ethnos - народ + лат caedo - вбиваю) - різновид етнонаціональ- ної політики, спрямованої на знищення етносу через руйнування його культури (культурний геноцид), мови (лінгвоцид), відчуття належності до традиційної культури (акультурація), етнічної самосвідомості (асиміляція), на відміну від геноциду - фізичного винищення людей за етнічними, політичними, соціальними, релігійними, расовими ознаками.

Жанрова дифузія (лат. diffusio - поширення) - взаємне проникнення, змішування елементів різних родів і жанрів.

Загальне літературознавство (франц. littérature générale, англ. general literature, польськ. literaturoznawstwo powszechne) - багатозначний термін: а) синонім теорії літератури, поетики; б) синонім світової літератури (як наукової дисципліни); в) Поль ван Тігем запропонував виділити вивчення збігів та аналогій, зокрема міжлітературних жанрових утворень, стильових напрямів і течій, в окрему наукову галузь - «загальне літературознавство» (la littérature générale), а порівняльне літературознавство (la littérature comparée) пов'язав лише з вивченням двосторонніх літературних взаємин, звівши таким чином компаративістику до вивчення контактів між двома літературами, тоді як загальне літературознавство мало б вивчати літературу багатьох країн.

Закон переживання старовини (закон традиції) - уявлення, за яким найдавніші форми народної поезії існують у сучасному фольклорі видозміненими, але, порівнюючи усну

традицію з фрагментами аналогічних традицій, засвідчених у середньовічних писемних пам'ятках, можна зазирнути в ту епоху, яка є дуже близькою до первісних виявів людської творчості - тобто за наслідком можна дійти причини.

Запозичення - свідоме (на відміну від неусвідомленого впливу) перенесення у твір-реципієнт окремих елементів оригіналу-претексту, часто із вказівкою на джерело.

Збіги типологічні - подібності, породжені не міжлітературною взаємодією, а схожими суспільно-історичними обставинами. Виявляються збіги за допомогою ***паралельного зіставлення, контекстуального аналізу, типологічного*** методу (див.).

Зв'язки і відношення міжлітературні - категорії, що відбивають історичний і системний аспекти порівняння літературних явищ. Зв'язок - це контакт, що має причиново-наслідковий характер і творить подібність на основі засвоєння успадкованого чи запозиченого набутку. Відношення - взаємна відповідність, яку виявляють у тому чи тому аспекті літературні явища, включені в загальну систему. Категорія відношення стосується не лише причиново-наслідкових, а й часових, просторових, естетичних та інших аспектів співвіднесених літературних явищ, таких їхніх зіставних параметрів, як подібність / відмінність, спільне / унікальне, універсальне / локальне, загальнолюдське / національне.

Зіставлення - пізнавальна аналітична дія, що полягає у співвіднесенні предметів з метою виявити різноманітні відношення між ними - не лише подібність, а й різнорідність і відмінність. Див.: ***Порівняння, Розрізнення, Протиставлення.***

Зіставна компаративістика - розділ порівняльного літературознавства, що співвідносить літературні явища на синхронній площині, виявляючи їхні тематичні, образні, жанрові, стильові відмінності й подібності, встановлюючи їхні ближні й віддалені контексти з метою глибше пізнати й типологічно упорядкувати історико-літературний матеріал.

Зустрічні течії - теза А. Веселовського, що описує передумови і якісні характеристики контактних міжлітературних зв'язків, активний характер освоєння «чужого» досвіду: запозичення передбачає не «порожнє місце», а підготовлене до рецепції своєрідне культурне середовище, у якому воно викликає відповідний творчий відгук, стимулює творчі процеси в літературі- сприймачеві - «зустрічні течії, подібний напрям мислення, аналогічні образи, фантазії» («Лоренські казки», 1887).

Ідентичність (від лат. identicus - однаковий, тотожний) - відчуття / усвідомлення самототожності суб'єкта - індивідуального («хто я?») чи колективного («хто ми?»), його виділення і віднесення себе, інших або іншими до тих чи тих спільнот за певними ознаками (віковими, тендерними, соціальними, етнічними, мовними, національними, расовими, релігійними, історичними тощо). Не лише колективне Ми, а й індивідуальне Я існують як складна й рухлива взаємодія цих частково збіжних і частково розбіжних зв'язків.

Імагологія - (imagology, чи image studies, по-англійськи, imagologie по-фран- цузьки і німецьки; від лат. imago - образ + гр. logos - слово, вчення) - розгалужена система споріднених дисциплін, що вивчають історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні, політологічні аспекти образів, за посередництвом яких учасники спілкування уявляють самі себе і партнера. Див.: ***Літературна етноімагологія.***

Інваріант - варіант (від лат. in - не, vario - змінюю) - елементи бінарної опозиції, протиставлені як незмінний елемент і його видозміна. Інваріант - це абстрактна модель, яка виведена аналітично і служить вимірювальною одиницею для цілого класу літературних явищ, наприклад, бароко - це стильовий інваріант для парадигми національних варіантів, що мають спільні й відмінні риси; ситуація любовного трикутника є фабульним інваріантом для низки творів світової літератури; зі спільних, повторюваних рис таких романних творів, як «Люборацькі» А. Свидницького, «Сімейна хроніка» С. Аксакова, «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького, «Будденброки» Т. Манна, «Сага про Форсайтів» Дж. Ґолсуорсі, окреслюється жанровий інваріант «родинної хроніки».

Інтенціональність (від лат. intentio - намір) - згідно з творцем феноменології Едмундом Гуссерлем, це фундаментальна якість свідомості, яка полягає у її властивості бути свідомістю чогось, тобто у її спрямованості на певний предмет. Інтенціональність є способом буття мистецьких предметів - вони поступово являються нашій свідомості й існують завдяки інтенціональним актам спрямованої на них свідомості, нашому уявленню й мисленню про предмети, яке надає їм сенсу.

Інтердисциплінарність (від лат. inter - між + disciplina - навчання, виховання) - співпраця двох чи більше академічних дисциплін на перетині складних проблем, спільних з іншими галузями, і залучення методологічного досвіду тих галузей до вивчення літератури. Інтердисциплінарність має справу з предметом, що виходить за межі однієї дисципліни, проте її мета залишається в рамках дисциплінарного дослідження й полягає в перенесенні методів з однієї дисципліни **в** іншу. Інтердисциплінарними є міжмистецькі та постколоніальні студії, імагологія. Див.: ***Кросдисциплінарність, Мультидисциплінарність, Трансдисциплінарність.***

Інтерпретаційні спільноти - поняття, що його запровадив представник школи «реакції читача» С. Фіш, аби врахувати не лише різноманітність, а й стабільність відгуків на певний текст. Інтерпретаційні спільноти складаються з тих, хто поділяє стратегії творців текстів чи певні інтерпретаційні стереотипи. Кожна група інтерпретаторів читає текст відповідно до інтерпретаційних стратегій, яких вимагає текст, а самі стратегії формуються до акту читання і, таким чином, визначають форму прочитуваного.

Інтерпретація (лат. interpretacio - пояснення, трактування) - у літературознавстві - тлумачення літературного образу; в перекладознавстві - синонім перекладу; в міжмистецькому порівнянні - перекодування образу, створеного засобами одного мистецтва, у знакову систему іншого мистецтва (наприклад, кіноінтерпретація повісті «Тіні забутих предків» у фільмі Сергія Параджанова).

Інтертекстуальність (від лат. inter - між + лат. textum - тканина, зв'язок) - різні види міжтекстової взаємодії (транстекстуальності). Під інтертекстуаль- ністю переважно мають на увазі перегук твору з літературною традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, дискурсами, коли відбувається демонстративне відтворення, наслідування, оголення, перетворення чи руйнування усталених поетичних норм. Інтертекстуальність є аспектом структурної самоорганізації твору й означає залучення контексту літературної традиції до тексту через стилізацію, пародію, травестію, парафразу, цитату, колаж, алюзійні згадки чи натяки тощо.

«Історія ідей» (англ. - history of ideas, франц. - histoir des idées, нім. - Ideengeschichte) - міждисциплінарний напрям, котрий простежує розвиток упродовж тривалого часу філософських, релігійних, політичних та літературних концептів, таких як «людська природа», космографічні уявлення, прогрес, гармонія, краса тощо. Напрям започаткував американський дослідник А. О. Лавджой.

Канон (гр. kanön - правило, норма) - **1)** текст, визнаний з-поміж інших його варіантів священним, оригінальним, найбільш довершеним чи відповідним авторській волі; 2) мистецька норма, усталений літературний взірець, сукупність обов'язкових приписів, які виконують кодову функцію, не допускають змішування різнорідних елементів та інших відступів од тих традиційних еталонів, якими є канони: строфічний (тріолет, октава, сонет), жанровий (ода, ідилія, детектив), стильовий (коди бароко, класицизму, романтизму); 3) набір уславлених і впливових творів національної і світової літератури.

Карнавалізація - поняття, яке запровадив М. Бахтін на означення народної сміхової культури, звичаїв і традицій середньовічного карнавалу, що відтак перейшли в літературу як моделі ігрового принципу творчості, її діалогічності й ^багатоголосся», бурлескної різностильовості й пародійності, переступання за межі усталених норм.

Кіч ($1м. Kitsch) - твори невибагливого поп-арту, предмети утилітарного характеру, призначення яких полягає у створенні повсякденного комфорту.

Код (франц. code, від лат. codex - звід законів) - семіотичне поняття, що означає національну мову чи будь-яку іншу знакову систему - набір комунікативних засобів і правил їх комбінації, спільних для мовця й адресата. Літературний код можна трактувати як колективно творену, багаторівневу систему традиційних мистецьких засобів (фоніки і ритміки, лексики, синтаксису, наратив- них та образних форм, тематики, жанрів тощо), яка протилежна мовленню - індивідуальному використанню мистецьких засобів у конкретному мовленнєвому акті (літературному тексті). Відмінні трактування поняття літературного коду запропонували У. Еко, Р. Барт, Д. В. Фоккема та інші дослідники. За Д. В. Фоккемою, з погляду літературної компаративістики варто мати на увазі такі коди: мовний (орієнтує на читання тексту як тексту англійського чи німецького), літературний (маркує текст як текст літературний, з високим ступенем взаємозв'язаності, конотативності, метафоричності), жанровий (активізує одні читацькі сподівання і притлумлює інші залежно від обраного літературного жанру), код історичного періоду чи літературної групи (вказує на мистецькі умовності періоду чи окремої семіотичної спільноти), авторський ідіолект (індивідуальні риси стилю, що вирізняються на тлі усталених літературних умовностей).

Колаж (франц. collage - наклеювання) - термін, запозичений зі словника образотворчого мистецтва на означення твору, що складений («склеєний») з різнорідних фрагментів інших текстів, справжніх або імітованих документів, а також алюзій, цитат тощо.

Компарандум (лат. comparandum) - те, що порівнюють. Компарандум зв'язаний з ***компаратумом*** (див.).

Компаративістика літературна - див.: ***Порівняльне літературознавство.***

Компаратум (лат. comparatum) - те, з чим порівнюють. Компаратум зв'язаний з ***компарандумом*** (див.).

Комунікація (від лат. communico - спілкуюся) - спілкування, обмін інформацією; у літературній компаративістиці - міжлітературна взаємодія, яку творять ***вплив, запозичення, рецепція*** (див.).

Конвергенція (від лат. convergo - сходжусь, наближуюсь) - збіги і зближення національних мов, літератур, культур, що виникають у процесі тривалих історичних контактів між ними. Взаємна конвергенція існувала в українській і польській літературах та культурах часів Речі Посполитої, українсько-росій- ське літературно-культурне зближення спостерігалося в царську та радянську добу нерівноправного існування колонізованої та імперської культур. Конвергенція протиставлена ***дивергенції*** (див.).

Контакт (від лат. contactas - дотик) - див.: ***Зв'язки і відношення міжлітературні.***

Контактологія - метод, зосереджений на вивченні безпосередніх зв'язків між літературними явищами.

Контекст (від лат. contextus - з'єднання, зв'язок) - у лінгвістиці - відносно завершений уривок тексту, загальний сенс якого дає змогу встановити або уточнити значення слова / виразу, що є його складником. У компаративістиці можна розрізняти історичний та зіставний контексти. Перший - це історичне культурне довкілля, у якому зародилося й функціонує літературне явище, а другий - асоціативне поле збігів і розбіжностей, паралелей і контрастів, які виявляються під час його зіставлення з іншими літературними явищами.

Контекстуальний аналіз - багатостороннє зіставлення, яке твориться з низки паралельних зіставлень, розташовуючи навколо досліджуваного літературного явища подібні й відмінні мистецькі та позамистецькі явища, що порівнюються з ним, без огляду на те, чи існують між ними реальні відношення спорідненості й впливу.

Континуїтет і **дисконтинуїтет** (від лат. continuum - безперервне, суцільне) - безперервність і перервність в історичному розвитку літератур. М. Фуко та інші теоретики постмодерну схильні

наголошувати на епістемологічних розривах, які призводять до нерозуміння й відчуження між епохами, а не на спадкоємності між цими самобутніми історичними світами.

Контраст (від франц. contraste - протилежність) - розбіжність між літературними явищами, яку можна виявити і продемонструвати за допомогою протиставлення, напр., «прозорість образної мови ренесансу - пишна орнамен- тальність бароко».

Космополітизм (від грец. kosmopolitęs - громадянин світу) - ідеологія «світового громадянства», котра загальнолюдські та індивідуальні інтереси і цінності вивищує над національними; у крайніх виявах набув форм ***мондіалізму*** (див.). Протилежність ***націоналізму*** (див.).

Кросдисциплінарність (від англ. cross - перетин, схрещення + disciplina - навчання, виховання) - метод, що виводить дослідника поза рамки окремої дисципліни, але без співробітництва (кооперації) чи об'єднання (інтеграції) з відповідними дисциплінами. Кросдисциплінарність студіює предмет за допомогою методів, запозичених із дисциплін, що не мають безпосереднього відношення до предмета, наприклад, соціологічне дослідження читача вітчизняної і зарубіжної літератури. У межах кросдисциплінарних стосунків долаються межі дисциплін, але ані методи, ані цілі не змінюються, тоді як інтердисциплінарність змішує практики і засади всіх залучених дисциплін. Див.: ***Інтердисциплінарність, Мультидисциплінарність, Трансдисциплі- нарність.***

Культуральні студії (англ. cultural studies) - розлога дослідницька царина, що об'єднує методологічний інструментарій історії й теорії літератури, мистецтвознавства, культуральної антропології, соціології, психології та інших наукових галузей для дослідження широкого спектра культурних явищ, процесів і практик щоденного життя, їхніх ідеологічних, національних, етнічних, соціальних, Тендерних аспектів.

Культурна глобалізація - процеси інтенсифікації міжкультурних контактів, наслідком яких стала більша відкритість країн світу до популярних іноземних (скажімо, англо-американських, китайських чи японських) культурних і світоглядних цінностей. Позитивні аспекти культурної глобалізації - ширший доступ до культурного розмаїття через засоби масової інформації, освіту, туризм, імміграцію; впровадження політики мультикультуралізму в суспільному житті тощо. Щоправда, культурна глобалізація у такій своїй поширеній формі, як однобічне запозичення культурних цінностей, часто призводить до гібридизації, асиміляції та цілковитого витіснення місцевої культури, спричиняючи зворотні процеси: скорочення спектра культурного розмаїття; уніфікацію культурного життя, його спрощення і примітивізацію до рівня короткочасних модних віянь масової культури; обмеження культурного ви- бору-громадян, можливостей їхнього спілкування в середовищі рідної куль- ■ тури. Див.: ***Глобалізм, Культурний імперіалізм.***

Культурний геноцид - див.: ***Етноцид.***

Культурний імперіалізм - поняття, що його обґрунтував Е. Саїд, маючи на увазі неміліторні, дискурсивні форми витіснення **й** підпорядкування культурою колонізаторів колонізованої культури. Див.: ***Етноцид, Мондіалізм.***

Культурно-історична школа - напрям, що виник у літературознавстві другої половини XIX ст. під впливом позитивізму. І. Тен, В. Шерер, М. Дашкевич, Ґ. Лансон та інші представники школи сповідували такі основні методологічні засади, як сцієнтизм (уподібнення літературознавчої методології до методів природничих наук), генетизм (з'ясування культурологічних, біографічних та літературних джерел тексту), історизм (інтерпретація літературного твору як історичної пам'ятки), еволюціонізм (висвітлення поступовості літературного розвитку), соціологізм (обстоювання критерію популярності під час вибору корпусу літературних творів) тощо.

Культурологія (від лат. cultura - догляд, освіта, розвиток + грец. logos - слово, вчення) - гуманітарна галузь, присвячена вивченню культури в широкому теоретико-філософському

плані в рамках ***антропології*** (див.). Порівняльна культурологія вивчає взаємодію і типологію національних культур.

Лейтмотив (нім. Leitmotiv - провідний мотив) - наскрізний мотив, що повторюється у творі, щоразу викликаючи в пам'яті читача все те, що з ним було пов'язано. Цей термін запозичено з музикознавства, він зустрічається вже у Ґете, а в ширший обіг його запровадив Ріхард Вагнер, композитор і автор лібрето до власних опер.

Лінгвоцид - див.: ***Етноцид.***

Літературна доба (період, епоха) - категорія літературної хронології, що означає еволюційно цілісний етап літературного розвитку, в межах якого формуються і взаємодіють стильові напрями й течії, жанрові системи, поетикальні утворення та ідеологічні віяння.

Літературний образ - за О. Потебнею, це неповний, а тому багатозначний словесний виклад теми, який навіює читачевій уяві цілісне відчуттєве, емоційне та інтелектуальне враження, означуючи предмет за допомогою окремих промовистих або несумісних з ним ознак, що дає змогу переводити його з плану об'єктивного, реального, відчуттєвого у план суб'єктивний, духовний, містично-настроєвий. Див. також: ***Тема.***

Локус (лат. locus - місце) - образ довкілля, що має усталений характер і символічне навантаження, служить не лише місцем чи тлом дії, а й засобом вираження певної духовної проблематики. Етноімагологію локуси цікавлять з огляду на їхню здатність творити національний колорит.

Мандрівні сюжети - див.: ***Традиційні сюжети та образи.***

Маргінес - див.: ***Центр - маргінес.***

Масова культура - популярна культура, поширена серед широких верств населення, що визначає його побут, розваги (спорт, поп-музика), мас-медії тощо.

Металітература - різнотипні й різножанрові висловлювання про красне письменство: від літературної критики й теорії і до творів, що ґрунтуються на автореференційних властивостях мистецтва слова, скажімо, повісті, які містять у собі трактати про повістеву техніку, поеми, що викладають правила поезії, чи драматичні твори, в яких точаться дискусії про мистецтво драми, тощо. Див.: ***Метатекст.***

Метатекст - текст, який інтерпретує інший текст. У широкому розумінні метатекст можна трактувати як своєрідну «критику поетичним словом», коли темою поетичного висловлювання стають інтертекстуально представлені розмаїті літературні явища (відомі твори, жанри, стилі тощо).

Міжмистецьке порівняння (англ. interart comparison) - висвітлення зв'язків літератури з іншими видами мистецтва.

Міленарний (англ. millennium - тисячоліття) **міф** - оповідь про давноминулий «золотий вік», час миру і щастя. Слово утворилося в новій латині XVII ст. від поєднання лат. mille - тисяча і annus - рік. Міленарні міфи висловлюють віру в майбутнє відродження «золотого віку».

Міф (грец. mythos - слово, переказ, розповідь) - спресований у символічні структури історичний досвід людських спільнот, який наративно упорядковує хаотичний калейдоскоп мінливої дійсності, відповідаючи на запитання про початок і кінець світу, про походження людини, про сенс її життя, про майбутнє нашої цивілізації тощо. Сукупність космогонічних, антропогонічних, героїчних, календарних, міленарних міфів певного народу становить міфологію (грец. mytho-logîa - оповідь міфів), яка творить цілісну картину світу. Для ***неоміфологізму*** (див.) характерне творення авторських, індивідуальних міфів.

Міфема - повторюваний у різноманітних варіаціях елемент міфу. За К. Леві- Строссом, міфеми - це наративні одиниці міфічної оповіді, які мають форму коротких речень із суб'єктом та його предикатом і позначають певний фабульний епізод, як-от «Едіп убиває свого батька Лайя», «Едіп убиває Сфінкса», «Едіп одружується зі своєю матір'ю Йокастою» тощо.

Міфологічна критика (міфокритика) вивчає функціонування в літературі ар- хетипних форм, міфологічних тем і мотивів. Її концептуально-методологічні відгалуження - ритуальна

(Дж. Фрейзер, Роберт Грейвс), архетипна (чи юнгіанська: Мод Бодкін, Нортроп Фрай), символічна (Ернест Кассірер), структуральна (Клод Леві-Стросс) та інші споріднені течії.

Мондіалізм (від франц. mondial - світовий) - універсалістична доктрина наднаціонального політичного об'єднання всіх націй на чолі зі світовим урядом.

Монтаж (франц. montage - збирання) - термін, що прийшов у літературу з кінематографічного арсеналу, означає добір і поєднання в єдиному цілому окремих сцен та епізодів, які зберігають свою фрагментарність. Цей композиційний прийом руйнує природні зв'язки між зображуваними предметами, встановлюючи натомість інтелектуальні асоціації між ними. Провідним він став у творчій практиці авангардистів, а також представників інших естетичних орієнтацій.

Мотив (франц. motif, від лат. moveo - рухаю) - 1) синонім теми або образного її втілення; 2) у традиційному визначенні німецького літературознавства мотив - загальне тематичне поняття на противагу конкретному тематичному матеріалу (Stoff), котрий є сполукою різноманітних мотивів; 3) у фольклористичній компаративістиці - елементарний, неподільний складник міфо-казкової фабули (зображеної події), «найпростіша розповідна одиниця», наприклад, «Змій викрадає царську доньку». Поєднання таких мотивів творить сюжет (фабулу, чи зображену подію, якщо дотримуватися термінології росій- ськихформалістів).

Мультидисциплінарність (від лат. multum - багато + disciplina - навчання, виховання) - співпраця, заснована на одночасному чи почерговому вивченні складної проблеми з перспектив кількох галузей знання без будь-якого взаємного засвоєння, трансформації та узгодження методологічних інструментаріїв цих дисциплін. Скажімо, в перші роки новітньої української незалежності під час вивчення «білих» і «кривавих» плям в історії національної культури паралельно працювали історики, літературознавці, мистецтвознавці, культурологи та представники інших царин гуманітарного знання. Див.: ***Інтердисциплінарність, Кросдисциплінарність, Трансдисциплінар- ність.***

Мультикультуралізм (від лат. multum - багато + cultura - догляд, освіта, розвиток) - політика підтримки розмаїття етнічних культур у суспільстві. Мультикультуралізм протилежний таким доцентровим та уніфікаційним тенденціям, як американський «плавильний казан» (american melting pot) чи політична стратегія творення «радянського народу» в колишньому СРСР.

Наслідування - інтертекстуальний спосіб утілення творчого авторського задуму через відтворення загальних змістових чи формальних рис оригіналу- взірця. Поверхове, нетворче наслідування перетворюється на ***епігонство*** (див.).

Наслідування теорія (теорія запозичення, або ж **міграційна,** чи **теорія мандрівних сюжетів)** - концепція, яку в середині XIX ст. сформулював німецький сходознавець і санскритолог Теодор Бенфей, пояснюючи появу подібних сюжетів у різних національних літературах унаслідок культурних контактів між народами.

Націоналізм (від лат. natio - народ) - почуття любові до батьківщини та ідеї, що наголошують на цінності нації, національної культури, національних інтересів. Націоналізм має захисну форму (патріотизм, обстоювання свободи нації) і агресивну (великодержавний шовінізм).

Негритюд (фр. negritude, від negre - негр) - ідеологічна течія, започаткована у 1930-х роках, спрямована проти асиміляції та європоцентризму, орієнтована на відродження питомих традицій африканської культури, їх прищеплення в лоні європейського мистецтва.

Неоміфологізм - характерний для літератури XX ст. спосіб творчого ставлення до міфу, для якого притаманні такі ознаки, як активне перетворення міфологічного матеріалу і творення нових міфологічних світів; використання не лише європейської міфології, а й міфів інших культурних ареалів; поява специфічних композиційно-тематичних жанрових форм: «роман-міф», «драма- міф», «поема-міф», фентезі.

Оригінал (франц. original, від лат. origo - походження) - первинний текст, що є основою наступних видань, перекладів, міжмистецьких інтерпретацій тощо.

Оригінальність (франц. originalité, від лат. originalis - первісний) - самобутність форми і змісту мистецьких творінь та інших культурних явищ, яка помітно вирізняє їх з-поміж зразків даного класу. О. - це не лише внутрішня якість, а й релятивна (відносна) риса твору, що вимагає його зіставлення з іншими творами.

Орієнталізм (від лат. orientalis - східний) - вивчення суспільств, культур, мов Близького й Далекого Сходу та інших частин Азії, а також зображення Сходу в мистецтві Заходу. У книжці Е. Саїда «Орієнталізм» (1978) продемонстровано, як західний дискурс орієнталізму, творений упродовж двох століть у науковій і масовій свідомості, поширюваний освітньою системою і закріплений державними інституціями, став інструментом пригнічення і аргументом, що виправдовував асиміляцію колонізованого населення Сходу як нижчої, нерозвиненої копії Заходу.

Палімпсест (грец. palimpseston, від раїіп - знову + psao - стираю) - рукопис із текстом, написаним на пергаменті, з якого було стерто попередній напис, котрий із часом проступав на поверхню. В переносному значенні палімпсест - це полісемантичне висловлювання з багатошаровою семантикою.

Парадигма - див.: ***Синтагма*** і ***система.***

Паралельне зіставлення - віднаходження аналогій і контрастів у літературних явищах.

Паратекстуальність (гр. para - біля + textum - тканина, зв'язок) - термін, що його запровадив Ж. Женетт на означення відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, передмови, вставної новели, післямови та інших білятексто- вих елементів, які коментують самий текст.

Парафраза (грец. paraphrasis - опис, переказ) - переказ чужих думок своїми словами; вільна переробка тексту, котра розвиває зміст оригіналу, зберігаючи основний його сенс.

Пародія (грец. parodia- жартівлива переробка) - різновид парафрази, що виконує гумористичну чи сатиричну функції, створюючи комічний образ твору, гіперболізовану імітацію його стилю.

Пастиш (франц. pastiche, від італ. pasticcio - опера, створена з уривків інших опер; стилізація) - різновид стилізації, техніка якого ґрунтується на згущенні, конденсації та увиразненні стилістичних рис певного індивідуального стилю. Пастиш, який у класичному письменстві розглядали як літературну гру, став однією з найпопулярніших практик постмодерну, яка полягає в такому наслідуванні стилю інших митців та епох, що одночасно сприймається як пародія і самопародія.

Перекладознавство (англ. - translation studies, італ. - traduttologia, франц. - traductologie) - філологічна галузь, яка вивчає теорію й історію перекладу, займається критичним його аналізом та оцінкою.

Перформатив (англ. performative - виконувати) - висловлювання, адекватне дії, вчинкові (наприклад, оголошення війни, присяги тощо).

Підрядник - дослівний переклад, здійснений спеціально для подальшого мистецького його опрацювання, зокрема для перекладача, який не володіє мовою оригіналу.

Полігенеза - пояснення появи схожих сюжетів у різних міфологіях паралельним їх самозародженням унаслідок схожості побутових умов та психології різних народів на однакових стадіях їхнього розвитку.

Порівняльне літературознавство (літературна, чи літературознавча, компаративістика; нім. - Komparatistik / Vergleichende Literaturwissenschaft, франц. - Littérature comparée, англ. - Comparative literature) - літературознавча дисципліна, що зіставними методами вивчає генетичні і контактні зв'язки, типологічні та інтертекстуальні відношення національних літератур, а також їхні міжмистецькі й міждисциплінарні відношення.

Порівняльно-історичний підхід зіставляє літературні явища, зосереджуючись на тамнх подібностях між ними, які засновані на їхній спорідненості (тобто спадкоємності - близькості за спільністю походження) та спілкуванні (кон- іфактах). Методологічний апарат

порівняльно-історичного підходу становлять генетичний (генеалогічний) і зв'язаний з ним контактологічний методи дослідження.

Порівняння (лат. comparatio) полягає в зіставленні одного літературного явища, т. зв. ***компарандума*** (лат. comparandum - те, що порівнюють), з іншим, ***компаратумом*** (лат. comparatum - те, з чим порівнюють). Порівняння націлює на виявлення подібних, схожих літературних явищ (А = Б).

Постколоніальна література - широкий спектр різностильових явищ, які привернули увагу публіки і критики новим трактуванням філософських, політичних, етичних засад сучасної цивілізації крізь призму історичного досвіду тих етнокультур, які досі були відсунуті на периферію як підпорядковані, маргінальні, дискриміновані.

Прикордоння - межова чи спільна територія для двох чи більше культур. Прикордоння є зоною високої комунікативності, у якій здійснюється взаємодія культурних систем, долається стабільність і замкнутість національних традицій, опозиція етнічних стереотипів, протилежність мистецького канону й масової культури тощо.

Протиставлення - контрастне зіставлення, яке вказує на відмінні, опозиційні (протилежні) ознаки предметів, що порівнюються (А<-*В).

Реалія - в перекладознавстві ті лексеми і вирази, які є носіями етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мови-сприймача; в імагології - етнокультурна дійсність, текст якої інтертекстуально репрезентований у суспільних стереотипах і літературних образах.

Ремінісценція (лат. reminiscentia - спогад) - неявна цитата (цитата без лапок), що відсилає до раніше прочитаного мистецького твору. Від алюзії вона відрізняється неусвідомленістю відгомону у творі автора текстів інших письменників.

Референція (від лат. refero - відносити) - відношення знака до речі (референта); предметне відношення тексту, тобто його здатність зосереджувати увагу читача на зображеному предметі.

Рецепція (від лат. receptio - прийняття) - синтетична форма генетично-контактних зв'язків, яка полягає у сприйманні ідей, мотивів, образів, сюжетів із
творів інших письменників та літератур і їхньому творчому переосмисленні в національному письменстві чи творчості митця.

Розрізнення - різновид зіставлення, який диференціює літературні явища за особливими, своєрідними, прикметними ознаками (А * Б).

Розрізнювання (différance) - неологізм Жака Дерріди, заснований на двозначності французького дієслова différer, що водночас означає «відрізнятися» і «відкладати, запізнюватися». Іменники différence (відмінність, різниця) і différance (розрізнювання) є омонімами, що мають однакову вимову, але відмінне написання та значення. За Деррідою, différance ілюструє той факт, що слова та інші знаки в мовленні ніколи не викликають того, що означують (тобто десигнату, чи означуваного), і можуть бути з'ясовані лише за допомогою інших слів, розуміння та інтерпретація яких, своєю чергою, творить дальший нескінченний ланцюжок. Отже, слова та інші знаки завжди відрізняються від того, що означують, бо завжди затримуються, запізнюються «через відстрочку, переадресування, пролонгацію, відправку, обхід, зволікання, відкладання про запас».

Світова література - термін на означення планетарного літературного контексту; назва дисципліни, що вивчає національні літератури світу. Вперше Ґете вжив цей термін, задекларувавши 1827 р., що на перший план висувається тепер саме «світова література» (Weltliteratur). Отож поняття «світова література» може означати а) романтичний ідеал єднання літератур усього світу в міжнародному хорі (за Ґете), б) канон уславлених творів, які стали надбанням світового мистецького досвіду (Гомер, Данте, Сервантес, Шекспір, Ґете, Шевченко); в) компаративістичний орієнтир на порівняння національних літератур і міжлітературних регіональних утворень у соціокультурному контексті, що має на меті не уніфікацію їхньої своєрідності крізь категоріальну призму європоцентричного канону, а

вивчення їх як чинників поліцентрич- ного й різноголосого світового культурного полілогу; утвердилося в XIX ст.

Семіотика - теорія знаків та їх інтерпретації.

Симулякр (франц. simulacres, від simulation - імітація, вдавання) - фікційні та гіперреальні образи, копії без оригіналу, що не мають жодного відповідника в реальній дійсності, зате виштовхують і заступають її цілковито. Теорію си- мулякрів створив Ж. Бодріяр.

Синтагма і **система** (від грец. syntagma - разом побудоване) - за Ф. де Соссю- ром, синтагма - це комбінація елементів у мовленнєвому ланцюгу, що передбачає їх поєднання in praesentia (тобто реально) у лінійній і незворотній послідовності; аналіз синтагми полягає у її членуванні. Натомість система (грец. systéma - утворення), чи парадигма (грец. paradeigma - взірець, мо- дель, тип), - це віртуальна серія елементів, у яку вони упорядковані in absentia (уявно) і перебувають у відношенні еквівалентності (рівноцінності, рівнозначності); аналіз системи полягає у класифікації елементів.

Синтез (від грец. synthesis - поєднання, сполука) у **мистецтві** - 1) жанровий синтез - творення складної структури, у якій різнорідні жанрові чи родові елементи сплавлені в єдине ціле. Синтетичними (чи симфонічними) часто називають жанри роману й епопеї з огляду на багатотематичність, панорамність зображення, психологізм, поліфонічність; 2) синтез мистецтв - поєднання елементів різних мистецтв у єдиному ансамблі. Об'єднання зусиль літератури й образотворчого мистецтва спостерігаємо в ілюстрованих літературних виданнях, літератури і музики - у вокальному жанрі, пластичних мистецтв (архітектури, скульптури, малярства) - в естетичному оформленні довкілля; 3) поєднання в літературному творі елементів інших мистецтв, що є умовою існування драматургії, а також причиною народження нових жанрів, таких як кіносценарій, кіноповість, кіноновела.

Синхронія - див ***.-.Діахронія.***

Система - див.: ***Синтагма*** і ***система.***

Систематизація - упорядкування літературних явищ за подібними й відмінними ознаками.

Спорідненість - зв'язок спадкоємності між літературними явищами, їх близькість за спільністю походження.

Стиль (лат. stilus, від грец. stylos - паличка для письма) - індивідуально неповторний спосіб використання традиційної палітри поетикальних засобів, своєрідність естетичних уподобань, які зумовлюють творчий вибір митця (чи групи літераторів або літературної епохи).

Сцієнтизіи^від лат. sciencia - знання, наука) - тенденція зближення мистецтва з . наукою й уподібнення літературознавчої методології до методів природничих і точних наук.

Сюжет (франц. sujet - предмет) і **фабула** (лат. fabula - переказ) - взаємозв'язані поняття наратології. Зображену подію, яку ми, прочитавши твір, можемо переказати, російські формалісти називали фабулою, а спосіб її викладу - сюжетом. Уживають також синонімічні терміни, що їх запропонував Ц. Тодо- ров: історія (= зображена подія, фабула; франц. - histoire) і дискурс (= послідовність розповіді про подію, виклад історії; франц. - discours).

Таксономія - див.: ***Систематизація.***

Тема (грец. thema - основа) - предмет зображення, який є незмінним, стійким, тобто повторюваним у творі чи низці творів, і тому виступає основним семантичним елементом зображеного світу. Згідно з потебнянською традицією, якщо тема - це предмет мовлення, референт («те, про що йдеться»), а образ - його означення, то ідея - це значення висловлювання, яке мало б об'єднати предмет і його визначення, але фактично відсутнє в тексті й лише домислюється читачем. Див. також: ***Літературний образ, Мотив.***

«Тематична критика» («критика свідомості», або ж **Женевська школа)** - напрям, що виник у 1960-1970-х роках (Ж. Пуле, Ж. Руссе, Ж. П. Рішар, Ж. Ста- робінський), зорієнтований на герменевтичне вивчення «тем» як образних лейтмотивів світовідчуття і світобачення, творчої уяви автора.

Тематологія (англ. thematics, thematology; франц. la thématologie) - порівняльне дослідження тем та ідей, образів і сюжетів, символів, міфів та архетипів. Тематологія вивчає літературну тематику і в діахронічному (Stoffgeschichte - історія тематичного матеріалу), і в синхронічному (дослідження повторюваних мотивів, ситуацій, персонажів) планах.

Терціюм компараціоніс (лат. tertium comparationis - третє в порівнянні) - певна спільна основа, на якій здійснюють зіставлення.

Тип (грец. typos - відбиток, зразок) - парадигми літературних явищ, узагальнені моделі їхніх сталих і повторюваних ознак.

Типологія - метод, заснований на упорядкуванні літературних явищ за спільними й відмінними ознаками.

Топос (грец. topos - місце) - тематична категорія, що означає повторювані ло- куси й будь-які інші тематичні елементи. З античних часів топос відомий як готова риторична формула, схема побудови думки, стереотип метафоричного висловлювання. Топоси допомагали авторові листа чи промови відшукати для певної теми відповідні загальні поняття, готові схеми, стійкі звороти, які б служили непрямою, образною аргументацією для переконання сприймана. Скажімо, топос «усі люди смертні» передбачав абстраговані розмірковування, доречні для укладання промови з приводу чиєїсь смерті, а топос «світ - це театр» можна було використовувати для підтвердження ілюзорності й суєтності мирських цінностей. Близькими до топосів ***є*** філософеми (філософічні уявлення та міркування, втілені в літературних образах і сюжетах, висловлюваннях персонажів та авторських роздумах) і т. зв. універсали (риторичні висловлювання, зміст яких подається як такий, що має позачасовий і всюдисущий характер: «людина народжена для щастя», «красу можна відчути, але неможливо її пояснити» тощо). Топіку, тобто теорію топосів, відновив німецький компаративіст Е. Р. Курціюс у праці «Європейська література і латинське середньовіччя» (1948).

Травестія (італ. travestire - перевдягатися) - перенесення героїв і сюжетів у невластиву для них обстановку задля створення комічного ефекту.

Традиційні сюжети та образи (ТСО) - усталений сюжетно-образний матеріал, для якого характерна наявність власних спадкоємних ліній (функціонування впродовж тривалого часу, позначене повторюваністю й змінністю), марко- ваність (тобто пряма авторська вказівка на джерело запозичення) і впізна- ваність (усвідомлення публікою стійкого семантичного інваріанта ТСО). ТСО є складними утвореннями, що виникли внаслідок генетичних і контакт- них зв'язків, типологічних збігів та інтертекстуальних перегуків, і тому належать водночас до сфери тематології, імагології, інтертекстуального та міфо- поетикального дослідження, міжмистецьких (мистецтвознавчих) і культу- ральних студій.

Трансдисциплінарність (від лат. trans - крізь, через + disciplina - навчання, виховання) - методологічна засада застосування інтегрованих наукових підходів до проблем, що переходять межі усталених академічних дисциплін, як-от природне довкілля, енергія, здоров'я, культура. На відміну від мультидисциплі- нарності та інтердисциплінарності, мета яких завжди залишається в рамках дисциплінарного досліду, трансдисциплінарність існує одночасно між дисциплінами, крізь окремі дисципліни й поза межами окремих дисциплін, руйнує кордони між ними для досягнення єдності наших знань про світ, котрий не може повністю поміститися в рамки дисциплінарного дослідження. Див.: ***Ін- тердисциплінарність, Кросдисциплінарність, Мультидисциплінарність.***

Трансплантація (від лат. transplanto - пересаджую) - таке запозичення, яке передбачає подальше культивування трансплантанта (жанру, стилю, ідеї, теми, сюжетної схеми, персонажа, поетикального засобу), творення нової літературної традиції в національному письменстві.

Трансформація (лат. transformatio - перетворення) - зміна запозиченого матеріалу внаслідок різноманітних способів творчого опрацювання: комбінування його із власними, автохтонними

елементами, продовження запозиченого сюжету та розвиток ідейного змісту, полеміки з ним, пародіювання, травестування, стилізації, осучаснення й архаїзації тощо.

Феміністична критика (від лат. femina - жінка) - різновид сучасної критики, що аналізує літературні й культурні явища з погляду специфічного жіночого досвіду, вивчає жіночу традицію як культуру та контркультуру, деконструює цінності патріархальної культури. Провідні представники - С. де Бовуар, Л. Ірігерей, Ю. Крістева, Е. ІНовалтер, С. Ґубар.

Філософема - див.: ***Топос.***

Хронотоп (від грец. chrönos - час + topos - місце, простір) - термін М. і на означення взаємозв'язку часових і просторових відношень у м^ літературний образ часу й простору; мистецький часопростір.

Центр (лат. centrum - осереддя) - **маргінес** (від лат. margo - край, меж . - елементи основні / керівні і побічні / підпорядковані, які існують у бінарній системі ієрархізованих нерівноправних відносин (означуване - означник, літературна мова - діалект, Я - Інший, чоловік - жінка, білий - чорношкірий, висока література - масова культура, універсальне - унікальне, закономірність - випадок тощо). «Центр - це штучний конструкт, який може існувати, лише спершись на маргіналізацію (периферизацію) Інших» (Енциклопедія постмодернізму. - С. 470). Скажімо, метрополіальний центр дискримінаційно відсуває на периферію колонізовану культуру, трактуючи її як відсталу, недосконалу, яка має служити доповненням до культури розвинутої або ж бути виключеною.

Geistesgeschichte (нім. - історія духу) - духовно-історична школа, яку започаткував В. Дільтей наприкінці XIX ст. Школа трактувала історію як еволюційний розвиток людського духу, що виявляється у різноманітних проявах щоденного життя, різних культурних та інтелектуальних галузях певної епохи. Як міждисциплінарний напрям, заснований на зв'язках між філософією, мистецтвом, суспільною психологією та історією, Geistesgeschichte прагнула з'ясувати світоглядну й світовідчуттєву цілісність певної епохи, течії чи творчої особистості.

Stoffgeschichte (нім. Stoffgeschichte - історія тематичного матеріалу) - тематична історіографія і класифікація різноманітного тематичного матеріалу: літературних тем і мотивів, сюжетів і персонажів, міфів і архетипів.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

:

!">ї.

їїзи

Абу-ль-Ала, аль-Мааррі ***98***
Авербах, Еріх ***221***
Авзоній (Децим Магн Авзоній) ***98***
Агеєва, Віра ***61,117,170***
Адмоні, Владімір ***124***
Адорно, Теодор 39, ***309***
Адріянова-Перетц, Варвара ***127***
Азар, Поль ***36, 37,137,160***
Азімов, Айзек ***140***
Айвазовський, Іван ***287***
Айтматов, Чингіз ***314***
Аксаков, Сергій ***397***
Аксьонов, Василій ***60***
Александр Македонський ***28, 57, 90, 111,165, 362*** Алексеев, М. ***285*** Алчевська, Христя ***371*** Альперс, Пол ***205*** Альтенберг, Петер ***294*** Аминева, Венера ***113,120*** Амір Хосров Дехлеві ***74*** Аміреджибі, Чабуа ***357***

Андерсен, Ганс Крістіан ***305*** Андерсон, Бенедикт ***347*** Андієвська, Емма ***63, 273*** Андрусів, Стефанія ***356, 357*** Андрухович, Юрій ***115, 144, 234, 235, 260, 263, 294, 323*** Антоненко-Давидович, Борис 59 Антонич, Богдан-Ігор ***65, 68, 70, 71, 115, 140, 141, 144, 146, 147, 162, 165, 251, 294,295,299, 378*** Антофійчук, Володимир ***21, 48, 138, 165, 264, 265***
Ануй, Жан ***141***
Апдайк, Джон ***272***
Аполлінер, Ґійом ***105, 262, 288, 293, 317***
Апулей ***106,143,362***
Араґон, Луї ***141, 262, 329*** Арістотель ***23, 142, 193, 204, 205, 213, 221, 253, 282, 283, 298***
Арістофан ***47, 92*** Архімед ***156***
Астаф'єв, Олександр ***48*** Аш, Шолом ***60***

Бабишкін, Олег ***96***
Багряний, Іван 59, ***140,186, 265, 390***
Бажан, Микола ***72, 78, 84, 92, 96, 170, 171,227,275*** Байрон, Джордж Гордон 29, ***53, 65, 70, 74, 92-94, 96, 98, 122, 127,138,165, 166, 168, 170, 194, 201, 207, 219, 366***
Баканідзе, Отар ***48*** Бакула, Богуслав ***12,13,16, 306, 334*** Балакян, Анна ***13, 224*** Баллантайн, Роберт ***277*** Баллек, Ладіслав ***234***
Бальдансперже, Фернан 36, ***37, 79,112***
Бальзак, Оноре де ***48, 186, 219, 221, 366***
Бальмонт, Константин ***231, 293, 294***
Барабаш, Юрій ***49, 317, 326, 344***
Баранович, Лазар ***33***
Барб'є, Анрі-Огюст ***96***
Барбюс, Анрі ***178***
Баре, Ж. ***377***
Барка, Василь 59, ***93***
Барт, Ролан ***122,123,126,149,179,196, 215, 241, 246-248, 264, 292, 398***
Баснет, Сюзен ***19, 20, 388*** Батай, Жорж ***196*** Батайон, **Марсель *36, 37***
Батлер, Джудіт ***346*** Бахтин, М. - див.: Бахтін, Михаїл Бахтін, Михаїл ***119, 124, 143, 151, 189, 193, 196, 202, 234, 245, 246, 259, 352, 394, 398, 408*** Бача, Юрій ***49***
Башляр, Ґастон ***157,161,162***
Бгабга, Гомі ***289, 324, 325,347***
Бедьє, Жозеф ***100***
Безхутрий, Юрій ***48***
Бекер, Мірослав ***20***
Беккет, Семюель ***60, 75,199, 200,343***
Беклін, Арнольд ***289***
Белле, Жоакен Дю ***98***
Бенфей, Теодор ***28, 29, 34, 56, 402***
Беньямін, Вальтер ***86, 307***
Беранже, П'єр-Жан ***96, 98,101***
Бергсон, Анрі ***112,128***
Бердник, Олесь ***140***
Березюк, З.***152, 301***
Бержерак, Сірано де ***71***
Бернанос, Жорж ***165***
Бернгеймер, Чарлз ***20, 281, 387***
Берне, Роберт ***101, 102, 105, 259, 372***
Бетговен, Людвіґ ван ***369***
Бетко, Ірина ***138,165***
Бєлінський, Віссаріон ***46***
Белов, Василій ***357***
Биков, Василь ***317***
Бізе, Жорж ***372***
Білецький, Леонід ***32, 46, 67***
Білецький, Олександр ***46, 47,130,138, 139,144,164,171, 208, 214***
Білецький-Носенко, Павло ***10, 91*** Білик, Михайло 92, ***99*** Більченко, Валерій ***236***
Бісмарк, Отто фон Шенгаузен 369
Бічер-Стоу, Гаррієт ***175*** Блакитний (Еллан), Василь ***102*** Бласко Ібаньєс, Вісенте ***96*** Блок, Александр ***78,100,370***
Блок, Марк ***354*** Блум, Гарольд ***76, 247,305, 387*** Блюмавер, Алоїз ***70, 91, 250*** Боас, Франц ***391*** Бобинський, Василь ***141*** Бобровніцька, Марія ***230, 231, 334***
Бовсунівська, Тетяна ***229*** Бовуар, Сімона де ***408*** Боденштедт, Фрідріх ***378***
Бодкін, Мод ***149,154, 391, 401*** Бодлер, Шарль ***98,131, 231, 296*** Бодмер, Йоганн Якоб ***24***
Бодріяр, Жан ***308, 309, 405*** Бодянський, Осип ***27*** Бойко (Блохин), Юрій ***115,116, 390*** Бойчук, Богдан ***63***
Боккаччо, Джованні ***91, 92, 105, 106, 197***
Бомарше, П'єр-Огюст ***92, 96*** Бондар, Микола ***113,196*** Бондаренко, Іван ***92***
Бондар-Терещенко, Ігор ***310*** Боплан, Ґійом де

377 Бопп, Франц ***26*** Борзенко, Олександр ***48***
Боровиковський, Левко ***82, 92, 198, 273***
Бородай, Олександр ***236*** Борхес, Хорхе
Луїс ***241, 273, 274*** Ботев, Христо ***372***
Боттічеллі, Сандро ***164*** Брандес, Ґеорґ
31, 67 Брандт, Роман 97 Бредбері, Рей
140, 366 Бремон, Клод і 79 Бретон,
Андре ***201, 314*** Брехт, Бертольд
71,199, 329 Бржезіна, Отокар ***141***
Броджі Беркофф, Джованна ***48*** Броун,
Дж. ***285*** Брукс, Клінт ***125***
Брунэль, П'ер - див.: Брюнель, П'єр Брюнель,
П'єр ***12,18,36,38,53,83,138,***
167,173,176,178, 290 Брюнетьєр,
Фердинанд ***195,196*** Брюсов, Валерій ***47,82,***
97, 98,100,141, 142
Брюховецький, В'ячеслав ***42, 98*** Буало, Нікола
100,112,193,194 Бубер, Мартин ***353***
Буланжер, Луї ***166*** Булаховська, Юлія ***48***
Булгаков, Михаїл ***119, 165, 262, 272, 380***
Бунін, Іван ***60, 98,296*** Буняк, вождь половців
33 Бурачек, Микола 294 Бургардт, Освальд -
див.: Клен, Юрій
Бурже, Поль ***141*** Буслаев, Фед1р ***29,158***
Бучковський, Леопольд ***379*** Бюргер,
Готфр1д-Август 35, ***82*** Бюффон,
Жорж-Лу'1-Леклерк ***216***

Вагилевич, Іван ***148***
Вагнер, Ріхард ***164, 173, 178, 290, 291,***
299, 400 Вайлд,
Оскар ***295*** Вайс, К. Т.
138
Вайсштайн, Ульріх ***19, 112, 113, 237, 387***
Байт, Гейден ***300, 301***
Байт, Джеймс Б. ***302***
Валері, Поль ***105,196***
Вальцель, Оскар ***158, 214***
Ван ден Гевель, П. ***263***
Ван Тігем, Поль ***18, 36, 37, 112, 160,***
176,193, 393, 395 Васильченко, Степан
294 Васко, Гама да ***363*** Вацулік, Людвік ***234***
Вега, Карпйо Лопе Фелікс де ***105, 164***
Величенко, Стефен ***326*** Величковський, Іван
33, 91, 268,292 Веллек, Рене ***11, 12, 37, 64,***
112, 125,
137,161,196,207,215, 350 Веллс, Герберт
Джордж ***140, 366*** Вельтман, Александр ***364***
Вельфлін, Генріх ***214, 220, 221*** Венуті, Лоренс
108 Вер, Віктор ***85*** Вервес, Григорій ***47, 79***
Вергілій, Марон Публій ***24, 54, 70, 91,***
92, 98, 99,111,117,154, 250 Веретюк,
Оксана ***343*** Верлен, Поль ***100, 104-106, 171,***
251,
293,294 Верн, Жуль 72,***140,186, 298***
Верне, Орас ***166*** Веррі, Александр ***166*** Верхарн,
Еміль ***98,144*** Веселовский, А. Н. - див.:
Веселовсь- кий, Александр
Веселовський, Александр ***32, 34, 64, 75,112,***
122, 124, 128, 139,178, 179, 285, 396
Веспуччі, Америго ***363*** Вєжинський, Казимєж
71 Винниченко, Володимир 59, ***116, 140, 141,***
186, 188, 195, 199, 265, 295, 373
Винничук, Юрій 277 Висоцька, Наталя ***38, 48***
Виспянський, Станіслав ***61, 62, 289,***
294, 334, 335 Віда, Марк Антоній
(Джіроламо) ***213*** Віко, Джамбаттіста 301
Віланд, Крістоф Мартін ***24, 364*** Віліковський,
Павел ***234*** Вілрайт, Філіп ***153*** Вільде, Ірина
140 Вільперт, Ґеро фон ***140,176*** Вільямс,
Раймонд ***303*** Вінграновський, Микола ***168, 290***
Вінквіст, Чарлз Е. ***21, 242*** Вінкельман, Йоганн
213 Вінценз, Станіслав ***379*** Вітгенштайн,
Людвіґ ***205, 206*** Вітмен, Волт ***101,117*** Владко,
Володимир ***140*** Во, Ірвін Артур 365 Вовк, Віра
59, 63 Вовк, Федір ***231***
Вовчок, Марко ***60, 61, 116-117, 220,***
317,365 Возняк, Михайло 7, ***46, 73, 214***
Войнович, Владімір ***60*** Волков, Анатолій ***21,***
48, 71, 116, 138,
163,167, 312 "
Володимир Великий (Володимир Святославич)
72 Вольдан, Алоїз ***48*** Вольман, Славомір ***65***
Вольман, Франк ***12,19, 56,312*** Вольтер,
Франсуа Марі ***24, 57, 65, 92,***
100,164,194, 260, 269, 382 Вордсворт,
Вільям ***117, 207*** Вороний, Микола ***60, 83,142,***
251, 270, 293, 294
Воррен, Остін ***11,12,125,161, 207*** Врубель,
Михаїл ***289*** Врхліцький, Ярослав ***100*** Вулик,
Наталі 77
Вульф, Вірджінія ***221, 343*** Вундт, Вільгельм
353

Гавел, Вацлав ***234***
Гавлічек-Боровський, Карел ***334, 378***
Гаген, Марк фон ***49***
Гадачек, Болеслав ***341***
Гайдеггер, Мартін ***189,339***
Гайне, Генріх ***53, 84, 93, 96, 100, 105, 140,164,171, 365, 372*** Гакслі, Олдос ***116, 262, 365*** Галілей, Галілео ***156*** Галятовський, Йоаникій ***33*** Гамада, Роман ***92, 339*** Гамбургер, Кете ***196*** Гамсун, Кнут ***116,117,195*** Гарасим, Ярослав ***31, 32*** Гарві, Вільям ***226*** Гарді, Томас ***295*** Гарт, Френсіс Брет ***341*** Гаспаров, Б. М. - див.: Ґаспаров, Борис
Гассан, Ігаб ***233***
Гауптман, Ґергарт ***185,199, 271***
Гафіз ***101,102, 339, 366***
Гачечиладзе, Г. - див.: Гачеціладзе, Пві
Гачеціладзе, Ґіві ***107***
Гашек, Ярослав ***92,167***
Гегель, Ґеорґ Вільгельм Фрідріх ***160, 214, 286, 370***
Гейєрдал, Тур ***365***
Гемінгвей, Ернст ***58, 75,140, 197, 258***
Герасимович, Єжи ***162*** Герберт, Джордж ***292***
Гердер, Йоганн Ґотфрід ***24, 25, 57, 164, 333***
Гернаді, Пол ***204*** Геродот ***23, 298, 362, 375***
Гесіод ***283***
Гессе, Герман ***140, 273, 295*** Гетнер, Герман ***160*** Гилберт, Катарин ***155*** Гільдебрандт, Конрад Яків ***377*** Гірняк, Мар'яна ***182, 308***
Гіршман, Михаїл ***158*** Гітлер, Адольф ***165, 369***
Глазкова, Олена ***115***
І'лібов, Леонід ***82,167*** Глобенко, Микола ***237***
Гнатишак, Микола ***116,141, 214*** Гнатюк, Оля ***49, 326*** Гнедич, Микола ***317*** Гогарт, Річард ***303***
Гоголь, Микола ***58,62, 98,100,117,165, 219, 273, 317, 335, 337, 339, 343, 344, 366*** Голл, Стюарт ***303*** Головацький, Яків 7, ***62*** Головко, Андрій ***46*** Голод, Роман ***238, 239*** Голубєва, Зінаїда ***48*** Гомер ***24, 29, 47, 54, 76, 84, 88, 111,156, 164, 208, 250, 283, 284, 286, 405*** Гомон, Дмитро ***373*** Гончар, Олесь ***140, 175*** Гончар, Петро ***236***
Горацій (Квіт Горацій Флакк) ***54,82, 91, 92, 98, 99,193,194, 284*** Гординський, Святослав ***46, 290*** Горинь, Богдан ***68, 69***
Горленко, Володимир ***371*** Гофман, Ернст Теодор Амадей ***165, 197, 273*** Гофман, Єжи ***382***
Гофмансталь, Гуго фон ***379***
Грабак, Йозеф ***19***
Грабович, Григорій ***44, 49, 87,144, 148, 157, 208, 210, 225, 325, 357, 373***
Гребінка, Євген 53, ***58, 87, 92,167,186, 317***
Гребінка, Леонід ***85*** Григорович-Барський, Василь 57, ***363, 364***
Грицак, Ярослав ***325*** Грицик, Людмила ***21, 48***
Грицков'ян, Ярослав ***49*** Грінченко, Борис ***140,198*** Гром'як, Роман ***20, 38, 41, 44, 48,158***
Грушевський, Михайло ***160, 371***
Гулак-Артемовський, Петро ***10, 54, 82, 91,198, 210*** Гуменюк, Віктор ***269***
Гундорова, Тамара ***190, 229, 232, 233, 235, 309*** Гургані, Фахр уд-Дін Асад ***211*** Гусар, Наталка ***310,311***
Гусар-Струк, Данило ***48***
Гуссерль, Едмунд ***42,112,397*** Гюго, Віктор ***47, 48, 53, 65, 100, 105, 166,172,199,372***

Гадамер, Ганс Ґеорґ ***83,158, 353*** Ґалаган, Павло 97 Ґанді (Махатма Ґанді) ***141*** Ґарсія Лорка, Федеріко ***66, 87,105,144, 146, 372***
Ґарсія Маркес, Ґабріель ***75, 118, 168, 262, 273*** Ґаспаров, Борис ***177, 178***
Ґаспаров, Михаїл ***124*** Ґачев, Ґеоргій ***224, 225, 355-357*** Ґваттарі, Фелікс ***241, 242, 264*** Ґебнер, Рольф ***48*** Ґелнер, Ернст ***347*** Ґеник-Березовська, Зіна ***49***
Ґеорге, Стефан ***230***
Ґете, Йоганн-Вольфґанґ ***8, 10, 11, 14, 15, 25, 34, 35, 47, 56, 58, 69, 79, 82, 91, 92-94, 100, 101, 104-106, 117, 138-140, 164, 177, 187, 198, 213, 252, 258, 275, 299, 306, 365, 366, 368-370, 400, 405*** Ґільєн, Клавдіо ***19, 25, 204, 205*** Ґінзбурґ, Лідія ***138*** Ґлюк, Крістоф Віллібальд ***164*** Ґолдінґ, Вільям 277 Ґолдсміт, Олівер ***144*** Ґолсуорсі, Джон ***172, 295, 397***
Ґольдман, Люсьен ***38, 39,196*** Ґольдоні, Карло 62, ***70,165*** Ґомбрович, Вітольд ***234, 260***
Ґонгора, Луїс де ***194*** Ґонкури, брати Едмон і Жуль ***294*** Гончаров, Іван 202, 365 Горький, Максим ***46, 77, 116, 219, 328, 357***
Ґославський, Мавриційй ***379*** Ґотшаль, Рудольф Карл фон ***166, 378*** Ґотье, Теофіль ***165,173, 273***
Ґощинський, Северин 73, ***368:, 379*** Ґрейвс,

Роберт ***66,149, 401*** Ґреймас, Альгірдас Жульєн ***179*** Грибоедов, Александр ***100*** Ґрільпарцер, Франц ***166***
fpiMM, Якоб 26, ***28,29, 54***
Гр1фф1т, Дев1д Ворк 222
Губар, Сюзен ***408*** Гудзш,
Микола ***127*** Гудмен, Нельсон ***215*** Гундольф, Фр1др1х 79,***158***
Гуно, Шарль-Франсуа ***164***
Гутенберг, Йоганн ***307*** Гуцков,
Карл ***172***
Гюйяр, Маріус-Франеуа ***137, 138, 173, 350***

Дабезье, Андре ***138,139*** Далі,
Сальвадор 262 Д'Алібрі, Віон ***166*** Дан, Тео ***276***
Данило Паломник, ігумен 57, 363 Д'Аннунціо,
Ґабрієле ***115*** Данте Аліґ'єрі 23,***34,47,58, 79, 92,106, 116, 117, 154, 158, 159, 165, 223, 253, 255, 306, 405*** Дараган, Юрій ***335*** Дарвін,
Чарльз ***196*** Даріо, Рубен 72, ***171*** Дашкевич,
Микола ***31, 34, 46, 67, 214, 400***
Дебюссі, Клод ***290*** Дега, Едгар ***294***
Дей-Льюїс, Сесіл ***157*** Делакруа, Ежен ***164,166*** Делапер'є, Марія ***16***
Делле-Ґраціє, Марія-Євгенія 62 Дельоз,
Жиль ***241, 242,264, 352*** Демер ***166***
Деметрій ***213*** Демосфен ***111***
Денисова, Тамара ***48,196, 235*** Денисюк, Іван 7, ***48, 113, 196, 202, 296***
Державін, Ґавриїл ***82*** Дерріда, Жак ***45, 202, 242, 243, 247, 248, 264, 321, 324, 346, 352, 392, 393, 405*** Дефо, Даніель ***167, 268, 366***
Джамі, Абдурахман ***74*** Джеймс, Генрі ***58, 62***
Джеймсон, Фредрік ***40, 235, 261, 309***
Дженкс, Чарлз ***276***
Джілімберто, Онофріо ***170***
Джойс, Джеймс ***10, 56, 60, 75,157,164, 221, 250, 260, 272,296, 317***
Дзюб, Іван ***92***
Дзюба, Іван ***42,105,115,172, 327, 359, 371***
Дизеринк, Гуго ***38, 314, 350-352, 361*** Дима, Александр - див.: Діма, Александру
Діброва, Володимир ***209, 323, 333***
Дівович, Семен ***323***
Дідро, Дені ***25,144***
Діккенс, Чарлз ***15,144, 219***
Дільтей, Вільгельм ***158, 408***
Діма, Александру ***20, 38, 57, 65, 122, 137,160;i76*** Дімаррв, Анатолій ***140,323*** Діміч, Мілан В. ***38, 314, 355, 388*** Діомед ***203***
Діонісій Галікарнаський ***213*** Довгалевський, Митрофан ***194*** Довженко, Олександр ***144, 163, 190, 191, 290, 345, 346*** Доленга, Святослав - див.: Крижанівський, Андрій
Домбровська, Г. ***103***
Домбровська, З.***103***
Домонтович, В. - див.: Петров (Домонтович), Віктор Донн, Джон ***140,194*** Донцов, Дмитро ***141,188, 334*** Доре, Ґюстав ***292***
Достоєвський, Федір ***65,144,151,172, 176,193, 202, 356*** Доценко, Ростислав ***92, 323*** Драгоманов, Михайло ***29, 32-34, 46, 58, 66, 118, 131, 231, 232, 299,*** 335, ***339, 354***
Драйзер, Теодор ***295*** Драй-Хмара, Михайло ***135*** Драч, Іван ***86, 141, 147, 198, 201, 255, 256, 311*** Дроб'язко, Євген ***92***
Дрозд, Володимир ***169, 274*** Друце,
Йон ***317*** Дубовик, Олександр ***235***
Думитрашко, Костянтин ***91*** Дюамель,
Жорж ***98*** Дюбі, Ж. ***354***
Дюма, Александр ***165,186,187, 370*** Дюран, Еміль ***377***
Дюришин, Діониз ***12,19, 38, 56, 57, 64, 76, 77, 126, 224, 229, 258, 305, 312, 344***

Евріпід ***164,176*** Егерія, монахиня ***363*** Езоп ***54, 65, 82,167*** Ейкок, Вендел М. ***49*** Ейхенбаум,
Борис ***222*** Ейхендорф, Йозеф фон ***361*** Еко,
Умберто ***55,126,144,174,182,196, 241, 260, 264, 276, 299, 307, 308, 398***
Еліаде, Мірча ***151,152, 301***
Еліот, Томас Стернз ***56, 62, 76,115,157, 209, 220, 255, 296, 343***
Елліот, Роберт ***205*** Елюар, Поль ***141,183, 262*** Емінеску, Міхай ***305*** Емпсон, Вільям ***66*** Енгельс,
Фрідріх ***14, 39*** Ербен, Карел
Яромір ***378*** Ередіа, Жозе-Марія

де ***98*** Ескарпі, Робер Шарль ***351***
Есхіл ***47, 92,164***
Етьємбль, Рене ***37, 75,112,115, 237*** Ешенбах, Вольфрам ***187***

Євшан, Микола ***10, 11, 141, 158, 228, 299***
Єзекіїль, пророк ***78*** Єйтс, Вільям Батлер ***157, 366*** Ємець-Доброносова, Юлія ***117*** Єнджеєвич, Єжи ***379*** Єронім, св. ***90*** Єршов, Пйотр ***100***
Єфремов, Сергій ***11,160, 229, 232, 299***

Жаборюк, Анатолій ***48*** Жаклен ***166*** Желязни, Роджер ***272*** Жен, Симон ***9,173***
Женетт, Жерар ***250, 391, 393*** Жеріко, Теодор ***166*** Жеромський, Стефан ***197, 294***
Жирмунский, В. М. - див.: Жирмунський, Віктор Жирмунський, Віктор ***12, 40, 64, 79, 113, 211, 223,237, 238*** Житник, Володимир 79 Жід, Андре ***164, 252*** Жіроду, Жан ***164*** Жлуктенко, Наталя ***48*** Жмігродзка, Марія ***237*** Жолдак, Богдан ***260*** Жолковский, А. К. - див.: Жолковський, Александр Жолковський, Александр ***177*** Жост (Жо), Франсуа ***18, 37,112***
Жуковський, Аркадій ***49*** Жуковський, Василій ***34, 35, 82, 84, 96*** Жур, Петро ***49***

Забужко, Оксана ***157, 323*** Загребельний, Павло ***144, 157, 167, 180, 262, 295, 371*** Залеський, Юзеф-Богдан ***166,368,379, 380***
Залізняк, Максим ***335***
Зам'ятій, Євгеній ***116***
Затонський, Дмитро ***47,196***
Захаров, Олександр ***236***
Захер-Мазох, Леопольд фон ***333***
Зборовська, Ніла ***153,188***
Зварич, Ігор ***48***
Земляк, Василь ***118,169***
Зеров, Микола ***78, 92-94, 98, 99, 104, 107,135, 214, 220***
Зілинський, Орест ***49***
Зіма, Петер ***13,19, 388***
Зінґер, Айзек Башевіс ***60***
Золя, Еміль ***141,189***
Зорівчак, Роксолана ***48, 85, 103, 105, 109***
Зубрицька, Марія ***44, 70,188, 245, 248, 265, 332, 345,347***
Зуєвський, Олег 92,***183***
Зюскінд, Патрік ***251, 277***
Ильин, Илья ***246, 276***
Исупов, К. Г. ***246***

Ібсен, Генрик ***232, 271*** Іван Вишенський ***121, 226*** Іван Златоустий ***121*** Іваничук, Роман ***140, 323, 371, 374*** Іванишин, Петро ***332*** Іваньо, Іван ***42***
Івашкевич, Ярослав ***47, 265,379*** Ігнатенко, Микола ***159*** Іглтон, Тері ***40*** Ізер, Вольфганґ ***43*** Ільєнко, Михайло ***236*** Ільїна, Емілія ***316***
Ільницький, Микола ***379*** Ільницький, Олег ***48, 235, 293*** Ільф, Ілля ***167***
Ільченко, Олександр ***167, 272*** Інґарден, Роман ***42,125,182,196, 288*** Іоанн, автор «Героїчних стихів...» ***24*** Ірванець, Олександр ***260, 276***
Ірігерей, Люс ***408*** Ісіченко, Юрій 227

їрасек, Алоїз ***140*** їрат, Войтєх ***237***

Йоанн Екзарх 72 Йовович, Лука ***15*** Йонеско, Ежен ***199, 200, 260*** Йохмус (Мавриціюс), Антон Морітц ***378***

Кабржицька, Тетяна ***48***
Каган, М. С. ***292*** Кадо, Мітель ***49, 352*** Казка, Аркадій ***102***
Кайзер, Гергард Р. ***19,112, 311***
Кайнар, Йозеф ***334***

Калассо, Роберт 55
Калинець, Ігор ***62, 228***
Каллер, Джонатан ***S3,180,207,304,387***
Кальвіно, Італо ***55***
Кальдерон, Педро ***194***
Камінський, Ян ***379***
Камоенс, Луїс де ***363***
Кампанелла, Томазо ***175***
Камю, Альбер ***47,157,169,188,273,370***
Канетті, Еліяс ***60***
Кант, Іммануїл ***25***
Капдер, Арно ***24***
Капніст, Василь ***317***
Караджич, Вук ***334***
Карамзін, Ніколай ***364***
Карім^Мустай ***168***
Карманський, Петро S6, ***58,140, 255***
Карпенко-Карий, Іван ***46,199,290, 369***
Карраччі, А. ***164***
Карре, Жан-Марі ***12, 36, 37, 79, 112, 350, 361, 368*** Касперський, Едвард ***37, 52, 116, 132, 242***
Каспрович, Ян ***56, 61,141, 271, 366*** Кассірер, Ернест ***149,151, 401*** Кассу, Жан ***290***
Катулл (Гай Валерій Катулл) ***98*** Кафка, Франц ***39, 47, 60, 75, 157, 164, 176, 302, 338, 339*** Качуровський, Ігор ***69, 92,125*** Квінтиліан Марк Фабій ***253*** Квіт, Сергій ***188***
Квітка-Основ'яненко, Григорій ***62, 85, 86,144*** Келлер, Ґотфрід ***265*** Керницький, Іван ***373, 374*** Керуак, Джек ***141***
Килина, Патриція (справжнє ім'я - Patricia Nell Warren) ***63*** Кирило (Костянтин) і Мефодій, брати ***90,91*** Кисельов, Леонід ***168*** Кінан, Едвард ***326*** Кіплінґ, Ред'ярд ***325, 333*** Кірбі, Джон ***38, 55*** Кіркегор, Серен ***130*** Кірхнер, Петер ***48*** Кітс, Джон ***101,102, 207*** Клавдіан (Клавдій Клавдіан) ***98***
Клементе, Роберт Дж. ***19,38*** Клен, Юрій (Освальд Бургардт) ***69, 78, 85,135,183, 257, 343*** Климент Охридський ***72*** Клімт, Густав ***289*** Клірик Острозький ***91*** Клодон, Франсіс ***18, 290***
Клопшток, Фрідріх Ґотліб ***24*** Клочек, Григорій ***44*** Кльонович, Себастян ***35,376*** Кобилянська, Ольга ***62, 63, 190, 191, 195, 230, 231, 294, 295, 373*** Кобів, Йосип ***99***
Ковалів, Юрій ***21, 251***
Ковшевич, Роман ***54***
Козак, Стефан ***48***
Козлов, Іван ***34*** Кокто, Жан ***164***
Колесніченко-Братунь, Наталя ***237***
Колесса, Олександр 7, ***34***
Колесса, Філарет 7
Колісниченко, Юрій ***167***
Коллар, Ян ***334, 344, 391***
Колодна, А. І. ***42***
Коломієць, Лада ***108,109***
Колосова, Вікторія ***227***
Колрідж, Семюел ***117***
Колумб, Христофор ***363, 364, 367***
Кольцов, Алексій ***93***
Компаньйон, Антуан ***215***
Конопніцька, Марія ***164, 296,370***
Конрад, Джозеф ***115, 333***
Конрад, Ніколай ***40,113, 237,238, 317, 343, 366*** Константинович, Зоран ***19, 20*** Кончаловський, Андрій ***164*** Коперник ***226***
Копистянська, Нонна 7, ***48, 113, 125, 196, 201, 211***
Коптілов, Віктор ***109***
Корбич, Галина ***49***
Корнель, П'єр ***70, 92,100,144,164,165, 176,194,199*** Корнєєнко, Аґнєшка ***49, 330*** Корнієнко, В. ***284*** Корнійчук, Валерій ***61*** Корнійчук, Олександр ***306, 329, 330***
Королева, Наталена ***141*** Корстіюс, Ян Брандт ***19, 64, 75*** Корш, Федір 97 Кос, Янко ***124***
Косач, Михайло ***95*** Косач, О. П. - див.: Пчілка, Олена Косиков, Ґеоргій ***246*** Косинка, Григорій ***294*** Коссовські Седґвік, Ева ***346*** Костенко, Ліна ***165,177,198, 258, 259, 265***
Костецький, Ігор ***62, 93,199, 230*** Костомаров, Микола ***26-28, 198, 199, 343,353, 354*** Костянтин Преславський ***72***
Котляревський, Іван ***10, 44, 54, 67, 70, 91, 93, 145, 194, 250, 261, 343, 358, 364***
Котляревський, Олександр ***27, 28*** Кох, Макс ***33,158*** Кохановський, Ян ***91*** Коцюбинська, Михайлина ***189*** Коцюбинський, Михайло ***58, 63, 139, 186, 195, 197, 257, 269, 270, 296, 354, 371, 382*** Кочерга, Іван ***199*** Кочерган, Михайло ***112*** Кочубей, Юрій ***48***
Кочур, Григорій ***85, 88, 92, 100, 101,***

103-105,107, 293 Кошарська, Галина ***48,177*** Кошелівець, Іван ***105*** Кравець, Ярема ***48,109, 377*** Кравців, Богдан ***378*** Красіцький, Ігнаци ***82, 98*** Крашевський, Юзеф Ігнаци ***379*** Крекотень, Володимир ***227*** Кретьєн де Труа ***211*** Крижанівський, Андрій ***78*** Крилов, Іван ***82,100,167,194*** Кримський, Агатангел ***60, 92, 96-98,***
101,103, 366,371 Криса, Богдана ***227*** Крістева, Юлія ***45, 153, 245, 246, 393, 407*** Кропивницький, Марко ***186*** Крохмальний, Роман ***35*** Кроче, Бенедетто ***12, 87, 195, 196, 204, 205***
Круба, Еміль ***49*** Крутікова, Ніна ***48***
Крушельницький, Антон ***230*** Крушельницький, Іван ***379*** Кук, Джеймс ***363***
Кулик, перекладач ***91*** Кулієв, Кайсин ***172***
Куліш, Микола ***188,199, 371*** Куліш, Пантелеймон ***10, 26, 54, 67, 85, 92-95, 98, 100, 101, 107, 117, 131, 144, 186, 198, 204, 218, 220, 273, 347, 366, 372*** Кульчицький, Олександер ***153, 354*** Кун, Гельмут ***155***
Кундера, Мілан ***234, 260,350*** Купала, Янка ***98***
Купер, Джеймс Фенімор ***341, 366***
Купрін, Александр ***60***
Курбас, Лесь ***222***
Курков, Андрій ***344***
Курціюс (Курціус), Ернст Роберт ***254, 264, 407*** Кушнер, Ева ***342, 343***

Лавджой, Артур 0.***160,398***
Лазорський, Микола ***167***
Лайвсей, Флоренс ***85, 86***
Лакан, Жан ***153, 324***
Лакоф, Джордж ***205, 206***
Лаллі, Джованні Батіста ***70, 91***
Ламартін, Альфонс ***141***
Лановик, Мар'яна ***108***
Лансон, Ґустав ***31, 400***
Лаперуз, Жан Франсуа ***363***
Лас Касас, Бартоломей де ***363***
Ласло-Куцюк, Магдалина ***48,115,157***
Ласота (Лясота), Еріх ***377***
Лафонтен, Жан ***28, 65, 82,167,194***
Лацарус, Моріц ***353***
Лашамболі, П'єр ***96***
Ле Гофф, Жак ***354***
Ле Ґуїн, Урсула ***272***
Левицький, Модест ***373***
Левінас, Емануїл ***352***
Леві-Стросс, Клод ***123, 132, 149, 152, 262, 301, 401*** Левый, И. - див.: Леви, Іржі Леконт де Ліль, Шарль ***98*** Лем, Станіслав ***140, 234*** Ленау, Ніколаус ***165*** Ленґ, Ендрю ***ЗО, 122,150, 391*** Ленін, Владімір ***165, 328***
Леонардо да Вінчі ***298*** Леонтович (Левенко), Володимир ***371*** Леопарді, Джакомо ***115, 164, 165, 390***
Лепкий, Богдан ***63,166, 214*** Лермонтов, Михаїл ***53, 56, 98,100,123, 127, 366*** Лесик, Василь ***158*** Лесів, Михайло ***48-49*** Лессінґ, Ґоттгольд-Ефраїм ***25, 82, 160, 166,167,194, 284-286, 296***
Лефевр, Андре ***108*** Лєви, Іржі ***108***
Липа, Юрій ***141, 218, 341, 369, 370, 378***
Липинський, В'ячеслав ***354*** Лисяк-Рудйицький, Іван ***341, 354*** Лихачев, Дмитрій ***124,127, 316***
Лібріехт, Фелікс ***34*** Лівицька-Холодна, Наталя ***335*** Лімборський, Ігор ***115, 229, 238***
Лімниченко, Василь ***141*** Ліотар, Жан-Франсуа ***234*** Ліппман, Волтер ***349*** Ліппомано, Джероламо ***377*** Ліпцин, Олег ***236*** Лірсен, Джоеп 53,***351, 358-361*** Ліст, Ференц ***166***
Лобисевич, Опанас ***24*** Лободовський, Юзеф ***379*** Лозинская, Е. В. - див.: Лозинська, Є. Лозинська, Є. 205, ***206*** Лозинська, Наталія ***86***
Лозинський, Іван 7 Ломоносов, Михаїл ***82,194***
Лондон, Джек ***58, 295*** Лосев, Алексей ***283***
Лотман, Юрій ***11,144, 291*** Лу Сінь ***329***
Лужницький (Меріям), Григорій ***141***
Лукач, Д'єрдь ***38, 39,196***
Лукаш, Микола ***88, 92, 93, 101, 104-106,109,146*** Лукіан із Самосати ***164***
Лукрецій (Тіт Лукрецій Кар) ***24, 92, 160***
Лулу, Джон ***166*** Луцкевич, Юрій ***236*** Луцький, Остап ***63,182, 230*** Луцький, Юрій ***48, 325, 326***
Лучук, Іван ***261*** Лучук, Тарас ***236*** Лятуринська, Оксана 335

Мавриціюс, Антон - див.: Йохмус, Антон Морітц
Магеллан, Фернан ***363***
Мадзіні, Джузеппе 333 Маєр, Ганс ***138***
Мазепа, Іван ***165,166,335, 366, 378*** Майнер, Ел ***314*** Макаров, Анатолій ***227*** Макаровський, Михайло ***382*** МакЛюен, Маршал ***307, 308,311***
Маковей, Осип ***69*** Максимович, Іоанн ***91***
Максимович, Михайло ***26, 27*** Макферсон, Джеймс ***8*** Маланюк, Євген ***78, 208, 227, 335, 372***
Маленька, Тетяна ***48*** Малик, Володимир ***186***
Малиновський, Броніслав ***391*** Малишко, Андрій ***258*** Малларме, Стефан ***100, 142, 183, 184, 264, 290, 293*** Мальчевський, Антоній ***379*** Малютіна, Наталя ***48***
Ман, Пол де ***45,182, 393***
Мандельбаум, М. ***205***
Мандичевський, Євген 296 Мане, Едвар ***294*** Манн, Генріх ***295***
Манн, Томас ***58,140,165,221,272,295, 397***
Мануель, Х. ***197*** Мараньйон, Грегоріо ***173***
Марголін, Юрій ***205*** Марінетті, Філіппо Томазо ***142*** Маркевич, Генрик ***8*** Маркович, Яків ***24***
Маркс, Карл ***14, 39, 328*** Марсель, Іабріель ***189***
Мартен дю Гар, Роже 295 Марцинкявічюс, Юстінас ***168*** Марціал (Марк Валерій Марціал) ***98*** Маслюк, Віталій 7, ***213,227,376***
Масляк, Степан 92 Матусяк, Агнєшка ***49, 238***
Махар, Ян Сватоплук ***231*** Махновець, Леонід ***227, 266*** Мацура, Владімір ***234*** Мачтет, Григорій ***62*** Маяковський, Владімір ***46,142,328*** Медникова, Галина ***236*** Меєр, Дж. ***206*** Мейзерский, В. М. ***264*** Мейс, Джеймс ***327***
Мелвілл, Герман ***366*** Мелон, Девід ***223***
Мельник, Ярослава 72-73 Мельничук, Аскольд ***317, 343*** Менделєєв, Дмитрій ***133*** Мердок, Айріс 256,295 Мере, Жан ***166***
Меріме, Проспер ***165, 197, 366, 368, 372, 377*** Местр, Ксав'є де ***364*** Метерлінк, Моріс ***185, 199, 232, 290, 294***
Метлинський, Амвросій ***198, 273***
Метьюрін, Чарлз ***273***
Меццофанті, Джузеппе 97
Мештергазі, Лайош ***168***
Микитенко, Юрій 55
Минко, Василь ***102***
Мирний, Панас ***58,170, 228, 365***
Мисик, Василь ***92, 98,101-103,141***
Михайлин, Ігор ***48***
Михайльська, Н. ***74***
Михед, Павло ***48***
Мишанич, Олекса 227, ***363***
Мікеланджело Буонароті ***58, 289***
Міклошич, Франц ***112***
Міксат, Кальман ***15***
Міллер, Всеволод 97
Міллер, Джозеф Гілліс ***162***
Мілль, Джон-Стюарт 299
Мільтон, Джон ***117,141,155,165,194, 251, 264*** Мінкова, Ліляна ***48*** Мірчук, Іван ***237, 354*** Мітосек, Зофія ***248, 269*** Міцкевич, Адам 29, ***34, 35, 47, 56, 60, 62, 73, 79, 82, 91-93, 96, 98, 100, 101, 105, 117, 123, 198, 201, 256, 341, 366, 372, 373***
Моем, Сомерсет 295 Моклиця, Марія ***129,157***
Мокрий, Володимир ***48*** Мольєр, Жан Батіст ***70, 92, 100, 145, 165,173,186,194*** Мольнар, Михайло ***49***
Моне, Клод ***294*** Монтеверді, Клавдіо ***164***
Монтень, Мішель ***24*** Монтеск'є, Шарль Луї де ***160, 364, 372*** Мопассан, Гі де ***100,141,197, 294*** Морачевський, Вацлав ***62*** Мордовець, Данило ***166, 371*** Моренець, Володимир ***209, 238, 326, 327***
Моріак, Франсуа ***141,144,165***
Морсон, Гэри Сол ***246***
Москаленко, Михайло ***90-92,109,183***
Московой, Максим ***247***
Моторний, Володимир 7,***48, 378***
Мох, Олександр ***141***
Моцарт, Вольфганг Амадей ***173***
Мрожек, Славомір ***234***
Мукгерджі, Арун П. ***332***
Мунен, Жорж ***108***
Муратов, Ігор ***168***
Муратова, Кіра ***236***
Мураторі, Лодовико Антоніо ***24***
Мурашко, Олександр ***294***
Мусій, Валентина ***48***
Мушак (Мороз), Юрій ***164***
Мушинка, Микола ***49***
Мушкудіані, Олександр ***48***
Мюллер, Макс 29
Мюллер-Фрайєнфельс, Ріхард 353
Мюссе, Альфред де 53, ***58,123,165***
Мютцельбург, А. ***166, 378***

Набоков, Владімір ***60, 317*** Навої, Алішер ***71, 74*** Навроцький, Олександр ***54*** Над'ярних, Ніна ***49*** Наєнко, Михайло ***48, 229*** Назарук, Василь ***49*** Назарук, Осип ***167*** Назим Хікмет - див.: Хікмет, Назим Накай, Казуо ***49***
Наливайко, Дмитро 7, ***11, 21, 48, 113, 121, 166, 214, 224, 226-228, 283, 285, 349, 351, 352, 361, 366, 374, 376***
Наливайко, Степан ***48***
Наполеон 1***165***
Нахлік, Євген ***48***
Неборак, Віктор ***260***
Неврлий, Мікулаш ***49***
Негрі, Ада ***47, 96,115***
Незвал, Вітезслав ***262***
Нейпол, Відьядгар Супраджпрасад ***317,322,323*** Некрасов, Ніколай ***93,100***
Некрашевич, Іван ***194*** Нельсон, Тед***,393 .***
Немезіан (Марк Аврелій Олімпій Немвіан) ***98*** Немоєвський, Анджей ***164*** Немояну, Вірджіл ***237*** Ненадкевич, Євген ***170***
Неріні, Еміль ***166*** Нерон Клавдій Цезар ***165*** Неруда, Пабло ***87,141***
Неруда, Ян ***100***
Нестор, літописець ***266,275, 363*** Неуважний, Флоріян ***49*** Неупокоєва, И. - див.: Неупокоєва, Ірина
Неупокоєва, Ірина ***40,123*** Нефьодов, Микола ***272*** Нечуй-Левицький, Іван ***144, 175, 216, 217,353, 397*** Нємцевич, Юліан-Урсин ***379***
Нич, Ришард ***388*** Ничев, Боян - див.: Нічев, Боян Нізамі Ганджеві ***74, 211, 237*** Нікітін, Іван ***93, 96, 97*** Ніцше, Фрідріх ***76,112,128,140, 301*** Нічев, Боян ***20*** Ніщинський, Петро ***54, 92***
Новаліс ***197***
Новикова, Марина ***103,104,109***
Новиченко, Леонід ***180, 214***
Нойгаузер, Р. ***237***
Норвід, Ципріян ***60,104,171***
Носенко, Л. 0.***113***
Нудьга, Григорій 79
Нусінов, Ісаак ***138,171***
Нямцу, Анатолій ***21, 48,138,165,167***
Овен, Джон ***91***
Овідій (Публій Овідій Назон) ***47, 58, 77, 79, 91, 92, 96, 98, 114, 143, 165, 375***
Овчаренко, Наталя ***48*** Огоновський, Омелян 7
Одоєвський, Влодзімєж ***379*** Ожешко, Еліза ***62, 343*** Оз (Клаузнер), Амос ***379*** Озаркевич, Іван ***54*** О'Кейсі, Шон ***60*** Окуневський, Ярослав ***365***
Олександрів, Борис ***105*** Олесь, Олександр ***180,181*** Омар Хайям ***101-103*** Онишкевич (Залеська), Лариса М. ***49, 188***
Онишко, Анатолій ***76,254*** О'Ніл, Юджин ***223*** Орвел, Джордж ***116, 327*** Орест, Михайло ***59, 92,115***
Оріховський, Станіслав ***226***
Орловська, Дзвінка ***236***
Ортега-і-Ґассет, Хосе ***173*** Осипов, Ніколай ***70, 91*** Остін, Джон ***345, 346*** Островський, Александр ***46***
Осьмачка, Тодось 59,***188***
Отченашик, Ян 265 Оцвірк, Антон ***19***
Павич, Мілорад ***263*** Павличко, Дмитро ***88, 89, 92,256*** Павличко, Соломія ***232, 257, 277***
Павлишин, Марко ***48, 235, 325, 326, 332***
Павло Алеппський 77 Павло Русин із Коросна ***226*** Павлов, Микола ***88***
Павлюк, М. М. 95 Павнд, Езра 56, 62,262, ***296, 339*** Падура, Тимко ***73, 317*** Пажо, Даніель-Анрі ***18, 350*** Пазоліні, П'єр Паоло ***55*** Паламарчук, Дмитро 92
Паленсія-Рот, Майкл ***113,114*** Палій, Ліда ***310, 311***
Панченко, Володимир ***116,188*** Панькевич, Іван ***237*** Папуша, Ігор ***41, 48*** Параджанов, Сергій ***397*** Паріс, Ален ***167***
Пахльовська, Оксана ***109,188, 323*** Пачовський, Василь ***61, 62, 334, 335*** Пекхем, Морс ***160***
Пеленський, Євген-Юлій ***47, 79, 378***
Первомайський, Леонід 59,***171, 201*** Перепадя, Анатоль ***24, 92,105*** Перетц, Володимир ***46, 343*** Перец, І. ***98***
Петефі, Шандор ***219,305, 334, 372*** Петрарка, Франческо ***23, 91, 98, 104, 106,139,224*** Петренко, Михайло 53
Петрицький, Михайло ***68*** Петров (Домонтович), Віктор ***135,220, 237***
Петров, Євгеній ***167*** Петров, Ніколай ***34, 66, 67***
Петроній Ґай ***143*** П'єрро, Шарль ***112***
Пивоварська, Агнешка ***119*** Пігафетта, Антоніо ***363*** Підмогильний, Валер'ян ***144, 188, 257, 295***

Пікассо, Пабло ***164, 262*** Піккіо, Ріккардо ***48***
Піндар ***201*** Пінчон, Томас ***277*** Піранделло, Луїджі ***199*** Пірс, Чарлз ***264***
Пішуа, Клод ***12,18, 36, 38, 83,112,173, 176,178*** Пішут, Мілян ***237*** Платон ***23,160, 203, 205, 362*** Платонов, Андрій ***116*** Плачинда, Н. Н. ***113*** Плачинда, Сергій ***167*** Плужник, Євген ***170,171,189, 242, 275*** Плутарх ***111, 115, 284*** По, Едґар 56, ***68, 69, 72,197, 273***
Погодін, Михаїл 27, 32, ***62*** Подолинський, Сергій ***58*** Поліщук, Надія ***48*** Поліщук, Ярослав ***108, 229, 238, 334*** Поло, Марко ***363***
Полотнюк, Ярема 92
Помпео, Лоренцо ***48*** Пономарьов, Віталій ***243***
Понтан, Яко б ***213*** Попов, Юрій ***178*** Попович, Антон ***108*** Попович, Євген 92 Поснетт, Гатчесон Маколей 33 Потебня, Олександр ***42, 44, 112, 124, 125, 134, 181, 222, 280, 300, 343, 400***
Потоцкі, Ян 333 Пратт,
Анаїс ***157*** Прац, Маріо ***142***
Прокопович, Феофан 58, ***91, 140, 145, 174,194,199, 213*** Проперцій Секст ***98***
Пропп, Владімір ***178,179*** Проскурівна, Марія ***134*** Прус, Болеслав ***140*** Пруст, Марсель 39, ***144, 195, 217, 221, 296***
Пулатов, Тимур ***317*** Пуле, Жорж ***162, 406***
Пуссен, Нікола ***164*** Пушкін, Александр ***34, 47, 56, 62, 70, 72, 73, 77, 82, 87, 92, 93, 96, 98, 100-102, 117, 122, 127, 165, 166, 170, 173, 258, 259, 356, 365, 372, 379***
Пчілка, Олена ***230, 383*** Пшесмицький, Зенон (Міріам) ***66, 142***
Пшибишевський, Станіслав ***116, 230***
Рабле, Франсуа ***47, 151, 202, 224, 258, 260, 364*** Рагойша, Вячеслав ***48*** Радіщев, Александр ***364*** Радкліф, Анна 273 Радчук, Віталій ***109*** Рамбуйє, Катерина де Вівон, маркіза де 63
Рансмайр, Крістоф ***143*** Расін, Жан ***92,100,164,166,194,199*** Распутін, Валентин ***169, 357*** Рафаель, Санті ***89, 90, 295*** Ремак, Генрі 9,***13, 37,112, 283***
Ремарк, Еріх Марія ***140*** Рембо, Артюр ***105,115,178,180, 293*** Ренуар, Огюст ***294***
Рибачук, Юрій ***86*** Ридель, Люциян ***185*** Рилєєв, Кондрат ***166, 378, 379*** Рильський, Максим ***47, 59, 92, 96, 98- 101, 104, 107, 135, 198, 253, 255, 257, 275, 295, 329*** Ритхеу, Юрій ***169***
Рихло, Петро ***48*** Ріве, Жак 253 Рід, Томас Майн ***341*** Рікер, Поль 352
Рільке, Райнер Марія ***79, 105, 366, 378 .....*** Ріттер, Павло ***92*** Ріффатер, Мішель ***215, 248, 264*** Річардсон, Алан ***205*** Річардсон, Семюел 75, ***206*** Рішар, Жан-П'єр ***162, 406***
Роб-Грійє, Ален ***144*** Робінсон, Дуглас ***108,109***
Род, Едвард ***141*** Роджерс, Вільям Е. ***207***
Розмарин, Адена ***208*** Роллан, Ромен ***100,172, 295*** Роллінґ, Джоан К. 272 Роман Мстиславич 33 Ронсар, П'єр ***98*** Росовецький, Станіслав ***387***
Россельс, Вл. ***108*** Рось, Ольга ***263*** Рош, Елеанора ***205*** Рубенс, Пітер-Пауль ***164*** Рубчак, Богдан ***59, 63,162,230,275*** Рудакі ***101-103***
Руданський, Степан ***54,166*** Руджієрі, Д., папський посол 377 Рудницький, Леонід ***49***
Рудницький, Михайло 7, ***47, 68, 85, 228, 245*** Ружевіч, Тадеуш ***234*** Ружмон, Дені де ***172*** Русакієв, Симеон ***48*** Русо, Андре-Мішзль - див.: Руссо, Андре-Мішель Руссе, Жан ***162,172, 406***
Руссо, Андре-Мішель ***12,18,36, 38, 83, 112,173,176,178***
Руссо, Жан Жак ***8, 58,140*** Руссова, Світлана ***21***
Руставелі, Шота 52, ***84, 92, 96*** Рутковський, Олександр ***190*** Рушді, Салман ***317, 321, 322, 336, 337***
Рябчук, Микола ***323, 325,326*** Рязанцева, Тетяна 227
Савчин, В. ***105***
Сагайдачний (Конашевич), Петро ***194***
Саїд, Едвард ***324, 329, 367, 380, 400, 403***
Сакович, Касіян ***194*** Салига, Тарас ***331***
Самійленко, Володимир 92, 95, 96,***100, 231***
Самойлович, Іван ***268*** Самчук, Улас 59 Сангі, Владімір ***169*** Санд, Жорж ***165, 365*** Санін, Олесь ***167*** Санье, Марк ***141*** Сапфо (Сафо) ***165,166*** Саррот, Наталі 252
Сартр, Жан Поль ***47, 160, 188, 313- 314***
Сафиуллин, Ямиль ***113*** Саят-Нова ***100***
Сверстюк, Євген ***209*** Свєнціцький, Павлин ***85***
Свидницький, Анатоль 397 Свідзинський,

Володимир 275 Свіфт, Джонатан ***167, 202,260, 364*** Селінджер, Джером ***140*** Семенко, Михайль ***134, 142, 144, 271, 288, 293*** Сенгор, Леопольд Седар ***313, 314, 324*** Сенека Луцій Анней ***164,382*** Сеник, Любомир ***331*** Сенкевич, Генрик ***140, 187, 333, 380, 382*** Сент-Бев, Шарль Огюстен ***31*** Сент-Екзюпері, Антуан Марі Роже де ***370***

[1] Сенченко, Іван 59 j Сепір, Едвард 355 Сервантес, Сааведра Мігель де ***47, 72, 92,167,171,172, 197, 251, 260, 267, 292, 364, 405*** С'едіна, Джованна ***48*** Сиваченко, Галина ***48,116,196, 234*** Сивокінь, Григорій ***213*** Симоненко, Василь ***54*** Симонід Кеоський ***284*** Ситник, Анатолій ***243, 247*** Сімонек, Стефан ***48*** Сіндінг, Майкл ***205*** Скалігер, Юлій Цезар ***213*** Скаррон, Поль ***70, 91, 250*** Скварчинська, Стефанія ***196*** Сковорода, Григорій ***58, 91, 98, 121, 140, 167,194, 244, 299, 354*** Скотт, Вальтер ***47,140*** Скрипник, Марія ***86*** Славейков, Петко ***10*** Славинецький, Єпіфаній ***58*** Славинський, Максим ***96*** Словацький, Юліуш 53, ***56, 60, 72, 98, 100, 117, 131, 165, 166, 334, 341, 366, 379*** Слокговер, Гаррі ***157*** Слухай, Наталя ***157*** Сміт, Ентоні Д. ***347*** Соболь, Валентина ***227*** Содомора, Андрій ***92, 99, 284*** Сокал, Алан ***303*** Сократ ***205*** Солженіцин, Александр ***60, 233*** Соловей, Елеонора ***48*** Сорока, Микола 293 Соссюр, Фердінан де ***41,112,120, 122, 123,291, 394,405*** Сосюра, Володимир ***139,166*** Софокл 92,***164,176,199*** Спенсер, Едмунд ***94*** Співак, Ґаятрі Чакраворті ***324, 325, 388*** Срезневський, Ізмаїл 26 Ставровецький (Транквіліон), Кирило ***140,194*** Сталін, Йосиф ***219, 328*** Сталь, Анна-Луїза Жермена де (мадам де Сталь) 25,***144, 361, 368*** Старицька-Черняхівська, Людмила ***166, 231*** Старицький, Михайло ***85, 92,199, 317, 372*** Старобінський, Жан ***162, 406*** Стафф, Леопольд ***100*** Стейнер, Джордж ***87,108*** Стендаль ***58,162,173,221, 366, 368*** Стерн, Лоренс ***364*** Стефаник, Василь ***44, 62,128,186,197, 216, 217*** Стефанович, Олекса ***256,*** 259, 336 Стеценко, Кирило ***164*** Стешенко, Ірина ***258*** Стівенс, Воллес ***115*** Стівенсон, Роберт Луїс ***186, 365, 366*** Стіль, Андре ***105*** Стороженко, Микола ***236*** Стороженко, Олекса ***165, 273, 317*** Страбон 362 Стравінський, Ігор ***288*** Страда, Фаміано ***213*** Стріндберґ, Август ***116*** Стріха, Максим 79, ***89, 100, 109, 117, 255, 325*** Стус, Василь ***189, 235, 253, 257, 275, 323, 334*** Сулима, Микола ***78, 227*** Сумцов, Микола 33 Сурйо, Етьєн ***139*** Сю, Ежен ***307*** Сюллі Прюдом (Рене Франсуа Арман Прюдом) ***141*** Тайлор, Едвард Бернет ЗО, ***32,112,128, 150, 391*** Такао, Хіно ***49*** Таращук, Петро ***76, 327*** Тарнавський, Максим ***48,188*** Тарнавський, Остап ***47, 85,115, 209*** Тарнавський, Юрій ***63,105*** Тассо, Торквато ***24, 35, 91*** Татарка, Домінік ***234*** Татаркевич, Владислав ***284*** Таціт Публій Корнелій ***362*** Твен, Марк ***15,139, 220, 366,382*** Тейлор, Віктор Е. ***21, 242*** Тейт, Аллен ***125*** Текст, Жозе ***50*** Тельнюк, Станіслав ***209*** Тен, Борис ***88, 92, 400*** Тен, Іпполіт ***31*** Теокрит***117*** Теренцій Публій Афер ***244*** Терещенко, Микола ***92*** Терзійська, Лідія ***48*** Тернер, Фредерик ***340*** Тетмайєр, Казімєж ***100,231*** Тимченко, Євген ***96*** Тинянов, Юрій ***124, 222*** Тичина, Павло ***44, 46, 65, 78, 89, 102, 115, 141, 157, 165, 208, 209, 227, 275,293, 296, 328*** Тишунина, Н. В. ***292*** Тібадьді, П***.164*** Тірсд де Моліна ***70,165,169,170,194*** Тіхий, Франтішек ***49*** Ткаченко, Анатолій ***84*** Ткачук, Микола ***48*** Тодоров, Петко ***62*** Тодоров, Цветан ***41,179,185,196,197, 202, 203, 367*** Тойнбі, Арнольд ***226*** Токмань, Ганна ***189, 242*** Толкін, Джон Р. Р. ***272*** Толстой, Алексій ***96,165,173, 202*** Толстой, Лев ***65,141, 222, 354*** Томас, Ділан ***66,140*** Томашевский, Б. В. - див.: Томашевський, Борис Томашевський, Борис ***124, 175, 179, 180,185*** Томпсон, Ева М. ***326*** Тотосі де Зепетнек, Стевен ***13, 17-19, 38, 281, 282, 314, 355, 388*** Транквіліон-Ставровецький, Кирило - див.: Стовровецький (Транквіліон), Кирило

Трофимович, Костянтин 7 Трохим, Наталя ***336, 337*** Труссон, Раймон ***138, 139, 164, 172, 173,176*** Тувім,
Юліан ***100*** Тудор,
Степан ***10*** Тузіані,
Йозеф 55 Тулуб,
Зінаїда ***371***
Тургенев, Іван ***62, 65, 169, 171, 172, 202***
Тхорук, Рая ***293*** Тютчев, Федір ***100*** Тютюнник, Григір ***140, 296***

Уилрайт, Филипп - див.: Вілрайт, Філіп
Українка, Леся ***56, 58, 60, 70, 95-98, 115, 140, 157, 164-166, 168, 170, 173, 175, 182, 184, 188, 199, 230, 231,264, 271, 295, 366, 381, 382*** Уліцька, Данута ***37*** Унамуно, Мігель де ***295*** Унгаретті, Джузеппе ***374*** Унгер, Рудольф ***158*** Уолпол, Горацій 272 Уорф, Бенджамен Лі ***355*** Успенський, Борис ***144*** Успенський, Гліб ***189,190*** Ушаков, Ніколай ***89*** Ушкалов, Леонід ***227*** Уэллек, Р. - див.: Веллек, Рене

Фавлер, Аластер ***204,205*** Фадеев, Александр 357 Фанон, Франс ***324*** Фаулз, Джон 277
Фащенко, Василь ***196*** Февр, Люсьєн ***354***
Федерман, Раймонд ***263*** Федр ***167***
Федькович, Юрій ***10, 58, 85***
Фергюсон, Френсіс ***157***
Феррейра де Кастру, Жозе Марія ***383***
Фет, Афанасій ***82, 93***
Филипович, Павло ***135,164***
Фідлер, Леслі А. ***157***
Фізер, Іван ***42, 44, 280***
Філдінґ, Генрі 72,***172, 366,372***
Філянський, Микола ***141***
Фірдоусі, Абуль Касим ***101,102***
Фіске, Джон ***289***
Фіш, Стенлі ***44, 281, 397***
Фішелов, Девід ***204-206***
Фішер, Отокар ***107***
Флакер, Александр ***19, 20*** Флемшг, Ян ***196, 307*** Флобер, Гюстав ***100, 105*** Фоккема, Доуве В. ***126, 131, 224, 233, 236,398*** Фолкнер, Вь\ьям ***75*** Форе, Габр1ел ***164*** Фортунатов, ФЬІнп 97 Фрай, Нортроп ***117, 143,145,146,149, 155, 156,196,391, 401*** Фрайденберг, Ольга ***124*** Франко,)ван 7,***10,15,26,34,35,46,47, 54-56, 58, 60-62, 66-68, 72-74, 79, 83,*** 85, ***86, 92, 94-98, 103, 107, 109, 124, 128, 131, 134, 135, 140, 141, 144, 157-159, 165, 168, 170, 171, 173, 180-184, 186-190, 195, 197- 199, 201-203, 214, 217, 219, 225, 229-232, 238, 239, 244, 245, 251, 253, 255, 257, 259, 271, 286-288, 295, 299, 301, 306, 334, 354, 357, 368, 369, 372, 373, 375, 376, 380*** Франс, Анатоль 96,***218*** Франческо Асазький, св. ***159*** Фрейзер, Джеймс Джордж ***30, 149, 150, 401***
Френк, Джозеф Н. ***125, 296, 297***
Френцель, Е. ***138***
OpiAepix, Вернер П. ***36, 56, 79,223*** Фр1ч, Вацлав Йозеф ***166, 378*** Оріші, Макс ***70,165*** Фройд, Зигмунд ***112,149,152*** Фрэзер, Джеймс - див.: Фрейзер, Джеймс Джордж Фрэнк, Д. - див.: Френк, Джозеф Н. Фуйе, Альфред ***353*** Фуко, Жан-Бернар-Леон ***174, 276, 299*** Фуко, Мшель ***45, 225, 248, 264, 304, 324, 328, 393-395, 399***

Хализев, Валентин ***291, 305*** Халимоненко, Григорій ***48, 98*** Хвильовий, Микола ***140, 220, 228, 251, 294, 333*** Хікмет, Назим ***74,329*** Хлебніков, Велімір ***162***
Хмельницький, Богдан ***32, 330, 335, 377, 379*** Хокусаї, Кацусіка 253 Холл, Джеймс ***167*** Хом'яков, Алексій ***115***
Хороб, Степан ***125*** Хоткевич, Гнат ***296, 373*** Храпченко, Михаїл ***113***

Цвайг, Стефан 75, ***294***
Церетель Акакш ***100***

Цибенко, Лариса ***143***
Циганок, О. З. 55
Цщерон (Марк Туллш Цщерон) ***106, 111, 253*** Цюй
Юань 115

Чайковський, Андрій ***186*** Чайковський, Міхал ***378*** Чайковський, Петро ***166*** Чапек, Карел ***116***
Чаплін, Чарлі 222, ***263*** Челаковський, Франтішек Ладіслав ***378***
Червінська, Ольга ***44,48*** Черемшина, Марко 372
Черкасенко, Спиридон ***186*** Чех, Сватоплук 72
Чехов, Антон ***98, 100, 172, 197, 199, 294, 365*** Чехович, Костянтин ***141***
Чижевський, Дмитро ***46, 47, 72, 125, 130, 131, 158, 210, 215, 219-221, 226, 227, 230, 237, 267, 312, 354, 376, 377*** Чиконіні ***170*** Чирко, Іван ***92***
Чичерин, А. В. - див.: Чичерін, Олексій
Чичерін, Олексій 7,***113,125,127*** Чіладзе, Отар ***119,169, 357*** Чопик, Ростислав ***134*** Чорновол, Ігор ***340*** Чосер, Джефрі ***197***
Чуковський, Корней ***107*** Чупринка, Григорій 265

Шаміссо, Адельберт ***378*** Шамота, Микола ***104,105, 330*** Шаповалова, Марія 79 Шатобріан, Франсуа-Рене ***162*** Шафарик, Павел Йосеф ***344***
Шах-Майстренко, Мирослава ***114*** Шахова, Кіра 277 Шаховський, Семен ***208*** Шашкевич, Маркіян 26, ***54, 92*** Иievельов (Шерех), Юрій ***59, 135, 189, 219.253*** Шеврель, Ів ***18,19, 20,*** 355
Шевченко, Олексій 50 Шевченко, Тарас ***10, 15, 29, 34, 35, 44, 46, 47, 53, 58, 72, 73, 79, 87, 92, 95, 114-117, 139, 140, 148, 156, 157, 164-166, 176, 186, 194, 198, 199, 201, 217-219, 230, 244, 245, 253, 255, 256, 259, 288-290, 306, 317, 323, 334, 335, 347, 354, 357, 366, 372, 377, 379, 390,405*** Шевчук, Валерій ***119, 140, 227, 258, 273***
Шевчук, Наталя ***48***
Шекспір, Вільям ***24, 34, 47, 67, 71, 72, 79, 82, 83, 92, 93,*** 95, ***100, 105, 139, 154, 164, 165, 167, 171, 175, 186, 187, 199, 224, 251, 255-257, 265, 275, 289, 306, 373,405*** Шеллі, Мері ***273***
Шеллі, Персі Біші ***160,164,168, 207*** Шеллінг, Фрідріх Вільгельм ***160, 333*** Шерер, Вільгельм ***31,124, 400*** Шерех, Ю. - див.: Шевельов (Шерех), Юрій
Шіллер, Йоганн-Фрідріх ***65, 92, 93, 96, 105,117, 214, 369, 370***
Шіль, Марія ***378***
Шкандрій, Мирослав ***220, 321, 325-327, 332*** Шкловський, Віктор ***124, 222*** Шкурупій, Гео ***78***
Шлегелі, брати Август Вільгельм та Фрідріх 25,***158***
Шлегель, Фрідріх ***214*** Шлейєрмахер, Фрідріх ***106, 393*** Шлейхер, Август 26 Шлемкевич, **Микола *354*** Шляхова, Нонна ***48*** Шніцлер, Артур ***197, 294*** Шовалтер, Елейн ***408***
Шовкун, Віктор ***304, 324*** Шоїнка, Воле ***305***
Шолом-Алейхем ***60, 305, 333*** Шолохов, Михаїл ***328*** Шопенгауер, Артур ***128,160***
Шоу, Джордж Бернард ***70, 88,165*** Шпенглер, Освальд ***158*** Шпигоцький, Опанас 92
Шпітцер, Лео ***161, 214*** Штайгер, Еміль ***196***
Штебін, Г. Е. ***378*** Штонь, Григорій 229
Штрих, Франц 79 Шуберт, Франц ***361*** Шульц, Бруно ***60, 333, 338***

Щавурський, Б. ***74*** Щеглов, Юрій ***177*** Щоголів, Яків ***219, 253*** Щурат, Василь 7, ***34, 46, 60, 66, 92,141, 180***

Юлій Цезар (Гай Юлій Цезар) ***111,165, 362***
Юнг, Карл Густав ***112, 129, 149, 152-155,190,391***

Яворський, Стефан 58, ***98***
Якимович, Гнат ***167***
Якобсен, Єнс-Петер ***230***
Якобсон, Роман ***81,123,124, 222, 223***

Яковенко, Сергій ***37***
Якушева, Галина ***138***
Ямчук, Павло ***48***
Янашек-Іванічкова, Галіна ***20, 26, 126, 224, 233, 234*** Янів,
Володимир ***351, 354***
Яновський, Юрій ***115, 295***
Ярема, Яким 7 Яременко,
Василь ***227*** Яремчук, Ірина ***331***
Ярослав Мудрий 72, 267 Ясперс,
Карл ***130***
Яусс, Ганс Роберт ***13, 43, 52, 70, 208, 223, 225, 305, 351*** Яцків,
Михайло ***56, 68, 69***

Allemann, Beda ***113*** Allen, Graham ***291***
Anderson, Benedict - див.: Андерсон, Бенедикт Auerbach, Erich - див.: Авербах,
Epix Austin, John L. - див.: Остш, Джон Aycock, Wendeil M. ***288***

Bakula, Boguslaw - див.: Бакула, Бо- гуслав
Balakian, Anna - див.: Балакян, Анна Balcerzan, Edward ***85*** Baldensperger, Fernand - див.: Баль- дансперже, Фернан
Barfoot, C. C. ***324, 358***
Barnet, S. ***178***
Barthes, Roland - див.: Барт, Ролан Bartoszynski, K. ***223*** Bassaj, Maria ***304, 347*** Bassnett, Susan - див.: Баснет, Сюзен Baudrillard, Jean - див.: Бодріяр, Жан Beker, Miroslav - див.: Бекер, Міро- слав
Beller, Manfred ***358*** Berman, M. ***178***
Bernheimer, Charles - див.: Бернгей- мер, Чарлз Best, Steven ***308*** Betz, Louis-Paul ***33*** Bhabha, Ноті K. - див.: Бгабга, Гомі Block, Haskell M. ***64***
Bloom, Harold - див.: Блум, Гарольд
Bobrownicka, Maria - див.: Бобров- ніцька, Марія Böhme, Hartmut ***13,388*** Borghi, L. ***19***
Brunei, Pierre - див.: Брюнель, П'єр Burto, W. ***178*** Burzyrislca, Anna ***303***

Carpi Sertori, D. ***19***
Carré, Jean-Marie - див.: Каррe, Жан- Mapi Carty, Anthony ***302*** Carvalhal, Tânia Franco 20, ***38*** Chevrel, Yves - див.: Шеврель, Ів Chrisman, Laura ***329*** Claudon, Francis - див.: Клодон, Франсіс
Clayton, Jay ***248***
Clements, Robert J. - див.: Клементе, Роберт Дж. Corbineau-Hoffmann, Angelika ***19*** Corrigan, Timothy ***288*** Corstius, Jan Brandt - див.: Корстіюс, Ян Брандт Coutinho, Eduardo ***20*** Croce, Benedetto - див.: Кроче, Бене- детто
Culler, Jonathan - див.: Каллер, Джонатан

Dabezies, André - див.: Дабезье, Ан- дре
Daemmrich, Horst S. ***167***
Daemmrich, Ingrid ***167***
Danneberg, Lutz ***13, 388***
De Angelis, M. P. ***1 9***
Deleuze, Gilles - див.: Дельоз, Жиль
Dev, Amiya ***38***
D'haen, Theo L. ***324***
Dima, Alexandru - див.: Д1ма, Александру
Dimic, Milan V. - див.: Д1м1ч, М1лан В.
DuriSin, Dionyz - див.: Дюришин, Діониз DuÇu, Alexandru ***160*** Dyserinck, Hugo - див.: Дизеринк, Гуго

Etiemble, René - див.: Етьємбль, Рене

Firchow, Peter Edgerly ***358*** Fischer, Manfred S. ***38***
Fish, Stanley - див.; Фіш, Стенді Fiske, John - див.: Фіске, Джон Flaketf Aleksandr - див.: Флакер, Александр Fokkema, Douwe W. - див.: Фоккема, Доуве В.
Fortunati, Vita ***19***
Frenz, Horst 9, ***20***
Friederich, Werner P. - див.: Фрідеріх,

Вернер П. Frye, Northrop Herman - див.: Фрай, Нортроп

Gellner, Ernest - див.: Ґелнер, Ернст Gtowiriski, Micha! ***161, 249, 251*** Gnisci, Armando ***19, 38*** Guattari, Felix - див.: Гваттарі, Фелікс Guillén, Claudio - див.: Пльєн, Клавдіо Guyard, Marius-Françoi - див.: Ґюйяр, Маріус-Франсуа

Hadaczek, Bolestaw - див.: Гадачек, Болеслав Haddad-Wotling, Karen ***18*** Hassan, Ihab - див.: Гассан, Ігаб Henderson, Helene ***183,199, 215*** Hendrix, Harald ***342*** Hodrovä, Daniela ***144*** Howard, Richard ***367*** Hrabäk, Josef - див.: Грабак, Йозеф
Ingarden, Roman - див.: Інґарден, Роман

Jameson, Fredric - див.: Джеймсон, Фредрш
Janaszek-Ivanickovâ, Haiina - див.: ЯнашекТвашчкова, Галша Jauss, Hans Robert - див.: Яусс, Ганс Роберт
Jelinek, A. ***33***
Jost, François - див.: Жост (Жо), Франсуа

Kaiser, Gerhard R. - див.: Кайзер, Гергард Р. Kappler, Arno - див.: Каплер, Арно Kasperski, Edward - див.: Касперський, Едвард Kellner, Douglas ***308*** Kirby, John T. - див.: Кірбі, Джон Kloek, Joost ***342***
Konstantinovic, Zoran - див.: Константинович, Зоран Koppen, Erwin ***113***
Korniejenko, Agnieszka - див.: Корнеенко, Агнешка Kos, Janko - див.: Кос, Янко Kostkiewiczowa, Teresa ***161, 249, 251***
Kürtösi, Katalin ***13*** Kushner, Eva - див.: Кушнер, Ева

Leerssen, Joep - див.: Аірсен, Джоеп
Lefevere, André - див.: Лефевр, Андре
Leitch, Vincent B. ***261, 309, 345***
Levie, Sophie ***342***
Lindfors, Bernth ***314***
Lukacs, Georg - див.: Лукач, Д'єрдь
Lukasiewicz, M. ***223***
Macchia, Giovanni ***144*** Marino, Adrian ***13***
Markiewicz, Henryk - див.: Маркевич, Генрик
Markowski, Michal Pawel ***303,388*** Matusiak, Agnicszka - див.: Матусяк, Агнешка Mayenowa, Maria Renata ***251***
McLuhan, Herbert Marshall - див.: МакЛюен, Маршал Miller, J. Hillis - див.: Мгдлер, Джозеф Пллк
Milton, John - див.: М1льтон, Джон Miner, Earl Roy - див.: Майнер, Ел Mitosek, Zofia - див.: Мггосек, Зоф1я Moody, Raymond A. ***38, 314***
Moore, Cornelia N. ***38, 314*** Morgan, Edwin ***144***

Nicholas, Stephen G., Jr. ***37*** Nycz, Ryszard - див.: Нич, Ришард

Ocvirk, Anton - див.: Оцвірк, Антон
Okopieri-Stawiriska, Aleksandra ***161, 249, 251***

Pageaux, Daniel-Henri - див.: Пажо, Дашель-АНрі Pâl, József ***13***
Palencia-Roth, M. - див.: Паленая-Рот, Майкл
Pederson, Jay P. ***183,199, 215*** Peer, Will van ***342***
Pichois, Claude - див.: ГПшуа, Клод Posnett, Hutcheson M. - див.: Поснетт, Гатчесон Маколей

Remak, Henry H. H. - див.: Ремак, Генрі Rhein, Phillip H. ***20***
Riesz, Jânos ***358***
Roddier, Henri ***56***
Rogers, William E. ***207***
Rosmarin, Adena - див.: Розмарин,

Адена Rothstein, Eric ***248***
Rousseau, André Michel - див.: Русco, Андре-Мшель
Джордж Stierle, Karlheinz ***144***
Strutz, Johann ***19*** Syndram, Karl Ulrich ***53, 314*** Sywenky, Irene ***38, 314, 355*** Szili, József ***314***

Saarinen, Esa ***349*** Said, Edward - див.: Са1д, Едвард Saldivar-Hull, Sonia ***314*** Sartre, Jean-Paul - див.: Сартр, Жан Поль
Schmeling, Manfred 19
Schönert, Jörg ***13, 388***
Schrimpf, Hans Joachim ***14***
Schröder, Susanne ***160***
Schulz, Hans-Joachim ***20***
Seigneuret, Jean-Charles ***167***
Senghor, Leopold S. - див.: Сенгор, Леопольд Седар Singh, Gurbhagat ***314***
Sinopoli, Franca ***19, 38*** Slawinski, Janusz ***161, 249, 251*** Smith, Anthony D. - див.: СМіТ, Ентоні Д.
Sollors, W. ***137,160***
Spivak, G. Ch. - див.: Сшвак, Гаятр! Чакраворп Stallknecht, Newton P. 9, ***20***
Steiner, George - див.: Стейнер, Тотосі де Зепетнек, Стевен Trousson, Raymond - див.: Труссон, Раймон
Taylor, Mark C. ***349*** Taylor, Richard ***358*** Texte, Joseph - див.: Текст, Жозе Todorov, Tzvetan - див.: Тодоров, Цве- тан
Tötösy de Zepetnek, Steven - див.:
Ulicka, Danuta - див.: Уліцька, Данута
Weisstein, Ulrich - див.: Вайсштайн, Ульріх
Wellek, René - див.: Веллек, Рене Weninger, Robert ***388*** White, Hayden - див.: Байт, Гейден
Williams, Patrick ***329*** Wilpert, G. von - див.: Вільперт, Ґеро фон
Wollman, Slavomfr - див.: Вольман, Славомір

Valdés, Mario J. ***13, 314***
Valéry, Paul - див.: Валері, Поль
Veeser, H. **Aram** ***281***
Villanueva, Dario ***13***
Vollhafdt, Friedrich ***13,388***
Yîp, Wai-lim ***314***
Yuan, Heh-Hsiang ***342***
Yue, Daiyun ***314***

Zima, Peter V. - див.: Зіма, Петер Warren, Austin - див.: Воррен, Остін Zurowski, Maciej ***161***

Навчальне видання

БУДНИЙ Василь Володимирович, ІЛЬНИЦЬКИЙ Микола Миколайович

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Редактор ***І. Ярошенко*** Художнє оформлення ***Н. В. Михайличенко*** Технічний редактор ***Т. М. Новікова*** Комп'ютерна верстка ***М. С. Черномор*** Коректор О. ***П. Степаненко***

Підписано до друку 21.07.2008. Формат 60 х90 $У_{16}$. Папір офсетний № 1. Друк офсетний. Гарнітура Warnock Pro. Ум. друк. арк. 27. Наклад 1000 прим. Зам. 8-271.

Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» Свідоцтво про реєстрацію № 1801 від 24.05.2004 р.

Адреса видавництва та друкарні: 04655, Київ, Контрактова пл., 4. Тел./факс: (044) 425-60-92. K-mail: phouse@ukma.kiev.ua http://www.publish-uknia.kiev.ua/ua

Будний В.
Б90 Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Іль- ницький. - К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. - 430 с.
ISBN 978-966-518-485-0

Ця книжка, яка вже пройшла апробацію як навчальний посібник, висвітлює теоретичні та методологічні питання порівняльного літературознавства - курсу, який слухають студенти-бакалаври і магістри гуманітарних факультетів. Вона охоплює широкий діапазон понять, концепцій і методик класичної та сучасної компаративістики, які дають філологові надійні інструменти для поглибленого пізнання національного письменства в міжлітературних і міжкуль- турних контекстах крізь призму генетичних, контактних, типологічних, інтер- текстуальних підходів, постколоніальних та імагологічних студій.

Книжку призначено для студентів гуманітарних факультетів, а також для аспірантів та викладачів, учителів-словесників і всіх шанувальників художнього слова.

УДК 82.091(075.8)
ББК83я73

[1] *Ґете, Йоганн-Вольфганґ.* "German Romance" *// Ґете, Йоганн-Вольфганґ.* Поезія і правда: 36. - К.: Мистецтво, 1982. - С. 86.

[1] *Франко, Іван.* Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // *Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - К.: Наук, думка, 1981. - Т. 31. - С. 34-35.

[1] Цит. за вид.: *Bakuta, B.* Historia i komparatystyka. - Poznan, 2000. - S. 7.

[1] *Totosy de Zepetnek, Steven.* Comparative Literature. Theory, Method, Application. Studies in «Comparative Literature. - Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998. - P. 11 -47. Див. вступну статтю до цієї книжки в польському перекладі: *Totosy de Zepetnek, S.* Nowa literatura porôwnawcza jako teoria i metoda // Porôwnania. - 2004. - № 1. - S. 17-20.

[1] *Pichois, Claude; Rousseau, André Michel.* La Littérature comparée. - Paris: Colin, 1967 (переклади німецькою, іспанською та ін. мовами); *Chevrel, Yves.* La Littérature comparée. - Paris: Presses Universitairesde France, 1989 (переклади албанською, англійською, італійською, китайською, корейською, японською); *Chevrel, Yves.* L'Étudiant chercheur en littérature: Guide pratique. - Paris: Hachette, 1992; *Brunei, Pierre-, Pichois, Claude-, Rousseau, André Michel.* Qu'est-ce que la littérature comparée? - Paris: Colin, 1983 (переклади різними мовами, зокрема білоруською). Див. також: Précis de littérature comparée / Éds. *Pierre Brunei, Yves Chevrel* [dir.]. - Paris: Presses Universitaires de France, 1989 (переклади іспанською, португальською, японською); *Claudon, Francis-, Haddad- Wotling, Karen.* Précis de littérature comparée: Théories et méthodes de l'approche comparatiste. - Paris: Nathan, 1992; *Pageaux, Daniel-Henri.* La Littérature générale et comparée. - Paris: Armand Colin, 1994 (переклади румунською, арабською).

[1] *fost, François.* Introduction to Comparative Literature. - Indianapolis, New York: Pegasus, 1974.

[1] *Corstius, Jan Brandt.* Introduction to the Comparative Study of Literature. - New York: Random House, 1968.

" Ďurisin, Dionyz. Teória literárnej komparatistiky. - Bratislava: Slovensky spisovatell 1975, 1985 (рос. переклад - 1979); *Wollman, Slavomir.* Porovnávacia metoda v literárnej vede. - Bratislava: Tatran, 1988.

[12] *Hrabdk, Josef.* Literärni komparatistika. - Praha: Stätni pedagogicke nakladatelstvi, 1976.

[1] *Flaker, Aleksandr.* Knjievne poredbe. Zagreb: Naprijed, 1968; *Beker, Miroslav.* Uvod u komparativnu knjizevnost. - Zagreb: Skolska knjiga, 1995.

[1] *Монтень.* Проби / Пер. *Анатоля Перепаді* // Всесвіт. - 1991. - № 2-4.

[1] *Guillén, Claudio.* The Challenge of Comparative Literature. - Cambridge, 1993. - P. 19-

[1] *Максимович, Михайло.* О малороссийских народньїх песнях // *Максимович, Михайло.* Вибрані твори. - К., 2004. - С. 349.

[1] *Гарасим, Ярослав.* Культурно-історична школа в українській фольклористиці. — Львів: ЛДУ ім. Івана Франка, 1999. - С. 126.

[1] *Гарасим, Ярослав.* Культурно-історична школа в українській фольклористиці. - Львів: ЛДУ ім. Івана Франка, 1999. - С. 68.

[1] *Texte, Joseph.* L'Histoire comparée des littératures. - Paris, 1896.

* *Betz, L.-P.* La Littérature comparée. Essai bibliographique. - Strassbourg, 1900; *Jelinek, A.* **Bibliographie** der vergleichenden Literaturgeschichte. - Berlin, 1903.

* Déjà-vu (франц.) - вже бачене, відоме; банальність.

[1] Розвиток компаративістики в різних країнах світу висвітлено в працях: *Clements, R.].* Comparative Literature as Academic Discipline: A Statement of Principles, Praxis, Standards. - New York: Modern Language Association of America, 1978; *Dev, Amiya,* The Idea of Comparative Literature in India. - Calcutta: Papyrus, 1984; Comparative Literature East and West: Traditions and Trends / Eds. *Cornelia Moore, Raymond A. Moody.* - Honolulu: Univ. of Hawaii Press, 1989; Comparare i comparatismi. La comparatistica letteraria oggi in Europa e nel mondo / Eds. *Armando Gnisci, Franca Sinopoli.* - Roma: Lithos, 1995; *Брунзль, П.; Пішуа, К,; Русо, А.-М.* Што такое параунальнае літаратуразнаўства? - Мінск: ЗуроФорум - Беларускі Фонд Сораса, 1996; Comparative Literature World Wide: Issues and Methods / La Littérature comparée dans le monde: Questions et méthodes / Ed. *Tânia Franco Carvalhal.* - Porto Alegre: L&PM Editores, 1997; Comparative Literature Now: Theories and Practice / La Littérature comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisations / Eds. *Steven Totôsy de Zepetnek, Milan V. Dimic, Irene Sywenky.* - Paris: Honoré Champion, 1999; *Висоцька, Н.* Американське літературознавство сьогодні: мультикультурний вибір // Американська література після середини XX ст. - К., 2000; Літературознавча компаративістика / За ред. *Р. Гром'яка.* - Тернопіль, 2002 (розділи 3-7); відповідні розділи у книжках *А. Діми, Д. Дюришина.*

[1] *Неупокоева, Ирина.* Проблемы взаимодействия современных литератур. - М., 1963. - С. 64.

[1] Див.: *Потебня, Олександр.* Естетика і поетика слова: Збірник / Упоряд., вступ, ст., приміт. *І. В. Іваньо, А. І. Колодної.* - К.: Мистецтво, 1985. Про концепцію О. Потебні: *Фізер, Іван.* Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: Метакритичне дослідження / Передм. *І. Дзюби,* переклад *В. Брюховецького.* - К.: Обереги, 1996.

[1] Див.: *Касперський, Едвард.* Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. - К,, 2006. - С. 521-524.

[1] *Brunei, Pierre.* L'Usage de la comparaison en littérature comparée // Europa Provincia **Mundi:** Essays in Comparative Literature and European Studies / Eds. *Joep Leerssen, Ulrich Syn**drom.*** - Amsterdam: Rodopi, 1992. P. 3-11; *Culler, Jonathan.* Comparability *11* World Literature Today. - 1995. - Vol. 69. - № 2. - P. 268-270.

[1] *Франка, Іван.* Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві *11 Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - Т. ЗО. - С. 241.

[1] Див.: *Микитенко, Ю.* Антична спадщина і становлення нової української літератури. - К.: Наук, думка, 1991; *Циганок, О. 3.* З історії латинських літературних впливів в українському письменстві XVI-XVIII ст. - К.: Педагогічна преса, 1999.

[2] *Kirby, John T.* Classical Influences on Italian Authors of the Twentieth Century. - Univer- llty of Chicago Press, 2000.

[1] ***Дюришин,*** *Дионіз.* Теория сравнительного изучения литературьі. - М,, 1979. - С. 103.

[1] Цит. за вид.: Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. - Т. 3. - К., 1988. - С. 224.

[1] Координати: Антологія сучасної української поезії на Заході. - Нью-Йорк, 1969. - Т. 2. - С. 310.

[1] Див. концептуально упорядкований збірник, присвячений письменниці: Три долі: Марко Вовчок в українській, російській та французькій літературі / Упоряд. *Віра Агеєва.* - К.: Факт, 2002.

[1] *Corstius, /. B.* Literature jako kontekst // Antologia zagranicznej komparatystyki literac- kiej. - Warszawa, 1997. - S. 143. Під «зовнішніми зв'язками» Корстіюс має на увазі стосунки між літературою та іншими галузями культури, а під «внутрішніми» - стосунки в рамках самої літератури. Див. також: *Block, Haskell M.* "Ihe Concept of Influence in Comparative Literature 11 Yearbook of Comparative and General Literature. - 1957. - № 7. - P. 30-37.

[1] *Драгоманов, Михайло.* Корнелія - Замурза: Літературно-критичний уривок *II Драгоманов, М.* Розвідки про українську народню словесність і письменство. - Львів: НТШ, 1899. - Т. І. - С. 172.

[1] Цит. за кн.: *Білецький, Леонід.* Основи української літературно-наукової критики. - К., 1998. - С. 134.

[1] *Рудницький, Михайло.* Письменники зблизька. - Львів, 1964. - Кн. 3. - С. 113-114.

[1] *Горинь, Богдан.* Не тільки про себе: Роман-колаж у 3-х кн. - Кн. 1 (1955-1965). - К.: Пульсари, 2006. - С. 149.

[1] *Яусс, Ганс Роберт.* Естетичний досвід і літературна герменевтика // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. *М. Зубрицької.* - Львів, 2002. - С. 393.

[1] *Волков, Анатолій.* Запозичення // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. - Чернівці: Золоті литаври, 2001. - С. 214-215.

[1] *Чижевський, Дмитро.* Історія української літератури. - Тернопіль: Феміна, 1994. - С. 49.

[1] *Мельник, Ярослава.* Іван Франко й biblia apocrypha. - Львів: Вид-во Українського католицького ун-ту, 2006.

[1] *Corstius, J. B.* Literatura jako kontekst *11* Antologia zagranicznej komparatystyki literac- kiej. - Warszawa, 1997. - S. 145-146.

[1] *Ніцше, Фрідріх.* Так казав Заратустра / Пер. з нім. *А. Онишка, П. Таращука.* - К.: Основи; Дніпро, 1993. - С. 200.

[1] *Дюришин, Диониз.* Теория сравнительного изучения литературы. - С. 115.

[1] *Зеров, Микола.* Євг. Маланюк. Стилет і стилос // *Зеров М.* Українське письменство / Упоряд. *Микола Сулима.* - К.: Основи, 2003. - С. 443.

[1] *Брунэль, П.; Пійуа, К.; Русо, А.-М.* Што такое параунальнае літаратуразнауства? / Пер. з франц. - Мінск, 1996. - С. 63.

[1] *Ткаченко, Анатолій.* Різномовні переклади одного вірша як матеріал компаративіста // Літературна компаративістика. - Тернопіль, 2002. - С. 330.

і

[1] Див. про серійний спосіб існування перекладу: *Balcerzan, E.* Oprócz glosu. - Warsza- wa, 1971. -S. 234.

[1] *Беньямін, Вальтер.* Завдання перекладача // *Беньямін, Вальтер.* Вибране / Пер. з нім. *Юрія Рибачука* і *НаталіїЛозинської.* - Львів, 2002. - С. 27.

[1] *Грабович, Григорій.* Українсько-російські літературні взаємини в XIX ст. // *Грабович, Григорій.* До історії української літератури. - К., 2003. - С. 188.

[1] *Павличко, Дмитро.* Людина з іменем Дніпра // Всесвіт. - 1987. - № 12. - С. 123.

[1] *Москаленко, Михайло.* Тисячоліття: переклад у державі слова. - С. 11.

[1] *Стріха, Максим.* Шекспір безмежний: Роздуми над повним зібранням творів Шекспіра українською мовою // Всесвіт. - 1989. - № 11. - С. 110-119.

[1] Вже наприкінці 1960-х років подібні погляди на взаємини давньої і сучасної літературних мов (що й позначилося, очевидно, на мові його перекладів) висловив Ігор Костецький: «Українська літературна мова, позасумнівна річ, була б принципово відмінна від тієї, якою вона є сьогодні, якби в її основу лягла сковородинська модель» *(Костецький, І.* Сте- фан Ґеорге. Особистість, доба, спадщина // *Костецький, І.* Тобі належить цілий світ: Вибрані твори. - К.: Критика, 2005. - С. 460).

[1] *Зеров, Микола.* Поетична діяльність Куліша // *Зеров, Микола.* Твори: В 2 т. - Т. 2. - К.: Дніпро, 1990. - С. 284.

[1] *Павлюк, Микола.* Концепція художнього перекладу в літературній і науковій спадщині Івана Франка // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. - Кн. 2. - К.: Наук, думка, 1990. - С. 234.

[1] Цит. за вид.: *Бабишкін, Олег.* Володимир Самійленко *11 Самійленко, Володимир.* Твори: В 2 т. - Т. 1. - К.: ДВХЛ, 1958. - С. 50.

[1] Цит. за вид.: *Кримський, А. Ю.* Твори: В 5 т. - Т. 1, - К.: Наук, думка, 1972. - С. 14.

[1] Див.: *Грицик, Людмила.* Орієнталістика А. Кримського в українському літературному процесі початку XX ст. - К., 1994; *Грицик, Людмила.* Поезія Абу-ль-Ала аль-Мааррі у творчому світі А. Кримського // Матеріали до вивчення літератур зарубіжного Сходу: Тексти, наук.-крит. ст. - 2-ге вид., доповн. - К,, 2003. - С. 472-485.

[1] *Брюховецький, В'ячеслав.* Микола Зеров: Літературно-критичний нарис. - К,, 1990. - С. 196.

[1] Див.: *Рильський, Максим.* Мистецтво перекладу: Статті, виступи, нотатки. - К.: Рад. письменник, 1975.

[1] *Кочур, Григорій.* Штрихи к портрету Максима Рыльского // Мастерство перевода: Сб. - М., 1970. - С. 14.

[1] *Новикова, Марина.* Перекладацький світ Григорія Кочура // *Кочур, Григорій.* Друге ■Ідлуння: Переклади. - К.: Дніпро, 1991. - С. 5. Див. також: Григорій Кочур. Бібліографічний покажчик: У 2 частинах / Уклад. *Г. Домбровська, З. Домбровська;* наук, ред., авт. пе- редм. *Р. Зорівчак.* - 2-ге вид., доопрац. і доповн. - Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. - Ч. 1. - 264 с.; Ч. II.-496 с.

[1] *Шамота, Микола.* Питання сучасного літературознавства *11* Радянське літературознавство. - 1974, - № 3. - С. 52.

[1] *Кочур, Григорій.* Феномен Миколи Лукаша // Сучасність. - 1989. - № 2. - С. 16.

[1] *Зеров, Микола.* У справі віршованого перекладу *II Зеров, Микола.* Українське письменство. - К.: Основи, 2003. - С. 614, 615.

[1] *Левый, Иржи.* Искусство перевода / Пер. с чеш. и предисл. *Вл. Россельса.* - М., 1974. - С. 47-48.

[1] Цит. за: *Коломієць, Лада.* Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії). - К,, 2004. - С. 45.

[1] *Новикова, Марина.* Микола Лукаш // *Новикова, Марина.* Міфи та місія. - К.: Дух і Літера, 2005. - С. 47.

[1] *Кочергам, Михайло.* Загальне мовознавство. - К.: Академія, 1999. - С. 219.

[1] Див., зокрема: *Weisstein, Ulrich.* Influences and Parallels: The Place and Function of Analogy Studies in Comparative Literature // Teilnahme und Spiegelung / Hrsg. *Beda Allemann, Erwin Koppen.* - Berlin: de Gruyter, 1975. - P. 593-609.

[3] *Конрад, Н. И.* Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. - М,, 1971; *Храпченко, Михайло.* Типологічне вивчення літератури *II Храпченко, Михайло.* Творча індивідуальність письменника і розвиток літератури / Пер. з рос. *А. О. Носенко* та *Н. И. Плачинди.* - К.: Дніпро, 1976. - С. 228-260.

* *Аминева, В. Р.* О категориях сопоставительного литературоведения *II* www.ksu.ru/ fi)/knl/index.php?sod=0. Див. також: Сравнительное и сопоставительное литературоведе**ние:** Хрестоматия *I Я. Е Сафиуллин* (науч. ред.), *В. Р. Аминева* (сост.). - Казань: ДАС, 2001. - 389 с.

[1] *Palencia-Roth, M.* Contrastive Literature ! *I* Comparative Literature in the Nineties: American Comparative Literature Association Bulletin. - 1993. - Vol. 24. - № 2. - P. 57.

[2] *Шах-Майстренко, Мирослава.* Шевченко і антична культура. - К.: Фахівець, 1999. - С. 255.

[1] *Бойко, Юрій.* Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури *11* ***Бойко, Юрій.*** Вибрані праці. - К.: Медекол, 1992. - С. 24.

[1] *Гнатишак, Микола.* Нова українська лірика в Галичині на тлі західноєвропейської модерної поезії // Дзвони. - 1934. - № 6-7. - С. 307-321; *Бойко, Юрій.* Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури // *Бойко, Юрій.* Вибрані праці. - К.: Меде- кол, 1992. - С. 11-73.

[1] Здолавши півшляху життя земного... «Божественна комедія» Данте та її українське Відлуння (пер. та упоряд. *Максима Стріхи,* 2001); Три долі: Марко Вовчок в українській, російській та французькій літературі (упоряд. *Віри Агєєвої,* 2002); Дон Жуан у світовому контексті (упоряд. *Віри Агєєвої,* 2002); Відлуння самотності: Кнут Гамсун та контекст українського модернізму (упоряд. *Юлії Смець-Доброносової,* 2003) та ін.

' Ргуе, Н. N. Ь^егаШга іако копіекві. *іусісіаз* Мікопа *11* АпІоК^іа гадгапісгпе) кошрага- ІуНукі Шегаскіе). - \№агегаша, 1997. - Б. 152-161.

[1] *Кузьмичевский, П. [М. Драгоманов]*. Шолудивый Буняка в украинских народных сказаниях // Киевская Старина. - 1887. - Октябрь. - С. 275.

[1] Валерій Шевчук свідчить: «...в Україні латиноамериканську прозу почали читати у 70-х роках, коли основні твори "химерної прози" вже побачили світ. До "химерної прози" звернулося покоління шістдесятників, намагаючись утекти від фальшивої, кабінетної літе**ратури** соцреалізму і, парадоксальним чином, наблизитись до життєвої правди, до реаліз**му.** Перші твори "химерної прози" були написані наприкінці шістдесятих, хоч далеко не всі вони були надруковані. Так, моя повість "Птахи з невидимого острова", написана майже **чверть** століття тому в жанрі "магічного реалізму" побачила світ лише недавно. Є у ній філософська притча, заснована на реальному історичному документі, - така собі "фантастика минулого". Тим часом як "фантастика майбутнього" мене мало цікавить, вважаю, що людина не може знати свого майбутнього, не повинна його знати. Зате своє минуле вона має знати якнайкраще» *(Агнєшка Пивоварська.* Дім на горі: Розмова з Валерієм Шевчуком II Сучасність. - 1992. - № 3. - С. 57).

' «Йшла дорогою людина». "

«Осінь патріарха».

[1] *Аминева, В. Р.* О категориях сопоставительного литературоведения // www.ksu.ru/ Ш/кп1/іп<1ех.рЬр?5Оєі=0

[1] Див. працю словенського компаративіста Янка Коса: *Kos,* /. Literarne tipologije. - Ljubljana: Drzavna zalozba Slovenije, 1989.

[1] *Франко, Іван,* Старе й нове в сучасній українській літературі *11 Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 35. - С. 108.

[1] *Fokkema, D. W.* Historia literatury: Modernizm i postmodernizm. - Warszawa: Instytut Kultury, 1994. - S. 21.

[1] *Касперський, Едвард.* Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. - К,, 2006. - С. 533-534.

[1] Див.: *Чопик, Ростислав.* Ecce homo: Добра звістка від Івана Франка. - Львів, 2002.

[1] Про історію, стан і проблематику цієї компаративістичної галузі див.: The return of thematic criticism / Ed. *W. Sollors.* - Cambridge (Massachusetts) - London: Harvard Univ. Press, 1993.

[1] *Trousson, R.* Le Thème de Prométhée dans la littérature evropéenne. - T. 1-2. - Genève, 1964.

[1] *Щурат, Василь.* Поет науки // *Щурат, Василь.* Літературні начерки. - Львів, 1913. - . 12-23.

[1] *Бахтин, Михаил.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // *Бахтин, Михаил.* Эпос и роман. - СПб.: Азбука, 2000. - С. 10.

[1] *Morgan, E.* The city in poetry // Comparative Criticism. - Vol. 18. - Cambridge UP, 1996. - P. 91-105; Poetika mist. Kapitoly z literärm tematologie / *D. Hodrova* a kol. - Praha: H + H, 1998.

[1] *Фрай, Нортроп.* Анатомия критики. Очерк первый // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. - М,, 1987. - С. 232-233.

[1] *Фрэзер, Джеймс Джордж.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. - М.: ООО «Фирма "Издательство АСТ"», 1998. - С. 343.

[1] *Бахтин, М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М., 1990. - С. 12.

[1] *Леві-Строс, Клод.* Структурна антропологія / Пер. *з* франц. *З. Березюк.* - К., 1997. - С. 219.

[1] Докладніше про психоаналіз та його еволюційні шляхи в гуманітаристиці XX ст. див.: *Зборовська, Иіла.* Психоаналіз і літературознавство. - К.: Академвидав, 2003.

[1] *Гилберт, Катарин; Кун, Гельмут.* История эстетики / Пер. с англ. - М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. - С. 596.

[1] *Гадамер, Ганс Ґеорг.* Герменевтика і поетика: Вибрані твори. - К.: Юніверс, 2001. - С. 270.

[1] *Франко, Іван.* Данте Алігієрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із Його поезії // *Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 12. - С. 35.

[1] *Schröder, Susanne.* Komparatistik und Ideengeschichte: "History of Ideas" und Geistesgeschichte in ihrem Einfluß auf die internationale Komparatistik. - Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang, 1982; *Dupu, Alexandru.* Literatura comparată çi istoria mentalitâçilor. - Bucureçti: Univers, 1982; The return of thematic criticism / Ed. *W. Sollors.* - Cambridge (Massachusetts), London: Harvard Univ. Press, 1993.

[1] *Giowinski, M.; Kostkiewiczowa, T.; Okopien-Stawinska, A.; Slawinski, /.* Stownik terminöw literackich / Pod red. *M. Gtowinskiego.* - Wyd. III. - Wroclaw - Warszawa - Kraköw - Gdansk: Ossolineum, 2000. - S. 198-199.

[1] *Miller, J. H.* The Geneva school // Modern French criticism. - Chicago, 1972. - P. 279.

[1] *Довженко, Олександр.* Україна в огні: Кіноповість, щоденник. - К., 1990. - С. 293.

[1] Див., зокрема: *Бєтко, Ірина.* Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX - початку XX століття. - Хіеіопа бога; К,, 1999; *Антофійчук, Володимир.* Євангельські образи **в** українській літературі XX століття. - Чернівці, 2001; *Иямцу, Анатолій.* Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. - Чернівці, 1999.

[1] Див., напр.: *Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid.* Wiederholte Spiegelungen: Themen und Motive in der Literatur. - Bern - München: Francke Verlag, 1978; Dictionary of Lite- rary Themes and Motifs / Ed. *Jean-Charles Seigneuret.* - Vol. 1-2. - New York: Greenwood Press, 1988; Dictionnaire des mythes littéraires / Éd. *Pierre Brunei.* - Paris: Rocher, 1994; *Холл, Д.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. - М.: КРОН-ПРЕСС, 1996; Большая энциклопедия литературных героев: В 4 т. - М.: ТЕРРА - Книжный клуб, 2001.

[1] *Дзюба, Іван.* Більший за самого себе // Сучасність. - 1995. - № 7-8. - С. 85.

[1] *Брунэль, П.; Пішуа, К.; Русо А.-М.* Што такое параунальнае літаратуразнаўства? - С. 164.

[1] Див.: *Еко, Умберто.* Маятник Фуко. - Львів, 1998. - С. 135-139, 371-372, 513-516.

[1] *Томашевский, Борис.* Теория литературы. Поэтика. - М.: Аспект Пресс, 2003. - С. 176.

[1] *Wilpert, G. von.* Sachworterbuch der Literatur. - Stuttgart, 1989. - S. 591.

[1] Див.: *Жолковский, Александр; Щеглов, Юрий.* Работы по поэтике выразительности. - М,, 1996. - С. 292.

[1] *Гаспаров, Борис.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. - М.: Наука, 1994. - С. 30-31.

[1] *Веселовский, А. Н.* Поэтика сюжетов *11 Веселовский, Александр.* Историческая поэтика. - Москва, 1989. - С. 301.

[1] *Culler, /.* Structuralist poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature. - Ithaca (New York): Cornell Univ. Press, 1975. - P. 224.

[1] *Франко, Іван.* Остап Луцький. В такі хвилі *11 Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 37. - С. 136.

[1] Twentieth-century literary movements dictionary / Eds. *Helene Henderson* and *Jay P. Pe- derson.* - Detroit, Mich.: Omnigraphics, 2000. - P. 713.

[1] *Токмань, Ганна.* **Чи знав Євген Плужник, що він екзистенціаліст? // Слово і час. - 1999. - № 4-5. - С. 63-64.**

[1] *Франко, Іван.* **Влада землі в сучасному романі. - С. 193.**

[1] **Цит. за вид.:** *Wellek, R.* **Four Critics: Croce, Valéry, Lukacs and Ingarden. - Seattle and London: University of Washington Press, 1981. - С. 9.**

[1] *Тодоров, Цветан.* **Поняття літератури // *Тодоров, Ц.* Поняття літератури та інші** есе. **- К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. - С. 25.**

[1] **Twentieth-century literary movements dictionary / Eds.** *Helene Henderson, Jay P. Peder-* ***son.*** **- Detroit (Michigan): Omnigraphics, 2000. - 760 p.**

[1] *Копистянська, Нонна.* **Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. - Львів, 2005. - С. 57.**

[1] *Денисюк, Іван.* **Жанрові проблеми новелістики** *II Денисюк, Іван.* **Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. - Т. 1, кн. 1. - Львів, 2005. - С. 30.**

[1] *Тодоров, Цветан.* **Введение в фантастическую литературу. - М„ 1997. - С. 9.**

[1] *Кроне, Бенедето.* **Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. - Ч. 1: Теория. - М., 1920. - С. 83.**

[1] **Викладаємо теорію прототипів за Є. Лозинською:** *Лозинская, Е.* **Прототипов теория // Западное литературоведение XX века. - С. 337-338.**

' Rogers, W. E. **The Three Genres and the Interprétation of Lyric. - Princeton, 1983.-P. 41. Цит. за:** *Culler, J.* **Nowoczecna liryka: cigtosé gatunku a praktyka krytyczna // Odkrywanie mo- dernizmu. - Krakôw: Universitas, 1998. - S. 236.**

[2] *Culler, J.* **Nowoczecna liryka: ciglosc gatunku a praktyka krytyczna** *II* **Odkrywanie moder- nizmu. - Krakow: Universitas, 1998. - S. 236-237.**

[1] *Грабович, Георгій.* **Диптих про Тичину** *11 Грабович, Григорій.* **До історії української**

[1] *Тарнавський, Остап.* **Т. С. Еліот і Павло Тичина** *II Тарнавський, Остап.* **Відоме й позавідоме. - К.: Час, 1999. - С. 168-171.**

[1] *Чижевський, Дмитро.* **Історія української літератури. - Тернопіль: Феміна, 1994. - С. 352.**

[1] *Копистянська, Нонна.* **Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. - Львів: ПАІС, 2005. - С. 51.**

[1] *Компаньйон, Антуан,* **Демон теории. - М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. - С. 195.**

' Липа, Юрій. **Бій за українську літературу. - [Варшава:] Народний стяг, 1935. - С. 97.**

[1] *Шерех, Юрій.* **На** риштованнях історії літератури // *Шерех, Юрій.* **Пороги** і Запоріжжя**. - Т. І. - Харків: Фоліо, 1998. - С. 366.**

[1] *Шкандрій, Мирослав.* **Історія, стиль, епоха, культура: до проблеми періодизації у Дмитра Чижевського // Слово і час. - 1995. - № 7. - С. 30-35.**

[1] *Чижевський, Дмитро.* **Історія української літератури. - Тернопіль, 1994. - С. 28-29.**

[1] *Потебня, Александр.* **Теоретическая поэтика. - М., 1990. - С. 141-143.**

[1] *Грабович, Григорій.* **Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури //** *Грабович, Григорій.* **До історії української літератури. - К.: Критика, 2003. - С. 35-45.**

[1] **Див., нанр.:** *Лімборський, Ігор.* **Сентименталізм в українській літературі (1-ша половина XIX ст). - К., 1996;** *Гундорова, Тамара.* **ПроЯвлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. - Львів, 1997;** *Бовсунівська, Тетяна.* **Феномен українського романтизму. - К„ 1998;** *Наєнко, М. К.* **Романтичний епос: ефект романтизму і українська література. - К., 2000;** *Штонь, Григорій.* **Духовний простір української ліро-епічної прози. - К., 1998;** *Поліщук, Ярослав.* **Міфологічний горизонт українського модернізму. - Івано-Франківськ, 1998, 2002; та ін.**

[1] *Франко, Іван.* **Шевченко і критики //** *Франко, Іван.* **Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 35. - С. 235.**

[1] *Bobrownicka, M.* **Problematyka modernizmu w literaturach stowianskich // Modernizm w literaturach stowianskich (zachodnich i poiudniowych). - Wroclaw - Warszawa - Krakow - Gdansk: Ossolineum, PAN, 1973. - S. 5-23.**

[1] *Франко, Іван.* **До М. П. Драгоманова, 18.05.1895 //** *Франко, Іван.* **Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 50. - С. 44. До речі, це один з найраніших випадків уживання лексеми з коренем «модерн» в українському критичному мовленні.**

[1] *Hassan, I.* **The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature. - 2nd ed. - The Univ. of Wisconsin Press. - 1982. - P. XI.**

*** Нонселекція - відмова від зумисного відбору (селекції) елементів, свідоме використання випадкового матеріалу для творення постмодерністичного тексту. " Embarras du choix - (франц.) труднощі вибору.**

"* Іван Денисович - персонаж повісті «Один день Івана Денисовича» (1962) Алексан- дра Солженіцина, російського письменника, якого пізніше депортували з СРСР як дисидента.

[1] *Janaszek-lvanickova, H.* **Nowy problem w badaniach nad literature swiatow^: postmoder- nizm** *II Janaszek-lvanickova, И.* **Od modernizmu do postmodernizmu. - Katowice: Uniwersytet Slijski, 1996. - S. 91.**

[1] **«Літературний шлях починається не з нас; через те ні про який "передовий загін" — "авангард" — у новій літературі не може бути й мови... За теперішніх умов, особливо наприкінці не**

лише століття, а й тисячоліття, говорити про "авангард" щонайменше несерйозно. Все, що є в літературі, все, що створено нашими попередниками (не кажемо ж ми, що вони наші "позадники" - як це мало б випливати з логіки "авангардової" критики), - все те попереду нас, ми ж хронологічно позаду всього розвитку літератури, ми замикаємо собою літературний процес (звичайно, наш час обмежений нашим часом, - для когось і ми будемо попередниками), і через те наша творчість черпає з усього набутку світової літератури, і через те в поході літератури ми йдемо позаду головних сил з метою охоронити їх (якщо таку мету взагалі треба окреслювати). Через те ми - ар'єргард, "позадній загін" у літературі. Це виявляється в тому, що в нашій творчості знаходять свій відгук поети всіх часів і народів (звичайно, в силу наших власних сил)» *(Лучук, Т.* **Літературний ар'єргард // Сучасність. - 1993. - № 12. - С. 16.**

[1] *Петров, Віктор; Чижевський, Дмитро; Глобенко, Микола.* **Українська література;** *Мірчук, Іван.* **Історія української культури. - Мюнхен - Львів: УВУ, 1994. - С. 130.**

[1] *Конрад, Николай.* **Запад и Восток. - М.: Наука, 1966. - С. 389.**

[1] *Касперський, Едвард.* **Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. - К„ 2006. - С. 539.**

[1] *Пономарьов, В.* **Час критики // Сучасність. - 1999. - № 1. - С. 158.**

[1] *Франко, Іван.* **«Тополя» Шевченка //** *Франка, Іван.* **Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 28. - С. 74.**

[1] *Кристева, Юлия.* **Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. и вступ. ст.** *Г. К. Косикова.* **- М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. - С. 429.**

[1] *Варт, Ролан.* **Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. - Львів, 2002. - С. 493.**

[1] *Дерріда, Жак.* **Позиції. - К.: Дух і Літера, 1994. - С. 17.**

[1] **Див.:** *Glowinski, M.; Kostkiewiczowa, T.; Okopien-Stawinska, A.; Siawinski, /.„-* **Stownik terminöw literackich. - S. 303-304.**

[1] *Курціус, Ганс Роберт.* **Європейська література і латинське середньовіччя / Пер. з нім.** *Анатолій Онишко.* **- Львів: Літопис, 2007. - С. 92.**

[1] *Стріха, Максим.* **Данте й Україна // Здолавши півшляху життя земного... «Божественна комедія» Данте та її українське відлуння / Пер. та упоряд.** *М. Стріха.* **- К.: Факт, 2001. -С. 21.**

[1] **Див.:** *Павличко, Соломія.* **Лабіринти мислення: Інтелектуальний роман сучасної Великобританії. - К.: Наук, думка, 1993. - С. 22.**

[1] *Бахтин, Михаил.* **Слово в романе //** *Бахтин, Михаил.* **Вопросы литературы и эстетики. - М„ 1975. - С. 174-175.**

[1] *Павич, Мілорад.* **Хозарський словник: Роман-лексикон на 100 000 слів / Пер.** *Ольги Рось.* **- Львів: Класика, 1998. - С. 18-20.**

[1] *Deleuze, G.-, Guattari, F.* **Différence et répétition. - Paris, 1968. - S. 356.**

[1] **Див.:** *Антофійчук, Володимир.* **Євангельські образи в українській літературі XX ст. - Чернівці, 2001. - С. 289.**

[1] *Mitosek, Zofia.* **Teorie badari literackich. - Warszawa: PWN, 1998. - S. 330-331. Див. український переклад цієї праці:** *Мітосек, Зофія.* **Теорія літературних досліджень / Пер. з польськ.** *Віктор Гуменюк.* **- Сімферополь: Таврія, 2005. - С. 347-348.**

[1] **Див.:** *Ильин, И. П.* **Двойной код // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. - М.: Интрада, 2004. - С. 117-118.**

[1] *Шахова, Кіра.* **Англійська художня антиутопія у світовому контексті** *11* **Література Англії XX ст. - К.: Либідь, 1993. - С. 46-72.**

[1] **«Я також упевнився, що об'єктивне вивчення наукової спадщини Потебні вимагало мультидисциплінарного підходу [...] І тому моя праця "Психолінгвістична теорія Олександра Потебні: метакритичне дослідження" написана з перспективи структурального мовознавства, феноменології та сучасних теорій літератури» (Слово і час. - 1990. - № 8. - С. 12).**

[1] **The Bernheimer Report, 1993: Comparative Literature at the Turn of the Century // Comparative Literature in the Age of Multiculturalism / Ed.** *Charles Bernheimer.* **- Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1995. - P. 42.**

[1] *Totosy de Zepetnek, St.* **From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. - 1999. - Vol. 1. - № 3: <http:// clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb99-3/totosy99.html>.**

[1] *Наливайко, Дмитро.* **Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і час. - 2003. - № 6. - С. 7.**

[1] *Татаркевич, Владислав.* **Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з польськ.** *В. Корнієнка.* **- К.: Юні- верс, 2001. - С. 80.**

[1] *Франко, Іван,* **Із секретів поетичної творчості // *Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 31. - К„ 1981. - С. 104.**

[1] *Франко, Іван.* **Із секретів поетичної творчості // *Франко, Іван.* Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 31. - К„ 1981. - С. 102-103.**

[1] *Aycock, WendellM.* **Film and Literature: A Comparative Approach to Adaptation. - Texas: Tech University Press, 1989;** *Corrigan, Timothy.* **Film and Literature: An Introduction and Reader. - Upper Saddle River (New York): Prentice-Hall, 1999.**

[1] *Fiske, John.* **Television Culture. - London: Methuen, 1987.**

[1] **Цит. за вид.: Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка /** *Жан Кассу, Пьер Брюнель, Франсис Клодон* **и др. - М.: Республика, 1998. - С. 300.**

[1] *Хализев, Валентин.* **Теория литературы. - М.: Высшая школа, 2002. - С. 122.**

[1] **Див., напр.:** *Сорока, Микола.* **Зорова поезія в сучасній українській літературі // Слово і час. - 1994. - № 4-5;** *Ільницький, Олег.* **Візуальні експерименти в поезії та прозі** *11* **Іль- ницький, Олег. Український футуризм: 1914-1930 / Пер. з англ.** *Рая Тхорук.* **- Львів: Літопис, 2003. - С. 353-364.**

[1] **Див.:** *Андрухович, Юрій.* **Особливості стилістики і техніки письма Богдана-Ігоря Антонича // Нариси з поетики української літератури кінця XIX - початку XX ст. - Івано- Франківськ - Снятин, 2000. - С. 177-178.**

[1] *Фрэнк, Джозеф,* **Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. — М„ 1987. - С. 199.**

[1] *Арістотель.* **Поетика. - К., 1957. - С. 60.**

" Утилітаризм (від лат. иИШах - користь, вигода) - підхід до мистецьких цінностей з погляду їх суспільної корисності.

[1] *Франко, Іван.* **Із секретів поетичної творчості //** *Франко, Іван.* **Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 31. - К„ 1981. - С. 95.**

[1] *Франко, Іван.* **Студії над українськими народними піснями //** *Франко, Іван.* **Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 43. - С. 14.**

[1] *Carty, Anthony.* **Dyskusja wokцf ruchu "Prawo i Literatura" w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii // Porцwnania. - 2004. - № 1. - S. 36.**

[1] *Burzynska, Anna-, Markowski, Michat Pawet.* **Teorie literatury XX wjeku. - Krakow: Znak, 2006. - S. 544.**

[1] *Фуко, Мішель.* **Археологія знання / Пер. з франц.** *Віктор Шовкун.* **- К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. - С. 218-219, 220.**

[1] *Хализев, В. Е.* **Теория литературьі. - М.: Вьісшая школа, 2002. - С. 157.**

[1] *McLuhan, M.* **Understanding Media: The Extensions of Man. - New York: Signet, 1964.**

[1] *Еко, Умберто.* **Роль читача: Дослідження з семіотики текстів / Пер.** *Мар'яни Гірняк.* **- Львів: Літопис, 2004. - С. 174-175.**

[1] *Jameson, Fredric.* **Postmodernism and consumer society // The Norton Anthology of Theory and Criticism / General ed.** *V. B. Leitch.* **- New York - London, 2001. - P. 1961.**

[1] *Палій, Ліда.* **Український «поп-арт» Наталки Гусар // Сучасність. - 1978. - № 6. -** С. 110.

[1] *Senghor, LéopoldS.* **Négritude et humanisme. - Paris, 1964.**

[1] *Sartre, Jean-Paul.* **Orphée Noir // Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache. - Paris: Presses Universitaires de France, 1948.**

[1] *Дерріда, Жак.* **Позиції. - К.: Дух і Літера, 1994. - С. 64.**

[1] *Саїд, Едвард.* **Орієнталізм / Пер.** *Віктор Шовкун.* **- К.: Основи, 2001. - С. 13. Дискусійне обговорення концепції Е. Саїда див. у збірнику: Oriental prospects: Western literature and the lure of the East / Eds. C. C.** *Barfoot, T. L. D'haen.* **- Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1998.**

[1] *Spivak, G. Ch.* **In Other Worlds: Essays in Cultural Politics. - London: Routledge, 1988. Див. український переклад:**

[1] *Павлишин, Марко.* **Постколоніяльна критика і теорія // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. - Львів, 2002. - С. 706-707.**

[1] **Див.:** *Шкандрій, Мирослав.* **В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. з англ.** *П. Таращук.* **- К.: Факт, 2004.**

[1] **Colonial Discourse and Post-Colonial Theory / Eds.** *Patrick Williams, Laura Chrisman.* **- Cambridge: Wheatsheaf, 1993. - P. 3.**

[1] *Korniejenko, Agnieszka.* **Ukrainski modernizm: Pröba periodyzacji procesu historycznoli- terackiego. - Krakow; TAiWPN Universitas, 1998. - S. 16.**

[1] *Іванишин, Петро.* **Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти). - Дрогобич: Відродження, 2005. - С. 64-95.**

[1] *Діброва, Володимир.* **Проблема збереження національної тотожності за умов тоталітаризму (Досвід української літератури) // Слово і час. - 1991. - № 3. - С. 18.**

[1] **Див.: Mity narodowe w literaturach siowianskich / Pod. red.** *M. Bobrownickiej.* **- Krakow, 1992;** *Bobrownicka, M.* **Narkotyk mitu; Szkice o swiadomosci narodowej i kulturowej stowian zachodnich i potudniowych. - Krakow, 1995;** *Поліщук, Ярослав.* **Міфологічний горизонт українського модернізму. - Івано-Франківськ, 1988. - С. 45-77;** *Bakuta, B.* **Historia i kompa- ratystyka. - Poznan, 2000.**

[1] *Рушді, Салман.* **Опівнічні діти / Пер. з англ.** *Наталя Трохим.* **- К.: Юніверс, 2007. - С. 155-156,649.**

[1] *Трохим, Наталя.* **Передмє слово перекладача //** *Рушді, Салман.* **Опівнічні діти. -** С. 6-7.

[1] **Енциклопедія постмодернізму. - К.: Основи, 2003. - С. 470.**

[1] *Драгоманов, Михайло.* **Турецькі анекдоти в українській народній словесності** (1886) *// Драгоманов, Михайло.* **Розвідки про українську народню словесність і письменство. -** Т. І. **- Львів: НТШ,** 1899. **- С.** 260.

[1] **Див.:** *Чорновол, Ігор,* **«Дике поле» і «Дикий Захід»: Україна у світлі Тернерової тези // Критика. - 2006. - № 6.**

[1] *Hadaczek, B.* **Kresy w literaturze polskiej XX wieku: Szkice. - Szczecin, 1993; Antologia polskiej literatury kresowej XX wieku: Wybör tekstow, wst?p i objasnienia** *B. Hadaczek.* **- Szczecin, 1995; Kresy w literaturze polskiej: Studia i szkice. - Gorzow, 1999. - 302 s.; Literackie kresy i bezkresy. - Szczecin, 2000. 3 1993 р. Щецінський університет видає річник "Szczecinskie prace Polonistyczne - Kresy w literaturze" за редакцією проф. Болеслава Гадачка.**

[1] *Kushner, E.* **Is Comparative Literature Ready for the Twenty-First Century? // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. - 2000. - Vol. 2. - № 4 // http://clcwebjournal.lib.purdue. edu**

[1] *Дюришин, Дионіз.* **Теория сравнительного изучения литературы. - М„ 1979. - С. 248.**

[1] **Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред.** *М. Зубрицької.* **- Львів: Літопис, 2002. - С. 801.**

[1] *Culler, J.* **Teoria Iiteratury / Przelozyfa** *M. Bassaj.* **- Warszawa: Pröszyriski i S-ka, 1998. - S. 121-122.**

[1] *Наливайко, Дмитро.* **Літературознавча імагологія: предмет і стратегії // Літературна компаративістика. - Вип. 1. - К., 2005. - С. 27-44. Передрук у вид.:** *Наливайко, Дмитро.* **Теорія літератури й компаративістика. - К„ 2006. - С. 91-103.**

[1] *Dyserinck, H.* **Imagology and the Problem of Ethnic Identity // Intercultural Studies: Scholarly Review of the IAIS. - Spring, 2003. - № 1. Циг. за: http.V/www.intercultural-studies. org/ICSl/Dyserinck.shtml**

[1] **Г. Дизеринк послуговується терміном «етноімагологія» ("ethno-imagology").**

[1] *Драгоманов, Михайло.* **Корнелія - Замурза: Літературно-критичний уривок //** *Драгоманов, М.* **Розвідки про українську народню словесність і письменство. - Т. І. - Львів: НТШ, 1899. - С. 170.**

[1] *Chevrel, У.* **Littérature comparée et histoire des mentalités: Concurrence ou collaboration? Il Comparative Literature Now: Theories and Practice / La Littérature comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisations / Eds. S.** *Totôsy de Zepetnek, M. V. Dimic, I. Sywenky.* **- Paris: Honoré Champion, 1999. - P. 51-63.**

[1] *Франка, Іван.* **«Наймичка» Т. Шевченка //** *Франко, Іван.* **Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 29. - С. 464.**

[1] *Leerssen,* **/. National Identity and National Stereotype // http://cf.hum.uva.nl/images/info/ leers.html**

[1] *Dyserinck, H.* **Imagology and the Problem of Ethnic Identity** *II* **Intercultural Studies: Scholarly Review of the IA1S. - Spring, 2003. - № 1. Цит. за: http://www.intercultural-studies.org/ ICSl/Dyserinck.s html**

[1] *Григорович-Барський, Василь.* **Странствованія // Українська література XVIII ст. - К.: Наукова думка, 1983. - С. 535.**

[1] *Наливайко, Дмитро.* **Літературна імагологія: предмет і стратегії** *11 Наливайко, Дмитро.* **Теорія літератури й компаративістика. - К., 2006. - С. 100.**

[1] *Todorov, Tz.* **The Conquest of America: The Question of the Other / Tr.** *R, Howard.* **- New York: Harper and Row, 1984.**

[1] *Франко, Іван.* **Юзеф Богдан Залеський //** *Франко, Іван.* **Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 27. - С. 24.**

[1] *Гомон,* **Д. Потрактування циганської ментальності (повість Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала...») // Слово і час. - 2000. - № 1. - С. 83-84.**

[1] *Керницький, Іван.* **Жидівська вулиця // Поступ (Львів). - 2006. - 29-30 квітня. - С. 14.**

[1] **Цит. за перекладом І. Франка: Скіфи й Скіфія. Історичні оповідання Геродота //** *Франко, Іван.* **Зібр. тв.: У 50 т. - Т. 47. - С. 459-460.**

[1] *Наливайко, Дмитро.* **Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі X1-XVIII ст. - К„ 1998. - С. 12.**

[1] *Боплан, Г. А. де.* **Опис України.** *Меріме, Проспер.* **Українські козаки. Богдан Хмельницький / Пер.** *Я. Кравця.* **- Львів: Каменяр, 1990. - С. 38.**

[1] **Див.:** *Моторний, В.* **«Козацька» тема в чеській романтичній літературі (30-70-ті роки XIX ст.) //** *Моторний, Володимир.* **У світі слов'янських літератур: Студії, розвідки, огляди. - Львів: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. - С. 146-152.**

[1] **Див.:** *Ільницький, Микола.* **Гуго фон Гофмансталь і Іван Крушельницький //** *Ільниць- кий, Микола.* **У фокусі віддзеркалень: Статті, портрети, спогади. - Львів, 2005. - С. 298- 303.**

[1] *Оз, Амос.* **Слово до українського читача // Всесвіт. - 1991. - № 3. - С. 75.**

[1] *Блум, Гарольд.* **Західний канон: книги на тлі епох. - К.: Факт, 2007. - С. 694.**

[1] **Окрім уже згадуваних праць Ст. Тотосі де Зепетнека, Петера Зіми, див.:** *Böhme, Hartmut.* **Neue Perspektiven: Vergleichende Interkulturelle Literaturwissenschaft? // Wie international ist die Literaturwissenschaft? / Ed.** *Lutz Danneberg, Friedrich Vollhardt, Hartmut Böhme, Jörg Schönert.* **- Stuttgart: Metzler, 1996. - S. 493-498; Kulturowa teoria literatury. Glöwne pojęcia i problemy / Red.** *MichaiP. Markowski, RyszardNycz.* **- Krakow: Universitas, 2006.**