

Тернопільський державний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КОМПАРАТИВІСТИКА

Навчальний посібник

Науковий редактор: Гром'як Р.Т.
Упорядники: Гром'як Р.Т., Папуша І.В.

*Тернопіль
2002*

ББК 83. 3

Друкується за рішенням Ученої ради
Тернопільського державного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
від 26.03.2002 року (протокол № 7)

Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник
/Ред. Р.Т.Гром'як., упоряд.: Р.Т.Гром'як, І.В.Папуша. — Тернопіль:
Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. — 331 с.

Перший в Україні навчальний посібник з порівняльного
літературознавства. Містить відомості з теорії, історії
літературознавчої компаративістики, а також порівняльні студії.

Для студентів, аспірантів, викладачів.

ISBN 966-7425-09-6

© ТДПУ, 2002

ЗМІСТ

Про задум і призначення цього видання	4
1. До методології літературознавчої компаративістики	6
2. Проблеми міжлітературного діалогізму: компаративістський аспект	20
3. Українська компаративістика XIX – поч. XX ст.: напрями, методика досліджень	29
4. Французька школа компаративістики: становлення, сучасні проблеми.	61
5. Сучасна польська компаративістика	82
6. Словацька компаративістика: проблеми історії та теорії	91
7. Основні тенденції розвитку порівняльного літературознавства в Китаї	151
8. Традиційні сюжети та образи	
9. Іуда Іскаріотський в українській літературі XX ст.	216
10. Образ Дон Жуана у світовій літературі: морально-психологічні антиномії поведінкового та аксіологічного комплексів	228
11. Типологія естетики в українській філософії серця та американському трансценденталізмі	238
12. Літературна рецепція в компаративістичних студіях	250
13. Художній переклад як проблема компаративістики	256
14. Перекладознавчі проблеми компаративістики крізь призму літературознавчих теорій	272
15. Лірика Ф.Гельдерліна в інтерпретації Миколи Бажана	310
16. Феномен перекладу в дитячій літературі	318
17. Різномовні переклади одного вірша як матеріал компаративіста	
Вибрана бібліографія	336

ПРО ЗАДУМ І ПРИЗНАЧЕННЯ ЦЬОГО ВИДАННЯ

Пропонована увазі читачів праця — монографія в тому сенсі, що присвячена *одній* проблемі. Хоча книга укладена з матеріалів авторів, котрі працюють у різних регіонах України, і має колективний характер, але це не просто збірник статей. За задумом — це таки посібник для початківців, які прагнуть набути систему знань з літературознавчої компаративістики і в перспективі скласти кандидатський екзамен з цієї дисципліни.

Посібник готувався цілеспрямовано протягом року за планом науково-практичної конференції «Літературознавча компаративістика: уроки історії, сучасні проблеми», проведеної 11-14 травня 2001 року кафедрою теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. До участі у конференції запрошувалися відомі в Україні фахівці, які мають певні набутки в порівняльних студіях художньої літератури, а також члени спеціалізованої вченої ради К 58.053.02 по захисту кандидатських дисертацій за спеціальностями 10.01.05 — порівняльне літературознавство і 10.01.06 — теорія літератури.

Малося на увазі — обмінятися інформацією про національні школи світової компаративістики, виділити головне і безперечне, акцентувати на дискусійному, накреслити шляхи розбудови цієї галузі літературознавства за сучасних умов, оперативного оприлюднити апробовані доповіді.

На жаль, не всі запрошені і навіть зголошені змогли прийхати чи подати свої матеріали і конкретні студії для орієнтації молодших філологів. Все ж тоді домовилися перенести дискусію на шпальти часопису «Слово і час», а зібрані реферати, роздуми, висновки презентувати як перший випуск монографії для апробації і практичного використання. Отож, пропонуємо видання пошукове, не цілком завершене, з наміром продовжити його через якийсь час, врахувавши вислід того обговорення, яке вже розпочалося в журналі (див.: «Слово і час», 2002.— №2). Сподіваємось, що на тлі ледь не абсолютної відсутності синтезованих праць з літературознавчої компаративістики наш проект стане корисним магістрантам та аспірантам, поки з'являться україномовні антології, хрестоматії і курси лекцій з цієї галузі науки про літературу.

Віддаючи до рук зацікавлених осіб так укладену книжку, яка містить ряд лакун у викладі системи загальновизнаних ідей,

положень, методик традиційного порівняльного літературознавства і не претендує на універсальний підручник чи глосарій несуперечливої компаративістики, відсилаємо їх до «Лексикону...» чернівецьких філологів, нагадуючи деякі базові аксіоми.

1. Загальне літературознавство набуває статусу компаративістики тоді, коли виходить за межі однонаціональної літератури і розглядає будь-які явища словесності в перспективі «світової літератури».

2. Філолог не може здійснювати компаративістичні дослідження, володіючи лише однією мовою: він зіставляє оригінальні національні художні системи, створені щонайменше двома мовами, а відтак і перекладні версії.

3. Літературознавча компаративістика органічно взаємодіє з теорією перекладу, враховує досвід перекладознавства і конституюється в системі науки про літературу як складовий компонент духовної культури.

4. Естетичне сприймання текстів художніх творів, на яке спирається інтерпретація; їх зіставлення і простеження контактено-генетичних зв'язків, типологічних відповідностей — основні духовно-інтелектуальні операції і поняття, з допомогою яких описуються і передаються в процесі спілкування філологічно компетентних читачів фундаментальні концепти літературознавчої компаративістики: рецепція, трансформація літературно-мистецьких феноменів.

***Роман ГРОМ'ЯК**, доктор філологічних наук, професор,
зав.кафедри теорії літератури і порівняльного
літературознавства Тернопільського державного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.*

ДО МЕТОДОЛОГІЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Ігор Пануша

Порівняльні дослідження, об'єднані під іменем компаративістики, як історично, так і методологічно явища різноманітні і неоднозначні, а тому й говорити про них варто не як про єдиний комплекс наукових досліджень, а як про парадигму теоретичних підходів і практик.

Щоправда, єдине, що їх усіх об'єднує — це порівняльний принцип висвітлення літературних феноменів, однак порівняльний підхід імпліцитно міститься в будь-якій науковій діяльності, оскільки лежить в основі найелементарніших таксономій і класифікацій і співпадає “за віком” з наукою взагалі, так що його навряд чи можна вважати достатньою підставою для такого роду узагальнень.

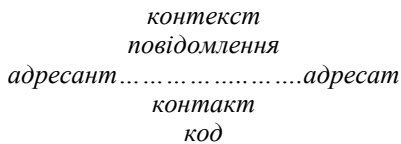
Щоб зрозуміти, що таке порівняльне літературознавство, необхідно з'ясувати кілька традиційних теоретичних питань, а саме: предмет компаративістики, її метод, мету порівняльних досліджень, а також місце компаративістики серед інших літературознавчих дисциплін.

Однак, відразу зауважимо, що порівняльні дослідження зазвичай перебувають у прямій залежності від загальнолітературознавчих підходів та методологій, а тому висвітлення зазначених питань варто починати із розгляду ряду проблем більш загального порядку, які стосуються методології літературознавства загалом.

У методології, як відомо, виділяють три основних аспекти: онтологію, гносеологію та методику. Онтологія займається проблемами *об'єкта* в структурі пізнавальної діяльності, гносеологія — проблемами *суб'єкта* пізнання, а методика — проблемами *методів і прийомів* пізнавальної діяльності. Конкретизуючи названі методологічні аспекти стосовно літературознавства і визнаючи в якості об'єкта літературознавчих досліджень літературний твір, стає очевидним, що парадигма методологічних позицій літературознавства твориться в результаті самовизначення ученого стосовно основних методологічних аспектів: онтології, гносеології та методики. Іншими словами, кожен дослідник літератури повинен дати відповідь на питання:

який *спосіб буття* літературного твору, у якому *аспекті* потрібно досліджувати літературний твір і за допомогою яких *методів* потрібно це робити?

За вихідний пункт своїх роздумів я візьму шестичленну модель акту мовленнєвої комунікації, запропоновану Романом Якобсоном у праці “Лінгвістика і поетика” [9]. Ця модель потрібна мені із таких міркувань: оскільки основним предметом літературознавства є літературний твір, що існує в мові, то модель мовленнєвої комунікації може служити також моделлю естетичної комунікації, у якій повідомлення, що передається адресантом до адресата, інтерпретується в якості тексту, адресант — в якості автора, адресат — читача, код — мови і т.д.:



Якобсон вважав, що кожному з названих шести чинників відповідає певна функція мови, а словесна структура повідомлення залежить від функції, яка переважає. У той час, коли емотивна функція концентрується на адресантові і має на меті пряме вираження ставлення мовця до того, що він говорить, апелятивна зосереджується на адресаті, фатична — на контакті, а метамовна на коді, то поетична функція концентрується на повідомленні заради нього самого.

Процес мовленнєвої комунікації, за Р.Якобсоном, відбувається так: адресант надсилає повідомлення адресатові, зважаючи на контекст, повідомлення кодується на основі спільного для адресанта і адресата коду. Для підтримання комунікації потрібен також контакт між відсилачем і сприймачем повідомлення.

Важливо мати на увазі, що інформація у запропонованій моделі передається не безпосередньо, а у вигляді повідомлення — певного знака чи знакового комплексу. Цей знаковий комплекс або (у прийнятому нами літературознавчому сенсі) художній текст є матеріальним носієм інформації і основним об'єктом літературознавчих досліджень.

Актуалізувавши процес мовленнєвої (а у нашому випадку і естетичної) комунікації, можна виділити кілька теоретично можливих визначень способу буття літературного твору, з'ясувавши таким чином онтологічний аспект літературознавчої методології:

Літературного твору реально не існує. Реальним є лише текст як графічний комплекс, ланцюг знаків.

Літературний твір існує в метафізичній реальності.

Літературний твір існує лише у свідомості автора.

Літературний твір існує (здійснюється, реалізується, набуває буття) лише в сприймаючій свідомості.

Дві перші позиції є, очевидно, об'єктивістськими або феноменалістськими¹, оскільки схиляються до розуміння твору як реального феномену, дві наступні — суб'єктивістськими або менталістськими, позаяк локалізують смисл твору у сфері сводомості. Окрім того, перша і третя позиції конституують апріорне існування смислу твору, а друга і четверта — апостеріорне. Об'єднавши дві осі (феноменальний/ментальний, апріорний/апостеріорний), можемо виведені вище методологічні позиції іменувати таким чином:

Позиція апріорного феноменалізму, або *метафізична*.

Позиція апостеріорного феноменалізму, або *номіналістська*.

Позиція апріорного менталізму, або *індивідуалістська*.

Позиція апостеріорного менталізму, або *функціоналістська*.

Усе це можна представити у вигляді таблиці [4, 67]:

апріорний	феноменальний		апостеріорний
	метафізика	номіналізм	
	індивідуалізм	функціоналізм	
	ментальний		

Окреслена парадигма теоретично можливих методологічних позицій дозволить нам зорієнтуватися у реально існуючих літературознавчих підходах, напрямках, теоріях, концепціях, школах.

Варто мати на увазі, що безпосередньою причиною більшості наукових суперечок є якраз відмінність методологічних установок учених. Вирішити суперечливі питання конкретної дисципліни можна, лише піднявшись на наднауковий рівень, рівень методології.

Визначившись у аспекті онтології, учений, будучи послідовним, визначається стосовно гносеології і методики наукових студій. Так, дотримуючись, приміром, номіналістської методологічної установки, тобто розуміючи літературний твір як

¹ Тут і далі у цій статті я використовую термінологію і методологічну концепцію, запропоновану Олегом Лешаком у праці «Языковая деятельность» [див.: 4].

ланцюг знаків, дослідник вважає, що смисл твору сам по собі, у своїй сутності, нам не може бути відомий. Ми можемо наділяти його смислом (смыслами), лише дослідивши його текст (текстуру) як матеріальний об'єкт. Так послідовно учений визначається і з методами (методикою) дослідження твору, які (виходячи із онтології об'єкта та гносеології суб'єкта) будуть емпіричними: опис, фіксація, спостереження, експеримент.

Спробуємо розмістити найвпливовіші літературознавчі теорії у експлікованій методологічній матриці:

Порівняльно-історичне літературознавство Марксистське літературознавство Психоаналітична модель критики Архетипна критика Структуралістська поетика	Формалізм Наратологія
Феноменологія Екзистенціалістська модель критики	Рецептивна естетика Функціоналізм Семіотика

Перш ніж розглянути, яким чином склався напрямок порівняльних досліджень в літературознавстві, а також окреслити його методологічну позицію, заради справедливості зазначимо, що порівняльні студії, тобто студії з використанням порівняння як одного із прийомів вивчення тексту, відомі ще задовго до виникнення літературознавчої компаративістики. Порівнянням користувались уже античні філологи і творці поетик. У ХУІІ столітті порівняльний підхід запроваджується і стає важливим засобом пізнання у працях філософсько-естетичного напрямку або естетичної критики (Д.Дідро, Г.Е.Лессінг, І.Кант). Саме естетична критика вперше виділила художню літературу в якості особливого предмета досліджень, чим і започаткувала науку про літературу. Окрім різноманітних зіставлень новітніх творів з творами античної класики, естетична критика широко опиралась на зіставне вивчення різних видів мистецтва, маючи на меті розкрити естетичну природу поезії, тобто розрізнити художню і нехудожню літературу.

Порівняння набуло важливого значення для неофілологічного напрямку, що опиралось на досягнення порівняльно-історичного мовознавства і розвивалось в основному на позитивістській основі. Власне порівняння допомогло обґрунтувати братам В. і Я. Грімм міфологічну теорію походження поезії. Подібність творів, виявлена за допомогою порівняння, стала ніби остаточним доказом їх індоевропейської спорідненості.

Проблемі генези поезії присвячені і праці Т.Бенфея та його

прихильників, однак ці дослідники перенесли проблему з доісторичних часів на історичний ґрунт міграцій творів з краю в край, зі століття в століття. Міграційна теорія (або теорія мандрівних сюжетів), поширившись на всю сферу історії літератури здобула назву теорії запозичення. У дослідженнях Бенфея порівняння виконувало дещо іншу функцію, ніж у міфологів. Прихильники запозичень зверталися до порівняння для того, щоб базуючись на виявленій подібності творів, вибудовувати їх у такій хронологічній послідовності, яка дозволяла б робити висновки про можливий вплив одних письменників на інших.

Майже одночасно з міграційною теорією виникла антропологічна теорія самозародження сюжетів, висунута Е.Тайлором. У працях етнологів порівняння стало засобом виявлення побутових джерел подібності поетичних творів, що не контактували між собою.

Усі три названі учення — братів Грімм, Бенфея і Тайлора — вирішували, доповнюючи одне одного, проблему походження поезії, розробляючи таким чином генетичний принцип вивчення словесного мистецтва. На основі генетичного принципу (історичного методу) і склалося порівняльно-історичне літературознавство як особливий напрямок літературознавчих досліджень.

Порівняльно-історичне літературознавство виникло внаслідок закономірного розвитку теоретико-літературного мислення другої половини XIX століття. Воно було покликане вирішити загальні завдання і подолати суперечності, що намітилися між біографічним напрямком Ш.О.Сент-Бева і культурно-історичним І.Тена. Якщо в рамках біографічного напрямку успішно розроблялися питання художньої специфіки слова, проте залишалися без пояснення питання суспільно-історичної зумовленості літературного процесу, то культурно-історична школа, навпаки, сприяла запровадженню в науку понять про закономірності літературної еволюції, однак була безсилою пояснити проблему специфіки поезії.

Це пояснювалося тим, що розкриття художності пов'язувалося з індивідуальною неповторністю творчості, з особистістю письменника, тоді як вивчення закономірностей, тобто повторюваностей в літературному процесі вимагало переходу на точку зору соціальних відносин, а, отже, усунення особистості.

Вихід був знайдений у поєднанні генетичного підходу з паралельним висвітленням ряду літератур. Генетичний принцип давав можливість для послідовного сходження від зародкових форм первісного синкретичного мистецтва до все більш розвинутих поетичних форм. Однак для верифікації генетичного принципу не

надавалась вповні жодна національна література: розвиваючись класично на одному історичному етапі (як, наприклад, грецька в добу античності), на наступному етапі вона слабляла, а то й взагалі пригнічувалась різного роду зовнішніми чинниками. Щоб усунути цей момент, що порушував чистоту експерименту, затемнюючи внутрішню послідовність поетичного розвитку, потрібно було узяти ряд літературних історій і поетапно зіставити їх. Тобто поставити вивчення багатьох літератур на порівняльну основу. Так порівняння з методичного прийому літературних досліджень стало переростати в методологічний принцип, відносно самостійний метод, що поклав початок новому напрямку в науці про літературу — порівняльно-історичному літературознавству, програма якого була вперше викладена О.М.Веселовським у його вступній лекції “Про метод і завдання історії літератури як науки” (1870) [1].

Веселовський розумів свій метод літературознавчих досліджень як історичний і на противагу умоглядним побудовам попередньої естетики (в дусі Гегеля) назвав свою теорію літератури історичною поетикою. Основним методологічним принципом поетики Веселовського був принцип причинності, що передбачав різного роду зумовленість літературних явищ. Зміст своєї історичної поетики учений визначав як “з’ясування сутності поезії — з її історії”, що спонукало його творити широку порівняльну базу, яка допомогла б йому через історико-літературний матеріал вийти до масштабних теоретичних узагальнень. Літературознавча концепція Веселовського загалом тяжіє до метафізичної методологічної позиції з її визнанням *реального* існування смислу літературних явищ: мотивів, сюжетів, жанрів і т.д. аж до поняття всезагальної літератури.

Подальша доля порівняльно-історичного літературознавства значною мірою залежала від поглиблення спеціалізації науки про літературу. Адже на зламі XIX-XX століть в літературознавстві відбувся різкий поворот від спільного вивчення історії багатьох літератур до окремішнього спеціального вивчення лише однієї національної літератури, що значно звузило сферу прикладання порівняльного методу і обмежило предмет порівняльно-історичного літературознавства, звівши його до реєстрації міжлітературних контактів і взаємин. Разом з тим, ці контакти, внаслідок стрімкого формування всесвітньої літератури, наростали і вимагали до себе підвищеної уваги. Так порівняльно-історичне літературознавство поступово трансформувалося в літературознавчу компаративістику, перенісши основну увагу з побудови паралелей літературного розвитку на з’ясування міжлітературних взаємин: контактів,

запозичень, впливів, взаємовпливів, взаємозапозичень. Однак звуження предмета дослідження у нашому випадку не означає зміни методологічної позиції: розуміння літературних творів, літературного процесу як таких, що мають *реальне позасуб'єктне* існування залишається продуктивним у цій моделі компаративістики, яка виявилася найпродуктивнішою у французькому літературознавстві. Така метафізична установка дозволяла і стимулювала компаративістів здійснювати порівняльні дослідження на зразок “письменник і зарубіжна країна” (Гете і Англія, Толстой і Франція) “письменник і письменник” (Гете і Шекспір, Толстой і Роллан), “письменник і зарубіжна література” (Франко і антична література) і т.п.

Методологічно іншу модель компаративістики представляють дослідження, виконані в рамках російського формалізму. Формалісти (Шкловський, Тинянов, Ейхенбаум) відводили активну роль сприймаючому суб'єкту в процесі літературної комунікації, чим виявляли свою функціоналістську зорієнтованість. Приміром, Шкловський, займаючись питаннями виникнення мотивів і сюжетних схем, намагався пояснити їх функціональність у творі. З допомогою порівняльного аналізу в середовищі формалістів виникає теорія актуалізації та автоматизації художніх прийомів. Взаємозв'язок автоматизації літературного прийому у поєднанні з його деавтоматизацією пояснював механізм літературної еволюції: в процесі художнього відтворення форма поступово втрачає свою новизну, її сприйняття автоматизується, стає механічним, і не зачіпає глибинних пластів сприймаючої свідомості.

Свого роду спадкоємцем історичної поетики О.Веселовського стало марксистське порівняльне літературознавство. Базовим принципом цієї моделі компаративістики був історизм. Завданням порівняльних досліджень висувалося дослідження взаємозв'язків і взаємодії національних літератур не заради відтворення їх історії, а у їх загальному значенні для історії всесвітньої літератури. Досліджені факти літературного спілкування повинні були складатися в цілісну історико-матеріалістичну концепцію історії світової літератури.

Історичний метод, яким користувалися вчені, передбачав твердження, що для історика обов'язковою є послідовність подій і фактів. Компаративісти марксистської орієнтації дотримувались думки, що історичний розвиток національних культур та їх взаємозв'язків є *об'єктивним* процесом. Так утверджувався нерозривний зв'язок культури кожного народу з національно-історичними умовами його існування. Вважалося, що світова

художня культура не повинна позбавлятися основної своєї ознаки — історичності, а порівняльне вивчення у жодному разі не повинно відриватися від історичного. Одна з провідних теоретиків марксистськи зорієнтованих компаративістів, І.Неупокоева, з цього приводу писала: “Порівняльне вивчення історії світової культури марксистською наукою має своїм завданням з’ясування діалектичної єдності загального та особливого в кожній національній культурі для того, щоб зрозуміти її вклад у світову культуру, визначити закономірності її розвитку на різних етапах, в різних соціальних умовах і сприяти подальшому розвитку демократичних національних літератур”[3, 64].

Залишаючись на позиціях марксизму, порівняльне літературознавство повинно досліджувати «живий» історико-літературний процес у всій його національній багатогранності. Вважалось, що необхідно звертати увагу на національно-історичну основу літератури, потрібно, щоб порівняльні дослідження відкривали «дійсний смисл» історико-літературного процесу. Порівняльні дослідження повинні дати уявлення про «дійсні процеси», що відбуваються в національних літературах.

Ще раз наголосимо, що предмет і мета порівняльних досліджень перебувають у прямій залежності від методологічної позиції дослідника. Так, якщо в марксистській моделі компаративістики в якості предмета дослідження висувався “літературний процес, який, — вважає Д.Дюришин, — здійснюється через сукупність взаємообумовлених національно-літературних і міжлітературних зв’язків та збігів і в якому знаходить вираження поступальний розвиток світової літератури, іншими словами — закономірності історичного розвитку в їх жанрово-стильовому вираженні”, а мета — встановити закономірності розвитку світового літературного процесу, то це тому, що марксистська наука виходить із метафізичної методологічної позиції у її реалістичному варіанті, тобто з уявлення про те, що усі одиниці історико-літературного процесу, як-от: літературний твір, національна література, регіональна література, всесвітня література існують реально у формі книг, зустрічей, контактів, художніх світів. Однак, варто згадати Якобсонівську модель мовленнєвої комунікації, щоб класифікувати ці уявлення про літературу як метафізичні. Адже такі поняття як національна чи всесвітня література — це не більш як мисленнєві конструкти, чисті абстракції вищого чи нижчого рівня. Разом з тим, подібні уявлення живлять пафос з’ясування закономірностей “реального”, “живого”, “конкретно-історичного” світового літературного процесу.

Об'єктами критики (а саме з цього моменту в історії розвитку світового порівняльного літературознавства увиразнюється і загострюється конфлікт методологій) з позиції марксистської компаративістики стають так звані «ідеалістичні» теорії та доктрини, що розвивались на Заході: передовсім архетипна критика і структуралізм. Хоча теоретично усі названі теорії суттєво відрізняються між собою, методологічно вони виходять з однієї метафізичної установки, розміщуючи смисл тексту в позасуб'єктному апріорному просторі.

Однак тут необхідно зробити одне суттєве розрізнення: метафізичність марксистської з одного боку і структуралістської та архетипної — з другого установок різна. Перша з них реалістична, оскільки вважає смисл тексту існуючим реально й об'єктивно, а друга — ідеалістична, позаяк смисл тексту для неї існує не в об'єктивній, а у трансцендентній реальності: колективному несвідомому, світі ідей і т.п.

Так для структуралістської поетики (а, отже, і для структуралістської моделі компаративістики) важливим є принцип, згідно з яким твір розглядається як реалізація абстрактної структури, до того ж лише одна з можливих її реалізацій. Об'єктом дослідження постулюється не опис окремо взятого твору, виявлення його смислу, а, за словами Цв. Тодорова, “встановлення загальних законів, за якими будуються такі твори, зокрема даний твір”. Тому структуралістська поетика уже за самими своїми засадами є порівняльно-теоретичною. Однак, деякі дослідники закидали структуралістам-компаративістам звуження предмету і мети порівняльного дослідження порівняно з ученими марксистської орієнтації. Та якщо марксистки ставили собі за мету виявити закономірності розвитку світової літератури, то структуралістів цікавить не літературний твір і не світова література, а властивості того типу висловлювання, яким є літературний дискурс. З цього погляду структурна модель компаративістики цікавиться уже не реальними, а можливими літературними творами, а тому метою структурної компаративістики є побудова теорії структури і функціонування літературного тексту. Твір повинен бути спроектований на щось «інше», відмінне від нього самого, однак це «інше» є не якоюсь структурою чужорідною, а структурою самого літературного тексту. Окремий текст, таким чином, одержує статус прикладу, на матеріалі якого вивчаються властивості літератури.

З аналогічної методологічної позиції виходять і представники архетипної критики, що бере свій початок в аналітичній психології К.-Г. Юнга, який розробив поняття архетипа і колективного

несвідомого. Юнг, наприклад, важав, що за своєю природою літературний твір — це розгортання і пластичне оформлення архетипа, праобразу, його переклад мовою сучасності. Під архетипом учений розумів певну «фігуру — демона, людини чи події, що повторюється протягом історії всюди, де вільно діє людська фантазія». Архетипи, за Юнгом, містяться в колективному несвідомому, яке є вродженою можливістю уявлень. Таким чином, природа твору з погляду аналітичної психології, закорінена у трансцендентній реальності, в колективному несвідомому, ідеальному бутті.

Концепцію архетипів у літературознавчій науці продовжив Н.Фрай, один із найвпливовіших свого часу представників західної компаративістики. Фрай розробив теорію літературних модусів (міфологічного, романтичного, висококіметичного, низькокіметичного та іронічного), у межах яких і відбувається рух літературних топосів, залишаючи незмінними конструктивні принципи розповідного мистецтва. Фрай розуміє літературну еволюцію не як розвиток, а радше як циркуляцію. Первинним ядром, з якого література починає свій рух, вважає учений, є міф, що на певному витку повертається до себе самого. Тому, наприклад, модерністську літературу Фрай розуміє як нову міфологію, а історію літератури — як замкнуте коло незмінних сюжетів, тем, типів. Вся історія літератури, за словами Фрая, — дає нам можливість розглядати її як варіації відносно обмеженої і простої групи формул, які можуть бути вивчені уже в примітивній культурі... Повторення цих примітивних формул ми знаходимо у найбільших класиків, і само звертання до них класиків можна простежити як загальну тенденцію». Іншими словами, література не залежить від зовнішніх чинників, вона розвивається з себе самої, вона є своєрідною «мовою в собі», чистою формою, вільною від будь-якого змісту. Звідси, Фраєве порівняння літератури з математикою: «Як література, так і математика, виникає не з фактів, а з гіпотез. Обидві вони можуть бути застосовані до дійсного світу речей, але існують тим не менше в чистій, самій в собі значущій формі» [8, 232].

Представники марксистської моделі компаративістики закидали послідовникам Фрая антиісторизм зіставлень, при яких реальний, на думку марксистів, зміст порівняльно аналізованих творів відкидається як щось другорядне, а самий аналіз творів зводиться до штучно конструйованих паралелей. Підставовими для послідовників архетипної моделі компаративістики стали праці Фрая «Дослідження з англійського романтизму», «Анатомія

критики», «Великий код: Біблія і література», «Міф і метафора».

Поверненням до функціоналістських позицій в порівняльному літературознавстві можна розглядати теорії, що продукувалися в рамках рецептивної естетики, де знову після концепцій російського формалізму актуалізується поняття сприймаючої свідомості. Творці рецептивної естетики — Г.-Р.Яусс та В.Ізер — виходять з ідеї, що твір реалізується лише в процесі зустрічі його з читачем. Звідси — основним предметом аналізу стає рецепція, тобто сприймання літературного твору читачем, а історія літератури трактується як історія рецепції. Для Яусса є неприйнятним як позитивістський підхід до аналізу літературних явищ, який базується на принципі історизму і ставить в основу історико-поступальний розвиток літератури в контексті єдиної світової літератури, так і формально-естетичний, що надає перевагу дослідженню структури твору у відриві від його соціальних зв'язків. Яусс намагається уникнути крайнощів цих двох підходів і робить засадничим поняттям своєї концепції реципієнта. Літературний твір в розумінні рецептивних естетиків — це не об'єкт, що існує сам для себе, він не сприймається однаково усіма і завжди. Це, за порівнянням Яусса, не монумент, що монологічно виголошує про свою позачасову сутність, а партитура, розрахована на постійно оновлюване сприймання.

Мета порівняльних досліджень, що проводяться з позиції рецептивної естетики — простежити взаємозв'язки між твором і читаючою публікою. Адже існують твори, які на момент своєї появи не орієнтуються на жодну конкретну публіку, проте так руйнують звичний горизонт літературних сподівань, що потрібен певний час, щоб виникло читацьке середовище, яке погодилося б вважати цей твір «своїм». Подібний підхід, звичайно, є впливом менталістської методологічної установки рецептивної естетики, яка ставить суб'єкт сприйняття в центр літературної історіографії.

Особливої уваги заслуговують моделі порівняльного літературознавства, що розвиваються сьогодні в руслі постструктуралізму і базуються, головним чином, на деконструктивізмі, психоаналізі, західному марксизмі та семіотиці. Я маю на увазі феміністичну критику і постколоніальні студії.

Спільним для фемінізму і постколоніалізму є зосередження їхніх критичних аналізів на викритті влади різного роду дискурсів: культурних установ, ідеологій, практик, риторичних стратегій, а також політичної та економічної влади. Феміністична критика зосереджує свою увагу на жінці як читачеві чоловічих текстів. На думку однієї з представниць феміністичної критики Елейн

Шовалтер, така критика досліджує значення сексуальних кодів, розглядає «жінку-як-знак» в історичному і суспільному контексті, зосереджується на постаті жінки-письменниці і шукає конструктивні засоби для аналізу жіночої літератури і культури як маргінесу чоловічої. Феміністичні дослідження, маючи справу з двома вимірами культури — чоловічим і жіночим, — уже засадничо є порівняльними. Промовистими є тут навіть назви феміністичних студій: «Їхня власна література: жінки прозаїки від Бронте до Лессінг», «Жіноча недуга: жінки, божевільля й англійська культура» та ін.

Постколоніальні студії теж мають порівняльний характер тому й посідають важливе місце в навчальних програмах з компаративістики у західних університетах. Постколоніальні студії деконструюють тексти метрополіальних центрів, вказуючи на їхню заангажованість в імперських чи неоімперських інтересах. М.Павлишин виділяє три групи досліджень, що проводяться в руслі постколоніалізму. Першу групу складають метакритичні дослідження з теоретичними спробами дефініції постколоніалізму. Другу групу становлять деконструктивні прочитання колоніальних дискурсів: «У таких дослідженнях особливу увагу часто приділяють побудові бінарної опозиції «я/чуже», де чуже (найчастіше *расово* чуже) розглядається як категорія вилучування і, отже, пригноблення. Третя група досліджень складається з досліджень колись колонізованих культур». Класичним взірцем постколоніальних студій є праця Е.Саїда «Орієнталізм».

Принципи деконструктивістської критики, якими послуговуються у фемінізмі та постколоніалізмі були сформульовані у працях французьких постструктуралістів Ж.Дерріди, М.Фуко, Ю.Крістевой. Аналіз літературного твору полягає у його деконструкції, тобто у виявленні внутрішньої суперечності тексту, віднайденні в ньому прихованих і непомічених смислів, що залишились у спадок від дискурсивних практик минулого і закріплених у мові у вигляді мисленневих стереотипів, мовних кліше. Деконструктивізм загалом виявляє менталістську методологічну зорієнтованість. Так, П. де Ман, найвизначніший представник американського деконструктивізму, робить висновок про іманентну відносність будь-якого літературного і критичного тексту і на цій підставі відстоює принцип суб'єктивної інтерпретації літературного твору. Деконструктивістські дослідження є принципово порівняльними, оскільки працюють з широкою культурологічною перспективою. Показовими є, зокрема, роботи Дж.Міллера «Художня література і повторення: сім англійських

романів», «Мовний момент: від Вордсворда до Стівенса» та ін.

Очевидно, що компаративістські моделі останніх десятиліть тяжіють до виходу на не лише міжлітературні, а й міжкультурні та міждисциплінарні зіставлення. Літературознавча компаративістика, особливо у її американському варіанті плавно переходить у т.зв. «культурні студії», що значно розширює об'єкт дослідження.

Розглянувши основні літературознавчі теорії, на яких базуються порівняльні дослідження, та оцінивши їх з методологічного погляду, можемо тепер повернутися до питань власне внутрідисциплінарних, по-новому поставившись до з'ясування предмету, мети компаративістики та її місця в системі літературознавчих наук. Зрозуміло, що порівняльне літературознавство є напрямком літературознавчих досліджень, *предмет* і *мета* яких варіюється в залежності від методологічної позиції дослідника. Так, універсалістські претензії марксистської компаративістики встановити закономірності розвитку світового літературного процесу, перейшовши від дослідження однієї національної літератури до літератури світової, виявляються безпідставними для, скажімо представників рецептивної естетики, для яких такого поняття як *всесвітня література* об'єктивно, тобто поза сприймаючою свідомістю не існує. Аналогічно критикується, скажімо, архетипна критика з позицій марксизму як така, що не цікавиться реальним, живим історико-літературним процесом, тоді як для архетипної критики література не має нічого спільного з реальною дійсністю, вона не є її відображенням, як вважають марксиста, а обертається у своїх власних межах, шукаючи джерел в собі самій.

Так окреслюється предмет порівняльних досліджень в кожній з моделей компаративістики: в позитивістському порівняльному літературознавстві предметом досліджень стають, з одного боку, типологічні збіги в розвитку різних літератур, а з другого, — літературні впливи, запозичення та міжлітературні контакти; в марксистському — взаємоз'язки і взаємодія національних літератур; для формалістів — формальні аспекти літератури: жанри, форми, сюжети, прийоми; в архетипній моделі компаративістики — теми, топоси, архетипи, міфи; в структуралістській моделі — структури, правила побудови як однонаціональних, так і різнонаціональних текстів; у рецептивній моделі — простежити рух читацького сприймання літературних творів в історії і т.д.

Методологічна позиція	Літературознавча	Наукова теорія	Одиниці історико-	Аспекти літературного
-----------------------	------------------	----------------	-------------------	-----------------------

	методологія		літературного процесу	твору
метафізична індивідуалістська феноменалістська функціоналістська	позитивізм марксизм структуралізм постструктуралізм	семіотика структуралістська поетика рецептивна естетика наратологія архетипна критика фемінізм	літературний твір стиль течія напрямок національна література всесвітня література	ідеї теми мотив сюжети жанри форми топоси

На завершення можна висунути тезу, що порівняльні дослідження творяться якраз на перетині таких чинників, як методологічна позиція дослідника, літературознавча методологія, наукова теорія, одиниці історико-літературного процесу та аспекти літературного твору

Література:

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989.– 406 с.
2. Горский И.К. Об отличии литературной компаративистики от сравнительно-исторического литературоведения //Контекст-1990. Литературно-теоретические исследования. — М.: Наука, 1990. — С. 141-160.
3. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення /Пер. М.Зубрицької //Антологія світової літературно-критичної думки ХХ столоття. – Львів, 1996. – С. 261-277.
4. Лещак О.В. Языковая деятельность. Основы функциональной методологии лингвистики. — Тернополь: Підручники & посібники, 1996. — 445 с.
5. Неупокоева И.Г. Проблемы взаимодействия современных литератур (три очерка). — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. — 246 с.
6. Тэн И. История английской литературы. Введение /Пер. с франц. И.К.Стаф //Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск-го ун-та, 1987. – С. 72-94.
7. Юнг. К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству /Пер. с нем. В.В.Бибихина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск-го ун-та, 1987. – С. 214-231.
8. Фрай Н. Анатомия критики /Пер. с англ. А.С.Козлова и В.Т.Олейника // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Изд-во Моск-го ун-та, 1987. – С. 232-263.
9. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика //Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів, 1996. — С. 357-377.
10. Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej /Pod redakcją H.Janaszek-Ivaničkovej. – Warszawa, 1997. – 328 s.
11. Clements R.J. Comparative literature as academic discipline. A Statement of

- Principles, Praxis, Standards. — New York: The Modern Language Association of America, 1978. — 342 p.
12. Comparative literature. Matter and Method /Edited with Introductions by A.Owen Aldridge. — Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press, 1969 — 334 p.
 13. Comparative literature. Method and Perspective /Edited by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. — Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961. — 317 p.
 14. Guillen Claudio. The Challenge of Comparative Literature. — Cambridge, Massachusetts, and London, 1993.
 15. Jost Francois. Introduction to Comparative Literature. — Indianapolis and New York, 1974. — 349 p.
 16. Welck Rene. The Crisis of Comparative Literature //Concept of Criticism. — New Haven: Yale University Press, 1964. — 408 p.
 17. Zepetnek S.T. Comparative literature. Theory, Method, Application. — Amsterdam and Atlanta, 1998. — 299 p.

ПРОБЛЕМИ МІЖЛІТЕРАТУРНОГО ДІАЛОГІЗМУ: КОМПАРАТИВІСТСЬКИЙ АСПЕКТ

Луїза Оляндер

Світова література – це найскладніша система, яка має рухому структуру, завдяки чому її складові (національні літератури) змінюють, умовно говорячи, свою “підпорядкованість”, тобто ієрархічні взаємини: ті літератури, що відігравали в певний час передову роль, поступаються нею перед іншою літературою, не втрачаючи при цьому своїх завоювань.

Подібні процеси відбуваються й у системних зв'язках красного письменства кожного народу. Виступаючи у Празі на VI Міжнародному з'їзді славістів, Д.Лихачов говорив: “Под системой литературы я подразумеваю определенное соотношение ее частей между собой: видов литературы <...>, ее жанров, ее отдельных произведений. В понятие системы литературы входит, кроме того, и отношение литературы к другим областям культуры: к науке, религии, общественной мысли, различным искусствам, фольклору и прочее <...> К системе относится и ее отношение к исторической действительности, соотношение с которой составляет самую существенную часть системы. Это внутреннее строение и соотношение с внешней, окружающей литературу средой явлений составляет органическое целое” [13, 5]. Всі ці характеристики відносяться також і до поняття *світова література*. Тому, коли йдеться про діалог літератур – одну з головних умов, що забезпечило рухомість, тобто життєздатність системи, то

лихачовське визначення по суті відповідає сучасній програмі дуже широкого кола досліджень. Про це свідчать праці М.Вайскопфа [2], Н.Драгомирецької [6], Л.Кисельової [9], Д.Наливайка [17], С.Павличко [18], Н.Примочкиної [19], Л.Спиридонової [23], О.Царик [24], О.Червінської [25] та ін.

У зв'язку з цим будемо виходити з двох сформульованих німецьким дослідником Георгом Менде у книзі “Weltliteratur und Philosophie” (1965) більш узагальнених положень про визначення самого поняття *світова література*: 1) “... мировой литературой может быть названа литература, раскрывающая крупные проблемы, отражающая² картину мира [15, 16]; 2) “... содержание понятия “мировая литература” не является чем-то неподвижным. Оно развивается не только в направлении будущего, но и в направлении прошлого [15, 19].

Розглядаючи проблему діалогу літератур і діалогу в кожній окремо взятій літературі, необхідно враховувати, що *світ* є водночас величиною сталою й змінною. Але в ХХ ст. технічний і науковий, економічний і соціальний, а також політичний розвиток людства, весь сучасний стан цивілізації, весь хід історії створили такі умови, що, перефразуючи вислів Б.Брехта, можна сказати: тепер не різні покоління, а одне декілька разів протягом свого життя потрапляє “не лише в іншу епоху, а й в інший світ”. Стан і конфліктність цивілізації надсилають ці нервові імпульси, що керують биттям серця письменника, який створює свій неповторний художній світ, що вступає у взаємодію з художніми світами інших митців у національній і світовій літературі. Отже, національна література пов'язані між собою численними співвідношеннями.

Умовно види діалогів можна поділити на групи: *прямий*, безпосередній діалог письменника з письменником, *непрямий*, опосередкований через тезаурус реципієнта діалог між літературними явищами, що виникли незалежно одне від одного; *змішані* форми діалогу.

І. *Прямий* діалог – односпрямований – вів О.Пушкін з А.Міцкевичем; багатоспрямований – С.Маланюк з Анною Ахматовою.

Український поет в “Антистрофах” виразив трагедією її земного шляху:

Страшне твоє життя, як життє.

² У статті термін *віддзеркалення (отражение)* використовується не в звичному, спрощеному розумінні, а в широкому значенні, коли всі види творчості, всі її напрямки і течії розглядаються як реакція на розмаїття життя; власне ці реакції й складають ту картину світу, яка постає завдяки уяві художника.

Душа пройшла усі пекельні кола,
І тіло звуглювалося твоє
Не раз. А лютий сміх лунав довкола [14, 502].

Це дуже складний за змістом і емоційним настроєм твір, про що говорить вже посвята-адреса: Анні Ахматовій – Ганні Горенко.

Ганна Горенко, за думкою Є.Маланюка, несе свій хрест, спокуюючи гріх зради своєму народові³:

Так мстивий привид мститися безупину
На тих, що спопелили чар весни,
Що зрадили дідизну, рід, родину [14, 503].

Але третій катрен із третьої частини змінює адресата діалогу: використовуючи пушкінський образ-символ російської імперії, Є.Маланюк викриває її нелюдську сутність:

І навіть сина... Ні, мовчи, –
Про це не можна і не треба.
(Мідяний вершник уночі
Стоптав і – вже штурмує небо) [14, 503].

Завершальний катрен – це водночас *діалог-докір*, *-заклик*, *-надія*, що поет веде з Україною:

А з-попід бруку стогін чуть –
То кличуть мсту кістки козачі...
Не все прожерла невська муть,
Бо ось незряче серце – плаче [14, 503].

До різновидів *прямого діалогу* відносяться варіації на вічні теми та образи. Іноді *діалогічність* визначається вже в назвах творів – “Don Juan” (“Дон Жуан”) Д.Байрона, “Каменный гость” О.Пушкіна, “Камінний господар” Лесі Українки...

Наявність *прямого діалогу* письменника з письменником часом встановлюється, хоча це і парадоксально, *опосередкованим* шляхом – через зіставлення висловлювань одного автора на адресу іншого та їхніх творів, або художньо-філософських позицій (В.Шевчук – Ф.Достоєвський).

Необхідно виділити як різновид *самодіалог* (створення автором варіантів художнього вирішення теми – перша і друга редакція роману “Вор”, редакція п’єси “Золотая карета”) Л.Леонова).

І. *Діалог*, що виникає завдяки *тезаурусу*, здійснюється навколо загальнолюдських проблем і подій – світові війни, екологія, катастрофи планетарного масштабу, тоталітаризм тощо. Наприклад, іде діалог між творами У.Самчука “Волинь”, “Ost”, М.Шолохова “Тихий Дон”, Я.Івашкевича “Sława i chwala”, Б.Пастернака “Доктор Живаго” (коло творів можна поширити). Цей діалог дає уявлення про специфіку переживань кожного народу в Першу світову війну.

³ Анна Ахматова не вважала себе україркою (Див.: Проза поета. Анна Ахматова. – М.: ВАГРИУС, 2000. – С. 91-92).

III. *Змішані* форми, зокрема, простежуються чітко на історичних романах, присвячених епосі Петра Першого в Росії й епосі Мазепи в Україні (з боку України – Є.Маланюк, Б.Лепкий, Р.Іванчук, Г.Колесник та ін., з боку Росії – Д.Кантемир, М.Ломоносов, О.Пушкін, Д.Мережковський, О.Толстой та ін.).

Сьогодні не можна говорити про діалог літератур, не враховуючи таких понять, як самототожність письменника і його *життєтворчість*. Діалог *життєтворчостей*, його зміст і характер співвідношень із реципієнтами є проблемою багатоаспектною, тому вкажемо лише на один з них: *поет – аудиторія*. Стосунки поета з аудиторією дуже різні: одні прагнуть тиші, самотності й не люблять публічних виступів, принаймні частих (Леся Українка, В.Шимборська, В.Слапчук, К.Некрасова); інші так само не люблять великих поетичних імпрез, проте вважають за необхідне іноді порушувати власні звички (Анна Ахматова, М.Цветаєва, Ліна Костенко, Є.Винокуров⁴). Є поети, що майже не виступали перед великими аудиторіями, але потребували їх (Б.Пастернак). Такі поети, як В.Маяковський, були нерозлучні з ними. До них треба віднести також А.Вознесенського, Є.Євтушенка, Р.Рождественського, частково Б.Ахмадуліну та ін. Таким чином, амплітуда взаємовідношень поета з реципієнтом дуже велика: від усамітненого існування до нерозривного існування з великими аудиторіями. Такі письменники, як Л.Костенко і В.Шимборська, відстоюють свободу і незалежність поета від будь-чого і будь-кого: “І все-таки – свобода, – стверджує І.Жиленко. – Від самої себе, вихованої гаслом: “Человек велик!” [7, 23].⁵

“Почему вы лишаете писателя возможности индивидуально существовать? – питає Ліна Костенко. – Может же быть писатель сам по себе” [1, 8].

“Хотілося б підкреслити, – пише В.Смац про В.Шимборську, – що велич Шимборської виросла виключно з її творчості і не підтримувалася додатково ні магією постаті, ні займаними посадами. Авторка “Великої кількості” (“Wielkiej liczby”) веде спосіб життя, прихований від надмірної цікавості журналістів, настирливості телебачення і навіть шанувальників поезії” [26, 9].

4 Є.Винокуров із цього приводу писав: “Я отнюдь не противник чтения в больших залах, при стечении многотысячной аудитории, но “с голосу” невозможно передать оттенки, нюансы, там требуется плакатность, громкость, броскость. А стихи все-таки дело очень личное и для пишущего и для читающего” [5, 7].

5 Це вже опозиція М.Горькому. На часі поставити питання про концепцію людини в творчості І.Жиленко; про її діалог з А.Ахматовою (“Осінній блюз і трішки іронії”), з К.Некрасовою (“Гостюю у дзвоника”), з Тао Юхінь-Міном (“Світло осені”) тощо [7].

Діалог однодумців у світовій літературі здійснюється теж у діахронному і синхронному вимірі. Письменник шукає однодумців як у рідній літературі, так і в літературах інших народів, насамперед серед попередників, у яких він знаходить споріднені думки, що часто для нього стають ключовими в життєтворчості. Показовими в цьому відношенні є статті Є.Сверстюка. Аналізуючи постать Анрі Бейля, його доробок, він пише: “Конфлікт між живою людиною і змертвілим суспільством був гостро пережитий Анрі Бейлем, але це було тільки частковим проявом типового конфлікту доби реакції. Стендалеві судилось почати у світовій літературі велику і вічну тему, яка в російській літературі втілилась в образі Печоріна, на українському ґрунті – в образі Чіпки, тему даремно, трагічно загубленої сили” [21, 675]. Очевидно, що за ключовими тезами: “Конфлікт між живою людиною і змертвілим суспільством” і “почати... вічну тему... даремно, трагічно загубленої сили”, – у автора виникають думки-паралелі про своїх сучасників, ідеться про В.Стуса, В.Симоненка, І.Світличного, А.Горську та ін., які, хоч і залишили неоцінений доробок, але зробили не все, на що були здатні, тому що їхнє життя було обірване насильницькою смертю. За цими тезами постають і долі великих попередників Є.Сверстюка – Т.Шевченка, М.Зерова, О.Довженка... Квінтесенція такого сверстюкового діалога, людини, що повстала “проти фальшу доби” ще в 1973 р., міститься в заключному абзаці статті про М.Руденка: “Серед безлічі життєлюбів, що не викликають інтересу, склоняємось перед життєлюбом, який в ім’я свободи ставив на карту і свободу, і життя” [21, 592]. Це той випадок, коли поезія, наукова думка, вчинок – вся доля неразривно злиті в цілісність, що зветься життєтворчістю. І коли Є.Сверстюк пише про Лесю Українку чи про І.Дзюбу, відчувається своїм серед своїх і веде з ними дружній діалог, серцевиною якого є розуміння.

Але Є.Сверстюк – майстер і *діалогу-полеміки*, полеміки гострої, принципової, безкомпромісної. В той же час він уважний до того, кому опонує; небагато тих, хто вміє так вдумуватись у сказане противником, як Є.Сверстюк. Яскравим прикладом цього служить стаття “Духовні джерела української літератури”, в якій діалог, виходячи за межі національного красного письменства, стає *діалогом-полемікою* між літературами.

Своєрідною формою діалогу можуть ставати парафрази тоді, коли вони виступають “протилежним варіантом... другого тексту” [11, 300]. Типовим *діалогом-парафразом* є “Мимовільний парафраз” Ліни Костенко

Поет, не дорожи любовію народной,

бо не народ дає тобі чини.
Кому потрібен дар твій благородний?
На всякий случай оду сочини.
Пиши про честь і совість, а при етом
вмочи своє перо у каламуць.
Ну, словом, так. Поет, не будь поетом.
Тобі за ето ордена дадуть [10, 160].

Виступаючи союзницею О.Пушкіна, Ліна Костенко спрямувала полеміку проти запроданства і проти системи, що прагне відняти в поета його вільну пісню, його незалежність. Поєднання “Мимовільного парафраза” з пушкінським текстом, з пушкінською концепцією Поета підсилює войовничий і безкомпромісний пафос костенківського вірша, його діалогічність.

Іншою, непрямою формою діалога із системою виступає *діалог-роздум*, тихий і спокійний, що веде Віслава Шимборська у вірші “Dom wielkiego człowieka” (“Дім великої людини”).

Szczęśliwy? Nieszczęśliwy?	Щасливий? Чи нещасний?
Nie o to tu chodzi.	Не про це тут мова.
Jeszcze zwierzał się w listach,	В листах відвертий був,
bez myśli, że po drodze zostaną otwarte.	думати не міг, що хтось чужий відкрис.

Prowadził jeszcze dziennik dokładny i szczerzy, bes lęku, że go straci przy rewizji. Najbardziej niepokoił go przelot komety. Zagłada świata była tylko w rękach Boga	З подробицями, щиро вів щоденник без остраху, що може бути обшук Найбільш турбував його політ комети. Залежав світ лише від волі Бога.
[26, 32].	(Переклад С.Шевченка) [26, 33].

Через тезаурус обидва твори починають різнобічно і концептуально висвітлювати філософську тему *свободи і не-свободи* творчої людини і людини взагалі, в них постає вимога *самостояння* (у цьому контексті почесне місце посідає поезія І.Жиленко і К.Некрасової). Проте в цих віршах мотиви екзистенції, тема долі починають асоціативно виводити реципієнта на інші зв'язки, на перегук мотивів *Пам'ятника, смерті і безсмертя* – Державін, Пушкін, Заболотький [8, 180-181], Є.Винокуров [5, 160] у російській літературі; Г.Сковорода, Т.Шевченко, Леся Українка, Л.Костенко, І.Жиленко та ін. в українському красному письменстві; В.Шимборська і Чеслав Мілош – у польському. Немає потреби множити ряди: вони майже безмежні, проте варто підкреслити деякі акценти в цьому багатоголосі.

Л.Костенко говорить про обранців світу, які водночас є обранцями в'язниць:

Ті, що народжуються раз на століття,
Умерти можуть кожен день.

Кулі примхливі, як дівчата, –

вибирають найкращих.

Підлість послідовна, як геометрія, –
вибирає найчесніших.

В'язниці гостинні, як могили, –
вибирають неприборканих.

Криваві жоржини ростуть над шляхом
у вічність.

Тріпочуть під вітром короткі обривки життя.

І тільки подвиг людського духу
доточить їх до безсмертя [10, 36].

У цьому вірші Л.Костенко, перегукуючись з Анною Ахматовою (“Реквієм”) і Б.Пастернаком (“Душа”), підкреслює беззахисність людини перед силами Зла і слабкість Зла проти Сили Людського Духу.

В.Шимборська у вірші “O śmierci bez przesady” (“Про смерть без перебільшення”) пише про безпорадність смерті:

Na próżno szarpie klamką

Даремно шарпає клямку

niewidzialnych drzwi

дверей незримих.

Kto ile zdążył

Що встигла людина,

tego mi cofnąć nie może

смерть забрати не може [26, 30-31].

У діалозі віршів Ліни Костенко і Віслави Шимборської з віршами російських поетів, наприклад, М.Заболоцького і Є.Винокурова, виявляється, що в них зосереджено увагу на узагальненому образі людини – на людині подвигу і творчої дії.

Отже, діалог, що здійснюється в силовому полі напруження, яке створюється завдяки опозиції Я – ТИ, МОЄ – ЧУЖЕ [12, 208], дає відповідь на такі важливі питання: “Що таке світова література як система й механізм її дії?”, “Що таке людство у своїх духовних пошуках на певних етапах свого розвитку?”, “Що є кожен народ, його погляди й інтереси?” тощо.

Вивчення діалогічного стану⁶ в кожній національній літературі

6 Зосередження уваги на *діалозі* необхідно для усвідомлювання окремішності того художнього світу, який розглядається у відношеннях з іншими художніми світами. Успіх спостерігається тоді, коли дослідник, розкриваючи зв'язки між ними, підкреслює внесок кожного з них у національну і світову культуру. Методологічні засади праць Д.Наливайка, Н.Драгомирецької, Л.Кисельової та ін. дають змогу виконати це завдання. Проте й сьогодні небезпека нівелювання творчої особистості зберігається, якщо автор іде шляхом накопичення схожих моментів, що спостерігається,

– це “ключ” до самоусвідомлення народу; дослідження діалогів між національними літературами підкреслює самотність кожної з них, висвітлює рівень їхніх художньо-естетичних і художньо-філософських досягнень, визначає ту роль, яку відіграє красне письменство одного народу в художній системі інших народів, демонструє розмаїття форм виявлення загальнолюдських цінностей, розкриває силу духу нації, що виборює свою правду і тим утверджує своє право на самостійність, вказує на шляхи до консенсусу, – і, нарешті, складає уявлення про людство як цілісність.

Література:

1. Бондаренко С. Лина Костенко и Нобелевская премия // Киевские ведомости. – 23 марта. – 2001.
2. Вайскопф М. Во весь голос. Религия Маяковского. – Москва – Иерусалим: Саламандра, 1997. – 175 с.
3. Вереток О. Самчукова рецепція Польщі // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ. – 2000. – Вип. VI. – С. 36-43.
4. Винокуров Е. Великая неимоверность жизни // Лит. газ. – 23 октября. – 1985. – С. 7.
5. Винокуров Е. Самая суть. – М.: Сов. писатель, 1987. – 400 с.
6. Драгомирецкая Н. А.С.Пушкин «Евгений Онегин». Манифест диалога-полемики с романтизмом. – М.: Наследие, 2000. – 256 с.
7. Жиленко І. Євангеліє від ластівки. – Харків: Фоліо, 1999. – 544 с.
8. Заболоцкий Н. Столбцы и поэмы. Стихотворения.– М.: Худож.лит., 1989.– 362с.
9. Киселева Л. Пушкин в мире русской прозы XX в. – М.: Наследие, 1999. – 362 с.
10. Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
11. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К.: Радянська школа, 1971. – 486 с.
12. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Коваль та ін. – К.: ВУ “Академія”, 1997. – 752 с.
13. Лихачев Д.С. Древнеславянские литературы как система // Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. Прага, 1968. Доклады советской делегации. – М.: Наука, 1968.
14. Маланюк Є. Поезії. – Львів: УПІ ім. Івана Федорова, “Фенікс Лтд”, 1992. – 686 с.
15. Менде Г. Мировая литература и философия. Пер. с нем. В.Девекина и Н.Михваладзе. – М.: Прогресс, 1969. – 174 с.
16. Мілош Чеслав. Вибрані поезії: Упоряд. і пер. з пол. С.О.Шевченка / Вступ. слово В.Смаща; худож. оформл. Г.Р.Пікулицького. – Львів: Каменярь, 2000. – 133 с. – Польськ. і укр.

зокрема, й у сучасних монографіях - “Шлях сера Вальтера Скотта на Україну. (“Тарас Бульба” М.Гоголя і “Чорна рада” П.Куліша в світлі історичної романістики В.Скотта)” (1993) Р.Багрії і “Во весь голос. Религия Маяковского” (1997) М.Вайскопфа.

17. Наливайко Д. Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. – К.: Основи, 1998. – 578 с.
18. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1998. – 447 с.
19. Примочкина Н. Писатель и власть. М.Горький в литературном движении 20-х годов. 2-е изд., доп. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1998. – 302 с.
20. Самотождність письменника. До методології сучасного літературознавства / Відп. ред. Г.М. Сивокінь. – К.: Укр.кн., 1999. – 199 с.
21. Сверстюк Є. На святі націй: Вибране. – К.: Наша віра, 1994. – 320 с.
22. Сикорський М. Тодось Осьмачка. Життя і творчість. – К.: Укр. Центр духовної культури, 1999. – 224 с.
23. Спиридонова Л. М.Горький: диалог с историей. – М.: Наследие, 1994. – 320 с.
24. Царик О. Богдан Лепкий і Владислав Оркан: дружба митців і творчий діалог. – Тернопіль: ТДПУ, 2001. – 136 с.
25. Червинская О. Пушкин, Набоков, Ахматова: метафоризм русского романа. – Черновцы: Рута, 1999. – 152 с.
26. Шимборська В. Під однією зіркою. – Львів: Каменяр, 1997 – 109 с. – Польск. і укр.

УКРАЇНСЬКА КОМПАРАТИВІСТИКА ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ.: НАПРЯМИ, МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕНЬ

Кілька вступних міркувань

Людмила Грицик

Заангажоване і тим самим дискредитоване вивчення міжлітературних взаємин повоєнного періоду поставило під сумнів доцільність подібних студій в осмисленні літературного процесу взагалі. Нанизування фактичного матеріалу, позбавлене глибокого синтезу його в контексті художніх явищ і справді мало чим доповнювало знання про нього.

Проте літературознавчі семінари, наукові конференції, «круглі столи», проведенні в останні роки, засвідчили неабиякий інтерес до них. І пов'язаний він, здається, не стільки з пожвавленням порівняльних студій (мало не кожен вуз має тепер кафедру компаративістики), скільки з ускладненням завдань літературознавчих досліджень, спричинених посиленням процесом взаємопроникнення літератур. Відтак поряд із проблемою «непрочитаності» сучасної української літератури, не менш гостро постає проблема ґрунтовних порівняльних студій, проведених на різних рівнях. З вузькоспеціального інструмента філологів, як

свідчать спостереження в інших галузях знань, компаративістика стає важливим компонентом досліджень різного профілю [1]. Безперечно, методологічний застій, якого зазнала українська компаративістика, винесена на маргінеси науки більше, ніж на півстоліття, потребує кардинальних зрушень. Справа, певна річ, не в простій зміні фразеології, а в суті своїй. Як і в критичному цеху, тут також переважно екстерном (за винятком одиниць), із запізненням порівняльні студії «технологічно переоснащуються», збагачуються методично. В непоодиноких працях помітні спроби застосувати найновіші розробки Г.Дизеринка, Д.Дюришина, М.Рота, А.Маріно, Ескарпі, О.Олдріджа, Е.Френцеля тощо. Однак кожна з них вибудована на своєму матеріалі: більшу частину спостережень і теоретичних висновків той же Д.Дюришин робить на основі словацької та чеської літератур. Перенесення їх у площину інших не завжди виправдане. Чи випадковим, скажімо, є той факт, що українське порівняльне літературознавство XIX ст., представлене такими яскравими постатями в науці, як М.Максимович, О.Бодянський, О.Котляревський, М.Драгоманов, М.Дашкевич, І.Франко, О.Потебня, Д.Овсянко-Куликовський, А.Кримський, М.Грушевський та ін., не виокремилосся в певний напрям чи школу? І в різних, навіть академічних виданнях їх імена називають і в міфологічній, і в культурно-історичній, і в психологічній, і в порівняльно-історичній школах [2]. «Її (сучасної української компаративістики) теоретико-методологічний рівень, – зазначає Д.Наливайко, – це рівень початку XX ст.» [3, 7].

І це при тому, що в розвідках чи не кожного з названих дослідників присутній матеріал «свій» і «чужий» не лише художній, але й науковий, у тому числі й компаративний. Тогочасне українське літературознавство зверталосся до різних порівняльних методик, що апробувалися й утверджувалися в тогочасній науці. Становище, в якому перебувала українська література упродовж XIX ст., її характер, ідейно-художня спрямованість (згадаймо слова О.Білецького про те, яку місію судилося виконувати українській літературі), те, що компаративістика означає як «матеріал» багато в чому визначили завдання і мету порівняльних студій, позначилися на методиці досліджень. Скажімо, на початку XIX ст. у В.Масловича вона одна, інша у М.Максимовича, і вже зовсім інша – обсягом аналізованого матеріалу, поставленими завданнями – у М.Драгоманова, М.Грушевського тощо. Особливість українського літературного процесу, специфіка жанрового розвитку, боротьба різних тенденцій в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. дає можливість спостерігати, як урізноманітнювалася вона навіть

у межах досліджень одного автора, наприклад І.Франка. Необхідність осмислити українську літературу в силовому полі регіонального, європейського, світового літературного процесу, на чому не раз тепер акцентують учені [4, 56], усвідомлювалася й тоді, але ситуація, стан української літератури, потребували іншого. Уже в написаній М.Драгомановим праці «До справи про вертепну комедію на Україні» автор, наголошуючи на «доконечності порівняного досліду» української народної словесності як «нагло потрібного» підкреслював: «Порівняння... повинне бути зроблене в кількох кругах різної величини променів: у крузі великобілоруським і українським, у крузі арійським, людським, нарешті у кругах тісніших і, так сказати, випадкових – у крузі області народів різного племені і різного ступня культури, що стикалися з нашими народами і передали йому або перейняли від нього певну частину матеріалу народної словесності. Докладне порівняння цього матеріалу у різних народів, – підкреслював М.Драгоманов, – порівняння як основних тем, так і їх розвитку в деталях показало би й відміну нашої словесності, і схожість її з іншими»[5, 144]. При цьому автор не раз акцентує на тому, що «метод інтернаціонального порівняння» дозволить робити певні висновки про національні риси словесної творчості. Окреслюючи «круги» досліджень, які не обмежувалися контактено-генетичними зв'язками, включаючи (в перспективі) й типологічні студії, М.Драгоманов підпорядковував їх глибинному вивченню пам'яток словесної творчості. Правда, перевагу віддавав, що спричинене було знову ж таки становищем літератури, першим. Подібні думки зустрічаємо і в О.Котляревського. Спостерігаючи за характером порівняльних досліджень, виконаних російськими й західноєвропейськими вченими, матеріалом, залученим до зіставлень, він виробляв свій «погляд на предмет» суть якого полягала в урахуванні різних (в тому числі й географічного, геополітичного та ін.) факторів, які б могли позначитися на характері літератури, цілеспрямовано орієнтував на вивчення свого: «Як не приваблюючи порівнювати наслідки своєї духовної діяльності з китайською, монгольською, жидівською, єгипетською і т.д., ...але поки що міфологові від цього треба стримуватися [6, 269]. Очевидним було те, що у пору свого становлення для порівняльного літературознавства важливим було не стільки вивчення того, що вносило певні ознаки («прикмети» за словами Л.Рудницького) у феномен української літератури, скільки утвердити її самодостатність, глибинно вивчити природу українського слова. Завдання спонукало і до вибору матеріалу, до речі, теж вивченого тоді ще неповного, і до методики дослідження.

Обраний спосіб найповніше відображав авторове бачення предмета, яким і була українська література. В таємницях розуміння її, умінні читати формувалося те, що, за словами Х.Гадамера, «і дозволяє, і зв'язує» [7, 214]. Уже в дослідженнях середини XIX ст. (М.Максимович, О.Бодянський) можна натрапити на різні «компоненти» сучасної компаративістики, в тому числі й імагології, тематології, генології, які, ясна річ, ще не сформувалися в певну систему і відображали певний етап у її розвитку.

Упродовж усього XIX століття порівняльне літературознавство мало свою специфіку і розробляло ті наукові прийоми, які найбільше відповідали визначеним завданнями і характеру досліджуваного матеріалу, часто синтезуючи в собі елементи інших напрям та шкіл, послуговуючись при цьому й розробками суміжних наук (промовистими тут є студії І.Франка, і Овсянико-Куликовського, і О.Потебні). Наукова порівняльна спадщина багатьох із них потребує нового осмислення, а подекуди і ґрунтовного вивчення не виокремлено, а саме в контексті літературної епохи з її проблемами і конфліктами. Вона не тільки переконає у хибності поширюваної думки [8, 55] про початки української компаративістики лише в останні десятиріччя XIX століття, але й покаже процес формування її, можливості порівняльних студій, компаративну методикку не тільки як розуміння [9], а й мистецтво.

Повернення до класичного українського літературознавства важливе й з інших міркувань. Переважна більшість сучасних компаративних праць зорієнтована на українсько-європейський художній матеріал. Але, якщо в одних дослідників вибір спричинений інтересами й уподобаннями [10, 8], в інших – чітко вираженими європоцентристськими поглядами. Саме життя переконує в необхідності різновекторних досліджень, які б ґрунтувалися на реальних фактах історичного буття народу і розвитку художнього слова. Силою свого становища, як показали науковці (М.Грушевський, Л.Рудницький, Ю.Шевельов, О.Пахльовська та ін.), Україна перебувала під «перехресними впливами азійсько-кочового, орієнтально-візантійського та європейського світів, по-різному інтегруючи впливи кожного з них» [11, 6]. Таке становище робить українську літературу «ідеальним» (Л.Рудницький) предметом порівняльного літературознавства. Певна річ, характер сучасної літератури багато в чому інший. Розширилися можливості ознайомлення її з літературами світу, а значить і самі форми контактів, взаємного проникнення традицій, художнього досвіду. Однак вона й тепер залишається на перехресті

шляхів, між Заходом і Сходом і непомітно (в цьому й сила мистецтва), вбирає в себе імпульси інших художніх світів, вивчати які допомагають компаративні методики. Певною спробою в цьому плані, думається, є одна з найновіших студій про А.Кримського [12]. Відхід від застарілих прийомів аналізу і повернення у сферу компаративної поетики, до явищ, породжених дією спільних художніх закономірностей не може обмежитися новою виробленою схемою. Досвід показує: кожна історична епоха потребує своїх технологій і свого поля обсервації.

Повернення до наукової спадщини напівпрочитаних, і, здавалося б, добре знаних імен, означає насамперед повернення до призабутих гнучких прийомів прочитання художніх пам'яток, прагнення відтворити цілісну картину розвитку порівняльного літературознавства як своєрідного синтезу елементів різних методів, врешті, простежити процес формування компаративістики в Україні.

Література:

1. Корсак К. Компаративістика: кому вона нужна? // Зеркало недели. – 2000. – 12 лютого.
2. Див., наприклад: Академические школы в русском литературоведении. – М., 1975; Білецький Л. Основи літературно-наукової критики. – Прага, 1925; Наєнко М. Українське літературознавство: школи, напрями, тенденції. – К., 1997 та ін.
3. «Хроніка-2000». К., 1993, вип.5 (7).
4. Наливайко Д. Стан і завдання українського порівняльного українознавства. // Урок української. – 2000. – № 11-12.
5. Розвідки Михайла Драгоманова. – Л., 1906. – Т.1.
6. Котляревский А. Сочинения: В 4 т. – Спг, 1889. – Т.1.
7. Гадамер Х. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М., 1988.
8. Урок української. 2000 р., № 11-12, с.55.
9. Дзюба І. Метод – це насамперед розуміння. // Літературна Україна – 2001. – 25 січня.
10. Мене не полишає впевненість, що ми подолаємо кризу... (Розмова з Дмитром Наливайком) // Хроніка-2000, 1993. – Вип.5 (7).
11. Терещенко Ю. Україна і європейський світ. – К., 1996.
12. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського. – К., 2000.

Порівняльні студії Михайла Драгоманова

Ольга Куца

Михайла Драгоманова традиційно називають у наукових фольклористичних колах першим українським компаративістом. Серед українських діячів другої половини XIX ст. він належав до

небагатьох, хто був "своєю людиною" у світі новітніх наукових та соціально-політичних теорій Західної Європи. Це давало йому можливість вводити проблеми соціально-культурного життя України у широкий європейських та загальнолюдський культурний контекст. Драгоманов-учений виразно задекларував свою приналежність до культурно-історичної школи, яка пройшла у своєму розвитку дві фази — романтичну і позитивістичну. Позитивістська фаза в Україні розпочалася виходом у світ двотомника "Исторические песни малорусского народа с объяснениями В.Антоновича и М.Драгоманова" (1874-1875).

Філософським підґрунтям наукових студій М.Драгоманова стали, як сам він зазначив, праці родоначальника позитивізму Огюста Конта. Як науковий метод пізнання світу, позитивізм ґрунтувався на засадах *об'єктивності* (підпорядкування мислення предметові, а не навпаки), *реальності* (предмет спостережуваний), *достовірності* (твердження підлягають фактичній перевірці), *точності* (математика розглядалася як мірило істинного пізнання), *органічності* (філософію позитивізму поінтерпретовано як продовження розвитку людського мислення), *відносності* (явища пізнаються у взаємозв'язках та дійсному відношенні до людського організму), *користі* (позитивне пізнання дає змогу передбачити події і певною мірою керувати силами природи). Упорядковуючи та коментуючи фольклорні матеріали, М.Драгоманов вдався, до "одноцільного наукового методу, покінчивши з блуканням між різними течіями і школами" (Катерина Грушевська), тобто до порівняльних студій. Молодий учений неодноразово повторював, що будь-яке літературознавче і фольклорне дослідження без порівняльних виходів у словесність інших народів, є не чим іншим, як стосом сирого матеріалу”.

На відміну від попередників, що узагальнено писали про твори фольклору як про історичні документи, позитивісти започаткували встановлення міри історичності фольклорного твору шляхом зіставлення його змісту з історичним документом. Вони вимагали наукової точності у з'ясуванні впливу "національного духу" на жанрову своєрідність творів та визначення автохтонних чи мандрівних сюжетів або мотивів у них. Вчені-позитивісти прагнули також вияву національної ментальності в тих чи інших історичних подіях та наукового застосування прийомів порівняння. Представники позитивістичної фази у розвитку культурно-історичної школи не приймали напівбелетристичного стилю наукових досліджень та усталених жанрів і звернулися до аналітично-монографічної інтерпретації твору. Звідси І.Франко для

своїх “Студій над народними піснями” обрав методу монографічного вивчення одного твору, тобто метод зіставлення варіантів із залученням дотичних матеріалів, запропонованих М. Драгомановим.

Порівняльний підхід Драгоманова до вивчення явищ духовної культури спостерігається уже на початках вивчення ним творів української словесності (у часи Драгоманова чіткої диференціації між літературознавством, фольклористикою та етнографією не було). Вказуючи на новаторський характер коментарів ученого до власних видань, Катерина Грушевська зазначала, що “коментатор рішуче приєднався до мандрівної теорії”, тобто компаративістичної теорії запозичень. Торкаючись питання про порівняльні студії М. Драгоманова, варто згадати найголовніші фактори, що спонукали його – ученого-історика з особливою “психічною тягою” до вивчення українського фольклору.

Вихований на “європействі” та російських культурних цінностях, М. Драгоманов приєднався до українства як “людина української нації” (О. Охримович) у другій половині 60-х рр. XIX століття. Це був час гострої кризи національної ідеології, коли зв’язки молодого покоління з ідеями кирило-мефодіївців помітно послабилися, а національно-політичний радикалізм, що творив єдине ціле у світоглядно-естетичній системі Т. Шевченка, розділився на “безполітичний націоналізм” і “безнаціональний політизм”. Критичний до романтичних надій і скептичний до патріотичного самообману, М. Драгоманов зважено оцінив сили та можливості тогочасного політичного і культурно-просвітницького українського руху і приступив до вироблення тактики, яка синтезувала б національно-культурні традиції та ідеї європейського радикалізму. Осмислюючи твори М. Костомарова та суть взаємовідносин народів у Російській імперії, він відчув потребу аргументованого тлумачення окремішності українського народу. Для цього треба було підняти історичні й літературні пласти української цивілізації. Історичний підхід до добору, розташування та коментування українського народнопісенного матеріалу доводив безпосередній зв’язок України з Київською Руссю, що відкидало імперські домагання російської історичної науки. Заглиблення в українську народну словесність змусило М. Драгоманова “... міцно полюбити цей народ і пережити всіма силами душі всі подробиці українського питання в Росії й Австро-Угорщині” [1, I, 49].

У конкретній роботі над історією українського народу, викладеною ним же у поетичній формі (виданням збірників народної творчості він вирішив зайнятись у 1867 р., а у 1869 р.

разом з В. Антоновичем розпочав працю над великою збіркою українських пісень з історичним коментарем), М. Драгоманов “із російського інтелігента-космополіта стає правдивим працею і духом українцем” [2, 21]. Його наукова робота йшла у річищі основних завдань українства 60-х рр. XIX ст. – виразної, але переважно педагогічної програми членів Київської Громади. Опрацьовуючи народнопісенні матеріали, учений, за власним зізнанням, звернув увагу насамперед на те, “що думають українські люди про громадські порядки”. Це було потрібно, щоб у майбутньому “приступити” до них із важливими політичними проблемами. У самостійності української мови і культури М. Драгоманов не сумнівався. Окремішність української нації від російської та польської була для нього очевидною – цю окремішність підтверджували порівняльні антропологічні студії М. Драгоманова. “Перегляд тіла українців, поряд з поляками й москалями, — писав він пізніше у безцензурних умовах (в Женеві), — показує, що в зрості, в барві очей і волосся, в будівлі лиця й черепа й т.п. між українцями, з одного боку, й поляками й москалями, з других боків, єсть великі одміни...” [3, 6]. До серйозного наукового вивчення української словесності ученого-історика спонукало також “студентське політиканство” (Драгоманов) наприкінці 60-х рр., яке загалом він вітав, але в тогочасних українських умовах вважав “абсолютно безплідним”. М. Драгоманов радив тоді (у 60-х) землякам “не вважати себе діячами, а такими, що готовляться до діяльності” [1, I, 50]. Коли на засіданні одного із студентських гуртків він окреслив на основі порівняльних студій стан жінки в українській родині, то викликав гостре заперечення петербурзького делегата. Останній докоряв йому за те, що говорить про Україну як про щось окреме, коли у Росії постало питання про об’єднання сил для боротьби зі “спільним ворогом...” [1, I, 51]. Це була перша сутичка М. Драгоманова з російськими революційними централістами, яка також певною мірою дала поштовх до того, що після захисту магістерської дисертації (“Питання про історичне значення Римської імперії і Тацит”, 1869) учений залишив дослідження Римської імперії та поставив перед собою мету науково осмислити український народ як єдину націю.

Важливо підкреслити, що світогляд М. Драгоманова кінця 60-х рр. XIX ст. відрізнявся від загальної ідеології позитивістів та й взагалі істориків цивілізації, які бачили в історичному прогресі насамперед економічний розвиток політичних та соціальних ідей. М. Драгоманов на чільне місце ставив культурологічні і національні питання та проблему ролі поневолених народів. На його думку, як

вищість держави зумовлюється ступенем забезпечення свободи особистості, так вищість національності забезпечується її гуманістичними властивостями. Боротьба за національність тільки тоді збігається з напрямом прогресу і знаходить підтримку цивілізованих народів, коли проблема національності є водночас проблемою культури і прав людини. Ідеї гуманізму вперше виявилися, робив М. Драгоманов висновки із порівняльних історичних студій, не тільки у слабших, а навіть у поневолених народів. Ці висновки були цілком зрозумілими для його сучасників, котрі легко проводили паралель між поневоленими народами – грецьким та українським – та їх цивілізаторською місією у двох імперіях – Римській та Російській.

З ідейним спрямуванням магістерської дисертації тісно пов'язана інша ґрунтовна праця М. Драгоманова – “Малороссия в её словесности”, написана у 1870 р. як рецензія на книгу Р. Прижова “Малороссия (Южная Русь) в истории ее литературы с XI по XVIII век”. На основі численних зіставлень писав про Україну як про “розсадник літератури і освіти для всієї Росії з XVI до XVIII ст.” Звертаючись до російського наукового світу, він вимагав комплексного підходу до минулого української культури та об'єктивного висвітлення її значення для російської цивілізації. Учений вказав на “слабі боки” російської науки, яка неправдиво інтерпретувала українську історію і зокрема історію української літератури, звертаючи увагу тільки на ті аспекти, що пов'язані з історією Московської Русі. Він наполягав на потребі значно ширшого спектру наукових зіставлень. Порівняльний аналіз “Слова о полку Ігоревім” привів М. Драгоманова до переконливих висновків, що воно є українською думою XII ст., а знаменитий плач Ярославни не чим іншим, як піснею української дівчини. Фінал твору учений виявив у багатьох українських думках. У той же час “Слово о полку Ігоревім”, наголошував він, не вплинуло на подальший розвиток літератури Північної Русі, за винятком наслідувальної “Задонщини”, і не має з нею “абсолютно ніякого зв'язку” [4, 8]. Низький рівень розвитку “південноруської” літератури у XVIII ст., підсумовував М. Драгоманов, став наслідком централізації у Москві, яка надалі спричинилася до “обриву” у розвитку культури і літератури в Україні. Стаття “Малороссия в её словесности”, що була написана як результат скрупульозних порівняльних студій, стала першим в історії української літератури науковим обґрунтуванням її самостійності та оригінальності. Таким чином, у реальних обставинах 60-х рр. XIX ст. сформувався головний постулат М. Драгоманова – “космополітизм в ідеях і цілях,

національність в ґрунті і формах культурної праці,” – історична необхідність і хиби якого найповніше виявилися у його літературознавчій та фольклористичній концепціях.

Порівняльний підхід М.Драгоманова до вивчення усної народної словесності помітний, як уже вказувалося, на початку його наукової діяльності. Саме зміст досліджуваного матеріалу – українські історично-політичні народні пісні – спонукав його на якийсь час до застосування методології культурно-історичної школи. Видані збірники народної словесності та коментарі і передмови М.Драгоманова стали помітним етапом не тільки у розвитку фольклористики, а й українства загалом. М.Грушевський підкреслював “всенародно-політичне значінне сього історично-літературного діла” [5, 102].

У наукових працях М.Драгоманова ефективно виявився і метод соціально-культурної антропології (вивчення взаємин між культурою як цілістю і структурою особистості). Сам учений декларував застосування різних методів вивчення явищ народної словесності залежно від матеріалу та “настанови” дослідника. Тут варто наголосити на використанні ним порівняння як прийому у наукових дослідженнях і як методу, що ліг в основу компаративістики – наукової школи у фольклористиці і літературознавстві. Вивчення національної своєрідності української народної творчості вимагало від М.Драгоманова наскрізних аналогій і зіставлень. Такі зіставлення використовували і “романтики” (О.Бодяньський, М.Максимович, П.Куліш), і представники міфологічної школи (порівняльно-міфологічні засади спостерігаємо у працях М.Костомарова). У тих працях, що їх дослідники зараховують до культурно-історичної школи, учений акцентував на самобутності українського фольклору, заявляв про свою національну позицію. Зразком такої студії є “Відгук лицарської поезії в руських народних піснях: пісні про Королевича” (1874). Тут ученого цікавив не факт впливу (сюжет про Королевича поширений у різних народів Європи), а національний характер опрацювання мотиву. Він звернув найбільшу увагу саме на український “лицарський світ”, виявивши добру обізнаність з тогочасними теоріями подібності мотивів у казках і піснях різних народів (теорія самозародження сюжетів; міфологічно-арійська теорія; переймання сюжету одним народом від іншого). Не відкидаючи цих наукових підходів, М.Драгоманов на перше місце ставив порівняльний метод. Першу спробу обґрунтувати його науково він зробив у рефераті про кровосуміш у народних піснях, який переріс у фундаментальну розвідку “Слов’янські перерібки

Едіпової історії”, що над нею автор працював до кінця свого життя. У вступі до реферату (1874) М.Драгоманов, зокрема, зазначав, що джерелом вивчення життя і характеру народу фольклорна творчість стане саме тоді, “коли буде простудійована з підмогою відповідної методи, — історичної та порівняльної. Народну поезію можна порівняти до верстов земної кори: кожда епоха, різнорідні впливи сусідніх народів полишили на ній свої сліди, не розгрупувавши яких, не можна користуватися народньою словесністю як матеріалом до характеристики народного побуту ані в минулому, ані в теперішньому” [6, 143]. Незважаючи на те, що названий вище реферат був спрямований на вивчення національної ментальності, він, як зазначає сучасний дослідник Я.Гарасим, “виконаний в аспекті драгоманівського пізнішого компаративізму, в душі “впливології” [7, 73]. Драгоманівська теза про залежність українських народних пісень від західних народнопісенних джерел, від книжних впливів викликала тоді критику з боку М.Костомарова, Є.Барсова, М.Петрова, О.Міллера, В.Яковлева. Заперечення авторитетних вчених, а найперше яскрава автохтонність українських історичних пісень, над якими далі працював М.Драгоманов, на деякий час відвели його від компаративістичних студій. Виданням уже згадуваної публікації. “Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл.Антоновича и М.Драгоманова», женецьких досліджень “Нові українські пісні про громадські справи”(1876-1880), “Політичні пісні українського народу ХУІІІ – ХІХ ст.” М.Драгоманов зреалізував концепцію культурно-історичної школи, за якою твори усної словесності можуть бути документами для вивчення історії народу, його культури та психології. В періодизації матеріалу, у відборі автохтонних пісень та відкиданні матеріалів, запідозрених у фальсифікації, М.Драгоманов орієнтувався на досягнення західноєвропейської фольклористики. Наукові коментарі ученого підпорядковувались завданню оцінити український матеріал під кутом зору української науки, “увести його в систему загального знання” (К.Грушевська). Він систематично поповнював свої фольклористичні знання у численних бібліотеках Європи, спілкувався із найавторитетнішими тогочасними фольклористами. Європейські дослідники були одностайними в оцінці наукової вартості драгоманівських коментарів, називаючи їх “порівняльними нарисами”.

Дм.Дорошенко, зокрема, писав: “З цих невеликих порівнюючих нарисів можна докладно краще й яскравіше уявити собі, наприклад, добу Мазепи, Скоропадського й Апостола, ніж з

великої монографії Лазаревського”[8, 46]. Порівняльний прийом у драгоманівських коментарях виявляється у зіставленнях варіантів пісень з основним текстом та фольклорних текстів з письмовим документом, у виявленні типологічних подібностей у фольклорних творах різних народів, обґрунтуванні можливих запозичень.

У різножанрових статтях М. Драгоманова знаходимо цікаві судження про зв'язки усної народної словесності з писемною літературою. Коли М. Костомаров, М. Максимович, П. Куліш, О. Бодяньський розглядали ці зв'язки однобічно – як вплив фольклору на літературу, то М. Драгоманов звернув увагу на їх різнобічність. Гостро виступаючи проти примітивного наслідування фольклору, учений зазначав, що письменник “повинен мати ширший світогляд, ніж народ... вміти досконало володіти мовою та віршовою формою, бо ся остання доведена в багатьох народних піснях до досконалості” [1, I, 300]. Оригінальною була драгоманівська теза про потребу взаємодії фольклору із поширеним у Європі 60-х рр. жанром роману.

Стосовно праць М. Драгоманова женецького періоду, то дослідник фольклористичної спадщини ученого С. В. Мишанич зазначає, що М. Драгоманов свідомо відмовився у них від використання порівняльного методу: “Вчений самим спрямуванням дослідження доводив, що розглядувані ним твори є продуктом історичної концепції народу, втіленої у вивірених традиціях і універсальній для народу формі” [9, 139]. Отже, женецькі видання підпорядковували фольклорний матеріал науковому осмисленню з позицій історичної концепції М. Драгоманова. Все-таки навіть у 80-х рр. XIX ст. учений висунув ряд важливих методологічних засад порівняльного вивчення фольклору, які стосувалися різних напрямків компаративістики – генетичної спільності, типологічних зіставлень та культурно-контактних запозичень. Осмислюючи на початку 80-х рр. шляхи вивчення народного епосу, М. Драгоманов писав: “Порівняння тут повинно бути зроблено в кількох кругах різної величини променів: у крузі руським (велико – біло – малоруським), у крузі слов'янським, у крузі арійським, загальнолюдським, нарешті, в кругах тісніших і, так би мовити, випадкових – у крузі області народів різного племені і різного ступеня культури, що стикалися з нашим народом і передали йому або перейняли від нього певну частину матеріалу народної словесності. Докладне порівняння того матеріалу у різних народів, порівняння як основних тем, так і їх розвитку в деталях показало би і відміну нашої словесності, і схожість її з іншими, а в останнім разі показало би, чи виходить ся схожість із коінциденції чи зі спадщини

із спільного колись племінного скарбу, або чи (як це найчастіше буває) від перейняття при обопільному культурному впливові. Аж тоді, коли подібним чином буде досліджена наша народна словесність методом інтернаціонального порівняння, можна буде говорити докладно про її національний елемент” [1, I, 144-145]. Застосовуючи пропагований метод “інтернаціонального порівняння”, М.Драгоманов висловив цікаві спостереження стосовно українського театру. Він вважав Україну містком, через який європейський театр, як і культура загалом, переходив із Заходу на Схід. І.Франко частково заперечив міркування М.Драгоманова про можливість запозичення релігійної частини української вертепної драми від німців, колонія яких у Львові у ХУ ст. була досить численною. Намагання М.Драгоманова реконструювати цілісну картину українського минулого із “окремих цеглоку” (Франко), що збереглися у народній творчості, мали метою відтворити високорозвинену колись культуру, її зв’язки з європейським світом та зі Сходом.

Зіставлення творів народної словесності, у яких виведено Шолудивого Буняка, з літописами та аналогічними сюжетами і мотивами з фольклору інших народів, дало підстави вченому зробити узагальнення про міжнародний характер сюжету. Він зазначав, що в українських зразках на цю тему немає історичних чи національних моментів, крім імені Буняка та епітета шолудивий, який дав половецькому ханові український літопис. Усі “подробіци” цих зразків давно набули “міжнародного” характеру. Висновки М.Драгоманова про Шолудивого Буняка, як справедливо зазначив С.Мишанич, вимагають застереження та подальшого дослідження, адже пошуки ним “першоджерел того чи іншого твору, мотиву, сюжету заводять його іноді так далеко, що видаються самоціллю, звичайним нагромадженням однотипних матеріалів, які не завжди в’яжуться між собою” [9, 147-148]. Тут доречно ширше навести висновки Я.Гарасима, який у своїй монографічній праці “Культурно-історична школа в українській фольклористиці” (1999) досить скрупульозно простежив складну еволюцію Драгоманова-фольклориста. У названій роботі читаємо, що у працях, які дослідники зараховують до надбань культурно-історичної школи, М.Драгоманов яскраво заявив свою національну позицію, акцентував на національно-самобутніх особливостях українського фольклору. У дослідженнях болгарського періоду учений захопився тим, що пізніше було назване “впливولوجією”. “У таких суто компаративістичних працях дослідник орієнтується на Індію як на розсадник сюжетів, перебільшує момент запозичення, наслідування

і приходять до переконання про недостатню оригінальність нашого фольклору, хоча вписує його у систему всесвітньої народної словесності” [7, 71].

Праці М. Драгоманова, написані у болгарський період, вплинули на розвиток компаративістики у Болгарії. Основні методологічні принципи М. Драгоманова там розвинув І. Шишманов. Він, як і М. Драгоманов, пропагував ідею причинності та закономірності зв'язків, висунув тезу, за якою порівняльно-історичний метод дає можливість розв'язувати такі складні проблеми, як еволюція форм, особливості стилю та ін. Все-таки теорія “вічних образів” та “мандрівних сюжетів” відводила його, як і М. Драгоманова, від належного поцінування національних явищ.

Таким чином, спроби М. Драгоманова, особливо у працях останнього (болгарського) періоду діяльності, відшукати “першовзір” твору народної словесності шляхом зіставлення віддалених територіально і стадіально фольклорних зразків виявилися методологічно неспроможними. Тому до поцінування порівняльних студій геніального українського вченого треба сьогодні підходити диференційовано. Історик за фахом, він розглядав подібні сюжети й мотиви у фольклорі різних народів здебільшого як результат запозичення на шляхах історії. Історико-культурні контакти між народами, висунуті на перший план у працях М. Драгоманова, інколи притіювали типологічну подібність фольклорних явищ, обумовлених аналогічними історичними обставинами.

Література:

1. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. – Т.1. – К., 1970. – С. 49.
2. Білецький Л. До початків слов'янофільства М. Драгоманова (1859-1869) // Драгоманівський збірник: Праці високого педагогічного інституту імені М. Драгоманова. – Прага. І. 32.
3. Драгоманов М. Нові українські пісні про громадські справи (1764 – 1880). – Женева, 1881.
4. Драгоманов М. Малоросся в в її словесности // Вибране. – К., 1991.
5. Грушевський М. П'ятдесят літ “Исторических песен малорусского народа” Антоновича і Драгоманова // Україна, 1924. – Кн. 1-2.
6. Драгоманов М. Розвідки про українську народну словесність і письменство: У 4 т. – Т. 4. – Львів, 1907.
7. Гарасим Я. Культурно-історична школа в українській фольклористиці. – Львів, 1999.
8. Дорошенко Дм. Драгоманів і українська історіографія // Драгоманівський збірник: Праці високого педагогічного інституту імені Михайла Драгоманова. – Прага, 1932.
9. Мишанич С. Фольклористична спадщина М. Драгоманова у світлі актуальних

завдань українського народознавства // Штрихи до наукового портрета Михайла Драгоманова. – К., 1991.

Компаративна школа Олександра Котляревського

Людмила Грицик

В історії української наукової літературно-критичної думки Олександру Котляревському (1837-1881) належить особливе місце. Уродженець Полтавщини, більшу частину свого життя він провів за межами своєї землі – в Росії, Естонії, Італії, лише час від часу повертаючись на батьківщину. Але духовного зв'язку з нею не поривав ніколи. Виступи в тогочасній періодиці, в тому числі й «Основі», свідчать про те, що він уважно стежив за подіями в літературно-культурному житті України. По закінченні гімназії майбутній учений вступає до Московського університету, займається славістикою, вчителює, захоплюється етнографією. 1863 року за підтримки І.Срезневського у Петербурзькому університеті одержав ступінь кандидата, а 1868 – магістра слов'янських літератур. Співпрацював з московським Археологічним товариством. Майже п'ять років віддав роботі в Дерптському, нині Тартуському університеті, обіймаючи посаду екстраординарного професора слов'янських мов. Між тим не раз змушений був виїздити на лікування до Італії, аж доки 1875 року не повернувся до Києва, де упродовж шести років працював на кафедрі слов'янознавства університету Св. Володимира. Сучасники О.Котляревського згадували, що з його появою в університеті започаткований той етап у розвитку славістики, що найбільше відповідав вимогам часу. Серед читаних ним курсів – історико-філологічний огляд слов'янських племен, історія слов'янознавства, вступ до слов'янських мов, детальне вивчення Зеленогорського і Краледворського рукописів. Окрім того – історія болгарської, сербської і польської літератур. Один із небагатьох у тогочасній Росії знавець західно-європейських літератур, як згадували колеги [1, 82], прекрасний германіст, О.Котляревський докладав багато зусиль для того, щоб уведений у число історико-філологічних дисциплін курс історії світової літератури був побудований на належному науковому рівні. Це спонукало обґрунтовувати і розробляти принципи і методи нової науки, яка, як йому уявлялось, уся в майбутньому [2, 219]. У рецензії на «Курс історії поезії» проф. Линниченка, він переконливо обстоює вивчення творчості різних народів, у тому числі й Індії, Ірану, пояснюючи це необхідністю знати своє пражоріння [3, 489]. Методика вивчення матеріалу

неминуче пов'язана з його характером, підкреслював при цьому автор. Не поділяючи «притязаний не по разуму и силам», як це сталося з працею О.Мілюкова, О.Котляревський історично обґрунтовує свій вибір. Спільна індоєвропейська основа, змушує виходити почасти за межі європейського регіону: «Разом з аріями Індії, Мідії, Персії, з асирійцями, вірменами, кельтами і греками – скіфи належали до індоєвропейського племені і первісно мешкали у Південно-Східній Азії» [3, 317]. Не приймаючи європоцентристських поглядів авторів «Історій...», Линниченка, Тулова, Мілюкова, О.Котляревський підтримує наукові пошуки Шевирьова, автора відомої «Теории поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» (1836) і особливо – І.Шерера [4], «Народи Сходу зі своєю оригінальною цивілізацією – значає він, – ніяк не можуть відноситися до числа народів безплідних в літературному відношенні..., у них ми знаходимо не тільки усно передані пісні й казки, але й твори художні» [2, 223]. При цьому автор посилається також на ґрунтовні дослідження Косовича, Петрова, Зінов'єва, Холмогорова та ін.

До останніх днів свого перебування в Україні О.Котляревський очолював «Історичне товариство Нестора-Літописця», що в той час було одним із осередків історичної науки в Києві. Оглядаючи зроблене ним, М.Дашкевич писав: «Він не був геніальним новатором і не вніс у науку ідей, які могли б здійснити в ній переворот, але він поєднував у собі всі суттєві результати слов'янської науки, усі найвищі здобутки її і завдання» [5, 83].

Уже перші праці О.Котляревського засвідчили неабиякий інтерес до українського слова. Навіть рання, написана вісімнадцятирічним автором стаття «Несколько слов о Ломоносове...», вражає глибоким знанням фактичного матеріалу. Ця риса стане згодом однією з визначальних у його праці. Вона ще раз нагадає про себе і в працях Скубента Чуприни (таким псевдонімом він підписував «українські» публікації) про українську літературу, зокрема в розгорнутій рецензії «З приводу твору п.Данилевського про Основ'яненка». Не заперечуючи того спільного, що мала українська література з російською (а часом і перебільшуючи роль останньої), О.Котляревський не раз нарікає на неточне висвітлення «початків, характеру, значення давньої української літератури» [2, III, 23], перебільшення ролі чужоземних впливів, недооцінку могутньої основи літератури-фольклору. Цим, очевидно, й народжений був його задум видати збірку дум, казок, які записані були на Поділлі. О.Котляревський схвально відгукнувся про «Слов'янську міфологію» та інші праці М.Костомарова. «Ці книги,

писав він, – встигли стати майже необхідною бібліографічною рідкістю» [2, I, 269].

На сторінках російських періодичних видань («Отечественных записок», «Московского обозрения», «Филологических записок», «Древностей...» та ін.) він вміщує ґрунтовні огляди праць М.Максимовича, П.Куліша, Закревського. Зі знанням справи пише про роботу О.Потебні «О некоторых символах в славянской народной поэзии». Не залишився непоміченим О.Котляревським і талант Марка Вовчка, яка, на його думку, блискуче відтворила «Народними оповіданнями» «реальний напрям нашої літератури». Примітно, що в рецензованому виданні 1858 року він більше зупиняється не на тих творах, з якими російський читач уже зміг познайомитися з книги, а ще не відомих широкій аудиторії – «Сестра», «Козачка», «Панська воля». При цьому автор намагається зацентувати увагу на нових художньо-естетичних рисах української літератури, іншому типові взаємин її з фольклором, тому, як фольклорне начало позначається на оновленні художнього мислення, формуванні нової жанрово-стильової системи.

Теплі почуття О.Котляревського до О.Бодяньського, якого він називав своїм учителем, очевидно, скріплено було не лише спільним інтересом до південно- та західнослов'янських пам'яток, а й українським походженням, інтересом до історії, літератури, словесної творчості свого народу [6]. На магістерську дисертацію О.Бодяньського «Про народну поезію слов'янських племен» (1837) та «Про час виникнення слов'янських письмен» (1855), О.Котляревський не раз посилається у відгуках та полеміках. Уважно стежив учений за діяльністю іншого українця-фольклориста і славіста І.Срезневського. До його праць, зокрема «Исторического очерка сербо-лужицкой литературы» (1844) та «Обозрения главных черт сродства звуков в наречиях славянских» (1845) не раз повертатиметься уже працюючи на кафедрі слов'янознавства Київського університету.

В українській літературознавчій науці ім'я О.Котляревського найчастіше пов'язують з розвитком славістики й етнології. Подібні характеристики зустрічаємо і в довідкових виданнях [7, 1151]. «Дійсним представником» порівняльно-міфологічної школи в Україні вважає його Л.Білецький [8, 306]. Сама по собі кожна з характеристик слухна. Але тільки тоді, коли взяти до уваги конкретну частину праць із наукової спадщини вченого: роботи зі славістики, етнології, міфології тощо. Примітно, що студії О.Котляревського (а це найчастіше розгорнуті рецензії, огляди, статті, присвячені проблемам розвитку світової літератури,

міжлітературним взаєминам) не потрапляють у коло спеціальних спостережень, а значить не впливають і на висновки. Винятком тут може бути хіба що той же Л.Білецький з чітко визначеним акцентом на українознавчому характері праць: «В особі О.Котляревського, – зазначав він, – будемо мати не тільки професора одного з московських університетів, але й ученого-українця» [8, 177].

Означене О.Котляревським сприйняття літератури як не «самої тільки розваги», але діла громадського, яке будить і наvertsає людину до життя», включає й «перші моменти художньої насолоди», «зачарування», які несе художній твір і які опановують розумом і почуттями читача [2, I, 290]. Знайомство з літературними фактами, вибудувало свій «погляд на предмет». Суть його полягає у вивченні художнього явища в широкому контексті історичного розвитку народу. Особливий наголос робить учений на діахронічних спостереженнях. «...діяльність кожного народу, – пише О.Котляревський, – спочатку була такою ж, як і в інших народів, що із спільного джерела; від глибокої давнини доісторичної єдності певна народність виносить... ту міцну спільну основу, на якій потім у міру сил та історичних умов, розвивається самостійна діяльність кожного народу» [2, I, 471]. За О.Котляревським, щоб зрозуміти літературу, літературне явище, яким воно є, треба осмислити його основу, точніше прасову, «ембріон майбутніх народностей». Наступний крок – порівняння, визначення спільного (від спільного коріння) і відмінного, привнесеного історією (поняттям, за О.Котляревським широким і містким): «Народність... є стільки само і вроджена... властивість народу, скільки й результат його історії, підсумок усього прожитого; через те справжнє знання і розуміння народності набувається лише шляхом історичним і порівнянням її елементів з подібними основами» [2, I, 528]. Л.Білецький, виходячи із свого розуміння народного (національного), не поділяє такого підходу вченого до осмислення художнього явища, пояснюючи його скоріше впливом міфологічних теорій Ф.Боппа та Гримальді, ніж власними спостереженнями. Останні, безперечно, важили в становленні наукових поглядів О.Котляревського немало. Так само, як і в Ф.Буслаєва, О.Афанасьєва та ін. Однак не лише своїм інтересом до міфології, праслов'янської історії, а й мови, що, як і для міфолога Ф.Буслаєва, була «лише засобом пізнання літератури». О.Котляревський був переконаний, що саме мовознавство запропонувало багатий матеріал для сучасної науки, в тому числі й у тій сфері, що стосується народного (національного) й загальнолюдського, спільного і відмінного. Стали зрозумілі, – писав він, – властивості найдавнішої первісної поезії [2, II, 183]. Історія

слова за О.Котляревським, розкриває душу людини. Показовою у зв'язку з цим є його публікація «Рутиня в преподаванні словесности» (1860), якою О.Котляревський повертається до праці Гумбольдта про мову кав'ї з особливим акцентом автора на природу мови [2, I, 489]. «Історичний аналіз, – зауважує автор, – мало допоможе в прагненні збагнути дух старовини і проникнути в її заховані таємниці: вони залишаться незрозумілими доти, поки не підійдемо до найважливішого джерела... рідної мови, поки через наближення до спорідненої доісторичної старовини інших індоевропейських народів не навчимося розуміти й цінити відповідно свої власні цінності» [2, II, 253]. У кожному випадку О.Котляревський не опускає можливості уточнити мету дослідження, завдання численних зіставлень, наголосивши на необхідності усе прочитувати в контексті творчості інших народів. У вершинній своїй праці, удостоєній Уваровської премії «О погребальных обычаях... языческих славян», О.Котляревський, розмірковуючи над тим же «ембріоном подальших розгалужень» – індоевропейцями, підсумовував: «...спільний моральний набуток забирає із собою кожен народ, утворюючи самобутню одиницю, і на ньому, при впливові... історичних і природних умов, він виводить уже свою особну споруду, свою родову народність, на відміну від попередньої племінної і нової народності інших братів-народів» [2, III, 171]. Для О.Котляревського важливим є не лише проникнення в міфологію («міф утримує лише загальнолюдську рису»), але й шляхом зіставлень подальша можливість вичленити народне, відмінне, вивчити його природу. Він розцінює міф як «цвіт, вищий прояв духовного життя народу, в якому сходяться всі інші життєві прояви народного організму, як у центрі». Напрацьоване міфологами-попередниками (Гріммом, Буслаєвим, Костомаровим, Афанасьєвим) дозволило вченому «рухатися далі, отже, не просто «реставрувати» міфічні уявлення, образи, назви, терміни, а показати їх «історичне життя і значення в умовах окремих народностей» [2, II, 268]. Перечитуючи «Разбор сочинения Афанасьева...», виконаний О.Котляревським, Л.Білецький справедливо відзначав, що автор виявив, незвичайну систематичність у визначеннях і з'ясуванні методологічних принципів, з якими слід підходити до студій з міфології [8, 198]. Методика дослідження, розроблена О.Котляревським і апробована його ж таки оглядами, позначилася на теоретичному осмисленні історії «артистичної» літератури. Матеріал подальших його студій, а це в основному світова література, урізноманітнює методику порівняльних студій. За О.Котляревським, загальна (світова) література повинна бути,

насамперед, виявленням «літературних і артистичних ідей». Саме такі художні пам'ятки визначають обсяг літературної науки [2, I, 597]. Найприйнятнішим для вивчення, на думку О.Котляревського, є порівняльно-історичний метод. При цьому широко застосовуються елементи психологічного, культурологічного, міфологічного характеру, тобто ті, що сприяють всебічному вивченню твору в контексті історичної епохи. Наукова критика не раз піддавала сумнівам міркування О.Котляревського, відзначені недооцінкою естетичних моментів художньої літератури. Вказує на них і Л.Білецький. Проте визначальними в літературознавчих розвідках його вони не стали. В цьому переконає наполегливе прагнення вченого зосередити увагу на «вияві вільних сил душі – почутті й фантазії, і тоді в них (літературних творах – Л.Г.) більше поезії як вільного акту людської природи» [2, I, 255]. Автор виявляє підкреслений інтерес до «літературного плану» твору, того, що викликає інтерес як в історичному, так і в літературному відношенні. Наголос же на історичних, ідеологічних моментах, зроблений О.Котляревським, можна пояснити характером і загальним рівнем тогочасного літературознавства, яке, як показують дослідники, з одного боку, стимулювало історико-літературне прочитання літератури, активізувало ідеологічне літературознавство, а з іншого – «народило психологічний і вияскравило історико-порівняльний (компаративістський) методи...» [9, 13]. О.Котляревський належав до тих учених, що працювали на багатому фактичному матеріалі як європейських, так і східних літератур. Слов'янські займали в його студіях особливе місце. У численних спробах створити історію світової літератури він бачив багато неточностей і абсолютно довільно відібраних пам'яток (наприклад, Линниченком, Міллером, Туловим, Зеленецьким). Винятків було небагато – Шевирьов, Григорович, Шерер. Незнання історії національних літератур, шляхів їх розвитку, того, що вважав «елементами їх вродженої властивості», не раз повертали О.Котляревського до думок про те, що «теорія поезії» повинна поступатися місцем історії окремих національних літератур, бо «лише зміцнюючись коренем у рідній землі, під рідним небом, серед рідної природи, оточений зігрітим рідними тінями попередньої історії свого народу та живим образом життя поет постає справжнім поетом – історичним представником свого часу. Народністю визначається ступінь його історичного значення» [2, IV, 690]. Новоявлені теоретичні праці, констатував учений, призводять до уніфікації літератур. Історична метода, що передбачила вивчення літератури як складного комплексу буття

народу і виявлення його в слові, поєднувалася у О.Котляревського з методом порівняльним, який допомагав простежити найрізноманітніші форми міжлітературних, культурних взаємин. При цьому важлива «співмірність» матеріалу, адекватність зіставлень, послідовність аналізу фактів. О.Котляревський вкрай обережний в оцінці запозичень і впливів. Вдаючись до зіставлень, він категорично виступає проти перебільшення ролі останніх. Сучасна наука, відзначав О.Котляревський, «давно відкинула як не варту уваги стару, заяложену думку про велике значення впливів» [2, I, 187]. Сказане, однак, не дозволило йому ослід за іншими дослідниками однозначно оцінювати, наприклад, візантійські впливи як такі, що сковували будь-які прояви народного. Перекладені з грецької патерики, які поширювалися на Русі уже з XI ст., він розглядає як «прекрасні збірки духовно-оповідної літератури», що не пройшли безслідно для багатьох слов'янських літератур. Історія світової літератури, як це виходить із спостережень О.Котляревського, не «механічна, зшивна» споруда. Вона відтворює реальну картину історичного розвитку кожної в органічному зв'язку з іншими. Розумінням національної літератури як відкритої системи спричинений його інтерес до проблем генетичних і типологічних зв'язків. Зрозуміла, у зв'язку з цим, пильна увага О.Котляревського до орієнталістики. У час, коли вона як наука тільки піднімалася, автор виявляє неабиякі знання Сходу, обґрунтовує необхідність вивчення його як однієї з проблем слов'янознавства. На початку XX ст. до неї ще раз повернеться А.Кримський у «Записці...» [10], переконливо підтвердивши висновки навряд чи й відомого йому попередника.

Порівняння для О.Котляревського стало тим методичним мистецтвом, метою якого було якнайточніше описати, зрозуміти й оцінити різні в часі і просторі пам'ятки у зв'язку з історичним життям народу.

Розвиток науки вніс багато коректив у компаративістику, дав належне теоретичне обґрунтування предмета порівняльних досліджень, мети і місця в літературознавстві.

Студії О.Котляревського – окрема, але неминуха фаза в становленні порівняльного методу, спробі застосувати його до вивчення словесної творчості, літератур різних народів.

Література:

1. Дашкевич Н. Речь в обществе Нестора-Летописца // Поминка по Александру Александровичу Котляревскому. – К., 1881.
2. Котляревский А. История всеобщей литературы в России // Котляревский А. Сочинения в 4 т. – Спг, 1889. – Т.2.

3. Котляревский А. Рутиня в преподавании словесности. Там само. Т.1.
4. Шерр И. История всеобщей литературы. – М., 1861.
5. Дашкевич Н. Речь в Обществе Нестора-Летописца.
6. Ряпко А.М. Архів О.Бодяньського. «Рад.літературознавство», 1965, № 4.
7. Енциклопедія українознавства. Т.3. – Л., 1994.
8. Білецький Л. Основи літературно-наукової критики. – Прага, 1925.
9. Насенко М. Українське літературознавство: школи, напрями, тенденції. – К., 1997.
10. Кримський А. Пояснювальна записка // Записки історико-філологічного відділу ВУАН. – К., 1919, Т.1, С.IX.

Дмитро Овсянико-Куликовський

Людмила Грицик

Упродовж тривалого часу науково-критична літературна спадщина Д.Овсянико-Куликовського вивчалася переважно в колі проблем, досліджуваних російським літературознавством кінця ХІХ - початку ХХ ст., існуючих академічних шкіл і напрямків, зокрема психологічного [1]. В поле зору, як правило, потрапляли праці, повернуті в історію російської наукової думки [2]. Невипадковість їх у доробку вченого не раз справедливо підтверджувалася словами самого Д.Овсянико-Куликовського: «Я усвідомив, що в літературі мені належить узятися за психологічне дослідження творчості і витворів великих письменників-художників і поетів-ліриків, переважно російських»[3, 38]. Значна частина напрацьованого вченим, яка в основному пов'язана з роками його перебування в Одесі, Женеві, Празі, а також у Харкові, природно, випадала з поля зору або, в кращому разі, лише констатувалася. А між тим саме ранні праці Д.Овсянико-Куликовського прояснюють причини зацікавленості вченого теорією словесної творчості, зокрема психологією, історичним і порівняльним мовознавством, «психологією розуміння», проблемами рецепції, усім тим, що за словами автора, написано в різний час і на різні теми, але «об'єднане вихідною точкою зору і постановою питань»[2, VI, 1].

Закордонний період життя, орієнтації Овсянико-Куликовського, вибір, зроблений ним (з-поміж багатьох загалом цікавих людей, з якими знайомиться там, чи не найближче зійшовшись із Драгомановим), не менш важливий у виробленні його наукових інтересів. Тяжіння до Драгоманова М.Осьмаков пояснює не чим іншим, як «однаковою схильністю до проблем національної самосвідомості українського народу» [4, 21]. Визначення «дослідницької орієнтації», «самовизначення» Овсянико-Куликовського, як назвуть дослідники, відбулося пізніше,

в 1892-93 роках, під впливом О.Потебні, лекції якого він слухатиме уже будучи професором. Теперішній час «відсунув» Овсянико-Куликовського на «скромніше» місце в історії російської науки [5,3] не глибиною досліджень, їх характером, а головним чином зумовленим (нерідко й досліджуваним ученим матеріалом) вибором, інтересом до одних проблем (як-от іманентного розвитку мистецтва) і неувагою до інших. Відомо, що після нетривалого періоду навчання на історико-філологічному факультеті Петербурзького університету, Овсянико-Куликовський, вихідець із України, повертається до Одеси і продовжує навчання в стінах Новоросійського університету. Перебування в Україні було недовгим, однак насиченим напруженою роботою. Його участь у діяльності одеської громади і досі залишається непрочитаною сторінкою біографії вченого: «...заховане від урядових зазірань... тільки поволі відкривається», - констатував М.Грушевський [6, 102]. Мало що відомо й про роки навчання в симферопольській гімназії (1867-71), що найбільше проявлялись як згадував сам Овсянико-Куликовський у прагненні «взяти і вивчити всю науку» [3, 75]. Виконані дослідження переконливо показують, що громади, «малі гуртки» були «базою для дальшого розвитку нації в усіх сферах життя», що громадівці були «переконаними українцями», об'єднаними не програмою, а, за спогадами Є.Чикаленка, «тільки любов'ю до українського слова» [7, 29]. Серед одеських громадівців у різний час були М.Ковалевський, П.Ніщинський, М.Боровський, П.Климович, П.Дашкевич, Є.Чикаленко, А.Бобенко... [8, 84-95]. Дух громади, його найчастіше пов'язували з духом Шевченка, нерідко був об'єднуючим началом для свідомих українців. Встановленим є на сьогоднішній день факт, що одеська громада, яка виникла в 70-х рр., була «другою за чисельністю і нараховувала більше ста чоловік» [9, 9]. Не виключено, що саме спільні громадівські справи, суть яких була викладена в передмові до першого підготовленого за дорученням київської громади літературно-політичного збірника, виданого в Женеві, зблизили майбутнього вченого з М.Драгомановим. Головним було «стати спільно, щоб дійти до свого, щоб жити по своїй волі на своїй землі» [10, 293]. М.Драгоманов, як відомо, не залишив непоміченою працю земляка «Записки южнорусского социалиста». Перебуваючи в парижі та Женеві, Овсянико-Куликовський не міг не знати і про видану 1876 року у Відні брошуру «По вопросу о малорусской литературе». Вона була на слуху.

У широкому колі інтересів Овсянико-Куликовського, його прагненні обійняти різні галузі знань, особливе місце займала

психологія. Чим активніше займався він вивченням мов, у тому числі й порівняльного мовознавства, тим частіше повертався увагою до цієї науки: в мовознавчих спостереженнях, міркуваннях філософського, суспільно-політичного характеру, літературознавчих розвідках. Заняття санскритом та порівняльною граматику древньоіранських мов стимулювали інтерес до неї. На це вказуватимуть і інші дослідники. Найбільш точним був, як видно, М.Осьмаков. Працюючи з науковою спадщиною вченого, він прийшов до висновку, що релігійні течії (інтерес до них Овсянико-Куликовський виявляв ще в роки навчання в Петербурзі) захоплювали молодого дослідника «як прояви творчих сил народу, його духовної самодіяльності» [4, 21]. Ця думка надзвичайно важлива при спробі прояснити зацікавленість Овсянико-Куликовського індуїзмом, зокрема ведійськими гімнами, спробами визначити спільні й відмінні моменти в пам'ятках індійської та іранської античностей «Рігведі» й «Авесті».

Відомо, що до східної давнини Овсянико-Куликовський звертається ще в студентські роки. За кордоном він працював над ведійськими гімнами, присвяченими Сомі і , ширше, вакхічним культом у древніх індійців та іранців. До цього матеріалу він повертається в Москві, де за одне з досліджень ведійських гімнів - «Міф про сокола, що приніс квітку Соми» - автор буде представлений на звання доцента. Роботи Овсянико-Куликовського викликали схвальні відгуки не лише у відомих московських учених В.Міллера та Ф.Фортунатова, а й Одеси, Казані, Харкова. 1887 року він захистив в Одесі докторську дисертацію, основою якої були, як і раніше, ведійські гімни, зокрема культ вогню, його історія в епоху вед. Дослідники наукової спадщини Овсянико-Куликовського, не знайшовши в подальших студіях майже нічого зверненого безпосередньо в давні епохи індійців та іранців, робили висновки про те, що дисертація була нічим іншим як «підсумковою працею, що завершила розробки в галузі історії древніх народів» [4, 26]. Проте саме індологічні праці заклали основу для студій, над якими учений працюватиме до останніх років життя, віддаючи при цьому належне і лінгвістиці, і літературознавству, історії культури та психології. Повертаючись із часом до написаної за кордоном індологічної розвідки про культ божества Соми, Овсянико-Куликовський уточняв: «Ідея була така: ритм, який властивий мові і який виражається з найбільшою силою у вірші та пісні (що на різних етапах розвитку переважають над буденною - «прозовою»), повинен діяти на «немовлячу» психіку первісного людства збуджуючим, екстатичним чином, він є стимулом думки і

творчості» [3, 35]. У сформульованій концепції мови й екстазу Овсянико-Куликовський особливого значення надає вивченню різних аспектів словесної функції; його цікавить естетична природа мови; психічний вплив ритму, властивого мові. Ритм, доходить висновку автор, на ранніх етапах розвитку «хвилював людей не менше сонця, місяця, зірок... був джерелом міфологічних і містичних концепцій...» [11, 67] так звана проза є лише поганий спотворений вірш» [11, 68].

Звернення Овсянико-Куликовського до ведійських гімнів можна пояснити кількома причинами, пов'язаними з природою літератур Сходу взагалі. Найпершою є те, що традиційні уявлення про тип літературного твору на Заході і Сході не збігаються [12]. Відтак літературні межі східних літератур набагато ширші, до складу літератури входять також релігійні, релігійно-філософські пам'ятки, які також вважаються творами високої художньої культури. Інша пояснюється тим, що Овсянико-Куликовський обирає той художній матеріал, який наукова орієнталістика вважає «періодом неусвідомленої поезики, поезики до поезики». Це була епоха, представлена усними формами побутування творів [13, 268]. Художня література, як відзначають дослідники, ще не стала самостійно сферою. Погляд на ведійські тексти (молитви) був визначений Овсянико-Куликовським так: «Молитва є не лише прохання, звернене до богів; це ще й логічна дія словом» [11, 66]. Дія, виконана не за естетичними законами натії, індійської драми, а сприйнята традицією виконання ритуалу як такого.

Завданням ученого було простежити природу поетичного слова взагалі. Санскритські пам'ятки (надто веди) давали багатющий матеріал для спостережень і висновків. Бо навіть найдавніші з них відзначалися гострим уявленням самоцінності слова, його виражальних можливостей, необхідності його умілого відбору і використання, коли слово і зміст виступали як єдине ціле [13, 269]. Далі Овсянико-Куликовський робить акцент на кав'ї (поезії), найповніше представленій словесною художньою творчістю. Примітно, саме в руслі поезики кав'ї виникло, як стверджують дослідники учення про словесний образ, аланкари (прикраси) і похідні - гуни, доші, ріті, словом те, що стало основою індійської теорії поезії в цілому. Наголос, зроблений на словесну творчість, видається цілком зрозумілим і в контексті розставлених у працях інших учених українців, що за певних умов вимушені були працювати на російську науку: М.Костомарова, О.Котляревського, О.Потебні, О.Кирпичникова. Ще в «Обзоре сочинений, писаных на малороссийском языке» та «Об историческом значении русской

народної поезії» М.Костомаров, оперуючи багатими джерелами словесної творчості різних народів, намагався показати, що «кожний народ... має в собі щось таке, що торкається більш або менш кожного з тих осіб, що належать до народу...», і що те «щось» ...можна найкраще зрозуміти і відчутти, коли людина «не старається... бути пізнаною». Таким джерелом для дослідження своєрідності етносу була пісня, де «народ... виявляється таким, яким він є». Увагу О.Костомарова також привертає «чисто мисленничний напрямок».

Не менш переконливо звучала й інша думка про те, що вивчити своє, особливе, у порівнянні зі спільним можна, як слід осмисливши та спільне. Таким спільним джерелом, наприклад, для О.Котляревського стала індоєвропейська основа. Очевидну роль у наукових розвідках Овсянико-Куликовського відіграла і праця Т.Бенфея, критикована, заперечувана, однак важлива й тим інтересом, який вона викликала до санскриту в цілому.

У сходознавчих студіях Овсянико-Куликовського майже відсутні сліди полеміки з його попередниками, зокрема тими, що, займаючись словесною творчістю слов'янських народів, широко залучали «чужий» матеріал, відстоюючи при цьому різні погляди на її своєрідність.

Ученого цікавить не відмінність як така, а сама природа мови і мислення, те, що пізніше в «Психології національності» він визначить як «щось» (нещо), котре з'являється в позасвідомій сфері психіки. «Уявлення, поняття, образи, ідеї, які складають зміст думки, і їх поєднання, тобто судження, що відбувається за нормами логіки, - відзначає він, - усвідомлені. Навпаки, психологічні асоціації уявлень, понять, образів, ідей - неусвідомлені, і саме тут і проявляється у зв'язку з функціями мови (завжди неусвідомленими), національне забарвлення психології думки. В національній мові, її звуковій формі, словнику і граматичній будові виражається національна психологія мислення, і тільки «по прямій лінії» мови ми маємо можливість проникнути в її таємниці» [14, 23]. Таким чином, пошуки специфіки національного повертають Овсянико-Куликовського до глибин мови і психіки народу, які він простежує, звернувшись до ведійських гімнів, розкриваючи крізь призму тих же психологічних асоціацій, понять, образів, самі «уявлення» (представлення), котрі О.Потебня назве «внутрішнім знаком значень». По суті те, що в спостереженнях О.Потебні, якого Овсянико-Куликовський знав ще з часів харківського захисту наукової роботи про вакхічні культу, його лекційних курсів, до яких ще раз повернеться уже в зрілому віці, викликає інтерес і в нього.

«Уявлення, - доходить висновку Овсянико-Куликовський, - нав'язується самим словом». І тоді слово «уже не просто знак. Воно - образне, художнє. Такі слова будемо називати вслід за Потєбнею, словами з внутрішньою формою; крім зовнішньої (звукової) форми і значення, в них є ще уявлення, і ось саме відношення уявлення до значення, і складає внутрішню форму слова» [15, 23].

Образність санскритської поезії, як відомо, має ономатичний характер [16, 82]. Вона, як не раз відзначав відомий український індолог О.Баранников, на відміну від індомусульманської та європейської, набагато тісніше зв'язана зі світом індійської природи, міфології. «...в плані образності, - підкреслював учений, - «Рігведа» займає особливе місце, оскільки їй невідоме використання об'єктів образності, особливо широко використовуваних у всій подальшій літературі аж до наших днів» [16, 85]. Вивчення найстаріших ведійських гімнів дозволяло Овсянико-Куликовському простежити не тільки характер образності санскритської літератури, а й зробити певні висновки щодо багатоманітності аспектів людського мислення взагалі. Вони й привели його до переконання, що «...національних відмінностей думки треба шукати... виключно в психології процесів думки» [14, 4]. Нарешті, глибоке прочитання древньоіндійських пам'яток повертає його до цікавих міркувань про природу прози, її ритм тощо, які автор реалізував у працях про Гоголя, Тургєнєва, Чехова та ін.

Таким чином, знайомство із санскритологічними розвідками Овсянико-Куликовського переконує в хибності тверджень про маловартісність їх у науковій спадщині вченого. Рігведа, «Веди гімнів», як уточняв він, були для нього не лише прекрасною пам'яткою, яку автор ставив в один ряд з Біблією, Авестою, поемами Гомера [2, IV, 175], а й твором, що, обійнявши «багатовікову роботу умів», викликав у нього «психологічний» внутрішній інтерес. Він став основою для подальших лінгвістичних, літературознавчих пошуків Овсянико-Куликовського, якими достойно представлений психологічний напрямок слов'янського літературознавства. Методика порівняльних досліджень санскритських, іранських пам'яток, греко-римської античності була важливим кроком на шляху становлення і розвитку української компаративістики.

Література:

1. Академические школы в русском литературоведении. — М., 1975; Осьмаков Н. Психологическое направление в русском литературоведении. — М., 1981; Виноградов В. История русских лингвистических учений. М., 1978 та ін.
2. Овсянико-Куликовський Д. Собрание сочинений в 9 томах. Спб., 1910 - 1923.

3. Овсянико-Куликовський Д. Воспоминания. Пч., 1923, с.38.
4. Осьмаков Н. Психологическое направление в русском литературоведении, с.21.
5. Манн Ю. Овсянико-Куликовський как литературовед // Д.Н.Овсянико-Куликовський. Литературно-критические работы. В 2 томах. Том 1, с.3.
6. Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні. Л., 1925, с.102.
7. Антонович М. З історії громад на рубежі 1850-1860 років // Київська старовина, 1998, № 2, с.29.
8. Катренко А. Одеська громада 70-90-х років XIX ст. // Там само. С.84-95.
9. Світленко С. Українські громади другої половини XIX - початку XX ст. (Особливості ідеології та діяльності) // Київська старовина. 1998, №2, с.9.
10. Драгоманов М. Передне слово (до «Громади» 1878 р.). Вибране. К., 1991, с.293.
11. Овсянико-Куликовський Д. Разбор ведийского мифа о соколе... в связи с концепцией речи и экстаза. М. 1882, с.67.
12. Конрад Н. Место первого тома в «Истории всемирной литературы» // История всемирной литературы в 9 томах. Т.1, М., 1983, с.20-23; Никитина В., Паевская Е. И др. Литература Древнего Востока. М., 1962, с.5-12.
13. Гринцер П. Основные категории классической индийской поэтики. М., 1987, с.268.
14. Овсянико-Куликовський Д. Психология национальности. Пзд. 1922, с.23.
15. Овсянико-Куликовський Д. Язык и искусство. СПб, 1895, с.23.
16. Баранников А. Индийская филология. Литературоведение. М., 1959, с.82.

З компаративної спадщини Михайла Возняка

Людмила Грицик

Внесок Михайла Возняка у компаративістику — промовистий. Нове видання його “Історії української літератури” стало помітним кроком в осмисленні історії нашої літератури від найдавніших часів до XVIII століття. Автор простежує багатий матеріал рідного слова в плані контактено-генетичному («в генетичній послідовності») й типологічному. Значну увагу приділяє М.Возняк висвітленню форм взаємин українського письменства, включаючи й дані інших галузей знань. «...історія всесвітньої літератури, – відзначає автор, – це поступове розкриття змісту людського життя, ...це частина великої історії духу, котру можна назвати філософією» [1, 56]. Відтак із самого дослідження М.Возняк, як свого часу Ван Тігем, пріоритетність віддає своїй літературі, інший матеріал залучає до зіставлень настільки, наскільки це потрібно для глибшого прочитання. Така установка дослідника. Це спонукає його уже при висвітленні найдавніших епох звертатися (на відміну від пізніших дослідників [2]) насамперед до оригінального, а не перекладного письменства. При цьому автор зауважує, що нова культура, яка прийшла із християнством і письменством, «витиснула на ній своє тавро», оскільки зустрілася з нижчою, місцевою і увійшла в

боротьбу з нею» [1, 59]. Сказане, однак, не є підставою для нехтування своїм при прочитанні легенд, переказів. Процес «придавлення» християнського або «перетворення» під впливом свого перебуває під пильною увагою вченого. Простежуючи обставини історико-культурного життя, автор цілком обгрунтовано звертає увагу на «приналежність» України до східного світу, зокрема візантійської культури. Історики літератури по-різному бачать візантійську «сторінку» в нашій літературі: як те, що з часу прийняття християнства заступило їй дорогу до заходу і західної культури, як «візантійщину», але й таку, що на шляху «із варяг у греки» залишала багато цікавого з інших цивілізацій. «Несимпатичним» вважає М.Возняк намагання візантійської літератури використати усе те, що бодай натякало на інтереси до заходу, в тому числі й поганський елемент, що «перетворився» в поетичний матеріал. Але ерудиція вченого, знання матеріалу не залишили непоміченими «перетравлення» з чужих літератур візантійською, що в такому вигляді входило у східний християнський світ. Художні пам'ятки, досліджувані автором, гостро ставлять, таким чином, проблему «чужого» і «свого», способів впровадження чужого, шляхів входження його в національний літературний процес. Крім того, саме знання характеру візантійської літератури проливає світло на деякі місця в українській, зокрема поганській народній творчості. Порівняльні аспекти роботи М.Возняка свідчать про те, що автор добре орієнтувався у візантійській літературі, яка з IX ст. аж до XII-го переживала період піднесення. Автор головню акцентує на посередницькій (між Європою та Азією) її функції. Але в контексті його дослідження присутнє все те, чим володіла тоді візантійська культура. «Конфесійний конфлікт» західної та східної церков не міг не позначитися на сприйнятті не лише візантійської, а й інших літератур цього регіону – сирійської, коптської, що при багатьох відмінностях, мали не менше спільного, передовсім у змісті, у поширенні перекладної літератури, що, зважаючи на «ойкуменічність» (термін С.Аверінцева) ідеологічних систем Раннього Середньовіччя [3, 338], сприяли «зрошенню» оригінальної й перекладної літератур, які потому проникали прямо й опосередковано і в слов'янський світ. У Візантії IX ст. поживаються життя культурних центрів, поряд із церковною активно розвивається й світська література, з її інтересом до давнини, в тому числі й греко-римської античності. Оновлюється візантійський фольклор, відчутніший інтерес до реального життя в оригінальній літературі. З'являються переробки творів античних

авторів – Гомера, Евріпіда. З іншого боку, помітний посилений інтерес до Сходу. Здійснюються численні переспіви, перекази не лише з арабської мови. Остання нерідко виступала мовою-посередницею у спілкуванні християнської Візантії з іншими художніми світами. Так, уже в XI ст. Симеон Сіф дає своє тлумачення санскритської «Панчатантри», яка під назвою «Каліла і Дімна» входить в арабомовні літератури. У слов'ян вона з'явиться під назвою «Стефаніт і Інхілат». Через посередництво Візантії арабомовна культура, витворена багатьма етносами, у тому числі й епохи Ранняго Відродження, проникала в Європу і, зокрема, на території, заселені слов'янськими народами. Ось чому увесь матеріал, пов'язаний з Візантією (усим, що стосувалося науки про людину – така доктрина вченого), піддається огляду і при аналізі своєї літератури. Причому автор широко залучає до студій матеріали суміжних наук – архітектури, малярства тощо. Елементи історико-культурного методу поєднуються із соціологічним, коли автор торкається проблем рецепції чужого, в тому числі й візантійською українською літературою, відбору і особливостей його «втягування» в себе. «...український організм, – уточняє автор, – ...вибирав з нього (візантійського впливу – Л.Г.) те, що йому було рідніше, ближче, та, присвоюючи собі чуже, вкладав присвоєне... у власне тіло й оживляв... власною кров'ю» [1, 88]. Гнучкість наукових методик, які застосовує М.Возняк, не дозволила вписати його в строгі рамки історичної школи, зокрема ідеологічної інтерпретації твору. Зіставляючи його методу з апробованою С.Єфремовим, Л.Білецький змушений був уточнити: «Приблизно ті самі принципи, правда не так систематично й повно, як це висловив С.Єфремов, проводив і проводить у своїх студіях... М.Возняк» [4, 169]. Точніший, здається, М.Гнатюк, який вважає, що в працях М.Возняка знайшла своє логічне продовження вироблена у другій половині XIX ст. соціологічна концепція, яка поєднувалася з порівняльною теорією, культурно-історичною, філологічною школами [5, 25]. Самі художні пам'ятки (тексти), які почасти мали багато спільного з «чужими», або відмінного від генетично споріднених, спонукали автора не раз повертатися до різних факторів історичного життя народу (напр., при спробі пояснити характер і суть південно-слов'янського впливу, зокрема болгарського у XIII – XIV ст.; або сліди іранські, тюрксько-татарські, німецькі, литовські, чеські і т.д.). Десь у зародку тут уже наявна й проблема помежових літератур. Так, він акцентує на контакти зі словесною творчістю мадярів, словаків, поляків, білорусів, литовців, простежуючи пам'ятки, народжені до відомих

історичних подій. Ще в іншому плані (справді більше ідеологічному) вивчається ця проблема на матеріалі української та російської літератур XVIII ст., коли автор простежує українську та європейську течії в російській літературі, обґрунтовуючи право першості за першою, а відтак і більш органічного вращення її в літературний процес сусідньої літератури. Не менш важлива й інша проблема рецептивного характеру, вирішення якої проливає світло на Вознякову оцінку впливів. Для нього вони не є ознакою слабкості літератури, а, навпаки, свідченням розвитку, так само, як і здатність переробляти, переймати, присвоювати, перекладати. Таким розумінням «чужого» в контексті свого письменства пояснюється і його сприйняття перекладної літератури. Примітно навіть таке: розділ про неї не починає, як в академічній історії літератури [2, I, 45], а продовжує її, органічно вписується в огляд. Автор свідомий того, що перекладне письменство в певні періоди розвитку переважало оригінальну, а інколи «розпочинало... окремі літературні фази її» [1, 100]. Проте інші моменти перекладацької справи в Україні, передовсім переклади, виконані з грецької в Україні без будь-якого посередництва, дають підстави робити певні висновки про стан літератури, її потреби, орієнтацію тощо. Таким чином, порівняльним прочитанням літератури в широкому контексті свого й чужого автор визначає не лише два важливі рівні аналізу – контактено-генетичний і типологічний, а й основні форми взаємин, приділяючи особливу увагу різновидам тогочасного перекладу, ролі літератури (твору) – посередниці та факторам, що спонукали виконувати посередницьку місію в чужому письменстві. Чи не вперше на ті часи М.Возняк торкається проблеми поліваріантності перекладів, що також мала місце в давній українській літературі. І тут дані історії культури мови – суміжних наук, як сказали б сьогодні – залучаються до спостережень, які проливають світло, скажімо, на те, чому потреба в конкретному перекладному творі (напр., візантійському) нерідко була і спричинена різними факторами, і по-різному задовольнялася у тому ж слов'янському світі (у південних і східних слов'ян). Нарешті М.Возняк чи не одним із перших серед українських літературознавців вдається до синхроністичних таблиць, якими супроводжує обидва томи своїх студій. На особливу цінність їх вказує і М.Гнатюк [5, 27]. Без сумніву, вони свідчать про знання автором світової літератури. Але важливе й інше: так автор утверджує ще один спосіб прочитання національного письменства в регіональному та європейському контексті різних епох. Цей спосіб, як відомо, потому був зреалізований і в російському академічному

виданні «Истории всемирной литературы» в дев'яти томах. Завдання, визначене дослідником, межі студіювання не дозволили, зрозуміло, вдаватися до широких контактено-генетичних і типологічних студій. Однак присутність їх незаперечна. Матеріал синхроністичних таблиць – від «Пісні про Роланда», «Декамерона» Бокаччо, «Похвали розуму» Е.Роттердамського – до драм В.Шекспіра, «Дон Кіхота» Сервантеса, творів Корнеля, Руссо, Стерна, Лессінга, Шіллера, Гете, Гайне, російських письменників. Такий неповний перелік імен витворює той контекст, у якому автор веде вивчення української літератури.

Судити про методику М.Возняка непросто. Скоріше, можна міркувати над його розумінням предмета, а звідти, в кожному конкретному випадку – про вибір. Прикметно, він широко використовує досвід попередників і сучасників, особливо О.Бодяньського, М.Драгоманова, І.Франка, М.Дашкевича. Але у подальшому розвитку порівняльного літературознавства його студії вражають насамперед оригінальністю (дозволимо не погодитися з О.Білецьким) методик, які й дозволили систематизувати багатий і на той час не завжди прочитаний матеріал.

Література:

1. Возняк М. Історія української літератури: у 2 т. – Л., 1992. – Т.1.
2. Див., наприклад: Історія української літератури у 8 томах. – К., 1987. – Т.1
3. История всемирной литературы. В 9 томах. – М., 1984. – Т.2.
4. Білецький Л. Основи літературно-наукової критики. – Прага, 1925.
5. Гнатюк М. Михайло Возняк і його «Історія української літератури. // Возняк М. Історія української літератури. – Т.1.

ФРАНЦУЗЬКА ШКОЛА КОМПАРАТИВІСТИКИ: СТАНОВЛЕННЯ, СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ.

Володимир Матвіїшин, Іванна Девдюк, Наталя Якуів

Порівняльне вивчення літератур належить до найдавніших методів літературознавства. Деякі вчені вказують на зародження цього методу ще в античні часи, зокрема, як приклад наводять "порівняльні життєписи" Плутарха. Прагнення до порівняльного вивчення літератур мало місце також в епоху Відродження. Достатньо згадати «Адагії» Е.Роттердамського, історичні співставлення Гердера. Порівняльні методи дослідження літератури використовували і знамениті французькі просвітителі: Д.Дідро, Ж.-Ж.Руссо, Вольтер. Теоретики німецького романтизму брата Шлегелі

вдавались до широкого порівняння європейських літератур. На початку століття почалось вивчення «мандрівних» сюжетів. Піонером на цій ниві переважно називають шотландського дослідника Джона Денлопа, автора книги «Історія художньої прози». Відштовхуючись від досліджень Денлопа, німецький сходознавець і санскритолог Теодор Бенфей (1809-1881) обґрунтував «теорію наслідування» (компаративізму), що стала важливим етапом у розвитку порівняльно-історичного методу і була викладена ним у передмові до перекладу знаменитого збірника байок і притч Стародавньої Індії "Панчатантра" (1859). Бенфей передбачив можливість міграції мотивів і сюжетів серед народів не на основі їх спільного походження, а шляхом історично-доведеного культурного спілкування. Його цікавив процес перетворення і поширення індійських казок і розповідей в цілому світі шляхом багаточисельних контактів з християнськими народами через посередництво Візантії, Італії та Іспанії, які були на той час своєрідними вузловими пунктами.

Французька школа компаративістики займає одне із провідних місць у світовому літературознавстві ХХ століття. Саме у праці француза Філарета Шаля «Дослідження з порівняльного літературознавства» (1847-1864) вперше з'являється термін «порівняльне літературознавство» ("litterature comparee"), Франція - одна з небагатьох країн світу, де порівняльне літературознавство включено в університетські програми.

Біля витоків французької компаративістики були знамениті літературознавці початку ХІХ століття Шарль Огюстен Сент-Бев (1804-1869) та Іпполіт Адольф Тен (1828-1893). Сент-Бев був першим, хто звернув увагу на відмінність літературознавчого і літературно-критичного аналізу художньої творчості, намагаючись показати особливості творчості письменника через його біографію. Завдяки йому утвердився біографічний метод дослідження, що вимагав детального вивчення листів, розмов, думок, особливостей характеру, морального обличчя великих письменників, щоб через авторські біографії, внутрішній світ митців йти до аналізу літературних явищ. Біографічна домінанта в працях Сент-Бева оцінювалась по-різному його сучасниками і послідовниками. Проте біографічний і психологічний підходи Сент-Бева до вивчення літературних явищ використовувались як представниками культурно-історичної школи, так і психологічної, фрейдистської та інших шкіл, де вони по-різному сприймалися, залежно від світоглядних засад.

Культурно-історична школа сформувалась у

французькому літературознавстві у першій половині XIX століття на чолі з філософом, естетом, теоретиком літератури і мистецтва Іпполітом Теном. Основну увагу у дослідженні літератури Тен звертав на пошуки суспільно-історичних причин виникнення і розвитку літературних явищ. У філософському позитивізмі фундатори культурно-історичної школи керувались методами точних наук, фактами у галузі наук про природу, соціології і культури. Важливий принцип методології культурно-історичної школи був сформульований Теном у "Вступі" до "Історії англійської літератури" (1863), де він висунув знамениту тріаду - "раса", "середовище", "момент". "Расою" Тен називає вроджені й успадковані нахили людей, спільні для певних груп, племен чи цілих народів, які відзначаються спільними, історично сталими рисами - фізіологічними, психічними, соціально-побутовими. Відмінності національного життя при спільних "племінних" якостях дослідник пояснював за допомогою поняття "середовище", куди входять і політичні обставини, і стан умов і звичаїв навколишнього середовища і "моральна температура". Національні обставини і навколишнє середовище впливають, за Теном, не на чисту дошку (*tabula rasa*) художньої творчості, а на дошку, де вже щось зображено: "Один художник є попередником, другий, відштовхуючись від творчості першого, творить через посередництво першого" [19, 27]. Так уточнює він поняття "моменту", в якому в широкому сенсі представлена і певна історична епоха, і наявність чи відсутність традицій. З позицій "тріади" Тен аналізує явища літератури та мистецтва минулого та сучасності. Характерним у цьому плані є його дослідження творчості Діккенса і Теккерей в книзі "Новітня англійська література в сучасних її уявленнях" (1868). Висуваючи при оцінці письменника на перше місце світоглядний аспект ("як він дивиться на речі?"). Тен розглядає передусім національну своєрідність Діккенса. Він підкреслює особливу силу уяви, притаманну англійському письменнику, могутню пристрасність художника, його чисто англійську здатність "урочистим стилем розповідати нудні небилиці", порівнюючи для доказу, творчість Діккенса з творчістю французьких письменників - Бальзака, Жорж Санд, Стендаля.

Особливо слід відзначити вагомий внесок у розвиток порівняльного літературознавства Фердинанда Брюнетьєра як його прославленими лекціями у Вищій педагогічній школі (*Ecole Normale Superieure*), так і статтями в журналі "Revue de deux mondes". У ранній період діяльності він був послідовником Сент-

Бева і Тена, прагнув зробити науку про літературу подібною до природничих дисциплін.

Позитивістські спрямування Брюнетьєра проявились у його теоретичній праці "Еволюція жанрів історії літератури" (1890). У ній яскраво проявилось захоплення автора дарвіністською теорією еволюції. За його твердженням, окремий жанр у мистецтві подібний до живої істоти — він також проходить стадії зародження, росту, кульмінації, занепаду і смерті. Жанри змінюються, створюють зародки новим відгалуженням, борються за першість, подібно до боротьби за існування у природі. Брюнетьєра до кінця життя цікавили причини жанрової еволюції. Він намагався знайти закони, що керують змінами жанрових форм і з'ясувати походження цих законів.

Однак пізніше автор "Еволюції жанрів історії літератури" переконується у неможливості перенесення природничих наукових принципів на історію літератури і мистецтва та відмовляється слідувати за теорією Тена, який змішує, на думку Брюнетьєра, історію літератури з історією культури. Він відходить від теорії трьох факторів Тена і розвиває ідею внутрішнього взаємозв'язку літературного ряду, впливу одних творів на інші. У таких працях, як "Посібник з історії літератури" (1898), "Історія французької літератури класичного періоду" (1904-1912), Брюнетьєр підходить до формалістичного, іманентного трактування літературного процесу: "В літературі, як і в мистецтві, після впливу особистості головним є вплив одних творів на інші" [9, 1, 591-592].

Брюнетьєр справедливо зауважує певний однобічний розвиток літературознавства у працях культурно-історичної та порівняльно-історичної шкіл, які приділяють значну увагу історико-літературному процесу в соціальному та психологічному аспектах і недостатньо розробляють питання поетики літературних родів, видів і жанрів. Він обґрунтовує необхідність широкого охоплення явищ світової літератури, передбачаючи, що тільки таким шляхом (а не обмеженими національними рамками) можна визначити "криву еволюції європейських літератур".

Ідеї Брюнетьєра отримали конкретний розвиток у працях його учнів, особливо Жозефа Текста, автора (крім багатьох інших праць), сповненої ентузіазму декларації стосовно перспективи порівняльного літературознавства: "Я вірю у майбутнє порівняльного літературознавства, європейського літературознавства" [3, 49]. І справді, саме Ж. Текст опублікував перше в історії молодішої дисципліни велике теоретичне дослідження "Ж-Ж. Руссо і джерела літературного космополітизму" (1895), після

якого з'явилась серія досліджень з європейської літератури (1898), розділи трактату Пті де Жюльвіля (1898-1900), що містили підсумковий огляд іноземних впливів на французьку літературу, і особливо вступ до великої бібліографії, зібраної Луї-Полем Бецом. Ж. Текст — перший штатний професор кафедри порівняльного літературознавства у Франції, а саме в Ліоні. У тісній співпраці з ним розгортає свою діяльність Л.П.Бец, автор дисертації "Гейне у Франції" (1895) і багаточисельних компаративістських досліджень, та передусім творець вкрай необхідного інструменту - методичної компаративістської бібліографії (1897), яка виросла з 3000 назв в 1899 році до 6000 в 1904 році і робота над якою (збір та класифікація) продовжується й до сьогодні.

У другій половині XIX ст. одночасно з культурно-історичною школою у літературознавстві та критиці (І. Тен (1828-1893), Г. Лансон (1857-1934), Е. Фаге (1847-1916)) починає посилено розвиватися порівняльно-історичний метод.

Наприкінці XIX століття відбуваються ще дві знамениті події, які благодатно вплинули на розвиток порівняльного літературознавства. В цей період різко зросло значення літературної критики в розвитку літератури і в суспільному житті. Хоча жвава дискусія довкола проблеми літературного космополітизму і його національної специфіки, в якій брали участь Жюль Леметр та Еміль Фаге, не стосувалася конкретно компаративістики, та все ж вона помітно посилила інтерес до неї. Потрібно також звернути увагу і на діяльність секції історико-порівняльного літературознавства, якою керували Гастон Паріс та Фердінан Брюнетьер в рамках Міжнародного конгресу з порівняльної історії, який відбувся у Парижі з приводу Першої всесвітньої виставки.

З початку XX століття порівняльне літературознавство у Франції розвивається досить швидко, уточнює завдання своїх досліджень і поступово розв'язує їх. Цьому сприяло оновлення методу історико-літературних досліджень завдяки працям видатного вченого Гюстава Лансона, засновника французької філологічної та історичної школи. В його лекціях у Вищій педагогічній школі та Сорбоні, статтях та книгах, особливо в "Історії французької літератури" (1894), було по-новому переосмислено спадщину Сент-Бева і Тена, з одного боку, і Брюнетьера - з другого, та використано вперше в історії європейських літератур нові важливі методологічні принципи: достовірність інформації, її правдивість та різнобічність, дослідження творів на історико-культурному тлі епохи, тісний взаємозв'язок із соціальним життям, конкретний аналіз, який

ґрунтується на вичерпній документації. На думку багатьох французьких літературознавців, зокрема Жерара Дельфо та Анн Рош і Анрі Пейра, Лансону вдалося здійснити синтез історичного та естетичного пізнання літературного твору, до якого прагнуть майже всі дослідники літератури, але який дається тільки небагатьом. У книзі Лансона "Статті про метод, критику й історію літератури", яка була видана 1965 року на основі його виступів на сторінках періодичних видань, вичерпно сформульовано основні принципи підходу до літератури і намічено основні напрямки історико-літературного дослідження. Лансон був прихильником наукового підходу до літератури, але, вважаючи, що література як об'єкт дослідження радикально відрізняється від об'єкту природничих чи точних наук, стверджував, що неможливо послуговуватись у її дослідженні методами цих наук. "Єдине, що потрібно запозичити у науки, - писав він, - не ті чи інші її прийоми, а її дух... Відповідний стан духу у ставленні до природи, спільний для всіх вчених" [11, 36]. Такою позицією і керувався Лансон, обґрунтовуючи свій підхід до літератури, а саме історичний метод. Важливо зауважити, що Лансона цікавила не історія як така, а саме історія літератури, не дослідження літератури через Історію, а історико-літературне дослідження. При цьому важливу роль Лансон відводить взаємозв'язку суб'єктивного та об'єктивного у загальних методологічних принципах. Для Лансона поняття "знати" і "відчувати" мають однакове значення під час пізнання літературного твору. "Треба постаратися "знати" все те, що може бути пізнане за допомогою об'єктивних і критичних методів, залишивши "почуттям" галузь, яка не піддається раціональному пізнанню" [11, 38].

Прихильник об'єктивного наукового пізнання, Лансон великого значення надає індивідуальності - як досліджувачій, так і досліджуваній, оскільки дослідник не може абстрагуватись в процесі пізнання об'єкта, та й сам об'єкт цікавий перш за все своєю унікальністю. Саме ця увага до індивідуального, а не лише "збір фактів", пізніше послужила предметом негативної оцінки творчого методу Лансона представниками "нової критики", які бачили в ньому ворога узагальнень, нездатного за одиничним побачити ціле. Але крім пильної уваги до індивідуального, дослідник літератури, на думку Лансона, не може обмежуватись вивченням тільки індивідуального, він повинен включати все в широкий і різнобачний контекст, без якого неможливе ні справжнє знання індивідуального, ні розуміння історико-літературного процесу, який зовсім не може бути ланцюгом шедеврів. Важливість історико-літературної

концепції Лансона для порівняльного літературознавства полягає у конкретних завданнях, які він ставив перед дослідником-літературознавцем: вивчати літературні тексти, порівнювати їх з метою, відрізнити індивідуальне від колективного і оригінальне від традиційного, групувати їх за родами, школами і рухами, і, нарешті, визначати ставлення цих груп до розумового, морального і соціального життя країни та до розвитку європейської літератури і цивілізації.

Лансон вважав, що для вирішення такого завдання потрібно використовувати всі допоміжні знання — бібліографію, вивчення рукописів, критику текстів, лінгвістичні дисципліни. Вчений детально зупиняється на тому, що він розуміє під точним знанням. Базою будь-якого літературознавчого дослідження, його відправним пунктом є встановлення канонічного тексту і його детальне вивчення: дата, автентичність, цілісність, вивчення редакції. Далше необхідно встановити буквальне значення, тобто вивчити лексику, синтаксис, стилістику. І лише тоді можна приступати до дослідження його літературної сутності, тобто змісту і художніх особливостей.

Наступне коло проблем, яке необхідно вивчити дослідникові, пов'язане із в'ясненням того, як зроблено твір: яка особа його створила? в яких обставинах? з яких матеріалів? Щоб відповісти на такі запитання, необхідно вивчити біографію і джерела в широкому значенні.

І, нарешті, для повного і точного знання твору потрібно в'яснити, як він був сприйнятий читачами і як вплинув на розвиток сучасної літератури. Для Лансона вивчення окремого твору - перша ланка літературознавчого аналізу. Такими ж методами досліджуються всі твори одного письменника, при цьому встановлюється місце твору і всієї творчості в певному історичному ряді, далше твори групуються і шляхом встановлення подібностей форм створюється історія жанрів, спільності думок і почуттів - історія ідейних та естетичних течій, а їх співставлення дає уявлення про певні епохи естетичного розвитку, їх рух і зміну.

Історія літератури закінчується в'ясненням взаємовідносин літератури та життя, тобто змикається із соціологією. Такий загальний проект Лансона. Отже, Лансон заклав основи тих жанрів літературознавчих досліджень, які існують й сьогодні та становлять ядро академічного літературознавства у Франції. Авторі всіх трактатів і навчальних посібників від кінця XIX століття і до праць Бедье та Азара (1923-1924) - Абри, Одін, Крузе, Гранжар, Морне та інші - йшли шляхом, відкритим Лансоном. Порівняльне

літературознавство також використовувало позитивістські досягнення Лансонівської методології.

Р.Самарін звертає увагу на зв'язки, які існували між компаративістикою і позитивізмом. У часи широкої популярності цієї філософської течії деякі літературознавці, як Брюнетьер і Лансон, бачили у порівняльному вивченні літератур і пам'яток народної творчості різних часів і народів основу для виявлення спільних законів літературного розвитку як певної паралелі до тих законів розвитку природи і суспільства, які намагались довести вчені-позитивісти. Компаративісти позитивістського спрямування переносили деякі ґносеологічні недоліки позитивізму у свої дослідження. Та все ж компаративістика цього періоду позначена прагненням постановки важливих проблем, вивченням важливих питань історії літератури.

Після Першої світової війни важливим етапом у становленні французької компаративістики була діяльність Фернана Бальдансперже, який змінив Ж.Текста на Ліонській кафедрі, видавця систематизованої компаративістської бібліографії Беца. Дисертація Бальдансперже "Гете у Франції" привернула до нього увагу європейського порівняльного літературознавства. У своїх працях "Дослідження з історії літератур" (1907-1939), "Рух ідей у французькій еміграції 1789-1815" (1924) вчений розглядає впливи іноземних літератур в основному на французьку. Будучи професором Ліонського університету і Сорбони, Бальдансперже став найбільш активним пропагандистом ідей європейського порівняльного літературознавства, особливо в академічних гуртках. Його праці присвячені як проблемам теорії ("Порівняльне літературознавство: назва та предмет" (1921), так і практиці. Крім того, він починає видавати з 1921 року разом з П.Азаром журнал "Revue de litterature comparee", який став одним із головних періодичних видань компаративістів різних країн.

Визначним вченим французької школи компаративістики був і Поль Азар. Прославлений професор кафедри порівняльного літературознавства Сорбони і Колеж де Франс, відомий у широких університетських колах в різних країнах, Азар займався переважно літературними, культурними та політичними зв'язками Франції та Італії ("Французька революція та італійська література" (1910), дисертація "Французькі впливи в Італії XVIII століття" (1934).

У праці Поля Азара "Криза європейської свідомості" відтворена інтелектуальна атмосфера, в якій зароджуються риси нового світу XIX століття. Особливу увагу автор приділяє "кризі" в момент переходу від ідей класицизму, заснованих на стабільності,

до нових ідей "прогресу й руху" по сходинках, які Азар називає "великими психологічними зрушеннями епохи". Він має на увазі боротьбу з традиційними віруваннями, спробами створення нових теорій, зміни психології, які глибоко вразили світ людини, її уявлення і почуття. Значення цієї праці полягає передусім у тому, що в ній, у дусі кращих традицій французької школи компаративістики, представлено загальний стан культури Європи досліджуваного періоду. Праці Поля Азара можна вважати типовими зразками дослідження історії ідей. У "Кризі європейської свідомості" французький компаративіст вивчає невеликий відрізок часу впродовж 35 років (1680-1715 рр.), який представляє його як перехідний момент до епохи нового розквіту літератури - від Расіна до Фонтенеля і від нього до Вольтера. Азар стверджує, що це час переходу від старого до нового, перенесення центру культури з півдня на північ. Поширення літературних і філософських ідей набуває широкого розмаху, охоплює Англію, Німеччину, Францію і Голландію. Це час, коли починається штурм в ім'я розуму проти традиційних концепцій. На горизонті вже видно новий ідеал, який знайде вираження у XVIII столітті, в емпіризмі Локка, італійському деїзмі, франкмасонстві, розробці природного права, новій суспільній моралі.

У другій праці Азара "Європейська думка XVIII століття" (1946) дано блискучий аналіз еволюції до Просвітництва. Дослідник розглядає давно відомі, здавалось би, факти, але відкриває у них, в дусі свого часу, основоположну суть. Так, наприклад, він розглядає суд над християнством, в якому брали участь Вольтер, Лессінг, Геновезі, і вияснює контури тої "твердині людини", яка буде протиставлена Богу. Обидва дослідження, що стали класичними, відзначаються широкими узагальненнями, у них намічені зв'язки між філософськими та літературними ідеями, які з'явилися в декількох європейських країнах. Таким чином, у працях створюється цілісна картина переходу від Класицизму до Романтизму. Дослідження Поля Азара можна вважати справжніми зразками праць із "загальної літератури", в певних рамках вони можуть бути прикладами для нових досліджень з історії європейських літератур.

У рамках тієї ж школи, поряд з П.Азаром, розвинулась діяльність Поля Ван Тігема, послідовника Г.Лансона, який після 1931 року став одним із видатних діячів Сорбони. Його дисертація "Оссіан у Франції" присвячена впливу зарубіжних літератур на літературу його батьківщини і стосується також журналу "Annee litteraire" як французького посередника між зарубіжними

літературами і Францією. Після 1924 року Ван Тігем починає ширше дослідження літературного європейського процесу. До цього часу він займався переважно теоретичними проблемами і опублікував на сторінках різних журналів такі статті: "Поняття порівняльного літературознавства" (1906), "Синтез в історії літератури", "Порівняльне літературознавство і загальна література" (1920) та інші. У своїх працях Ван Тігем намагається розв'язати низку теоретичних проблем, подати своє обґрунтування предмету та завдань порівняльного літературознавства. Зокрема, у книзі "La litterature comparee" (1951) автор висуває твердження, що предметом компаративістики "є вивчення взаємозв'язків різних літератур". У загальних рисах, якщо звернутися до цінностей західного світу, вона охоплює "зв'язки між грецькою та латинською літературами, внесок цих давніх літератур у сучасні, починаючи з періоду Середньовіччя і, нарешті, взаємовідносини сучасних літератур" [26, 57].

Ширший підхід до предмету компаративістики П. Ван Тігем висловлює у праці "Litterature comparee et litterature generate" (1920), стверджуючи, що "галузь даної науки треба розширити до розмірів так званої "загальної літератури" [3, 177]. У концепції Ван Тігема порівняльне літературознавство охоплює переважно двосторонні літературні зв'язки і представляє собою перехідний варіант від вивчення національних літератур до загальної літератури, до якої він включав і нову галузь, а саме літературні явища, які виникають у подібних суспільно-історичних і культурних умовах (маються на увазі типологічні сходження). Загальним літературознавством або загальною літературою Ван Тігем називає дослідження явищ, які спільні для декількох літератур, які розглядаються у взаємних залежностях і подібностях. Саме Ван Тігем наполягав на ідеї "загальної літератури" як особливого предмету дослідження. У своїх положеннях він виходив із протиставлення дослідження бінарних зв'язків між літературними фактами вивченню явищ "спільних для багатьох літератур". Шляхом простого додавання ряду бінарних співставлень неможливо зрозуміти велике міжнародне явище як ціле. Літературні течії як явища інтернаціональні належать з таких позицій не до порівняльного літературознавства у вузькому розумінні, а до галузі "загальної літератури", і Ван Тігем побудував свою книгу загальної літератури під назвою "Синтез в історії літератури. Порівняльне літературознавство і загальна література" (1925) як зміну міжнародних літературних течій. [5, 155].

У 1928 р. вийшла наступна книга Ван Тігема "Великі зарубіжні письменники", що містить важливі відомості про митців, якими вчений займався раніше, уривки із найважливіших їх творів та їх

ідейно-художній аналіз.

Поль Ван Тігем у своїй теорії наголошував не на домінуючому становищі однієї літератури над іншими, як його попередник- співвітчизник Бальдансперже, а на загальних спільних аспектах, які в різні епохи об'єднують їх і пов'язують у відносно стійкі і виразні літературні сукупності, починаючи з Відродження і закінчуючи сучасною епохою. Книга Ван Тігем "Літературна історія Європи від Відродження" є підтвердженням цієї теорії. У ній міститься коротка Історія жанрів і художніх форм. А наступна праця "Історія літератур Європи і Америки від Відродження і до наших днів" (1945), яка включає і літературу народів Балкан, Центральної Європи, Прибалтики і Латинської Америки також побудована за такими ж принципами. У ній зроблено горизонтальні зрізи великих європейських течій, їх одночасний розвиток в декількох європейських країнах. Ця праця набула широкої популярності. В основі книги лежить доволі чітка періодизація, що дає можливість показати долю літературних напрямів у різних країнах і, певною мірою, внесок різних літератур у світовий літературний процес. "Я намагався, - писав у передмові автор,- простежити у різних народів і на різних мовах традиції, впливи і моди, рух ідей і форм мистецтва і показати у письменників, які не знали один одного, багаточисельні та очевидні збіги, співпадіння, подібні напрями в ідеях і стилі" [28,3].

Великим досягненням порівняльного літературознавства у вивченні перехідних явищ від однієї епохи до іншої на основі спільних, історично закономірних рис є відкриття "передромантизму" як загальноєвропейського літературного явища, здійснене Ван Тігемом у книзі "Романтизм в європейських літературах" (1948). Це поняття об'єднує перші романтичні тенденції, які проявились майже одночасно по всій Європі у період напередодні французької революції в рамках Просвітництва XVIII ст. і просвітницького класицизму.

Бальдансперже і Ван Тігем були ще живі, коли їх учні, що пройшли через полум'я світової війни, уже говорили про нові завдання, які постають перед компаративістикою. Вони відмовляються від довільних паралелей між різними літературами, від безкінечного вивчення історії різноманітних національних обробок того чи іншого традиційного літературного сюжету. Французькі компаративісти Ж.-М. Карре, М.Ф. Гюйяр та інші в середині XX ст. наполегливо підтримали нові завдання, які їх особливо цікавили, а саме вивчення літератури як чинника, що знайомить народи один з іншим, сприяє виникненню того чи іншого

уявлення про різні нації. Саме тут, як вважають французькі компаративісти, виникає немало легенд і міфів, помилкових уявлень. Глибоке пізнання літератури та порівняння з життям народу, який її створив, буде, з точки зору цих вчених, сприяти знищенню таких міфів та справжньому зближенню народів. Така ідея, висунута французькими компаративістами, та принцип перевірки літературного міфу вивченням дійсності дала свої результати. У книзі Ж.Карре "Французькі письменники та німецький міраж" розвінчується легенда про Німеччину як "країну філософів і поетів", яка виявилась країною Бісмарка і Круппа. У такому ж дусі написана і книга Ш.Дедеяна "Тема Фауста в європейських літературах", насиченої фактичним матеріалом, який конкретно демонструє широке зацікавлення європейської громади темою Фауста впродовж XVII і XIX ст. Автор аналізує своєрідності трактування фаустівського сюжету в різних літературах, в тому числі і в слов'янських, в загальних рисах фіксує відмінності у розробці сюжету, жанру, мотивів. Але головне - історична закономірність виникнення найвизначнішого варіанту фаустівської легенди в інтерпретації Гете та принципові відмінності між його версією Мефістофеля в трагедії майже не розкрито.

Зразком нового жанру компаративістської наукової літератури є невелика книга М.Ф.Гюйяра "Порівняльне літературознавство", опублікована 1951 р. в серії "Що я знаю?". У передмові до книги Гюйяра Ж.М. Карре відмежовує старі уявлення про компаративізм від нових завдань, які, на його погляд, постають перед даною галуззю науки. "Нам вже не подобається затримуватись на подібностях чи відмінностях між Теккереем і Мюссє, Діккенсом і Доде, — писав Карре, — порівняльне вивчення літератури не є порівняння літератур" [23, 5].

На початку книги Гюйяр дає нарис історії компаративістики, починаючи з книги Познетта "Порівняльне літературознавство", та все ж він більше зупиняється на історії французької компаративістики. Найважливішим у цій книзі є короткий розділ "Об'єкт і метод". Саме тут міститься нове визначення компаративістики, дане Гюйяром і підтримане Карре: "Порівняльне літературознавство - це історія міжнародних літературних відносин" [23, 7]. "Компаративіст працює в пограничних зонах, - пише Гюйяр, - мовних чи національних, стежить за обміном темами, ідеями, книгами чи почуттями між двома чи декількома літературами. Метод його роботи повинен пристосовуватись до різноманітності його дослідницьких завдань" [23, 12]. По суті, в цьому визначенні знайшла своє вираження концепція старої французької школи

Фернана Бальдансперже і "Журналу порівняльного літературознавства", внесок якого у розвиток порівняльного літературознавства був значним, особливо в галузі самих "міжнародних відносин". Проте російський компаративіст Р.Самарін справедливо зауважує, що завдання порівняльного вивчення літератур в цій програмі надзвичайно звужені, збіднені: про великі узагальнення історико-літературного чи теоретичного плану не може бути й мови. Відсутність інтересу до теорії характерна для всієї книги Гюйяра [12, 99].

Цікаво, що Гюйяр зовсім відмовляється від міркувань про сучасну літературу, від порівняльного вивчення літератури нашого часу. Якщо брати до уваги його теорію компаративістики, до речі Карре тут підтримав Гюйяра, то об'єктом літературознавця-компаративіста, власне предметом його діяльності можуть бути тільки літератури минулого, а не сучасність. Вузькість ідей Гюйяра особливо очевидна при порівнянні його зі старою книгою Х.Познета (1886), який, на відміну від Гюйяра, бачив в порівняльному літературознавстві засіб осмислення загальних законів світової літератури.

Сучасні вчені-компаративісти сходяться на тому, що нема підстав говорити про єдність процесу розвитку науки навіть у загальних рисах. Саме така різнобічність позицій і точок зору свідчить про складність дисципліни. Деякі дослідники намагаються виділити певні школи в межах кожної країни, наприклад, виділяють американську школу, що характеризується естетичними пошуками, і тим самим протистоїть французькій школі з її суто історичними тенденціями. Але вже й у самій історичній французькій школі компаративістики ХХ століття помітні різні тенденції. Рене Етьємбль у своєму гостро полемічному і дотепному есе "Comparaison n'est pas raison" (Порівняння не доказ), а також у статтях, опублікованих у журналі "Revue de litterature comparee" зауважив, що останнім часом неможливо говорити ні про чітко сформовані школи в кожній країні, ні про абсолютно відмінні погляди. Ним було окреслено широке коло тих якостей, що їх повинен мати вчений-літературознавець: енциклопедичні знання, історичний підхід до явищ, вміння розглядати літературу в широкому історико-культурному контексті, любов до поезії, роману, театру, живопису, естетичний смак, знання мов. Етьємбль робить акцент на тому, що порівняльне вивчення літератур неможливе без глибокого розуміння специфіки мистецтва слова [22, 52-114].

У рамках французької історичної школи проводяться

дослідження і з порівняльної поетики, і з порівняльної соціології. Цікава праця Жака Вуазіна, колишнього голови Міжнародної асоціації з порівняльного літературознавства, про Жан-Жака Руссо в Англії (період 1778-1830 рр.), якому передувала робота Родьє на ту ж тему (період 1750-1778 рр.), або праця Ромлана Мортьє, присвячена темі "Дідро у Німеччині" (1954), виступають поряд із працями зі стилістики і поетики, розпочатими ще Етьємблем, чи з літературної соціології, які належать перу Р.Ескарпі. Сам Ескарпі висловлюється за різноманітність пошуків у французькій компаративістиці, тим більше, що особисто він знаходить окремі моменти, які перегукуються з положеннями російського порівняльного літературознавства, особливо, коли мова йде про розширення ареалу досліджень за межами Західної Європи і про прийняття типологічної концепції.

Заслуговує на увагу проблема співвідношення компаративістики та напрямів, шкіл, течій і концепцій, що виникли у французькому літературознавстві у середині ХХ століття і являли собою новітнє явище в історії світової літератури: "нова критика", структуралізм, герменевтика, літературна соціологія, рецептивний аналіз та інші. Названі течії виникли у зв'язку з необхідністю пошуків нових інтерпретацій міжлітературної комунікації як реакція на кризу традиційного академічного літературознавства що спиралося на філософію позитивізму. З одного боку, вони продовжували традиційну компаративістику, з іншого, - значно доповнили, розширили та конкретизували уже відомі підходи до аналізу літературних явищ.

Так, фундатори неокритицизму у Франції (Г.Башляр, Ж.Пуле) особливістю літературної компаративістики вважали домінуючу роль творчого акту перетворення, подолання і акт активного відбору. У зв'язку з цим вони підкреслювали необхідність досліджень значення та функції у літературному розвитку другорядних письменників, роль яких не обмежується пасивним сприйняттям тих та інших літературних нововведень, бо самі вони часто вперше відкривали і формували щось нове у літературі. Всі ці положення і пов'язані з ними ідеї протиставлялись традиційній компаративістиці з її термінологічним апаратом "залежностей", "впливів", "запозичень". Принцип перетворення і відбору дозволив представникам "формального методу" ввести в теорію компаративістики низку положень, пов'язаних з методикою порівняльного аналізу літературних явищ.

Найбільш розгалуженим напрямом, який йшов всупереч літературознавчій традиції, вважають "нову критику" ("нувель

критик"). Виникнення її датують ще 30-ми роками (праці М.Реймона, А.Бегена і Г.Башляра), проте розвитку набуває у середині 50-х років з перших праць Р.Барта і Кл.Леві-Стросса. Оперуючи поняттям "нова критика", слід мати на увазі, що воно не означає школи, оскільки її прибічники дотримувались іноді діаметрально протилежних поглядів на сутність літературного твору і принципи його аналізу. А коло імен, які належать до цього напрямку, постійно змінюється. Спільним для "нової критики" є намагання покінути з рутинною, оцінити літературні твори по-новому, вдихнути нове життя у літературознавство і критику, ліквідувати розрив між живою літературою та принципами її вивчення.

У рамках "нової критики" все ж виокремлюють три основні течії: структурно-семіотичну (Р.Барт, А.Ж.Греймас, Кл.Бремон, Ж.Женетт, Ц.Тодоров, Ю.Крістева, Ф.Соллерс, Ж.Коке), тематично-інтуїтивну (Ж.Пуле, М.Бланшо, Ж.П.Рішар, Ж.Старобинський, Ж.Руссо) і соціологічну ("соціологія творчості" Л.Гольдмана і "соціологія читання" Р.Ескарпі). Ця класифікація в основному вірна для 60-х років, у 70-х межі між окремими напрямами всередині французької "нової критики" починають зникати, вона стає більш аморфною. Структурно-семіотичні дослідження втрачають властивий їм пафос наукової точності та інтерес до суто лінгвістичної орієнтації, на них відчутний вплив рецептивно-герменевтичних концепцій. Такі дослідження, як "Панорама нової критики від Г.Башляра до Ж.Вебера" Р.С.Джонса, "Криза поняття літератури у Франції у XX ст." (А.Леонара), "Літературна критика і гуманітарні науки" Ж.Л. Кабана, "Критика" Р.Файоля та інші дають можливість досить чітко визначити, що у Франції розуміють під "новою критикою" і які критичні напрями до нею включають.

Особливої популярності у французькому літературознавстві набула концепція "гемотології" (термін, запропонований ще Ван Тігемом, який у 1931 році акцентував на значенні "історії ідей" у порівняльному літературознавстві), що виникла у рамках "нової критики" у 60-х роках XX ст. Прибічники "гемотології" (Р.Труссон, Г.Башляр) розглядають тему як "незмінну структуру, спільну для декількох творів, що не існує сама по собі, ізольовано, але легко виявляється у різних варіантах". Варіанти є результатом особливих обставин, пов'язаних з епохою, місцем, літературним жанром, формами мистецтва [10, 97]. Всередині гемотологічного напрямку можна виділити дві лінії дослідження: одна вивчає долю варіантів, тобто, як певна тема переходить з однієї епохи в іншу, з однієї літератури в іншу; друга — варіанти як індивідуальну модифікацію загальновідомої теми.

Ключові поняття теми визначаються Р.Труссонем через її співвідношення з мотивом. Мотив для нього - "широке поняття, яке означає певну позицію", а тема — це часткове вираження мотиву, його індивідуалізація чи результат переходу від загального до часткового" [25, 12-13]. У такому розумінні тема для Труссона уже не певна реальна ситуація, а конкретне літературне вираження цієї ситуації. Тому один і той же мотив може знаходити різні літературні втілення. Так, мотив нещасного кохання може виражатися у різних темах - тема Трістана та Ізольди, Ромео і Джульєтти та інші, а мотив зрадженої жінки - у темах Медеї, Дідони, Береніки та інших. Труссона як дослідника літератури цікавить вивчення тем як конкретної живої сутності літератури, тому він виступає проти невивірених зближень і співставлень творів, в основі яких лежать тільки загальні мотиви.

Про це ще на початку століття писав італійський компаративіст Бенедетто Кроче, впевнений, що вивчення тем "ніколи не приведе нас до розуміння літературного твору і не допоможе проникнути в живу тканину художньої творчості" [25, 100]. Б.Кроче підтримували багато вчених, у тому числі і вчені-компаративісти такі, як Ван Тігем і П. Гюйяр, що визнавали за тематологією тільки бібліографічну вартісність.

Не заперечуючи користі словників і тематичних збірань, Труссон, однак, бачив у них не кінцеву мету, а вихідний пункт гематології, вважаючи, що її завдання — "намітити шляхи пошуків у джунглях різних інтерпретацій та трансформацій теми на тлі історії ідей" [25, 30-31]. Зауваження, яке стосується історії ідей як компонента, необхідного для правильного розуміння теми, досить суттєве у концепції ученого. Він дотримується думки, що вияв історико-соціологічного контексту допомагає визначити функції теми. Труссон переконаний, що ізолюване вивчення твору, без врахування його зв'язку з дійсністю недостатнє не лише для його вивчення, а й для його розуміння. Він виходить з того, що "автор, який би не був характер його генія, живе у певному середовищі, і, можливо, більше за інших відчуває тиск історичних сил і обставин" [25, 83].

Одним із найбільш цікавих питань, на думку Труссона, яке постає перед дослідником, — це питання про те, чому письменник звертається до тієї чи іншої теми, чому декілька різних письменників звертаються до однієї теми. Вирішити цю проблему варто, на його думку, лише підходячи до матеріалу історично. Він застерігає від поверхового зближення різних письменників лише на тій основі, що вони звертаються до однієї теми, і вважає, що такого

типу зближення не добавляють нічого ні до розуміння теми, ні до сприйняття світогляду і майстерності митця. Труссон пропонує розширити питання про наявність тієї чи іншої теми у письменника і задуматись, чому та чи інша національна література віддає перевагу певній тематиці. Подібне розширення рамок дослідження, по суті, розмиває межі "гематології" і висуває проблеми історико-культурного плану. Труссон, таким чином, прагне вивести "гематологію" за вузькі межі, запропоновані традиційною компаративістикою.

На формування іншого напрямку у межах тематичної критики — "тематики" — великий вплив мали праці Гюстава Башляра (1885-1962) - фізика, філософа, історика літератури, критика, одного із найбільш видатних представників французького неокретицизму і духовних вождів французьких дослідників другої половини ХХ століття. У своїх працях ("Інтуїція митті" (1932), "Психоаналіз вогню" (1938), "Лотреамон" (1939), "Поетика простору" (1957), "Поетика мрії-" (1960), "Полум'я свічки" (1961), "Право на мрію" (1970)) літературознавець досліджує такі проблеми, як природа творчого процесу, особливості творення поетичного образу, співвідношення між образом та його функціонуванням, тематична структура творчості та ін. Важливе значення у працях Башляра мала теорія архетипів. Уявні образи для нього є швидше сублімацією архетипів, ніж відтворенням дійсності. Він переконаний у необхідності пов'язувати "власне життя образів з архетипами, значення яких було відкрито психоаналізом" [11,103]. У пошуках архетипів людської свідомості Башляр слідував за Юнгом, який аналізував відношення аналітичної психології до поетичної творчості шляхом штучної побудови системи символічних архетипів, які змінювали одні одного.

Поряд із аналізом різних тем у творчості одного і того ж письменника, Башляр цікавився також вивченням однакових тем у творчості різних письменників. Поняття "тема" у Башляра містить поняття "первинного образу", який виникає у глибинах підсвідомості митця і породжує низку вторинних образів, що з'являються у творі і являють собою єдине ціле. Наявність спільних тем у творчості різних письменників він пояснює вченням про поетичні темпераменти, які класифікує за чотирма елементами: вогонь, повітря, вода, земля. Критик переконаний, що у кожній істоті, яка має дар уяви, що для Башляра є необхідною умовою творчості, є своя улюблена субстанція, яка визначає характер і цілісність її виразності. Досліджуючи письменника, слід виявити цю субстанцію, що допоможе визначити основний характер, образну

структуру і систему художніх засобів у його творах. Башляр заперечує здатність творчої уяви "формувати образ реальності"; для нього творча уява формує образи, які вивисуються над реальністю. [11, 106]. Наполягаючи на автономності уяви, критик вважає, що вона незалежна від суспільного досвіду, від соціальної детермінованості.

Таким чином, Башляр виходить із переконання, що єдиним джерелом образів (тем) є підсвідоме, визначальною рисою — спонтанність, а єдиним змістом — мрія. Досліджуючи зміст образів, Башляр виключає з рамок свого розгляду проблеми національної традиції, джерел, впливів. Він намагається простежити сам механізм виникнення образу в момент злиття двох стихій — природи і культури, саме це злиття дає імпульс творчому началу людини.

Виходячи із теорії про підсвідому природу образів, у процесі аналізу художньої системи "Пісень Мальдорора" Лотреамона, Башляром була сформульована головна мета, до якої повинна прагнути наука про літературу: створити мета-поетику, "здійснити класифікацію метафор, виробити єдиний визначальний критерій для класифікації і характеристики груп" [20, 389]. Хоча сам такої строгої системи він не створив, проте його шляхом, а саме групування "метафор", "тем", "міфів", пішли деякі французькі неокритики.

Заслуга Башляра полягає в тому, що він запропонував новий погляд на характер співвідношень між мистецтвом і дійсністю, природу поетичного образу, шляхи досягнення та вивчення художніх творів.

Від башлярівського спрямування до символічних архетипів бере початок найбільш розгалужений потік "нової критики", до якого належали Ж.Пуле, Ж.П.Вебер, Ж.Руссе, С.Дубровський, Ж.Старобинський, Ж.-П.Рішар та ін. Вони схилились до пошуку нових тем, образів, метафор, зводячи їх до певних символів буття.

Так, для Ж.Пуле літературний текст — "жива і усвідомлена реальність", а творчий процес — "перенесення предметів у думку". Він вважав, що через текст критик повинен виявити "первинний досвід" автора твору. Шляхом дослідження "чистої свідомості" у різних письменників Ж.Пуле відшукує закриту область психіки, яка не залежить від особистих контактів із зовнішнім середовищем. Такою областю визначена "вічна двоякість людської натури" (У Марселя Пруста - двояке ставлення до часу, у Ламартіна - двояке ставлення до втраченого) [10, 200].

Окрім тематично-інтуїтивного, у рамках "нової критики" виокремлюють також структурно-семіотичний напрям (Р.Барт,

А.Ж.Греймас, Кл.Бремон, Ж.Женетт, Ц.Тодоров, Ю.Крістева, Ф.Соллерс, Ж.К.Коке), представники якого віддають перевагу структуралістським описам художньої системи творів, всіх його внутрішніх елементів.

Французький структуралізм, який виник у 50-60 рр. як відгалуження і продовження "нової критики", займає важливе місце у розробці нових методів аналізу літературних явищ. Розвиток цього напрямку досягнув своєї кульмінації у 1965-1967 рр. Структуралізм є своєрідним етапом переходу гуманітарних наук з описово-емпіричного на узагальнено-абстрактний, теоретичний рівень. Він здійснює цей перехід шляхом використання структурного аналітичного методу, моделювання і формалізації. У структуралістів менше праць історико-літературного характеру, більша увага зосереджена на теорії. Вони зробили значний вклад у розвиток компаративістики, зокрема у дослідження національних літератур, оскільки національна література розглядалась ними як структурна одиниця.

Основні положення структуралізму як самостійної "науки про літературу" були сформульовані Роланом Бартом (1915-1980) у працях "Міфології" (1957), "Імперія знаків" (1962), "Структуралізм як діяльність" (1963), книгах "Про Расіна" (1963) і "Критика та істина" (1966). "Наука" Барта виступає у методологічних принципах "нової критики", але значно оновлених. Він вважає, що наука про літературу не повинна займатися виявленням суті творів, а технікою, правилами побудови твору. Її завдання — створити універсальні закони побудови літературної форми.

Велике теоретичне значення для утвердження структуралістських ідей мала критика Р. Бартом позитивістської методології. У книзі "Про Расіна" Барт протиставляє позитивістському принципіві "твір-продукт" ідею "твір-знак".

У 70-х роках, відчуваючи певну недостатність аналізу замкнених структур чи твору як замкненої структури, Барт висуває ідею "міжтекстового" підходу до аналізу літератури (на відміну від "структурного"). У праці "Текстовий аналіз" вчений відзначає: "Основу тексту складає не його внутрішня закрита структура, яка підлягає об'єктивному вивченню, а його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки: іншими словами, сутність тексту не в тексті як такому, а в його міжтекстовому характері. Ми починаємо все більше усвідомлювати, що у практиці наукових досліджень необхідно поєднувати дві ідеї, які тривалий час вважалися несумісними: ідею структури та ідею комбінаторної безкінечності" [1, 307]. Отже, за Бартом, текст повинен розглядатися через його зв'язок з історією,

суспільством, але не за законами детермінізму, а шляхом міжтекстових асоціацій.

Таким чином, традиційне або "університетське" літературознавство у Франції і "нова критика" являють собою два підходи до аналізу літературних явищ. Перший більшу увагу зосереджує на дослідженні літературної техніки як такої, другий - на вивченні дійсності, з якою співвідноситься твір. Поєднання, синтез цих підходів, збереження між ними рівноваги є одним із важливих завдань сучасних французьких літературознавців, у тому числі вчених, які працюють у галузі порівняльного вивчення літератури.

Заслугує на увагу книга видатних французьких учених Клода Пішуа і Андре Руссо "La litterature comparee", у якій порушено чимало питань, що стосуються методології літературознавчого дослідження, зокрема порівняльного вивчення літератур (мета, завдання, методи, об'єкт та предмет дослідження тощо). Так, Пішуа і Руссо намагаються з'ясувати проблему визначення місця компаративістики у літературознавстві, оскільки досі вона залишається на стадії дискусії.

Деякі вчені (Ф.Вольман, Й.Грабак В.Жирмунський), шукаючи вихід з кризової ситуації, яка виникла у результаті намагання органічно поєднати завдання і мету порівняльного вивчення із завданнями і метою історії літератури, не виокремлюють компаративістику як окрему науку, а вважають її одним із аспектів, необхідним для досягнення загальної мети літературознавства. Наприклад, Жирмунський стверджує, що "порівняння відноситься до галузі методики, а не методології: це методичний засіб історичного дослідження, який може застосовуватися з різною метою у рамках різних методів" [6, 53]. Автори "La litterature comparee" пояснюють всі труднощі, що виникають у зв'язку із цією проблемою, непослідовністю самих компаративістів, які, на їх думку, не використали можливість "добудувати" метод порівняльного вивчення як самостійну галузь дослідження літератури, тому не змогли усунути суперечливості чи багатозначності цього поняття: "Занедбавши роботу по вдосконаленню свого методу, компаративісти зрадили власну місію і зрештою дух строгої спеціалізації, яка лише і вселяла надію перетворити компаративістику у щось більш значне, ніж просто у дисципліну літературної критики. Такого роду нерішучість і породила свого роду кризу. "Хіба це все не означає, - продовжують думку французькі вчені, - що порівняльне вивчення, поступово розчиняючись у масі інших літературознавчих підходів, являє

собою лише один діалектичний етап, який після вичерпання своєї місії приречений на відмирання? Теоретично це не є неможливо, все ж ми більше віримо у вічність компаративіста, ніж спеціаліста-універсала у всіх загальних питаннях " [24, 174-175].

Однією з найбільш важливих у компаративістиці є проблема періодизації міжлітературного процесу. Справа полягає не в техніці методичного підходу до предмету дослідження, а в проблемах, які мають пряме відношення до основного змісту компаративістики і передусім ним зумовлені. Загалом у процесі здійснення періодизації компаративісти концентрують увагу на динаміці розвитку літератури, яка приймає, як вирішальному чинникові творчих міжлітературних зв'язків і виходять з неї у процесі встановлення хронологічних рамок. На користь твердження про вирішальну роль літератури, яка сприймає, під час встановлення хронологічних меж двосторонніх міжлітературних зв'язків, говорить і нерівномірність розвитку окремих національних літератур. На складність періодизації, зумовлену цією нерівномірністю, звертають увагу французькі вчені К.Пішуа і А.Руссо.

Вони ж у "Порівняльному літературознавстві" висловлюють свої погляди також щодо термінології у компаративістиці, твердячи, що поняття "періодизація літератури" вибране невдало, оскільки його етимологічний зміст означає розвиток по колу [24, 110]. Воно не влаштовує тих літературознавців, які вважають, що наші знання про окремі етапи розвитку літератури не дають підстав говорити про ритмічність, певну повторюваність явищ, тобто про окреслені періоди. Ця група літературознавців уявляє розвиток літератури швидше у лінійній послідовності окремих етапів, спрямування і характер яких можна змінювати. На нашу думку, такому погляду більше відповідає поняття сегментації, яке підкреслено схиляється до синхронного підходу на шкоду динаміці розвитку і діахронії.

В.Жирмунський вважає доцільним зберігати поняття періодизації, особливо коли мова йде про встановлення хронологічних меж, які знаменують зміну певної літературної системи, наприклад, літературного напрямку, стилю чи стильової формації. Він виходить з того факту, що періодизація, розчленування процесу на окремі хронологічні відрізки, представляє собою дуже складну операцію, оскільки вона змушена брати до уваги ієрархію різних стильових систем.

Щодо терміна "порівняльне літературознавство", з приводу якого також не досягнуто одностайності у світовій компаративістиці, то К.Пішуа і А.М.Руссо пропонують і надалі

дотримуватися терміну "порівняльне літературознавство" попри всю його суперечливість, по-перше, через відсутність більш вдалого терміна, по-друге, тому, що він давно вкорінився у французькій літературі і навіть за межами Франції (la littérature comparée) [24, 11-12].

Сучасні французькі вчені постійно говорять про теоретичні проблеми своєї науки, намагаються визначити її метод і предмет. Вони сходяться в тому, що порівняльне літературознавство вивчає міжнародні літературні зв'язки у всій різноманітності, - починаючи з перекладів і особистих контактів окремих письменників і закінчуючи такими теоретичними проблемами як синхронність розвитку певних літературних напрямів у межах одного історичного періоду (цим, зокрема, особливо наполегливо займався Ван Тігем). Можна сказати, що у кращих працях компаративістів живе найбільш цінна традиція культурно-історичної школи.

Література:

1. Барт Р. Текстовый анализ //Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1980.
2. Борьба методов и направлений в литературах современного Запада. – К., 1986.
3. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. – М., 1977
4. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М., 1979.
5. Жирмунский В.М. Проблемы сравнительно–исторического изучения литератур //Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. — М., 1961.
6. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л., 1979.
7. Зарубежное литературоведение 70–х годов. Направления, тенденции, проблемы. – М., 1984.
8. Лансон Г. Метод в истории литературы. – М., 1911.
9. Литературная энциклопедия. – М., 1929-1930. – Т.І.
10. Нефедов Н.Т. История зарубежной критики и литературоведения. – М., 1988.
11. Ржевская Н.Ф. Литературоведение и критика в современной Франции.– М., 1985.
12. Самарин Р.М. О современном состоянии сравнительного изучения литератур в зарубежной науке //Взаимосвязи и взаимодействие современных литератур. – М., 1963. //
13. Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки. – М., 1970.
14. Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. – М., 1981.
15. Теории, школы, концепции: Критические анализы. Художественный процесс и идеологическая борьба. – М., 1975.
16. Теории, школы, концепции: Критические анализы. Художественный образ и структура. – М., 1976.

СУЧАСНА ПОЛЬСЬКА КОМПАРАТИВІСТИКА

Оксана Веретюк

Сучасну польську компаративістику обмежую хронологічними рамками початку 80-х років та 2001 роком. Почну зі ситуації, яку в 1980 р. схарактеризувала одна із найактивніших популяризаторів компаративістичних ідей в Польщі Г. Янашек-Іванічкова. Давши загальний огляд польської компаративістики кінця 70-х рр., вчена здійснила її оцінку зі сконкретизованим переліком і реферуванням праць, які свідчать на користь цієї галузі польської науки, та водночас вказала на ділянки відставання. До позитивних зрушень належало витіснення убогих, звужено контактних, суто “причинкових” впливологічних студій більш амбітними з наукової точки зору типологічними аналізами “ідейних і формальних структур, ідей або жанрів, а також верифікаційних форм” [15, 191]. Підкреслювалося також позитивне значення синтетичних досліджень окремих літературних груп, напрямів, поетик, а також цілої світової літератури, опрацювання якої в порівняльній перспективі дозволяло визначити місце польської літератури серед інших національних літератур; тут авторка в першу чергу посилається на 1-й том об’ємного й важливого дослідження „Dzieje literatur europejskich” за редакцією В. Фльориана (Варшава, 1977). Щодо напрямів, течій, періодів і т.п., зауважується, що найбільш поширеним було звертання до античності, бароко, просвітництва, романтизму, натуралізму, тобто до передмодерністичної доби; виняток становила лише популярна й багата в той час “конрадологія” [15, 194-195]. Справді, саме на 60-70-і рр. припадають і на сьогодні цікаві й вагомі дослідження Владислава Мадиди, Ришарда Пшибильського, Стефана Заберовського [18; 26; 35] та інших істориків польської літератури, які послуговувалися порівняльними методами. Надзвичайну вагу мала публікація чоловічого на той час теоретика польської компаративної науки Генрика Маркевіча “Badania porównawcze w literaturoznawstwie polskim” (Варшава, 1976). Власне його настановами для польських компаративістів і замикається попередній період.

Беремо на себе сміливість викласти певні уваги щодо напрямку й характеру змін сьогоденного польського порівняльного літературознавства на основі деяких його актуальних проблем, добре усвідомлюючи при цьому, що висновки не будуть позбавлені гіпотетичності, “білих плям” – зумовлюють це як відсутність значної кількості матеріалів, так і незначна часова дистанція.

І сьогодні, як і в попередньому періоді - а про це знову ж таки зауважувала на початку 80-го року Г. Іванічкова [15, 195], - в Польщі немає окремих спеціалізованих кафедр порівняльного літературознавства. Не значить, однак, що польська компаративістика не розвивається й не має певних здобутків.

Помітні досягнення має сьогоднішня польська транслатологія, тобто теорія та практика літературного перекладу. Вона в 60-70-і роки займала домінуюче місце в польській компаративістиці, зосередженій головним чином на контактах і впливах. Після опублікування в 60-70-і рр. стратегічних праць з теорії перекладу Едвард Бальцежан плідно працює в цій галузі порівняльного літературознавства й гідно представляє польську транслатологію [5; 6]. Продовжують його перекладознавчі традиції вчені зі Сльонзького університету в Катовіцах, які, на чолі з Пйотром Фастом, починаючи з 1994 р., видали цілу серію збірників “Перекладацькі студії”. Нерідко рецензентом у них виступав Е. Бальцежан. Останній, десятий номер випуску, редактований П. Фастом і К. Жемлою, під назвою “Komparatystyka literacka a przekład”, появився зовсім недавно [19]. Велике значення мають також колективні збірники, редактовані Ядвігою Конечною-Твардзіковою, Уршулею Кропівец, Аліною Новіцькою-Єжовою та Данутою Книш-Томашевською [27]. Цілих три розділи своєї нової книги присвятив проблемам транслатології Анджей Боровський, розглядаючи перекладацьку діяльність саме в контексті компаративістики й звертаючи особливу увагу на функції перекладу та на старопольську теорію перекладу [8, 148-149]. До речі, реконструювавши на основі текстів, коментарів та приміток старопольську транслатологію, автор наголошує, що необхідно розглядати її як “натуральне розширення або продовження теорії літератури, яку будували й популяризували підручники поетики з епохи Ренесансу” [8, 150]. Таку позицію – взятую значно ширше – займають і сьогодні польські компаративісти: зазвичай компаративістика входить до теоретико/історико-літературознавчих кафедр, відділів і інститутів як їх складова частина. Говорячи про переклад у порівняльному літературознавстві, варто згадати і про безпосередню перекладацьку діяльність польських істориків і теоретиків літератури. Найважливіші досягнення зарубіжної компаративістики досить активно перекладаються на польську мову, популяризуються, впроваджуються в навчальні курси. Прикладом може служити хоча б популярна серед студентської молоді “Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej” за редакцією Г. Янашек-Іванічкової [1].

Польща, яка, ніколи, навіть у часи найбільшої комунізації 50-60-х рр. не була відірвана від Заходу, у посткомуністичний період з підвищеною увагою стежить за розвоєвим процесом західних літератур і літературознавчої науки. У 80-і рр. завершилася публікація кількатомового об'ємного видання „Dzieje literatur europejskich” за редакцією Владислава Фльориана. Історія слов'янських і неслов'янських літератур Європи у чотирьох книгах подана в зіставленні з рідною, польською літературою. Майже одночасно виходить з друку “Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie” [20]. Тільки за останні три роки на книжних прилавках Польщі появилися цікаві й досить ґрунтовні монографічні видання “Historia literatury francuskiej” (1997) Юзефа Гейстейна та “Historia literatury angielskiej” (1999) Пшемислава Мрочковського, а також цілий ряд вужчих, але не менш цікавих колективних і монографічних праць, як от: „Dwieście lat dramatu amerykańskiego” (1996) Ірени Пшемецької, „Proza świata” (1999) Вацлава Садковського, „Imperia i prowincje. O literaturze niemieckojęzycznej i polskiej w dwudziestym wieku” (2000) Єжи Лукоша та багато ін. В усіх згаданих книгах явища світової літератури співвідносяться з польською, у якийсь момент “переносяться” у польський контекст: десь проводиться аналогія чи опозиція щодо “романтичного шалу” Міцкевича, десь, як ось у розділі Генрика Здерського про англійську літературу ХХ ст., згадується про живі контакти Б. Шоу з польським театром [13, 595]. Такий компаративістичний підхід до історії зарубіжної літератури є природним і загальноприйнятим в Польщі. З іншого боку, дослідники історії польської літератури, навіть здійснюючи скурпульозний аналіз конкретного, вузького явища, намагаються дивитися на рідну літературу і під найширшим кутом. Усі шкільні підручники з польської літератури *обов'язково* мають розділи про найбільш характерні, яскраві й типові аналогічні моменти з європейських літератур і інших видів мистецтв. Наприклад, п'яту частину підручника для 3 класу середньої школи „Młoda Polska” (період польського модернізму) займає змістовна інформація про філософію Шопенгауера, Ніцше, Бергсона й Маркса, про відхід від натуралізму в європейських літературах, про нові тенденції й творчі пошуки в європейських літературах, образотворчому мистецтві й музиці. Отож, стисло, але вагомо подається творчість Г. Ібсена, Г. Флобера, Ф. Достоевського, Дж. Конрада, Т. Манна, А. Рембо, П. Верлена, О. Блока, К. Моне, П. Сезана, А. Ренуара, У. Морріса, Дж. Раскіна, К. Дебюссі, М. Равеля і ін., акцентується на значенні європейської рецепції американського поета У. Уїтмена, і – що є

найцікавішим – ілюстративно, зі змістовними коментарями, представляється польський малярський, пластичний і музичний модернізм. Таким чином, навчальний посібник укладається за законами літературної та міждисциплінарної компаративістики й привчає учнівську молодь до синтетично-аналітичного мислення в літературі. Саме так зроблена популярна серед широкого населення, особливо серед молоді, „Literatura powszechna” (1995; 1998) Яна Томковського – розкішне, ілюстроване, кольорове видання, в якому цікаво, нетрадиційно представляється історія всієї світової літератури від Біблії й Талмуду до Боргеса, Кортасара і Грасса з обов’язковою реляцією до Польщі: рецепцією, перекладом, інтерпретацією, сценічною чи кіносценічною реалізацією тощо.

Регулярно видається щомісячник „Literatura na świecie” (гол. ред. Пйотр Зоммер). „Вu Вu і Inni (Україncy)”, №10 часопису за 1995-й рік, був присвячений молодій українській літературі: представлені перекладені на польську мову твори Юрія Андруховича, Олександра Ірванця, Віктора Неборака, Костянтина Москальця та ін. з коментарями перекладачів, нотатками про авторів, молодою польською критикою й редакційною дискусією. Так, компаративістика стала в Польщі ланкою, що пов’язує між собою різні літератури, своєрідним містком для відмежованих, але подібних своєю функціональною структурою різних ділянок творчості.

Останнім часом появилася значна кількість книг зі спробою типологічного зіставлення; найчастіше це порівняння творчості окремих польських письменників з представниками літератур країн-сусідів Польщі – російською, німецькою й українською [34], так званий пограничний матеріал. Ще сім-п’ять років тому його розглядали як “кресовий” [14; 18; 33]. Нерідко “креси” сприймалися звужено й не без політичного акцентування.

Головні проблеми сьогodнішньої польської компаративістики – це періодизація літератури, польський модернізм і авангарда “в рiшуче змодернізованому значенні”, постмодернізм, інтертекстуальність і проблеми європейської свідомості. Над ними плідно працюють відомі польські вчені, “компаративістичні авторитети” Едвард Бальцежан, Малгожата Чермінська, Станіслав Бараньчак, Владислав Болецький, Ришард Нич та ін.

Польські літературознавці надають величезну вагу періодизації як різновиду таксономії (таксономія – система або процес класифікації, здійснюваної на засаді споріднених зв’язків). Саме так розглядає таксономію відома американська компаративістка Анна Балакян. На XI Міжнародному конгресі з

компаративістики вона зауважила, що періодизація компаративістиві “допомагає кодифікувати групів ознаки письменника і стильовий напрямок. Вона допомагає здійснювати перцепцію найбільш рафінованих явищ між лінгвістичними та груповими зонами, між епохами, напрямками та літературними рухами” [4, 19]. Активно досліджується в Польщі період модернізму і авангардизму. Цікаво, що авторитетні попередні аналізи польської авангарди (сьогодні під “авангардою” польське літературознавство розуміє історико-літературний період, який охоплює Краківську, Люблінську, Варшавську і Вільнюську авангарди, футуристів і експресіоністів й міститься в хронологічних рамках 1910- 1930-х рр.) актуалізуються, модифікуються, розширюються, як ось, провідний дослідник поетичної авангарди у 60-70-х рр. Анджей Лям наприкінці 90-х співставляє авангарду з постмодернізмом [24; 24]. Інший вчений, Мечислав Домбровський (а він, до речі є автором підручника з компаративістики), розглядає прозову польську авангарду в контексті закономірних процесів у світовій літературі та в контексті співвідносних з нею світових філософських вчень [11].

Той же М. Домбровський, аналізуючи постмодернізм у філософії та літературі в монографії “Postmodernizm: myśl i tekst” (2000), зачіпає проблему постмодернізму в компаративістиві, а саме, в розділі “Kultura i literatura polska wobec modernizmu” підкреслює вплив західної літератури д.п. ХХ ст. на “польську художню й філософську свідомість”. “Здається, що польська культура вже в межах 1956 року відкинула тоталітарний, а значить, однорідний, однобічний і, крім того, нав’язаний характер і широко відкрилася для різномірності мов і філософій, від чого пізніше ніколи не відмовлялася” [12, 81], - зауважує дослідник і цим пояснює порівняно швидку готовність польської літератури до прийняття нею нової мови, нового стилю в мистецтві й мисленні. Е. Касперський, як теоретик, звертає свою увагу до завдань і методів постмодерністично-деконструкційної парадигми компаративістиві, яка характеризується “переміщенням уваги з предметного поля компаративістичних зацікавлень – зі структурних відповідностей і незмінюваних різниць, що появляються серед літератур і культур, – на компаративістиву як своєрідний, с а м о с т і й н и й о б ‘ є к т зацікавлення, окрему форму дискурсу. Компаративістива сьогодні охоче займається сама собою, - підсумовує він. – Буйні, нерідко непридатні для пізнання рефлексії про майстерність і методологію сприяють такому – мнимому по суті – “усамостійненню” [17, 342].

Колективним компаративістичним студіям постмодернізму була присвячена наукова конференція в Катовіцах “Постмодернізм

у літературі та культурі країн Центральної та Східної Європи” (1995), зорганізована проф. Г. Янашек-Іванічковою. Учасники конференції спробували виявити спільні та відмінні риси польського, болгарського, російського, чеського, словацького і навіть українського літературного постмодернізму. Як підсумок – була спростована теза голандсько-американського професора Д.Фоккема, що постмодерністичний код, будучи “пов’язаний зі специфічним способом життя й світоглядом, спільними для західного світу, все більш і більш поширюється у заможних країнах Східної Азії й Латинської Америки” і не може з’явитися в країнах бідних, технічно відсталих і заідеологізованих, бо ж він не узгоджується ані з їх політичним догматизмом, ані з релігійним фундаменталізмом [16, 78-79] . До таких країн, менш розвинених технічно, убогіших і заідеологізованих, на думку Фокема, належали у 80-і роки Чехословаччина, Радянський Союз і Польща. У Катовіцах стверджується існування постмодернізму у слов’янських літературах у 80-х рр. та його національна специфіка й тим самим утверджується поліцентрична концепція літератур – різних водночас і рівних, співзалежних і самостійних, підпорядкованих загальним тенденціям розвою – універсуму - і специфічно самотутнім у своїй еволюції.

Компаратистика як інтертекстуальність — це чи не найширша ділянка порівняльних досліджень у Польщі. “Текстовий світ” [29], присвоєні вартості світової літератури – і ширше – культури – у сучасних дискурсах, процеси дисемінації (розбиття змісту) і саплементатії (прищеплення змісту), інтертекстуальність як медіатизація, пантекстуальність, інтертекстуальність як текст культури, “загальна Бібліотека” чи “сукупна культурна пам’ять”, “intertextual incompatibilities” (інтертекстуальні несумісності, конфлікт між текстом і пратекстом), інтертекстуальність як рецепція – ці та чимало інших проблем є предметом дискусій теоретиків та істориків літератури Польщі. Окрім добрих опрацювань зарубіжних компаративістичних теорій і методологій (а в Польщі інформаційне питання дуже добре розв’язується: функціонує об’ємна антологія „Współczesna teoria badań literackich za granicą” за редакцією Г.Маркевіча, яка весь час поповнюється і оновлюється, регулярно публікуються переклади праць зарубіжних вчених у професійному часописі “Przegląd Humanistyczny” та ін.), польські компаративісти на матеріалі рідної літератури активно шукають своїх, власних моделей інтертекстуальності та рецепції [7; 10].

Знаменним досягненням сьогоднішньої польської літературознавчої науки стала книга Ришарда Ніча „Sylwy

współczesne” (1996), де на прикладі прози Бучковського розглядається проблема діалогу між текстом і пратекстом, „сильвічність” (тобто конфронтація сучасної літератури з установленими, загально прийнятими літературознавчими вимогами, опозиція між закостенілою традицією і новаторським, творчим, деконструкція літератури) [28] .

Окремим напрямком діяльності польської компаратистики є проблема європейської культурної спільноти, європейський універсалізм, повернення до Європи, європейська криза, антиєвропеїзм, модернізація Східної Європи, Східна і Центральна Європа, європейська свідомість. Тут література нерідко зачіпає політику, філософію, історію, соціологію. Аналіз кризи європейської свідомості на прикладі польської літератури ХХ ст. [21] відбувається паралельно з синтезом освоювання здобутків європейського культурного надбання, “набування” європейської свідомості. Європейська свідомість стає актуальною проблемою літературної компаративістики і все більше розширює свої горизонти. “В роздумах про літературну європеїстику не можна не згадати ролі, яку виконує, чи, вірніше, відігравати повинно порівняльне літературознавство, - зауважує Анджей Боровський, який розглядає цю проблематику на широкому й показному матеріалі – від модерністичної і європоцентричної моделі Європи до образу “руїн” Європи, розбитої й поділеної революціями та світовими війнами, тобто аналізує європейську свідомість на постах трьох видатних компаративістів: двох польських – Александра Брюкнера і Станіслава Кота та Урнста Роберта Куртіуса, який представляє німецьку модель. Тут же автор акцентує на ролі літературного перекладу в дослідженні проблеми формування європейської свідомості [8, 217-219]. Вхідження в Європейську Унію змушують задумуватися польських істориків і теоретиків літератури над неперервністю середземноморської традиції і результатами розбиття Європи. Перше виявляється в посиленій зацікавленості до античної культури, її присутності й функціональній ролі в давній і сучасній польській літературі [2; 3] , друге в контроверсійних питаннях: чи повернемось до Європи, чи чуються європейцями своїй свідомості та літературі, чи ?

Окреме, важливе місце займають ці та подібні проблеми в здобутках польської славістичної компаративістики. Тільки за останні сім років було проведено ряд конференцій, видано кілька важливих колективних праць, серед них чільне місце займають збірники, редаговані Т. Домбек-Вігровою та А.З. Маковецким.

Автор статті цілеспрямовано не скористалася з підсумків

досягнень польської компаративістики, зроблених М. Цесьля-Коритовською. Спостереження з боку, з дистанції, з середовища українського порівняльного літературознавства, зрозуміло, менш скрупульозні, містять прогалини, але, мабуть, тим і цінні, що зберігають відсторонену об'єктивність і є природньо компаративістичними.

Література:

1. Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej /pod redakcją H. Janaszek-Ivaničkovéj.- Warszawa, 1997.
2. Axer J. „Latinitas” jako składnik polskiej tożsamości kulturowej //Tradycji antyczne w kulturze europejskiej – perspektywa polska. – Warszawa, 1995.
3. Axer J. „Latinitas” w historii i pamięci historycznej Europy Śródkowo-Wschodniej. Paradoxy ciałgłości i niciągłości //Symbioza kultur słowiańskich i niesłowiańskich w Europie Środkowej, po red. M. Bobrownickiej. – Kraków, 1996.
4. Balakian A. Literary Theory and Comparative Literature //Toward a Theory of Comparative Literature. Selected Papers presented in the Division of Theory of Literature at the XI-th International Comparative Literature Congress. – New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, 1990.
5. Balcerzan E. Literatura z literatury (strategie tłumaczy).- Katowice, 1998.
6. Balcerzan E. Styl i poetyka w twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu. -Wrocław,1968.
7. Bolecki W. Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie międzywojenne; Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku. – Warszawa, 1991.
8. Borowski. Powrót Europy. – Kraków, 1999. – SS. 148-149, 217-219.
9. Czaplejewicz E., Kasperski E. Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza. – Warszawa, 1996.
10. Dąbrowski M. Buczkowski i Borges – modele intertekstualności //Przegląd Humanistyczny. – 2000. – Nr 3.
11. Dąbrowski M. Polska awangarda prozatorska. - Warszawa, 1995.
12. Dąbrowski M. Postmodernizm: myśl i tekst. - Kraków, 2000.
13. Dzieje literatur europejskich /pod red. W. Floryana. T.2, cz.1. – Warszawa, 1982.
14. Hadaczek B. Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szczecin, 1993;
15. Janaszek-Ivaničková H. O współczesnej komparatystyce literackiej. – Warszawa, 1980.
16. Janaszek-Ivaničková H. Paradoksalny żywot postmodernizmu w krajach słowiańskich Europy Środkowo-Wschodniej //Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej. – Katowice, 1995.
17. Kasperski E. O teorii komparatystyki //Literatura. Teoria. Metodologia /pod redakcją naukową Danuty Ulickiej. - Warszawa, 1998.
18. Kolbuszewski J. Kresy. - Wrocław, 1995.
19. Komparatystyka literacka a przekład /Pod red. P. Fasta i K. Żemły. – Katowice, 2000.
20. Kopcewicz M. Sienicka. Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. TT.1-2. - Warszawa,1983.
21. Kowalczyk A.S. Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945-1977

- (Vincenz-Stempowski-Miłosz). – Warszawa, 1990.
22. Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni. - Warszawa, 1996.
 23. Kresy. Syberia i literatura. Doświadczenie dialogu i uniwersalizmu /Pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego. - Warszawa, 1995.
 24. Lam A. Z teorii i praktyki awangardyzmu. - Warszawa, 1976; S. Lam. Awangarda w perspektywie postmodernizmu //Przegląd Humanistyczny. – 1996. – Nr 2.
 25. Lam A. Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923, t.1-2. – Kraków, 1969.
 26. Madyda W. Motywy antyczne w poezji Leopolda Staffa.- Wrocław, 1962.
 27. Między oryginałem a przekładem I. Czy istnieje teoria przekładu? (pod redakcją J.Koniecznej-Twardzikowej i U. Kropiwiec). - Kraków, 1995.
 28. Nycz R. Sylwy współczesne. – Kraków, 1996.
 29. Nycz R. Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. - Warszawa, 1995.
 30. Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-1974. Antologia, wybór, wstęp i komentarze E.Balcerzan. - Poznań, 1977.
 31. Przekład literacki. Teoria-historia-współczesność /pod redakcją A. Nowickiej-Jeżowej i D. Knysz-Tomaszewskiej. - Warszawa, 1997.
 32. Przybylski R. Et in Arkadia ego. Esej o tęsknotach poetów. - Warszawa, 1966.
 33. Uliasz S. Literatura Kresów – Kresy literatury. Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego. – Rzeszów, 1994.
 34. Weretuk O. Wizja Ukrainy we współczesnej powieści polskiej i ukraińskiej (Leopold Buczkowski, Andrzej Kuśniewicz, Włodzimierz Odojewski, Ułaz Sameczuk, Iryna Wilde, Roman Andrijaszuk).- Warszawa, 1998.
 35. Zabierowski S. Conrad w Polsce, Wybrane problemy recepcji krytycznej w latach 1896-1969. - Gdańsk, 1971.

СЛОВАЦЬКА КОМПАРАТИВІСТИКА: ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ

Галина Сиваченко

Історія літературної компаративістики пов'язана з загальними умовами розвитку суспільства і взаєминами з іншими дисциплінами і відгалуженнями літературознавства, їх внутрішньою структурованістю і взаємозумовленістю. При порівняльному дослідженні складаються особливі означені стосунки у рамках історії літератури, зокрема у межах окремих концепцій різних періодів історії літератури з їх закономірною еволюцією. Виникнення компаративного дослідження означає у принципі збагачення існуючої концепції історії літератури на певному етапі її розвитку.

В історії літератури нового часу існував період, коли з'ясувалася неможливість подолання існуючої концепції історії літератури з певними відносно закритими цілісностями. У європейських масштабах ідеться про добу утвердження

національних літератур, коли цей процес не був стрімким і раптовим, не відбувався в усіх країнах одночасно. Цією поступовістю й варіабільністю розвитку можна пояснити ту ситуацію, що порівняльні дослідження з'являлися в окремих країнах з тривалим часовим інтервалом. Початки порівняльних студій літератури рахуються від перших, часто випадкових, згадок, наприклад, у французькій літературі XVI--XVII ст., аж до програмових порівняльних студій в XIX ст. Якщо бути точним до кінця, то термін “компаративний” відрізняється від терміну “порівняльний”, точніше “генеральний”, котрий, порівняно з першим, уже несе ознаки більш-менш усвідомленого програмового порівняльного дослідження.

Аналогічні намагання з'ясувати початки порівняльних аспектів уже своєю послідовністю непрямо вказують на той факт, що компаративний ракурс вивчення літератури в окремі періоди розвитку національних літератур прямо пропорційний формам та інтенсивності національної свідомості. Передумовою появи порівняльного вивчення є, отже, існування конкретної уяви про внутрішню динаміку процесу національної літератури.

При аплікуванні цієї тези на конкретний еволюційний процес може, однак, виникнути думка про вторинність літературної компаративістики стосовно історії національної літератури. Історія будь-якої літератури виявляє чергування хвиль переважання чи то національнозамкненої історико-літературної концепції, чи переваги порівняльних підходів, на чому базується динаміка історико-літературної історіографії. Проблема ж першочерговості чи вторинності згаданих концепцій впливає з дуалістичного висвітлення літературної історії, при якому національнолітературний процес відокремлюється від міжлітературного.

З гносеологічного погляду ідеться, отже, про становлення основних зв'язків між *національним* та *інтернаціональним* у художній літературі.

Аплікація цих категорій на літературний процес не завжди зберігає єдність і взаємозумовленість між національно-літературними та міжлітературними моментами, що часом виявляється у механістичному витлумаченні вищезазначених понять. У процесі історико-літературного узагальнення найчастіше виникає спонтанна спроба якомога точніше з'ясувати, які конкретно елементи, складники є в національній літературі носіями національного, а які – інтернаціонального. Історія літератури знає чимало спроб встановити специфічність національної літератури

завдяки статистичним підрахункам форм, образів, мотиваційних, ідейних і формальних елементів окремих творів. З іншого боку, зусилля виявити міжлітературність знаходить прояв, скажімо, в концепціях світової літератури, побудованих на явищах, що мають наднаціональну специфіку, наслідком чого і є згадувана змінність функції чи національноісторичних, чи міжлітературних компонентів в окремі періоди. Ці, по-своєму крайні, позиції висвітлення історії літератури часом призводять до спонтанної тенденції встановити рівновагу між ними.

У перебігу словацької літературної історії аналогічна тенденція вперше зустрічається в добу національного відродження, зокрема в історико-літературній діяльності П.Й.Шафарика, теоретичних міркуваннях про слов'янську взаємність Яна Коллара, а пізніше – в студіях Людовіта Штура.

Друга хвиля підйому компаративістичних тенденцій намітилась у всеохопній *“Історії словацької літератури”* чеського дослідника Я.Влчка, котра ще в 90-і рр. позаминулого століття утворила передумови для програмової конфронтації словацької літератури з міжлітературним процесом.

Наступну добу можна в загальних рисах датувати 30-ми роками ХХ ст., ознаменованими в історії словацького літературознавства наступом групи фахівців, їхнім зусиллям специфікувати та внутрішньо диференціювати словацьке літературознавство.

Нарешті, остання доба програмового наступу порівняльних аспектів датується кінцем 50-х рр. і визначається як потужною хвилею міжлітературних зусиль, так і конституюванням систематики порівняльних досліджень літератури на нових методологічних засадах.

Говорячи про початки і передовсім тенденції, слід мати на увазі не історико-літературні чи теоретичні компаративні уваги програмового характеру, а дійсні початки, часто принагідні, ба й випадкові конфронтації словацького літературного розвитку з інонаціональним, котрі поступово формували цілісну атмосферу, створюючи передумови для появи цілеспрямованих студій про словацько-інонаціональні літературні контакти. Дані тенденції впливали з загальної просвітницької ідеології, з її внутрішньої орієнтації на універсальні цінності. Значною мірою цьому сприяла й класицистична художня естетика з своєю відносно усталеною переверненою часом ціннісною ієрархією, котра вивершувала узагальнюючий принцип над індивідуально-суб'єктивним. Її аплікування на умови словацького літературного життя, ео ірсо

приводило до взаємоперетину національнолітературних цінностей з цінностями інших літератур, передусім тими, котрі в сучасному уявленні виражали саме згадану універсальність, усталеність, “вічний” принцип, чи йшлося про античні зразки, чи про зразки, точніше заохочувальні приклади літератури німецької, англійської і російської і значною мірою й здобуті позиції чеської літератури.

Атмосферу загальних передумов усвідомленої літературознавчої конфронтації в словацьких умовах найвиразніше репрезентувала реалізована, але передусім сформульована Юраєм Палковичем поетика та реалізована Богуславом Таблицем у своїх “*Поезіях*” естетика. Таблиц у душі власних просвітницьких ідеалів не лише посилався на твори Вольтера, Шекспіра, Лессінга, Руссо, Гете, але й вводив конкретні уривки творів багатьох англійських та німецьких авторів, наприклад, уривок з філософського монологу Гамлета тощо. Визнаним є і переклад твору Буало “*Мистецтво поетичне*” (*Umení básnířské*, 1832), як і його уваги про літературні зв’язки чехів та словаків у статті “*Про літературні зв’язки словаків з чехами та мораванами в колишній та нинішній добі*” (*O literárních svazích Slovaku a Cechy a Moravany v někdejší a nynější době*), як і відома історіографічна праця “*Paměti československých básníkův aneb veršův, kteří se budto v Uheré yemí yrodili, aneb aspoň v Uhrích živi byli*”, певною мірою складає уявлення про цілісність словацької літератури й уможливує проблему конфронтації з аналогічними історико-літературними цілісностями.

Згадувана діяльність Палковича й Таблиця поглиблюється завдяки їхній перекладацькій діяльності, вмотивованій потребами внутрішньої конфронтації вітчизняної літературної продукції з сучасними більш старшими художніми здобутками в європейських літературах. Саме в цій галузі можна найбільш пластично продемонструвати тенденції до міжлітературності, що впливає з природної функціональності перекладу в національній літературі як найконкретнішого і найпослідовнішого посередника інонаціональних цінностей і з індивідуальної інтерпретації завдань художнього перекладу, особливо Я.Палковича, Б.Таблиця й деяких інших тогочасних перекладачів (Самуел Рожнай, Самуел Чернянський, Ондрей Плахий та ін.). Певну перекладацьку програму можна дедукувати з перекладацької концепції, з відбору авторів і творів, тобто викладу їхньої актуальності для сучасного історико-літературного процесу, особливо з відносно численних зауваг (як спеціальних, так і принагідних) стосовно призначення перекладу та перекладацьких концепції. Видається, що переклад у тогочасному розуміння виконує свою посередницьку функцію і що

водночас є органічним складником вітчизняної літератури, що передбачає утвердження програмових і внутрішніх компаративних поглядів у рамках концепції перекладача і багато в чому сприймача перекладного твору.

Диференційні та інтегральні складові Шафарикового синтезу.

Діалектична єдність і взаємозумовленість національно-літературних і міжлітературних аспектів вперше виявилася в історії словацької літературної історії у програмовому творі П.Й.Шафарика *“Історія слов’янської мови і літератури”* (словацькою (1963), котра вперше побачила світ у Будині 1826 р. німецькою мовою. Зовнішнім стимулом, котрий зумовив появу цієї праці, були безастережно відроджувальні снаги автора запропонувати молодим адептам славістики необхідні відомості про мови та літератури окремих слов’янських народів. Цій меті відповідає і композиційна структурованість проблематики. Шафарик розділив книжку на дві основні частини, у межах яких подає історію мови та літератури окремих слов’янських відгалужень, зокрема у рамках груп південнослов’янських і північнослов’янських. Стосовно методологічної концепції, то мова йшла про “паралельну”, об’єктивістську концепцію викладу окремих слов’янських мов, особливо літератур, позбавлену поняття національних спільнот, їх внутрішніх взаємин, що мала переважно фактографічний, реферативний характер. З іншого боку, навряд чи адекватною часові може бути вимога компаративності, оскільки навряд чи вона відбивала б тогочасну концепцію міжлітературного процесу слов’янської літературної історії. Методологічну цінність Шафарикової *“Історії”* можна з’ясувати лише з урахування того, що за часом своєї появи вона співпадає з цілою серією праць аналогічного характеру (Див.: Eichhorn J.G. *Allgemeine Geschichte der Literatur*, 1788; Wachler L. *Versuch einer allgemeinen Geschichte der Literatur*, 1793-1801, dd. 1-4; Grasse J.G. *Lehrbuch einer allgemeinen Literargeschichte*, 1837-1857, Montgomery J. *Lectures on General Literature, Poetry*, 1833). Хронологічно праця Шафарика дотична також до низки праць, де вперше зустрічаємо поняття “порівняльний” (Див.: Noel a Laplace. *Cours de literature comparee*, 1816; Villmain F. *Tableau de la littérature francaise*, 1828-1829; Goethe. *Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie*, 1795; Carriere M. *Das Wesen und diw Formen der Poesie*, 1854). В Італії історики літератури вперше вживають термін “компаративна література” в назві кафедри “dela letteratura

comparata” (1872), а в Росії поняття “сравнительное литературоведение” з’являється у праці О.Веселовського 1868 р.

Зародження компаративних тенденцій в окремих національних літературах слід датувати появою намагання збагнути новочасові національні літератури як відносно цілісні утвори історико-літературного процесу. Цей висновок Д. Дюришина випливає з того, що історико-літературні єдності національної літератури неможливо визначати з них самих, а лише на підставі, на тлі імовірної екзистенції “вищої” історико-літературної спільноти. Такою спільністю є в загальному вигляді певна форма міжлітературного синтезу, міжлітературної співдружності літератур чи врешті-решт поняття “світова література”. Саме перша хвиля компаративістських тенденцій знаменує водночас і зародження рудиментарних форм національнолітературного процесу, котрі виявляються у вигляді тенденцій, поки що позбавлених необхідного термінологічного апарату.

Шафарикова “Історія слов’янської мови і літератури” в умовах чеської та словацької історії літератури репрезентує початковий період взаємної діалектичної обумовленості національнолітературних та міжлітературних позицій. Вона побачила світ саме в тій добі, коли ще мали місце довідроджувальні погляди на слов’янство як на єдиний організм, хоча водночас повною мірою заявляли про себе специфічні знаки окремих національних об’єднань. Старші концепції далися взнаки уже в самій назві книжки “Історія слов’янської мови і літератури”. Недиференційованість концепції слов’янства відчувається уже в першому, вступному розділі, де Шафарик подає цілісну картину історії, моральні та культурні норми життя слов’янства як цілісності. Але й тут уже з’являються елементи, котрі порушують гомогенність концепції на користь історичної диференціації. Шафарик демонструє в своїй праці тогочасне розуміння синтезу, що об’єднує окремі національні літератури як самостійні одиниці.

Компаративні елементи і тенденції “Історії слов’янської мови і літератури” виявляються саме в її узагальнюючому характері. Автор зумів продемонструвати їх історіографічно, хоча й не сформулював теоретично. Їхнім контрапунктом є бачення слов’янських літератур як явищ самодостатніх, що зумовлюють у кінцевому підсумку загальну форму об’єктивного існування слов’янських літератур у рамках європейського літературного процесу. Слов’янські літератури не вступають тут уже як попередня гомогенна цілісність, але як міжлітературна співдружність специфічних спільнот. Цей узагальнюючий синтез

автор розуміє як певну опозицію до аналогічних спільнот європейського літературного процесу, конкретно до історично опозиційної спільноти германських літератур. Це був новий елемент концепції літературного історизму, заснований на спроможності виявити народжувану діалектику національного та інтернаціонального в художній літературі. У цьому полягає історико-літературний конкретний та історичний потенціальний внесок Шафарикової *“Історії слов’янської мови і літератури”* у розвиток порівняльного вивчення, не лише слов’янських літератур, а й порівняльного дослідження літератури загалом.

Дедуктивний принцип Колларової концепції літературної взаємності.

У межах початкового періоду зародження компаративних тенденцій в словацькій літературі до Шафарикової *“Історії...”* типологічно долучається і трактат Яна Коллара *“Про літературну взаємність між відгалуженнями й наріччями слов’янськими”* (1836). Якщо у Шафариковому випадку можна говорити про історико-літературний твір у справжньому сенсі слова, що у зв’язку з Колларовим трактатом про це можна вести мову лише частково. Він буде своєю концепцією слов’янської взаємності на певній культурній спільноті слов’янських народів, при якій саме мова і література мають визначальну амальгамову функцію. Коллар виходив передусім з порівняльного погляду на слов’янські мови та літератури. Варто згадати, наприклад, його особисту співучасть у появі Шафарикової праці, про що свідчить їхня кореспонденція. Треба мати на увазі і його виняткову орієнтацію в тогочасному неслов’янському порівняльному мисленні про літературу, опосередкованому переважно німецькою літературознавчою продукцією. Навряд чи Коллар був знайомий з спеціалізованими компаративними працями в галузі літератури, зокрема англійською, французькою чи італійською мовами.

Думка про те, що Колларове уявлення про єдину слов’янську літературу відповідає деяким напрямкам узагальнення літературного розвитку людства, підтверджується її універсалізмом, на підставі якого навряд чи можна зробити висновок, що детальний аналіз одиничного спрямований у нього на реконструкцію загального еволюційного процесу, але вона свідчить про загальне зусилля об’єднати спільні результати і на цій основі будувати спільну слов’янську літературну свідомість. У всіх кінцевих результатах натрапляємо на центральне місце, що його посідає аксіологічний принцип, котрий би мав паралізувати наростаюче

“національне себелюбство і літературний сепаратизм” (Kollar J. *O literárnej vzajomnosti medzi rozličnými kmeňmi a nárečiami slovanského národa*. – Bratislava, 1954. – S. 124). Колларова літературна взаємність не виступає, отже, узагальнюючим принципом, а значною мірою є протестом проти наростаючої роздрібненості та національної диференціації. Тут Коллар багато в чому близький до Гетівської концепції світової літератури, котра, на думку С.Вольмана, є “візією”, завдяки якій він “хотів запобігти розпадові просвітницького універсалізму і ... наступові націоналізму” (Wollman S. *Generální literatury a literatury srovnání // Príspevky k morfológii a sémantice literárnevedných terminů*. – Praha, 1974. – S. 61). Компаративний сенс цієї концепції міститься в антиципації виникаючих, але дещо пізніших концепцій загальної, генеральної чи світової літератури як результату дослідження національнолітературних процесів і їх систематизованого узагальнення. Значення Гетівської концепції з точки зору історії літературної компаративістики слід вбачати передовсім у тому, що вона стала стимулом і певним корективом і підтвердженням правильності обраного шляху. З цього погляду і Колларова концепція слов'янської літератури є передбаченням наступних порівняльних досліджень. Словацький літературознавець К.Розенбаум вважає, що “Колларівські міркування можна визнати за вияв дослідження міжслов'янських зв'язків і в галузі літератури” (Див.: Kollár J. *O literárnej vzajomnosti*. S. 81). Їх значення полягає не лише в тому, що вони відіграли мобілізуючу роль у процесі національної самоідентифікації слов'янських народів, але що потенційно поставили проблему взаємовідносин між слов'янськими літературами і міжлітературних взаємин загалом. І все це окреслювало як історико-літературну проблему в прямому сенсі слова.

Поцінуючи Колларів трактат з компаративного погляду, слід мати на увазі той факт, що його концепція об'єктивно виражає певну інтегруючу тенденцію саме в добу, коли історичний розвиток національних літературних спільнот мав виразно диференційні потенції. Внаслідок цього тут могли виникати й виникали певні колізії між Колларовим задумом і об'єктивними обставинами розвитку. Особливо це проявилось у менших національних спільнотах, наприклад, у словаків, словенців, українців і т.п., тобто у тих народів, котрі не було увиразнені в його чотиримовній російській, ілрійській, польській і чехословацькій формі.

Коллар, отже, був свідомий незворотного диференційного процесу слов'янських народів, а також мов і літератур: “Ця

взаємність полягає не в універсалізації чи насильницькому змішуванні всіх слов'янських наріч в одне літературне наріччя, як почали про це мріяти деякі славісти. Слов'янські наріччя з граматичного боку вже віддалені одне від одного надто далеко, аніж могли б бути природним способом злиті й сковані в одну-єдину мову” (*Там само.* – С.113). При цьому, однак, Коллар у своєму месіанському захопленні часто більше виходить з суб'єктивних факторів, ніж з об'єктивної еволюційної ситуації, коли одну з перешкод на шляху взаємності вбачає у “людській слабкості, самозакоханості й егоїзмові”, від яких марно очікувати, “аби яєсь плем'я пожертвувало своєю бодай яєсь пристосованою незалежністю” (*Там само*).

Колларове зацікавлення увиразненою цілісністю, як і бажання подолати власними намаганнями згадувані перешкоди, мотивували, окрім іншого, й Колларове прагнення кодифікувати словацьку літературну мову. Його погляди стосовно слов'янства, слов'янських мов і літератур загалом були подібні до Шафарикових. Шафрик у своїй “*Історії...*” створив історично адекватну мовознавчу й літературознавчу працю у справжньому сенсі слова. Всупереч тому Колларове есе не тяжіє до філологічної спеціалізації, навіть виходячи з неї внутрішньо. Міркування про слов'янську взаємність мають ширше культурно-суспільне значення і результат, у якому мовна та літературна взаємність є частково метою, зокрема засобом увиразнення загальної ідеї. Тоді як Шафарик виходить з слов'янської спільності й рухається до диференціації, реалізуючи її мовознавчо та літературознавчо, Коллар, навпаки, додержуючись диференційного статусу кво прямує повз нього до певної специфічної форми синтезу. Але це скоріше має часово об'єктивні передумови й обґрунтоване об'єднання, котре багатьма своїми властивостями (патріотизм, демократизм, любов до свободи, загальнолюдські підвалини тощо) мало позитивне значення для розвитку національної культури і національно-визвольного руху, аніж синтез як результат іманентно мовознавчого та літературознавчого аналізу, ніж зусилля по включенню, скажімо, галузі літератури в міжлітературний процес. Якщо Шафарикову працю можна поціновувати як створення цілком конкретних передумов для майбутнього розвитку порівняльного вивчення літератури, то Колларів трактат відіграв у цьому сенсі скоріше роль мобілізуючого фактора.

Компаративні тенденції можна помітити також і у філософському романі Карола Кузманого “*Ладіслав*”, котрий своїми численними есеїстичними відступами є з точки зору

компаративістики суттєвим увиразненням концепції словацького народу і словацької літератури як самобутньої та органічної цілісності, котрий природно й закономірно прямує до єднання з чеською літературою і в кінцевому підсумку до слов'янської літературної взаємності. Момент словацької національнолітературної специфіки і слов'янської літературної взаємності Кузьманий демонструє композиційною побудовою сюжетних елементів і в їхніх рамках міркуваннями окремих героїв роману, де словацько-чеська літературна взаємність є містком до взаємності з літературою польською (народна творчість, Міцкевич тощо), російською (Державін, Пушкін та ін.), югославською (сербські народні пісні тощо). Позитивне ставлення Кузьманого до Колларової концепції слов'янської взаємності призвело до того, що до роману *“Ладіслав”* введено оригінальні уривки із творів вищезазначених літератур, і тим, власне конкретизується проголошена взаємність.

Варто зазначити, що слов'янська міжлітературна спільність, документована також і його редакторською діяльністю в *“Татранці”*, зокрема публікуванням перекладів зі слов'янських літератур, причому ця спільність постає у нього не ізольованим організмом, а творить підґрунтя, на якому Кузьманий налагоджує зв'язки з неслов'янськими літературами (німецькою, італійською), й потенційно – з іншими європейськими літературами. Таким чином, Кузьманий реалізує деякі компаративні ідеї Коллара і впроваджує їх у практику.

Людовіт Штур: кристалізація аналітичних порівняльних підходів.

У творчості Людовіта Штура у цьому сенсі особливе місце посідають його *“Лекції про поезію слов'янську”* (*Prednášky o poézii slovanskej*), котрі мали велике значення для формування естетичних поглядів штурівців і для кристалізації підвалин і напрямку слов'янського мистецтва з наголосом на засадниче місце в ньому усної народної творчості. Ці лекції являють собою узагальнюючі роздуми з галузі естетики, де ідеться про характер окремих видів мистецтва (архітектура, скульптура, образотворче мистецтво, музика, поезія), про сутність поезії та про її поділ, наприклад, на поезію символічну, класичну, романтичну і, нарешті, слов'янську, котра є власне предметом основної частини лекцій. Характеристиці слов'янської поезії автор присвячує найбільше уваги і намагається при цьому продемонструвати її головні атрибути, підтверджуючи свої думки уривками з словацької народної поезії.

Такий широкий кут зору в осмисленні головних проблем естетики передбачав розгляд європейської художньої продукції. Автор оперує античною літературою, переходячи до вершинних явищ англійської літератури (Байрон), німецької (Шіллер, Гете), російської (Пушкін), польської (Міцкевич) тощо. Маємо, таким чином, узагальнюючий підхід у теоретичних студіях, котрий у певному сенсі передбачає потенційне порівняння досліджуваного матеріалу. Хоча, безперечно, навряд чи можна говорити про послідовну компаративістику, що впливає з диференціації аналітичних підходів з власним випрацьованим апаратом, метою й методикою дослідження. У *“Лекціях про поезію слов’янську”* йшлося скоріше про підготовку індуктивного і порівняльного методу вивчення слов’янської поезії і слов’янського фольклору. Висловлені у цій праці тези Штур розвинув далі у студії *“Про народні повісті й пісні племен слов’янських” (O národných povestiach a piesňach plémien slovanských)*, котра становить значний внесок у розвиток не лише словацької славістики, а й посідає помітне місце серед аналогічних праць слов’янського та неслов’янського світу.

Штурівське зацікавлення народним письменством було зумовлене вітчизняними суспільно-політичними, літературно-естетичними й науковими історико-літературними причинами. Після поразки революції 1848 р. увиразнення загальнолюдських і загальнослов’янських цінностей народної творчості як основи художньої поезії окремих слов’янських народів мало мобілізує та інспірує значення. Основні інтенції своєї творчості Штур спрямовує на думку про слов’янську взаємність, на історико-літературний твір Шафарика і трактат Коллара. Втім, якщо Коллар у своєму творі виходить з ширших суспільних та філософських постулатів й узагальнення форм подальшого співжиття слов’ян, то Штур конкретизує ідею слов’янської взаємності у формі літературно-естетичного аналізу усної народної творчості. Його праця, таким чином, має науковий і теоретичний характер і на певному відрізку розвитку славістики обґрунтовує спільноту слов’янських літератур.

Подібний підхід цілком закономірно передбачав запровадження порівняльного аналізу народної поезії та повісті окремих слов’янських народів. Штур хоча й не декларував такий підхід, проте внутрішньо його сприймав і конкретизував. Наслідком його дослідження стали узагальнюючі уваги про характер слов’янського фольклору загалом, про його функції та роль у стосунках з авторською поезією слов’янських народів і, крім

того, тематичне зібрання народної поезії та повісті окремих слов'янських народів, яке документувало змістово-тематичний, суспільно функціональний і художньо своєрідний поділ народних пісень. Класифікація народних пісень на певні групи (ставлення до природи, до родини, до вітчизни) є результатом узагальнюючої оцінки, якій передує порівняльний аналіз. З цієї точки зору особливо показова Штурова класифікація художніх особливостей народної пісні, з виділенням елементів пластичності, простоти мовного вираження, їхній зв'язок з музикою і співом разом з емоційним тонуванням тощо. Подібний характер мають і міркування Штура про слов'янську народну повість. Тут також можна вести мову не про звичайну антологію, а про підбір і типізацію окремих повістей з точки зору реалізованих художніх прийомів: оживлення природи, перевтілення, різноманітні форми залять тощо. Все це свідчить про всебічне й цілеспрямоване порівняльне вивчення словесного фольклору. Штур при цьому спирався не лише на власний досвід, але й користався уже існуючими антологіями Вацлава Ганки, Вука Караджича, Йозіфа Міломука, М.Сахарова, Вацлава з Олеська, Ладіслава Челаковського, Карола Яроміра Ербена, Яна Коллара, Фр. Сушіла, Станка Фраза, Леопольда Наупта та ін.

Класифікацією та добіркою, котрі стали наслідком продуманої компаративної концепції, Штур помітно відрізняється від своїх попередників при вивченні слов'янського народного письменства, скажімо, О.Бодянського та інших, котрі ділили слов'янську народну поезію виключно за приналежністю до тих чи інших народів, і тим, безумовно, звужували порівняльний аспект.

Штур у своїх працях здійснив діалектичний порівняльний синтез слов'янських народних літератур, наголошуючи на специфічності окремих явищ у рамках узагальненої єдності слов'янського словесного фольклору, хоча його уявлення про слов'янство у багатьох моментах позначені ідеалістичними поглядами.

Якщо розглядати праці Штура у контексті міжнаціонального розвитку порівняльних досліджень народної творчості, то потенційно вони входять до напрямку міфологічної порівняльної школи, заснованої та розвинутої братами Грімм, частково до школи запозичень та антропологічної школи. Звичайно, студії Штура не можна назвати компаративними у сучасному сенсі цього слова, Штур не був глибоко обізнаний з теоретичними настановами тогочасної компаративно налаштованої фольклористики. Однак потенційно зв'язок його студій з порівняльним рухом народного

письменства безперечний, і передовсім завдяки посередницькій ролі німецької філософсько-естетичної, культурної і літературної атмосфери. Виявилось це, наприклад, в увиразненні креативної мети, якої народна творчість набуває у процесі розвитку національної специфічності уже в давнині, або при культивуванні певних форм романтичної народності. Ці підвалини лягли в основу теорії, котру брати Грімм сформулювали в книжці *“Німецька міфологія”* (1835). При цьому слід мати на увазі й такий посередницький компонент, яким стало стосовно ідеї слов’янської взаємності вчення російських слов’янофілів, де саме подібні погляди на “народність” були у принципі теоретичним обґрунтуванням слов’янофільської ідеї в Росії.

У цьому зв’язку не можна зовсім обійти німецької компаративної теорії наслідування та міграції, котра спирається на контактну основу подібності в усній народній творчості й багато в чому виходить з тези про Індію як прабатьківщину деяких європейських народів. Штур, пишучи свою розвідку *“Про народні повісті й пісні племен слов’янських”* теж спирався на ці компаративні школи, його виклад окремих спільних особливостей слов’янських пісень і повістей виходить з етнічних моментів спорідненості слов’янських відгалужень, причому провідну роль тут відіграють фактори географічного характеру, а також специфіка міфологічного мислення. Спорідненість його методу порівняльного вивчення народної творчості слов’ян з зазначеними школами тим більше цікава, що не є наслідком безпосереднього контакту, а виявляється завдяки поширенню філософської та культурної європейської атмосфери Центральної Європи, з одного боку, а з іншого, – мотивована вітчизняним розвитком суспільно-політичного та літературно-естетичного руху. У Штуровій творчості уже можна вбачати не лише передумови для розвитку порівняльної фольклористики, а й початки сцієнтиського характеру в модерному сенсі цього слова.

Штурівський виклад стосунків між національним та міжлітературним уже не має випадкового характеру, а виражає подальшу стадію самоідентифікуючого процесу в галузі народної літератури, котрий іде рука в руку з усвідомленням екзистенції ширших, міжлітературних закономірностей літературного розвитку. Не слід забувати, що значною мірою цьому сприяло й наростаюче усвідомлення національнолітературних закономірностей словацької літератури, виражене в історико-літературній праці Й. Гурбана *“Словаччина і її життя літературне”* (*Slovensko a jeho život literárny*), опублікованій в “Словенских поглядах” в 1846, 1847, 1851

рр.

Гурбанова праця *“Словаччина і її життя літературне”* з цього погляду особливо визначальна, оскільки в певному сенсі виступає вершиною боротьби штурівської генерації за утвердження національної специфіки словацького життя загалом. Художня література відігравала в цій боротьбі центральну роль. Відтак саме літературна критика стала тією галуззю, де форми національної специфіки постійно педалювалися, формувалося їх розуміння та виклад, і таким чином разом з поняттям національної своєрідності кристалізувалися і критерії міжлітературного процесу.

Уся творчість Гурбана була спрямована на пошуки особливості духу словацької літератури. Він, подібно до Штура, заперечував байронізм у розвідці *“Про народні повісті й пісні племен слов'янських”*, як явище неадекватне характерові й спрямуванню словацької та слов'янської літератури й підкреслює ті риси, котрі, на його думку, мали можливість поглиблювати процес самоідентифікації словацького життя й літератури. Він був переконаний, що тільки завдяки конституюванню своєрідності словацької літератури, глибокому усвідомленню національної специфіки словацької літератури виникнуть твори, котрі будуть мати не лише національне, але й ширше міжлітературне значення.

Реальність того факту, що проблема національної своєрідності була живою й мала у штурівців ширший програмовий характер, підтверджується й зміна поглядів, яку продемонструвала Гурбанова програмова стаття *“Наука і “Словенске погляди” (Veda a Slovenské pohľady // Slovenské pohľady. – 1847. – S . 1 – 14)*, де зосередився на декларуванні самодостатності й незалежності словацької науки, підкреслюючи її специфічність стосовно інонаціональної.

Вершинним досягненням процесу утвердження національного самоусвідомлення на теренах літератури була Гурбанова праця *“Словаччина і її життя літературне”*. Ішлося про посутню конкретизацію внутрішньолітературного процесу розвитку словацького письменства, що створює можливість і передумови для міжлітературної конфронтації. У ній містився теоретично сформульований заклик – збагачувати словацьку літературу творами об'єктивно вартісними. Праця спонукала досягнути як вітчизняні, так і інонаціональні реляції. Гурбанів синтез розвитку словацької літератури у принципі аж до появи *“Історії літератури словацької”* Влчка та й по тому була тією основою, котра є *conditio sine qua* поп коли-будь здійснюваного порівняльного дослідження літератури.

У зв'язку з цією та іншими подібними працями слід мати на

увазі, що порівняльне вивчення словацької літератури у словацькому науковому дискурсі було більш-менш потенційним і що його навряд чи можна збагатити переліком праць, котрі б були адекватними тогочасному стану літературної компаративістики у більш диференційованих європейських літературах. Причину такого становища вбачаємо не лише в недостатніх можливостях організаційного та публікаторського характеру, не лише в недостатній диференціації тодішнього словацького літературознавства, де переважали прагматично налаштовані рецензійно-критичні прояви, а й в певній розбалансованості літературно-естетичної концепції в добу утвердження штурівської художньої програми.

Цікавими є також розмірковування словацького письменника Яна Калінчака, висловлені, скажімо, у *“Спогадах про Ондreja Сладковича” (Rozpomienky na Jana Sládkoviča)* чи то у *“Власному життєписі” (Vlastný životopis)*. Особливо вагомі Калінчаківі зауваги про характер і завдання народної поезії та її взаємини з авторською та художньою творчістю загалом. Ці погляди наснажені Штурівською працею *„Про народні повісті й пісні племен слов'янських“*, котрі Калінчак перекладав на чеську мову. У процесі перекладання у Калінчака з'явилися прямо протилежні погляди на стосунки художньої літератури з народною творчістю, котрі, на його думку, не є вершиною естетичного розвитку, а скоріше тільки „основою народного мистецтва“. Ці погляди були не тільки декларовані, але й конкретно зреалізовані в Калінчаківій історичній прозі, де народні мотиви виступають скоріше підвалиною для стилізації, аніж метою зображення. Порівняно з домінуючими поглядами словацького літературного романтизму, де ставлення до народного письменства і народної творчості загалом у певному сенсі „заміщало“ історико-літературне підґрунтя, літературну традицію, це вже наступна еволюційна стадія, що виражає закономірне зусилля до емансипації та узаконення „автономності“ форм і наповнення словацької національної літератури. Функціональність його концепції є свідченням активного ставлення Калінчака до тогочасної європейської літератури. Калінчак заперечував ключове поняття прямолінійної компаративістики – „вплив“. Водночас Калінчак використовував свої знання сучасної європейської літератури, охарактеризувавши на розлозім тлі творчі форми взаємин словацької літератури з інонаціональними художніми цінностями, витворивши галерею відомих постатей як класичної, так і тогочасної європейської художньої літератури: Арістотель, Платон, Мільтон, Шекспір, Гердер, Гете, Шіллер,

Хом'яков, Пушкін, Міцкевич, Рилсєв тощо. Уже цей перелік сам собою документував тогочасний стан органічного конфронтаційного процесу у літературознавчій свідомості Калінчака, причому ідеться не лише про зовнішній процес, але й про внутрішнє усвідомлення словацької літератури в міжлітературному контексті. Словацька література не замкнена у нього у своїх регіонально-національних кордонах, а виступає в естетиці Калінчака уже як повноцінний партнер у стосунках з європейськими літературами.

У 60-х роках XIX ст. у словацькому літературознавстві продовжували зміцнюватися порівняльні тенденції. Компаративними інтенціями відзначається, зокрема, перекладацька діяльність Б.Носака-Незабудова, А.Ситнянського та ін. Сенсом їхньої діяльності була, окрім усього іншого, демонстрація за допомогою перекладів творів відомих авторів різних жанрових моделей малої прози (Пушкін, Гоголь, Лермонтов, Тургенєв та ін.).

Але цей потяг до внутрішньої диференціації вітчизняної літератури у перехідну добу від романтизму до реалізму у загальному вигляді виявляється не спроможним подолати межі мислення закритих національних реляцій, з яких виходить і до яких поверталася тогочасна естетична думка. У цьому слід вбачати головну причину того, що тогочасне компаративне мислення не вичленувалося з галузі історії національної літератури, якщо навіть в окремих випадках і було потенційно готове до цього.

Зусилля до конфронтації з інонаціональним розвитком.

Зв'язок літератури з народною творчістю був однією з конституюваних і еволюційно прогресивних рис доби словацького романтизму. У період же затухання романтичної поетики подібним чином тлумачений зв'язок з фольклором набував щораз більше рис епігонства. Його абсолютизація, зумовлена інертністю традиційних принципів і художніх прийомів, означала у новій ситуації уповільнення авторських оригінальних інтенцій. Так група "Уперед" (Napred) разом з молодим Гвездославом (тоді ще Павлом Орсагом) проголосили як противагу "наслідуванню" програмове прагнення до індивідуальної майстерності, що у майбутньому "привело б аж до артизму" (див.: *Dejiny slovenskej literatury*. III. – Bratislava, 1965 – S. 282). Відхід від колишнього тотального фольклоризму в літературі створював непрямі передумови для нових стосунків словацького письменства з іншими письменствами. Мірилом конфронтації словацької літератури з іншими

літературами уже не могла бути тільки її “національна виключність, особливість”, як це було у Штуровій праці “Про народні повісті й пісні племен слов’янських”, але у першу чергу художня майстерність.

Другою рисою, завдяки якій “напередисти” долали попередній канон і знову ж таки непрямим чином відкривали можливість для якісно нових критеріїв міжлітературної конфронтації, була по-новому зрозуміла *функція національної літератури*. Всупереч будительському й національноохоронному характерові мистецтва й літератури наголошувалося на високому покликанні літератури в ім’я демократичних і загальнолюдських принципів.

З цією тенденцією було пов’язане й зусилля молодого Гвездослава конфронтувати свою поетику з мадярською, німецькою і світовою літературою загалом і його прискіплива селекційність у ставленні до вітчизняної традиції. Якщо в добу національного відродження конфронтація словацької літератури з іншими літературами не зуміла перетнути кордонів слов’янської етнічної цілісності, зрозумілої загалом як розвиток національного – окремого у напрямку до особливого (слов’янство), то нова генерація завдяки своїм засадам поступово творила можливість для взаємоперетинів словацької літератури з загальним (європейська чи світова література).

Своєрідне коріння поступової еволюції міжлітературних стосунків наявне вже у редакторській діяльності Андрея Трухлого-Ситнянського, котрий в другій половині 70-х рр. XIX ст., будучи редактором часопису “Орел”, цілеспрямовано знайомив читачів з окремими творами світової літератури.

Компаративні виміри літературно-критичної Та публіцистичної діяльності С.Г.Ваянського і Й.Шкультетого.

З цього погляду на особливу увагу заслуговують “Критичні записки” (*Kritické listy*), якими обмінювалися С.Г.Ваянський та Й.Шкультетий у 1880 р. Помітне місце посідали в них проблеми національної своєрідності словацької літератури та її стосунки з інонаціональними художніми цінностями. Цю проблему першим поставив Ваянський, котрий серед представників своєї генерації найбільше опікувався збереженням традиційних концепцій національної літератури, щоправда, частково модифікованими у дусі нової програми, відстоюючи національний аспект як обов’язкову передумову ширшої орієнтації літератури, “тісні зв’язки з народом”, “конкретну своєрідність” і відкидаючи

“занурення у космополітичні загальники”.

Для Шкультетого головною передумовою художності була не національна тенденція або матерія, а “краса без огляду на матерію” (Див.: Skultéty J. *Plody pravdy národnej*. – Bratislava, 1972. – S. 9). У тлумаченні Шкультетого поняття „національне“ і „світове“ не перебували у зіткненні, а творили єдність, щоправда, лише у царині високохудожнього твору. Саме тут уже у рудиментарній формі висловлюється одна з засадничих тез компаративістики. Це не лише теза про діалектичну зумовленість і єдність національнолітературного і міжлітературного процесів, але врешті-решт і теза про домінуючу роль приймаючого явища, автора, літературної конвенції, національної літератури в процесі міжлітературної комунікації. Ці настанови Шкультетий висловив не прямо, а в процесі вирішення актуальних питань орієнтації тогочасної словацької літератури у добу наступу реалізму.

Сенс універсализації цінностей художньої літератури виявився у Шкультетого, наприклад, при поцінуванні творчості Шекспіра, котра в основі своїй є національна там, де автор відтворює чужу матерію, оскільки „Шекспір є велетом в поезії тому, що не римлянина, не датчанина, не англійця представляє, але людину“ (Там само). Особливо цікавим є у Шкультетого оцінка творчого методу Золя у четвертому листі до Ваянського, де він не погоджується з натуралістичним методом відтворення дійсності у Золя, але у дусі ліберальних настанов і ширшого розуміння завдань і сутності художньої літератури його ставлення до творчості Золя не є категорично негативним: „Я ще й у самого Золя довідаюсь, що має доброго“ (Там же. – С. 14).

Подібними критеріями керувався Шкультетий і протягом своєї діяльності в „Словенских поглядах“ (*Slovenské pohľady*), де він кілька десятиріч систематично оглядав літературну продукцію особливо слов'янських народів, звертав на неї увагу в численних відгуках, статтях, рецензіях, оглядах, створюючи передумови компаративного вивчення словацької літератури. Ширше міжлітературні перспективи словацької літератури Шкультетий накреслював або безпосередньо реалізував у своїй перекладацькій діяльності, видавши переклади з Гоголя, Пушкіна, Тургенєва, Толстого та ін.

Не можна обійти і проблеми формування чехо-словацької літературної взаємності, котра починаючи з 70-х рр. XIX ст. розвивалася обопільно. Низка творів чеської літератури з словацькою тематикою була зумовлена щирим зацікавленням культурним і літературним життям Словаччини. Часом ішлося й про

підтримку словацької літератури у добу деякого спаду активності національного та культурного життя після підписання австро-угорської угоди і в період зміни літературних генерацій та напрямків. Таким був, скажімо авторський намір і об'єктивний сенс збірки *“Цимбали й скрипка”* Гейдука (*Cimbál a husle*, 1875), Гайкових *„Загадок нашого села“* (*Pohadky z naší vesnice*, 1874), діяльності Ф.Таборського, літературно-організаційна праця Р.Покорного, Я.Влчка та ін, котрі у цей період репрезентували доволі сильну словакофільську групу. До цієї ж хвилі чехо-словацької літературної взаємності належить і Гурбанове анахронічне повернення до писемної чеської мови у УІ та УП річниках альманаху „Нітра“ (1876, 1877), діяльність Гведослава і особливо діяльність С.Г.Ваянського у зв'язку з його виступами проти „космополітичних“ елементів поезії Врхліцького тощо.

Безперечно, що цей помірно розвинутий рух був в окремих випадках і періодах мотивований часто відмінними суспільними та літературно-естетичними моментами. Та з огляду на появу і поступовий розвиток міжлітературних взаємин словацької літератури об'єктивно вони були проявом нового етапу в процесі подолання однотипності літературного процесу, його відносної закритості. З позиції цих еволюційних критеріїв навряд чи варто заперечувати, що повернення Гурбана до чеської мови не виражало об'єктивних тенденцій розвитку словацької мови і літератури, що словацько-чеські зацікавлення Ваянського та Шкультетого відбувалися не під знаком „світової“, а „національної“ концепції літератури, що між чеською та словацькою сторонами часто доходило до непорозумінь тощо. З позиції компаративних зусиль, що відбувалися в словацького літературному житті, важливо, однак, що тут у принципі йшлося про вияв об'єктивної історичної неможливості подолати свою національнолітературну закритість, і то передусім завдяки зав'язуванню контактів з літературою найближчою, з якою словацька мала в минулому спільну долю і з якою мала, власне, спільну традицію. Крім того, спроба налагодження чехо-словацької літературної взаємності була результатом наступного етапу пошуків конституювання власної національнолітературної ідентифікації.

Синтез національної літератури як передумова порівняння.

Стимулююча роль „Історії літератури словацької“ Я.Влчка. „Історія літератури словацької“ (1889-1890) як синтез еволюційного процесу словацької літератури, з'явилася не

випадково, а була закономірним виявом наступної хвилі історизму у дослідженні словацької літератури. Її генеза, безсумнівно, пов'язана з суб'єктивними факторами, що визначають Влчка як зосередженого систематика літературного процесу.

Влчек був добре знайомий як з чеською, так і з словацькою літературами, являючи собою приклад білітературності. Знання двох національних літературних традицій уможливило активізацію диференціального погляду на історію чеської та словацької літератури, загострювало погляд на специфічно національні еволюційні особливості. Це був погляд зсередини і водночас з іншого боку, певний відступ і погляд згори. „*Література Словащини*“ Влчка побачила світ 1881 р., „*Огляд літератури чеської*“ – 1885; „*Історія літератури словацької*“ (1889-1890) і „*Історія чеської літератури*“ – 1892.) репрезентували нову хвилю літературного історизму, новий погляд на еволюційні процеси в словацькій літературі. Ідеться не про бібліографічні чи біографічні огляди, а про синтез літературного процесу в справжньому сенсі, закладений на аналізі виразних явищ і класифіковану з точки зору жанрової структури інтеграцію художнього письма. Саме у цьому, загалом уже модерному розумінні літературного твору і літературного процесу слід вбачати в „*Історії літератури словацької*“ серйозну передумову розвитку вже не потенційної, а програмової, усвідомленої та інтенціональної компаративістики.

У цей період з'являються і перші справді компаративні спроби, спроби порівняти словацьку літературу з інонаціональною, часто через позалітературні галузі. Такий характер має, наприклад, порівняльна студія Т.Г.Турцерової „*Контакти слов'янофілів з словаками та їх вплив на відсторонення словаків від чехів*“ (Turcerová N.H. *Styky slavjanofilov so Slovákmi a ich vplyv na odtrhnutie sa Slovákov od Čechov // Prúdy*. – 1913. – S. 345-350). Це була типово „контактологічна“ студія, де йшлося про зв'язки російських славістів Бодяньського, Прейса і Срезневського зі Словачиною. До такого ж типу розвідок належить і праця Квачала „*Переломи у вірі в Коменського і Міцкевича* (Kvačal J. *Prielomy vo viere Komenského a Mickiewicza // Petrohrad*, 1907).

Кінець XIX – початок XX ст. засвідчує зростаюче намагання інтерпретувати розвиток словацької літератури на ширшому міжлітературному тлі, а, крім того, якісну зміну в розумінні реляції між словацькою та інонаціональною літературою. Варто вказати бодай на послідовну орієнтацію “Гласу” (Hlas), на літературно-критичну діяльність Л.Надаші, Ф.Вотруби та ін. Зміна критеріїв оцінки словацької літератури несла з собою у молодій генерації

літераторів і зміну поглядів при переоцінці традиційних реляцій між окремим – національним і загальним – світовим. У тексті та контексті виступів цієї генерації уже не йшлося лише про стимулювання “імпорту” цінностей інонаціональної культури до організму словацької літератури, а й про потребу й неминучість цілком партнерських взаємин словацької літератури з міжлітературним контекстом. Конфронтаційний аспект переставав бути тільки якимось доповненням, надбудовою у пізнанні явищ національної літератури, а стає присутнім параметром пізнання вітчизняної літератури як частки міжлітературного процесу. Словацька література у цих інтенціях сприймається як органічна складова не лише слов’янського, а й європейського літературного контексту.

Новому поглядові на словацько-інонаціональні контакти відповідав, безсумнівно, і потужний потенціал письменників другої хвилі словацького реалізму кінця XIX ст. і перших десятиліть XX ст., котрий засвідчив цілеспрямоване прагнення митців увійти у творчий діалог з європейським літературним процесом. Доказом цього може бути, окрім іншого, й перекладацька діяльність, якій присвячують чимало творчих зусиль письменники т. зв. першого ешелону. Діяльність представників цього покоління мотивувалася не лише комунікативною функцією, а й прагненням внутрішньо конфронтувати вітчизняний літературний узус, поетику з передовими інонаціональними літературними творами. Дуже переконливим є у цьому сенсі приклад П.О.Гвездослава, котрий за допомогою перекладів зі світової літератури (Пушкін, Лермонтов, Петефі, Гете, Шіллер, Шекспір, Міцкевич) прагнув, окрім іншого, перевірити дієвість художнього арсеналу виражальних засобів сучасної словацької та своєї власної поетики. Сюди ж слід зарахувати і перекладацькі зацікавлення Тайовського (Чехов), Кукучіна (Гоголь), Людмили Під’яворинської, Ладіслава Надаші, Івана Краска, Янка Єсенського та ін.

Перегляд тенденцій порівняльного аспекту в словацькому літературознавстві в перебігу XIX ст. вказує, що існуючі конфронтаційні намагання, як і конкретні компаративістські праці, по суті, не перейшли меж словацької міжлітературної цілісності. Втім, це не була проблема звуженого погляду на диференційованість європейської літератури, котру більшість словацьких літераторів опанувала через німецьке посередництво, але безпосередній результат живого та інтенсивного усвідомлення словацької включеності у європейську спільноту. Життєвість словацької літературної думки має свої об’єктивні причини, котрі

часто тяжіли до модифікацій Колларової ідеї слов'янської взаємності, романтичного й постромантичного месіанізму, переходячи в окремих випадках у звужену концепцію словацького русофільства. У тексті й підтексті аналогічних програм існувала свідомо й підсвідомо месіанська ідея з своєю позитивною історичною метою, але й з певною обмеженою, часом аж доленосною “приреченістю” словацько-інонаціональної свідомості. Тому, скажімо, протягом ХІХ ст. у словаків не з'явилося порівняльної фольклористики у такій формі й масштабах, як це спостерігається в європейській компаративістиці. Відтак і порівняльні дослідження художнього письменства присвячено переважно словацько-слов'янським взаєминам. У цьому можна вбачати, зокрема, її відмінність від чеської компаративістики, де завдяки диференційованішій літературознавчій програмі вдалося подолати виключність чесько-словацької свідомості.

Літературно-критична конфронтація Франтішка Вотруби. Франтішек Вотруба своєю творчістю й редакторською діяльністю утвердив низку основних позицій гласистської програми. Завдяки комплексному підходу до художньої літератури сформувався і його підхід до поцінування сучасного стану й подальших еволюційних перспектив словацької літератури різних періодів та її оціночні критерії. Помітну роль у розробці власної програми вироблення нових імпульсів для інтенсифікації словацького літературного життя відіграв той факт, що Вотрубову літературну свідомість, норму і смак зумовлювала й причетність до чеської літературної традиції, здатність інтерпретувати часове та історичне значення окремих авторів і творів на перетині двох, хоча й історично близьких, проте відмінних оціночних критеріїв. Уже цей момент забезпечував Вотрубі наявність певної міжлітературності не лише літературно-критичного, але й історико-літературного погляду. Крім того, вона зміцнювалася за рахунок широкої орієнтації у російській, українській, польській літературах, низці європейських. Все це давало можливість Вотрубі інтегрувати до своєї літературно-критичної та редакторської практики спонтанні та цілеспрямовані компаративні тенденції, котрі, на відміну від таких же у представників попередньої доби, не були спрямовані лише на зовнішнє сприйняття національнолітературних традицій і своєрідності. Попередні ідеї про національне та світове (космополітичне) спрямування словацької літератури, присутні в полеміці про значення поезії Врхліцького, уявлялися Вотрубі більш-менш анахронічними. Інтерпретуючи зв'язки словацької літератури з інонаціональними письменствами, Вотруба виходив з

недискутабельної ідеї цілісності національнолітературної традиції, з уявлення про своєрідний організм словацької літератури, котра задля дальшого успішного розвитку мусить обов'язково активізувати контакти з ширшим середовищем і літературними теренами.

Спонтанним внутрішнім переконанням у неминучості партнерських стосунків словацької літератури з інонаціональним літературним процесом зумовлена й Вотрубова перекладацька діяльність. При виборі авторів для перекладу (Пушкін, Лермонтов, Франко, Стефаник, Реймонт, Жеромський, Прус, чеські, німецькі, югославські письменники) Вотруба у першу чергу керувався актуалізаційними критеріями. Не випадково і його перша редакторська стаття компаративного характеру “Українсько-російська (руська) видавнича спілка” (Ukrajinsko-ruska vydavnuča spilka, 1903) свідчить про прагнення розширити реєстр перекладів на словацьку з європейських літератур, а у цих межах і з літератури української, котра за своїм характером мала можливість зміцнити, а тим самим і диференціювати певну специфіку словацького літературного спрямування. Аналогічну мету має і розлога стаття “Чеська книжка – словацька книжка – малярська книжка” (*Ceská kniha – slovenská kniha – madarská kniha* // *Průdy*. – 1912. – № 6. – S. 219-224), яка містить коротку оцінку дотеперішньої словацької перекладної продукції з наведенням переконливих конкретних фактів, зумовлених побудою власної перекладацької концепції, і водночас активізації чеських перекладацьких видань як противаги малярському впливові. Вотрубова діяльність у цьому сенсі свідчить про новий гатунок компаративних тенденцій у словацькому літературному житті. Хоча йдеться про розвиток у галузі компаративної „праксеології“, супроводжуваних численними Вотрубовими літературно-критичними статтями і спорадичними, але цілеспрямованими заувагами щодо інонаціонального літературного процесу, вона творить певну платформу, з якої поступово виростають авторські цілеспрямовано зорієнтовані компаративні статті, як наприклад, студія „*Vrchlický a Slovensko*“ (*Vrchlický a Slovensko* // *Slovenský denník*. – 1912. – S. 175-177, 183-184. 188)., де автор, окрім конкретного аналізу, подає, власне, й характеристику вітчизняних компаративних тенденцій, передусім протягом останніх декад XIX ст. У статті подолано межі фактографічної „фахової“ позитивістської компаративістики та репрезентовано суперечливу діалектику ставлення словацького письменства до цього своєрідного чеського поета і перекладача. Цікаво, що студія виникла не як результат цілеспрямованої,

інтенціональної компаративістики з обмеженим полем аналізу, а як результат Вотрубових зусиль по актуалізації міжлітературного процесу, що впливало з літературно-критичної програми дослідника, його прагнення виокреслити послідовну еволюцію міжлітературної орієнтації тогочасного літературного процесу. Вотруба не користується арсеналом типово компаративних прийомів, його оцінки та способи викладу безпосередній, живий і тому дійовий і переконливий. Компаративний сенс найяскравіше виражено у заключній частині праці, де він констатує: „... якби можна було наші уривчасті замітки, присвячені його пам'яті, назвати не „*Врхліцький і Словаччина*“, але бодай (у літературі) „*Словаччина і світ*“, оскільки він ним був і для нас цю проблему поставив і ми були змушені її усвідомити і своїм способом з нею рахуватися. Марними були, як ми бачили, спроби гатити проти неї греблі і марними були всі гримаси й зневаги” (*Vybrané spisy I. -Bratislava, 1954. – S. 259*). Мета порівняльного дослідження виступає тут засобом, що документує або ілюструє об'єктивні тенденції сучасного естетичного розвитку. Саме завдяки умінню поєднати й функціонально пояснити порівняльний і літературно-критичний погляди у безпосередньо компаративістичних студіях словацька компаративістика здобуває нової якості й специфічного масштабу.

Програмний підхід Павла Буйнака до компаративістики.

Хоча Павло Буйнак, будучи репрезентантом своєї генерації, об'єктивно реалізував аналогічні до Ф.Вотруби ідейно-естетичні настанови, проте між цими двома представниками тогочасної естетичної думки можна вирізнити досить помітні відмінності. Вони полягають не лише у різному характері оцінки літературної традиції і впливаючих з цього диференціацій для інтерпретації еволюційної програми тогочасних письменників, не тільки у відмінному ступені літературно-критичної проникливості, не лише в різних підходах до політичної ситуації напередодні Першої світової війни та після неї, а в специфічних індивідуально-психологічних диспозиціях при аналізі літературного твору і процесу. Тоді як Вотруба всією своєю творчістю репрезентував виразний актуалізаційно-критичний тип літературного мислителя, то Буйнак тяжів скоріше до сцієнтистсько-аналітичної моделі, будучи озброєний передусім відповідною академічною підготовкою.

Вотруба й Буйнак виходили з відносно цілісного уявлення про існування гомогенного національнолітературного процесу, належачи до генерації молодих діячів, котра здійснювала інновацію першої хвилі словацького літературного реалізму, причому Вотруба

виявився прогресивнішим та ініціативнішим. Програма цієї генерації базувалася на прагненні здолати доволі звужений виклад національної програми в літературі, дати їй більший обсяг, збагатити еволюційними стимулами та імпульсами. Тоді як Вотруба використовував для цього власну редакційно-організаторську, літературно-критичну та публіцистичну діяльність, Буйнак активізує в ім'я тих же мотивацій спеціальний аналіз і в умовах словацького літературознавства конституює таким чином літературну компаративістику. При цьому його цікавлять не стільки досягнення міжлітературного словацького розвитку, як специфіка дослідницьких, методологічних підходів.

Подібна орієнтація Буйнакових праць детермінувалася кількома суб'єктивними чинниками його особистого фахового інтересу. Це, зокрема, студювання філософії, естетики й філології в Лейпцігу, мадярської літератури та лінгвістики в Будапешті, діяльність на філософському факультеті Карлового університету в Празі, де Буйнак заклав кафедру унгаристики (а потім і у Братиславі, де викладав мадярську та угро-фінську філологію). Порівняння словацької літератури з інонаціональними письменствами органічно впливало і з ширшої орієнтації на проблеми естетики та на визначні періоди й явища європейських літератур. Уже в своєму історико-літературному дебюті *“Романтизм в словацькій літературі”* (*Romantizmus v literatúre slovenskej* // *Slovenský obzor*. – 1907. – S. 468-494; 1908. – S.585-616) Буйнак спробував типізувати еволюційні тенденції словацького романтизму на підставі низки явищ європейських літератур. Подібна маргінальна конфронтація зміцнювалася доволі широким студюванням проблем естетики з глибокою орієнтацією у тогочасній інонаціональній продукції у цій галузі. Відтак, цілком закономірно, що вже перша Буйнакова компаративістська студія *“Каїн” Байрона і Гвездослав* (*Kain Byronov a Hviezdoslav* // *Slovenské pohľady* – 1907. – S. 463-475) збагатила вітчизняне порівняльне вивчення літератури не лише спеціалізованою методикою, а й водночас зосередилася на вивченні Гвездославового ставлення до Байрона у самій структурі літературного твору, тобто в інтерконтактній царині. Це своєрідна конфронтація двох митців, побудована на зіставленні способів реалізації біблійного мотиву про Каїна та Авеля. Через загальне порівняння життєвих доль обох поетів Буйнак приходиться до їхньої художньої творчості, базуючись при цьому на їхніх характерних рисах. Хоча ця студія характеризується дещо спрощеною аплікацією деяких конфронтаційних підходів, якими є, скажімо, мало продуктивне

паралельне зіставлення життєвих доль письменників, елементи поверхового психологізму, загалом вона показова в кількох моментах. Передусім уже самим фактом, що репрезентує спробу внутрішнього зіставлення художньої творчості. Далі слід наголосити, що тут йдеться не про проблему впливу, точніше залежності, але про своєрідну типологію, тобто про спосіб, що має посприяти осягненню характерних індивідуальних рис зіставлюваних авторів і творів, хоча й через традиційну компаративну тематологію.

До першого періоду Буйнакових компаративістських зацікавлень відноситься і праця “*Шекспір у нас*” (*Shakespeare u nas // Slovenské pokľady*. – 1916. – S. 113-123), де йдеться про рецепцію Шекспіра у літературній критиці, наводяться розбори перекладів з Шекспіра та коментарі, а крім того, присутні міркування про вплив творчості Шекспіра на словацьку драматургію.

Міжлітературні аспекти дослідження словацької літератури Буйнак супроводжує не лише студіями естетичного мислення в окремих європейських країнах, але й заувагами та коментарями стосовно таких авторів, як Б.Бьорнсон, Г.Ібсен, О.Пушкін, О. Вальд, Г.Флобер тощо.

Проблема контактів словацької літератури зі світовою знаходилася також у центрі Буйнакової лекції, що відбулася в Мартіні 1913 р., де доповідач зробив спробу, поцінуючи словацький реалізм, встановити його ширші, міжлітературні залежності, спричинивши нею полеміку стосовно штучності критерію “всесвітності” словацької літератури. Буйнакові закидали недооцінку специфічності вітчизняного письменства, як і застосування недоцільних, преекспонованих мірил для встановлення стосунків словацької літератури зі світовою. Симптоматично, втім, що Буйнак цілком конкретно і реально, з огляду на історію літератури, ставив перед словацьким письменством питання неминучої симетричності з іонаціональним розвитком.

Буйнак розвинув аналогічні компаративістські позиції також на чеському та угорському матеріалі. Це, зокрема, помітно в студії “*Адольф Гейдук і Словаччина*” (*Adolf Hezduk a Slovensko // Hontianský Slovák*. – 1920. - № 25-27; 29, 30.32). Тут не йдеться про пошуки взаємних форм співробітництва двох близьких літератур, про з’ясування закономірності специфічного міжлітературного контексту, а скоріше про зусилля документували прикладом з минулого “реальність” мовного та літературного чехо-словакізму.

Вершиною дослідження словацько-угорських літературних стосунків є монографія “*Jan Arany v slovačkej literatúre*” (*Jan Arany v literature slovenskej*. – Praha, 1924), що була критикована Шкультетим за надмірний „впливологізм“, за механістичний психологізм, за спробу дещо прямолінійно відшукувати закономірності міжлітературних зв'язків. Також частково праця „*Uhorska literatura na terenaх ЧСР*“ (*Literatura madarská na území CSR*. – Praha, 1933).

Суспільно-політичні і культурні можливості компаративних тенденцій.

Після Першої світової війни у словацькому літературознавстві настає якісний поворот, зумовлений зміною умов суспільного, культурного і літературного життя. Позитивну атмосферу творили також розширення видавничих можливостей новостворених часописів і збірників, оновлення Матиці Словацької, закладення університету ім. Я.А.Коменського, створення Наукового товариства ім. Шафарика тощо. Для розвитку та нової орієнтації компаративістських тенденцій у літературознавстві вирішальним стало усвідомлення самотності у межах незалежної держави чехів і словаків, що окреслювало еволюційні контури між вітчизняним та інонаціональним літературними процесами. Потреба конфронтувати словацьку літературу зі здобутками інших національних письменств ставала все актуальнішою, ба навіть неминучою.

Міжлітературні взаємини базувалися не лише на усвідомленні національнолітературної самотності, але й з урахуванням розвитку ідей соціального визволення, впливом чеської та російської пролетарської та соціалістичної літератур. За цих умов нових обрисів набувають стосунки з угорською літературою, де починають зміцнюватися ідеї партнерства, поступово втрачає силу словацько-угорська білітературність, що, в свою чергу, зміцнює момент міжлітературності щодо угорської традиції та сучасності.

Дедуктивні підходи Штефана Крчмерого. Штефан Крчмерий не був компаративістом у справжньому сенсі цього слова. Він був поетом, літературним критиком, публіцистом, організатором літературного руху та істориком літератури. Компаративний складник його літературознавчої діяльності репрезентує серія статей, рецензій, написаних з того чи того приводу, заміток про твори та репрезентантів світової культури, де присутній органічно конфронтаційний аспект.

Крчмерий не був послідовником ідей Шафарика, Коллара чи Штура. Спосіб його порівняльних оцінок скоріше нагадував

компаративістські настанови С.Г.Ваянського, Й.Шкультетого, Я.Влчка і Ф.Вотруби в низці статей компаративного характеру: *“Ювілей Данте” (Jubileum Danteho // Slovenské pohľady. –1922. – S.54-55)*; *“Лорд Байрон” (Lord Byron // Slovenské pohľady. –1924. –S. 118-120)*; *“Літературні взаємини” (Literárne suvislosti // Sborník Matice slovenskej. –1928. – N 1. –S. 1-10)*; *“Олександр Сергійович Пушкін” (Alexander Sergejevič Puškin // Slovenské smery. –1937. –N 4)* тощо. Крчмерий зосереджується на висвітленні паралелей стосовно мотивів, послуговуючись тогочасною впливологічною термінологією. Втім, висновки Крчмерого не є аж надто впливологічними завдяки його глибокому переконанню у неможливості виводити художню творчість тільки з традицій, чи то у вужчому, національному, чи то у ширшому – міжлітературному сенсі.

Наступною специфічною галуззю, де Крчмерий прямо й непрямо доводить необхідність та інтегральність компаративного підходу до вивчення словацької літератури, є художній переклад. При цьому він виходить з особистого досвіду та з безпосередньої дотичності до літературної практики. Тут, на відміну від попередніх розвідок, де часто мимохіть вказується на міжлітературні стосунки згадуваних авторів і творів, у випадку оцінки перекладної продукції Крчмерий іде далі й формулює врешті-решт теоретико-методологічні засади перекладацтва, котрі впливали з домінуючих і для Крчмерого притаманних критичних інтенцій: сприяти розвитку словацької перекладацької справи. Дуже виразно про це свідчить, наприклад, оцінка П.О.Гвездослава як перекладача (*Hviezdoslav prekladateľ // Prudy. –1913. –S. 129-131*); розмірковування над словацькими перекладами *“Фауста” (Slovenské preklady Goetheho „Fausta“ // Slovenské pohľady. –1927. – S. 598-599)* або над перекладом *“Манфреда”* Байрона, зробленого П.Буйнаком (*O Byronovom „Manfredovi“ a jeho slovenskom preklade // Národné noviny. –1919. –N 274*).

Крчмерий виходить з переконання, що завданням перекладача – передусім *“зрозуміти, відчутти, пережити”* оригінал, опосередкувавши його вартості читачеві в новому мовному середовищі. Таким чином, він виходить з домінуючої комунікативної функції перекладу і лише на другому місці згадує творче трансформативне завдання перекладацької інтенції, котра здатна в окремих випадках *“посилити”* оригінал. Творчість перекладача не може бути, отже, *“без ладу і складу”*, але має бути продиктована внутрішніми контактами автора і перекладача. З цієї настанови Крчмерий виводить тезу про те, що у перекладацькому

виборі вирішальну роль завжди (щоправда, при творчому підході) відіграє “симпатія поета до поета”. Мається на увазі відоме поняття “зустрічна течія”, теоретично і практично сформульоване О.Веселовським, яке часто недооцінювалося та занедбувалося в системі тогочасної компаративної “впливології”. Згідно з сучасною термінологією, ідеться про типологічні сходження або неминучі творчі передумови кожного творчого контакту як внутрішньолітературних, так і міжлітературних цінностей.

У сенсі згадуваного принципу Крчмерий робить спробу аналізу перекладацьких прийомів Гвездослава при перекладі “Демона” Лермонтова (*Hviezdoslav prekladatel* // Prudy. –1913. –S. 129-131) тощо.

Крчмерий належить до тих літераторів, котрі розуміли й поцінювали словесне мистецтво не ізольовано, а в органічній єдності з іншими видами. У цьому напрямку відбувалася його публіцистично-критична діяльність, де, крім статей про літературу та рецензій, помітне місце посідають думки про театральне, образотворче мистецтво, музику. Цілком закономірно, що принцип комплексності художньої діяльності в його системі не переноситься тільки на взаємну єдність і зумовленість явищ літератури в межах ширшого, міжлітературного процесу, але включає й мистецтво як цілісність. І хоча Крчмерий не підійшов безпосередньо до “міжмистецької” конфронтації з особисто випрацьованою програмою, його аналогії тим не менше документують пізнавальне значення паралелей між літературою та живописом. (див.: *Mánes a Sladkovič* // Slovenské pohľady. –1922. –S. 58-60).

Цілеспрямоване й функціональне значення порівняльного вивчення літератури відобразилося у вершинному синтетичному творі Крчмерого “*Sto p'atdesiat rokov slovačskej literatury*” (*Sto päťdesiat rokov slovenskej literatury*) – винятковою своїм способом історії літератури, де майже кожному авторові, ба навіть творові віднаходиться ширший, міжнародний контекст. Твір виступає не ізольовано, не лише у вітчизняному національнолітературному середовищі, а в міжлітературних взаєминах і значенні. Тут розглянуто контакти вітчизняного письменства з німецькою, французькою і російською літературами від найдавніших часів до сучасності. Щоправда, Крчмерий базувався виключно на власному досвіді й не мав можливості скористатися здобутками розвинутих компаративних студій цілих генерацій компаративістів. Але й з цього погляду його синтез вартий уваги і є й на сьогодні випадком винятковим. І хоча з огляду на тогочасну термінологію він доволі часто користується

терміном “вплив”, його виклад цього поняття є загалом антивпливобогатий і позбавлений саме тієї однобокості, котра найбільше послабила значення доволі розвинутої компаративістської практики у багатьох європейських літературах.

Наступ інтернаціональних аспектів. У 20-і роки в галузі літературознавства провідне місце посідала група “ДАВ”, метою якої була розбудова соціалістичної літератури, марксистської літературної критики та естетики. Неформульоване, але у принципі існуюче уявлення про світовий літературний процес і міжлітературність не було в програмі давівців однобоким, маючи всі ознаки універсальності в дусі прогресистського еволюційного процесу літератури.

Безперечно, давівців годі зараховувати до цілеспрямованих компаративістів. Їхні компаративні аксіоми були пов’язані з диференціально-інтеграційним розумінням функції співдружності словацької та чеської літератур. Другим опорним моментом інтернаціональних тенденцій при викладі вітчизняного красного письменства було онтологічне ставлення до радянської літератури, до її соціального покликання та новаторських художніх здобутків. Тому в літературно-критичній діяльності Л.Новомеського, Е.Уркса, Д.Окалі предметом зіставлення був розвиток і здобутки чеського і радянського літературного процесів, творчість І.Волькера, В.Незвала, Я.Сейферта, П.Безруча, Й.Гори та ін., О.Блока, В.Брюсова, В.Маяковського, В.Іванова, С.Єсеніна, М.Горького, Л.Толстого, О.Пушкіна і т. п. Співдружність словацької та чеської літератур, як і взаємини цих двох письменств з радянським, зокрема й з українським, стали містком, котрий в певному сенсі зумовлював ставлення не лише до літературного спадку, але й до літературних цінностей інших європейських народів. Принципи ставлення словацької літератури і культури до Сходу і Заходу висловив Л.Новомеський у доповіді на I конгресі словацьких письменників (1936).

Однією з центральних тез доповіді був наголос на необхідності не формальної, а творчої орієнтації словацького культурного процесу на світову культуру та літературу. Ця участь передбачала внутрішній творчий акт, який уможливив би народження нової естетичної конструкції. На тлі компаративного мислення в словацькій літературній історії ця, здавалося, “практична” інструкція набуває ролі теоретичних тез з огляду на неефективність позитивістської та “впливобогатий” компаративістики 30-х рр. З практичного й теоретичного погляду ця доповідь є актуальною на той час спробою Новомеського

встановити масштаб і обсяг стосунків словацької літератури як із Заходом, так і зі Сходом, а також окремо з чеською літературою: “Те, що в західній культурі було спроможним до творення, пошуку і розвитку, те, що в ній було “з людини і для людини”, подає понад усі кордони Європи руку культурі т. зв. Сходу”. Новомеський ставить питання про можливості та форми чехо-словацького літературного співробітництва, підкреслюючи взаємну близькість традицій та сучасних інтересів і цілей, і водночас наголошує на особливостях двох культур. Саме ця специфічність мала стати головним мірилом контактів зі “всесвітністю”, котра мала увиразнювати своєрідність погляду й потреб, що є вирішальною передумовою творчого сприймання інонаціональних літературних цінностей. Таким чином Новомеський сформулював, власне, специфіку спільноти чеської та словацької літератури, їх взаємну контекстуальність, білітературність.

Кінець 20-х і особливо 30-і роки ознаменувалися в процесі активізації міжлітературного дискурсу появою певної дослідницької межі. У багатьох європейських літературах, зокрема французькій, німецькій, російській спостерігається розвиток порівняльного вивчення з орієнтацією на розширення дослідницького проекту всупереч його цілеспрямованій класифікації та функціональній організації. У цей час відбувається своєрідна кульмінація пануючого тоді позитивістського методу нагромадження найрізноманітніших поглядів і фактів щодо форм білітературних міжлітературних контактів, з фокусуванням на закріпленій системності, класифікації та певній ієрархізації матеріалу. Якщо після Першої світової війни вела перед “спонтанна” історико-літературно налаштована форма міжлітературних конфронтацій, через певний часовий відтинок її відносного наповнення виникає хвиля теоретичних узагальнень. Притому теорія і методологія орієнтувалися як на попередню стадію розвитку, так і на створення передумов для майбутніх досліджень (французька, російська, чеська, польська школи компаративістики).

У словацькому літературознавстві в цей час спостерігається формування генерації фахово вишколених дослідників, репрезентованої А.Мразом, Р.Угларом, Р.Бртанем, М.Пішуттом, Й.Феліксом, М.Бакошем та ін. Ці молоді вчені також розпочинають з творства “впливобогатих” студій (Див.: *Selecký A. Kollár s Goethe // Bratislava, 1930 –S. 648-667*, Břtaň R. *Hviezdoslav, prekladatel' Goetheho // Ročník. –1932. –S. 139-145*, Меčiar S. *Tatry v slovenskej a polskej poézii // Detvan 50 rokov v Prahe. –Turčanský Sv. Martin, 1932*), після чого з'являється праця Р.Углара “*Зв'язки між словацькою*

літературою і літературами сусідніми” (Uhlár R. *Vzťahy medzi Slovenskou literatúrou a literatúrami susednými* // *Detvan 50 rokov v Praze*. –S. 120-154), котра долає пануючий у Словаччині тогочасний “впливологічний” стереотип. У своїх теоретичних постулатах Угляр базувався на настановах, викладених у фундаментальній монографії П.Буйнака “*Арані у словацькій літературі*”, в якій з’ясовуються причини того, чому саме творчість Арані та Аді, відгукнулися у творчості багатьох словацьких письменників і робиться висновок, що зазначені письменники виразили найтиповіше і найповніше обставини співжиття словаків і угорців.

Угляр у своїй праці робить спробу вирішити низку методологічних проблем компаративістики, дати відповідь на такі питання, як скажімо, мета й сенс порівняльного дослідження загалом, його методика та інструментарій. У вступній частині він оглядає головні порівняльні тенденції європейських літератур (французька, німецька, англійська, італійська), особливо відзначаючи роль французького вченого Ван Тігема.

Нове спрямування компаративістичних досліджень принесло відповідні наслідки. Це вилилося, зокрема, у студії С.Мечіара “*Гвездослав і Каспрович*” (*Hviezdoslav i Kasprovicz* // *Sbornik na počesť Jozefa Skultétyho*. –Turčanský Sv. Martin, 1933. –S. 116-153), “*Апофеоз словацької діви у Ваянського і Пушкіна*” (*Apoteoza slovenskej devy u Vajanského a Puškina* // *Slovenské pohľady*. –1937 –S. 88-92), де на засадах переважно тогочасних практик робиться спроба розширити традиційну уніформу викладу художнього твору в порівняльному аспекті.

30-ті роки висувають наперед кілька досить помітних в європейській компаративістиці фігур. Це Р. Бртань, котрий тривалий час досліджував контакти словацької літератури з німецьким, польським, чеським і російським письменствами. Сюди передусім варто зарахувати монографію “*Бароковий славізм*” (*Barokový slavizmus*. –Liptovský Sv. Mikuláš, 1939), що, попри всю відданість в частковостях традиційній позитивістській методології, демонструє і намагання створити ширший компаративістичний синтез. Варто назвати також статті “*Пушкін і Андрей Сладкович*” (*Puškin a Andrej Sládkovič* // *Elán*. –1936-1937. N 5. –S. 4-5); “*Російський поет Лермонтов. Початки його культу в нас*” (*Ruský básnik Lermontov. Počiatok jeho kuetu u nás* // *Elán*. –1939. –N 3. –S- 2-3).

У другій половині 30-х років у літературознавстві можна спостерігати утвердження диференційованих компаративних підходів. Тут слід говорити про певне подолання описовості й

прямолінійної класифікації матеріалу через методологічну винахідливість. Починає переважати тенденція до розуміння компаративного дослідження як органічного складника історії літератури, хоча й з маргінальним ухилом, як необхідний додаток до комплексного погляду на процесуальність вітчизняного письменства. Зміцненню зазначених функціональних аспектів сприяла літературознавча діяльність Андрея Мраза, Йозефа Фелікса, Мілана Пішута і Мікулаша Бакоша.

Якщо навіть розвідка А.Мраза “*Словацький толстовець Альберт Шкарван*” (*Slovenskz tolstovec Albert Skarvan // Slovenské pohľady*. –1935. –S. 647-656, 684-692) і мала загалом “контактологічний” характер, її водночас слід сприймати як складову частину послідовного намагання вирішити в історико-літературному плані актуальні проблеми перебігу словацько-російських літературних зв’язків.

Серед вітчизняної компаративістичної продукції варті уваги праці Йозефа Фелікса, зокрема “Залежність літературних праць Хробака від іноземних взірців. Додатки до кники Доброслава Хробака “Камарат Яшек” (*Závislosť Chrobákových literárnych prác od cudzích vzorov. Dodatočné poznámky ku knihe Dobroslava Chrobáka „Kamarát Jašek“ // Slovenské pohľady*. –1938. –S. 67-88), де переконливо продемонстровано актуальність, оперативність порівняльного аналізу не лише з огляду на історико-літературну класифікацію матеріалу, а й з позиції дослідження процесуальності літературного розвитку, ба навіть з позиції найсучасніших літературно-критичних потреб. Ідеться про зіставлення спільних мотивів у творі Д.Хробака та творах Ж.Жюно, Х. Рамуса, Л.Франка, К.Гамсуна та ін., причому робиться спроба доведення плагіаторського ставлення Хробака до роману Жюно “Людина з гір”.

Виразне історико-літературне спрямування має і студія М.Пішута “*Карел Гінек Маха і Словаччина*” (*Karel Hynek Mácha a Slovensko // Elán*. –1935-1936. –N 6. – S. 1-3). Хоча ця праця і написана з приводу 100-літнього ювілею виходу в світ поеми “Май”, проте як за своїм змістом, так і зануренням у процес естетичної кристалізації штурівської генерації та її поетики, є це виняткова студія з притаманними атрибутами по-сучасному інтерпретованої літературної компаративістики. Пішута цікавлять окремі філіації між Махою і Кузьманом, Кральом, Ботто, Слаковичем як прояв, результат внутрішньої еволюційної динаміки цих авторів, як результат “зустрічних потоків” між Махою і представниками штурівської поезії. Дана Пішутова праця була

першою в цілій низці його порівняльних досліджень, в яких розглянуто еволюцію словацької літератури в діалектичній єдності внутрішньолітературного національнолітературного та міжлітературних закономірностей та імпульсів (Див.: *Проблеми історії літератури „Центральносхідної Європи“ (Problémy literárnej historie „Stredovýchdnej Európy“ // Elan. –1943-1944. N 1. –S. 1-3).*

Середина 30-х років була позначена намаганням подолати маргінальність висвітлення стосунків словацької літератури з інонаціональними літературами. Літературна компаративістика щодалі, то більше ставала органічною складовою історії літератури. На зміну колишньому дуалізму прийшли тенденції до історико-літературного монізму. Цьому процесові сприяло зростаюче усвідомлення самобутності вітчизняного літературного процесу, його внутрішньої континуальності, а також сама диференціація методологічних і методичних підходів словацького літературознавства. Особливу роль тут відіграли переклади М.Бакоша творів російських формалістів, що побачили світ 1941 р. під назвою *“Теорія літератури”*.

Саме на цій основі почалося становлення концептуального вивчення контактів словацької літератури з чеською та угорською, що було спричинено як історичною ситуацією, так і відповідало потребам тогочасного літературного історизму. Про це свідчить, скажімо, стаття М.Бакоша *“До проблематики стосунків між словацькою та чеською літературою” (K problematike vzťahov literatúry slovenskej a českej // Jednota. –1938. –S- 67-68)*, де сформульовано, окрім тези про літературно-історичну неминучість систематичних досліджень зв'язків між словацькою та чеською літературами, також деякі принципи методики порівняльного дослідження, причому в опозиції до домінуючої “впливології”, механістичного викладу міжлітературних взаємин. З діалектичних та історично зумовлених взаємин національних літератур впливає одна з головних засад сучасної компаративістики, яка окреслює особливу роль приймаючої літератури для з'ясування міжлітературного обміну цінностей: “Для кожного “впливу” повинні скластися умови в літературі, і до цих умов він повинен пристосуватися. Інакше він не може бути впливом, не може реалізуватися. Тому ненауково ототожнювати аналогічні явища в двох літературах, і відтак ці аналогії не можна пояснювати впливом” (Там само).

У зв'язку з розвитком компаративістики у Словаччині в 20-30-ті рр. не можна обійти здобутки чеських та польських словакістів.

Типово позитивістський напрямок чеської словакістики репрезентує діяльність Альберта Пражака. Так, наприклад праця “Гвездослав і Данте” (*Hviezdoslav a Dante // Sborník Filozofskéj faculty UK v Bratislavě. –1924. –N 20. –S. 2-29*), яскраво виявляє науковий метод Пражака. У першій частині наводяться окремі висловлювання словаків про Данте, а в другій частині наводяться дві словацькі статті про Данте: В.Пауліні-Тота та І.Зоха. У третій частині ідеться про три спроби перекладів з Данте. У четвертій частині досліджуються “впливи” Данте на Й.М.Гурбана, Я.Ботго, Я.Коллара, Я.Смрека. На подібному методологічному принципі базується і студія “Й.В.Гете і словаки” (*J.W.Goethe a Slováci // Goethuv sborník. Památce 100. Vyročí básnikovy smrti vydali čeští germanisté. –Praha, 1932. –S. 139-181*), котра, попри свою дещо прямолінійну матеріалістичність, становить серйозну спробу осягнути сутність міжлітературних взаємин словацької літератури протягом кількох десятиліть, а також своєрідний апофеоз її специфіки. Чимало цікавих відомостей містить і студія “Штур, Гурбан і Маха” (*Stur, Hurban a Mácha // Sborník literárnohistorické společnosti. – Praha, 1937. –S. 234-244*), а також у праці “*Deutsche Elemente in der Jungenbildung S. Hurban Vajansky // Xenia Pragensia. – Praha, 1929. –S. 182-201*).

З методологічного погляду особливе місце посідає Пражакова студія “Наполеон у словацькій літературі” (*Napoleon v lovenskej literature // Slovenský denník. – 1921. –N 102-105*), цікава з погляду дослідження жанрової специфіки словацької літератури, зокрема з точки зору оцінки цієї визначної історичної постаті, що може мати значення більше для характеристики процесу самоідентифікації, ніж для вивчення словацько-французьких літературних зв’язків. Сюди ж частково належить стаття “Ваянський у Німеччині” (*Vajanský v Německu // Sborník Filozofickéj faculty UK v Bratislavě, 1925. –S. 3-141*), котра являє собою типовий прояв тематології, характерної для доби по-позитивістськи налаштованої впливології.

Значну роль для розвитку словацької компаративістської думки мають порівняльні студії Франка Вольмана, котрі в 20-их роках виходили в серії “Записки Філософського факультету Університету Коменського в Братиславі” (*Spisy Filozofskéj faculty Univerzity Komenského v Bratislavě*). Ці праці стали вдалою спробою подолання домінуючих підходів тодішнього “впливологічного” методу дослідження.

Вольман у своїх працях базувався частково на підходах чеського компаративіста І.Полівки і частково на ідеях О.Веселовського. Його метод характеризується розумінням історії

літератури як внутрішнього процесу з взаємозумовленістю художніх засобів і форм. Його праці з галузі історії драми південних слов'ян носять синтетично-аналітичний характер. Це фактично спроба написати історію південнослов'янської драми як частину до загальнослов'янського компаративного узагальнення. Подібний характер має і його праця *"Письменство слов'ян"* (*Slovesnost Slovanu*. – Praha, 1928. –259 s.).

Не можна обійти й теоретичну компаративістську працю Вольмана *"До методології порівняльного письменства слов'янського"* (*K metodologii srovnávací slovesnosti slovaské // Spisy Filotofické faculty Masarykové university v Brne*. –Brno, 1936. –154 s.). Вольман робить свої теоретичні побудови не лише на власній компаративістичній практиці, а й використовує набутки російської формальної школи і частково постулати структуралізму, сучасно реагуючи на відкриття європейської літературної компаративістики, так як її репрезентує творчість Ван Тігема.

Помітний документальний внесок у розвиток словацької порівняльної фольклористики зробив чеський фольклорист Їржі Полівка, видавши три томи *"Ресстр словацьких казок"* (*Supis slovenských rozprávok*, 1923,1924,1927), Ї.Ірасек своїми працями *"Словаки і Росія"* (*Slovensko a Rusko // Průdy*. –1923. –S. 325-334, 395-402, 441-461), *"Росія і ми"* (*Rusko a my*. –Praha –Brno, 1946).

Характерною ознакою всіх вищезазначених праць є їхня спроможність функціонувати як в контексті чеської традиції, так і словацької історії літератури. Одним із знаків приналежності до певного національно-літературного контексту є, наприклад, спосіб і міра інтенціональної авторської адресності, факт того, наскільки автор має на увазі тип читача однієї чи іншої літератури. При цьому існує між цими працями й відмінність. Якщо Пражак, виходячи з засад і тогочасного стану чеської літературної компаративістики, концепціював свої праці більшою мірою з огляду на специфічні потреби словацького читача, то Вольман будує свої компаративістичні студії на загальних принципах, а тому міра його адресності до словацького читача не особливо увиразнена. Впливає це й з того, що Вольманові праці не досліджують словацько-інонаціональні зв'язки, а також з того, що базуються на інших методологічних принципах. Вольман рухається шляхом мультілітературного порівняння, тоді як Пражак має на меті білітературну модель.

Помітну роль у диференціації компаративістичних підходів відіграли й дослідження чеського вченого Карела Крейчі, вміщені в словацьких часописах. Це, зокрема студія *"Ленорський мотив у*

ренесансній польській поезії” (*Lenorský motív v renesanční poezii polské* // Sborník Matice slovenskej. –1936), котра завдяки своїй історичній актуальності при аналізі окремих образів і форм їхньої адаптації у польському літературно-історичному середовищі створила певні передумови для зменшення домінування фактографізму словацької компаративістики, передусім через демонстрацію функціональних історико-літературних зв’язків як у приймаючої літератури, так і на тлі ширших міжлітературних європейських взаємин. Посіла своє місце і праця Крейчі “*Мовна карикатура в драматичній літературі*” (*Jazyková karikatúra v dramatickej literatúre* // Sborník Matice slovenskej, 1937. –S. 502-512), в якій досліджується роль макаронізмів в драматургії.

У зв’язку з розвитком порівняльних концепцій у словацькому літературознавстві 30-х років треба також звернутися до діяльності польського історика літератури Владислава Бобека, чиї праці особливо з царини польсько-словацьких взаємин, стосунків словацької літератури з російською у кінцевому підсумку кореспондуються з тогочасними тенденціями словацької літературної історіографії.

Компаративістичним працям Бобека притаманне широке розмаїття тем і комбінацій підходів з переважанням позитивістської фактографії і впливології: стаття “*З історії одного мотиву*” (*Z dějin jedného motívu* // Slovenské pohľady. –1931. – S. 323-328), монографія польською мовою “*Мицкевич у словацькій літературі*” (*Mickiewicz w literaturze slowackiej*. –Praha, 1931), студія “*Мицкевич і Пушкін*” (*Mickiewicz a Puškin* // Průdy. –1934. –S. 543-556) “*Полоніка у Гурбана, Гробоња, Годжі та М.Догнаного*” (*Polonica u Hurbana, Hroboňa, Hožji a M. Dohnányho* // Průdy. –1934. –S. 91-98) та ін. Цікавою видається, наприклад, праця “*Єсенський і Пушкін*”, в якій ідеться про типологічне порівняння творчості Пушкіна з словацькою поезією з акцентом на творчість Єсенського, з аналізом рецепції Пушкіна штурівцями, Ваянським та Єсенським.

Студії, присвячені Словаччині, побачили світ у двох книжкових публікаціях “*Словаччина і Слов’янство*” (*Slovensko a Slovanstvo*. –Bratislava, 1936) і “*Розділи про Слов’янство*” (*Kapitoly o Slovanstve*. –Bratislava, 1937. –283 s.). Сюди ж варто долучити “*Напис історії словацької мови*” (*Dijiny slovenského jazyka v náčrte*. –Bratislava, 1938. –262 s.), “*Коротка історія словацької літератури*” (*Prehľadné dejiny slovenskej literatúry*. –Bratislava, 1939. –169 s.).

Розвиток і наступ міжлітературності.

У перші роки після Другої світової війни намітилися спроби

сформулювати перспективні засади й принципи порівняльного дослідження літератури. Ці поодинокі спроби базувалися на результатах, здобутих у 30 роки – добу розквіту компаративістичної теорії.

У перше повоєнне десятиліття спостерігається перевага праксеологічно орієнтованих праць, що загалом розвивали попередню компаративістичну програму. Їхньою характерною рисою був не лише історико-літературний фактографізм, але й методологічний дуалізм, подвійність сприймання національнолітературного та міжлітературного процесів. Сюди можна зарахувати повоєнні порівняльні студії А.Мраза, у яких компаративний принцип внутрішньо організований ідеєю слов'янської взаємності. Такою, зокрема, є його монографія “Сьогоднішній стан слов'янської взаємності у словаків” (*Dnešný stav slovanskej vzájomnosti u Slovákov*. –Martin, 1945), а також низка статей, присвячених словацько-чеським і словацько-російським літературним контактам: “Російські моменти в творчості Яна Коллара” (*Ruské momenty v diele Jána Kollára*. –Liptovský Mikuláš, 1946), праця про русофілство Ваянського (*Slovanský sborník*, 1947. –N 3-4 – S. 162-176), про відгомін М.Гоголя (*Literárnohistorický sborník*, 1952. –N 3-4, –S. 130-137), про зв'язки Ваянського з Бьорнсоном (Mraz A. *Zo slovenskej literárnej minulosti*. –Brazislava. –1953. –S. 302-311) та ін.

В інтенціях довоєнної доби пише свої порівняльні зауваги Р.Бртань. Відомим є редагований ним “Слов'янський збірник” (*Slovanský sborník*, Martin, 1947), що приніс чимало вартісних матеріалів, котрі дозволили розпочати вивчення словацько-слов'янських літературних зв'язків цілеспрямовано та систематично. Не менш значущою видається і його монографічна студія “Пушкін в словацькій літературі” (*Puškin v slovenskej literatúre*. –Martin, 1947), де було зосереджено численні відомості про рецепцію Пушкіна у словацькій літературі та вплив російського поета на словацьку поезію.

Спеціально слід відзначити і студії Йозефа Банського з словацько-німецьких літературних зв'язків (Див.: *K počiatkom slovenského romantizmu v Halle* // *Literárnohistorický sborník*. –1948. –N 3-4. –S. 179-185, *Nemecké vplyvy na Sládkovičove Sôvety* // *Studie o Sládkovičovi*. –1950. –S. 97-103); словацько-українських і словацько-польських (Див.: *Stefan Krčméry a ukrajinská literatúra* (spoluautor M.Molnár) // *Sovetská literatúra*. –1955. –S- 849-854; *Desať rokov poľskej literatúry na Slovensku* // Bratislava. –1955. –N 7. –S. 16-17). До першого повоєнного періоду слід віднести й студії Яна

Горецького “Елементи античної епіки у “Святоплуці” Голлого” (*Prvky antickej epiky u Hellého Svätopluka* // *Literaria Historica Slovaca*. –1946-1947); праці Яна Брезіни (*Hviezdoslavova básnická panychída na smrť Tolstého*. –Bratislava, 1952. –55 s.; *Slovenská poézia v revolučných rokoch 1917-1921*. –Bratislava, 1957. –198 s.), книжка Богуміла Галузінського “*Божена Немцова і Словаччина*” (*Vožena Nemcová a Slovensko*. –Bratislava, 1952. –341 s.), написані у традиційному ключі.

Особливе місце посідає у цей час діяльність М.Пішута, особливо його студії про словацько-чеські літературні зв'язки, де спостерігається комплексний погляд на літературний процес з урахуванням компаративістичних підходів. Таку мотивацію має, скажімо, праця “*Розвиток словацької літературної історії і дебют Ярослава Влчка*” *Vývin slovenskej literárnej historie a vystúpenie Jaroslava Vlčka* // *Literárnohistorický sborník*. –1947. –N 1. – S. 1-26) низка порівняльних студій про А.Іраска (*Alojz Jirásek a slovenský román* // *Nové prúdy*. –1946. –S- 16-17, S- 376-377, *Dielo Alojza Jiráska a jeho význam pre slovenskú literatúru* // *Slovenské pohľady*. – 1951. –N 7-8. –S- 507-515, *Havlíček a Stur* // *Nové prúdy*. –1946. –N 14. –S. 315-317) та ін. Пішут у своїх компаративістичних побудовах завжди базувався на тезі про взаємозалежність національно-літературного і міжлітературного контекстів, цей історико-літературний монізм мав стимулюючий вплив на розвиток словацької літературної компаративістики у наступний період.

У добу творення передумов для вибудови історико-літературної компаративної моделі в словацькому літературознавстві присутню роль відіграла цілеспрямована діяльність по формулюванню принципів та настанов теоретичного і методологічного характеру. Тут варто згадати передусім розлогу працю Карола Розенбаума „*Зв'язки словацького літературного романтизму з німецьким літературним класицизмом*” (*Vztah slovenského literárneho romantizmu k nemeckému literárnemu klasicizmu* // *Literárnohistorický sborník*. –1945-1946. –S. 134-151; 1947. –N 1. –S. 27-41, N 2-3. –S. 116-138, N 4. – S. 205-221; 1948. –N 1. –S. 19-33, N 2. –S. 57-77) і студія М.Бакоша „*Літературна генеза Сладковичової строфи*” (*Literárna geneza Sládkovičovej strofy* // *Studie o Sládkovičovi*. –Bratislava, 1950. – S. 5-28). Варто відзначити тогочасне ставлення Розенбаума до поняття “вплив”, котрий, на його думку, не є узагальнюючим поняттям, оскільки “впливом не можна виразити динамічність зв'язків, їхню продуктивність і дієвий результат” (*Literárnohistorický sborník*. –1945-1946. –S. 140). Розенбаум проголошує в дусі теорії Ф.Вольмана т. зв.

формалізований підхід, котрий уможливило з'ясування в процесі зв'язків структурні зміни і є досить широким, аби охопити як стильові, так і видові аспекти літератури.

Системність Розенбаумового викладу теорії літературної компарати-вістики найвиразніше виявляється у висвітленні аспекту приймаючої національної літератури, що знайшло місце у його полеміці з Вольманом, котрий у принципі залишився на боці твору інонаціональної літератури і розглядав його з огляду на художню вартість, а не з точки зору ситуації, що складалася у вітчизняній літературі. З цього ж погляду Розенбаум не погоджується з “напрямком дослідження” у В.Жирмунського, оскільки той у книжці “Байрон і Пушкін” пропонував висвітлювати вплив Байрона на Пушкіна, а не зв'язки Пушкіна і Байрона. Автор тлумачить теоретичні засади компаративного дослідження з позиції національної літератури і з цих позицій робить спробу проаналізувати значний матеріал стосунків словацького літературного романтизму з німецьким літературним класицизмом.

Обидві ці праці, з'явившись невдовзі після війни, не могли узагальнити мало розвинутий історико-літературний дискурс. Вони базувалися на попередніх еволюційних інтенціях розвитку міжлітературних позицій в словацькому літературознавстві, і тим водночас вказували шлях їх подальшого розвитку. Той факт, що наведені праці, що своїми висновками переважали тогочасний ступінь висвітлення даної проблематики, в наслідку були відсутні в історіографічній “пам'яті” назад, є до певної міри парадоксальним. Саме ці дві праці були покладені в 60-і роки в основу нової теоретичної моделі компаративних досліджень.

Словацька компаративістична теорія та методологія виходять у той період з безпосередніх і непрямих засад попередньої доби і з деяких засад літературного структуралізму. Слід підкреслити, що у ставленні словацької компаративістики до структуралізму переважає селекційний підхід, всупереч структуралістським тезам про непродуктивність компаративного дослідження. Особливі умови розвитку словацької літератури, порівняно з чеською, вимагали більшою мірою звернення до інонаціональних явищ, причому не лише чеської чи угорської літератури, але й інших європейських літератур. Окрім усього іншого, саме цей факт зумовив появу цілеспрямованих зусиль задля констатації порівняльних підходів у історії словацької літератури в ім'я історії словацької літератури, словацького літературно-наукового історизму. У цьому зв'язку варто згадати наукові дослідження М.Бакоша “*Теорія літератури*” (*Teorie literatúry*. – Trnava, 1941);

“Розвиток словацького вірша” (Vývin slovenského verša. – Bratislava, 1949); “Проблеми періодизації розвитку словацької літератури” (Problémy vyvinovej periodizácie slovenskej literatúry. – Trnava, 1944) Ці праці ознаменували в словацьких умовах пошуки власного предмету літературознавством з власним специфічним науковим апаратом. В галузі історії літератури це призвело врешті-решт до формулювання окремих теоретичних принципів при реконструкції еволюційної поступовості словацької літератури.

Фактографічність і широта. У другій половині 50-х років в словацькій літературній компаративістиці спостерігається значний кількісний злет, з’являється чимало порівняльних досліджень, причому не випадкових, а спонтанно випливаючих з вирішення проблем історичної поступовості національнолітературного процесу, а також у працях програмово компаративного спрямування. При цьому переважна більшість студій має фактографічний, у основі своїй екстерноконтактний характер, що впливає передусім із широкого охоплення матеріалу при викладі стосунків словацької літератури з інонаціональним процесом. У цей період переважають нейтральні фактографічні дослідження, які стали підготовчим етапом для справжнього розвитку літературної компаративістики.

Типовим результатом згадуваних тенденцій була, наприклад, книжка А.Мраза *“Про російську літературу та її відгомони у словаків” (Z ruskej literatúry a jej ohlasov u Slovákov. – Bratislava, 1955. – 211 s.)*, монографія Я.Станіслава *“З російсько-словацьких культурних контактів часів Яна Голлого і Людовіта Штурпа” (“Z rusko-slovenských kultúrnych stykov v časech Jána Hollého a Ludovíta Stúra. – Bratislava, 1957. – 130 s.)*. Сюди ж варто зарахувати і збірник *“Людовіт Штурп” (Ludovít Stúr. – Bratislava, 1956)*. У цей же період починається систематичне дослідження взаємодії чеського і словацького літературного контекстів, свідченням чого став збірник *“Про взаємні стосунки чехів і словаків” (O vzájomných vťahoch Čechov a Slovákov. – Bratislava, 1956. – 450 s.)* тощо.

Наступною об’єктивною передумовою інтенсифікації порівняльних аспектів вивчення історії словацької літератури було те, що лави дослідників інонаціональних літератур уже не обмежувалися переважно істориками словацької літератури, як це було у попередні часи, коли порівняльні праці виникали як суміжний продукт емінентних словакістичних зацікавлень. У другій половині 50-х рр. поступово з’являються студії молодих фахівців з російської, української, інших слов’янських і неслов’янських літератур. Порівняльне вивчення словацької літератури уже

перестає бути лише доповненням до історії словацької літератури, а узаконюється як відносно самостійний науковий напрям. Помітну роль відіграло в цьому процесі створення Чехословацько-радянського інституту Словацької Академії наук, де під орудою директора Я.Грозієнчика об'єдналися дослідники не лише російської та української літератури, а й багатьох інших письменств.

Реалізації цього проекту сприяло й закладення видання “Слов'янські студії”, котрі протягом кількох років мобілізували й об'єднали фахівців-компаративістів не лише з Словаччини, але й з Чехії, Росії, України, Польщі, Угорщини, Болгарії. Уже перший том Слов'янських студій “*З історії чесько-словацько-українських зв'язків*” (*Z dějin česko-slovensko-ukrajinských vztahov*. –Bratislava, 1957. –622 s.) під ред. М.Мольнара, що побачив світ також і в українському варіанті, всупереч своїй методологічній екстенсивності та фактографізму, заклав засади фаховому та систематичному розвитку компаративних досліджень у словацькому літературознавстві. Органічним продовженням запланованої діяльності був другий том “Слов'янських студій” “*З історії чесько-словацько-слов'янських зв'язків*” (*Z dějin česko-slovensko-slovanských vztahov*. –Bratislava, 1959. –490 s.) Цей грубий збірник крім того, що об'єднував результати дослідницьких зацікавлень на теренах русистики, полоністики і болгаристики, реалізував також намагання створити теоретико-методологічну концепцію, реалізовану в статті Ф.Вольмана “*Порівняльний метод у літературознавстві*” (*Srovnávací metoda v literární vede* // Там само. – С. 9-28).

Дальше поглиблення дослідницької компаративної програми у Словаччині містить третій і четвертий томи “Слов'янських студій”. Третій том “*Матеріали до міжслов'янських зв'язків в чехословацькій історії*” (*Príspevky k medzislovanským vztahom v československých dejinách*. – Bratislava, 1960. – 562 s.) містить матеріали, присвячені різним аспектам словацько-російській і словацько-польських літературних зв'язків (С.Леснякова, Е.Пановова, А.Попович, М.Федор, Т.Арістова, Ю.Богданов, Г.Батовський, Й.Магнушевський та ін.). Четвертий том “*З відгуків про Л. М. Толстого у Словаччині*” (*Z ohlasov L.N.Tolstého na Slovensku*. – Bratislava, 1960. –342 s.) мав монотематичний характер, а його значення, окрім репрезентації розлогого фактичного матеріалу, полягало у з'ясуванні форм і наслідків сприйняття творчості Толстого у словацькій літературі та культурі, а також у послідовному спрямуванні на вирішення конкретних і актуальних

проблем історії словацько-інонаціональних стосунків.

У цей період розвитку компаративістики непересічну роль відіграв ІУ Міжнародний з'їзд славістів (Москва, 1958), де фактично була підведена риска у дискусії стосовно продуктивності порівняльних аспектів. Відбулася повна реабілітація компаративного підходу до вивчення літературного твору і процесу й були відкинуті останні заборони та неясності у цій проблематиці.

Наслідком дії цілого комплексу різних сприятливих обставин об'єктивного характеру стала поява кількох монографічних праць молодих словацьких компаративістів, що були результатом їх кількарічної праці. Водночас вони сигналізували про нерозвиненість методологічно-методичного апарату компаративних досліджень. Ідеться, зокрема, про монографічні праці М.Мольнара "*Зв'язки Івана Франка з чехами та словаками. Збірник матеріалів та документів*". (Братіслава, 1957. –687 с.), "*Тарас Шевченко у чехів та словаків*" (Пряшів, 1961. –284 с.); "*Словаки і українці. Причинки до словацько-українських літературних взаємин з додатком документів*" (Пряшів, 1965. –399 с.), "*До словацько-українських літературних зв'язків до 1945 р.*" (*K slovensko-ukrajinským literárnym vzťahom do roku 1945. Bibliografía.* – Martin, 1970. –41 s.), "*Зустрічі культур*" (Пряшів, 1980- 540 s.), книжка С.Леснякової "*Максим Горький в словацькій культурі*" (*Maxim Gorkij v slovenskej kultúre.* – Bratislava, 1961. –170 s.); монографія А.Поповича "*Російська література на Словащині в 1863-1875 рр*" (*Ruská literatúra na Slovensku v rokoch 1863 až 1875.* – Bratislava, 1961. – 151 s.); серія статей Е.Панової, присвячена зв'язкам Янка Єсенського з російською культурою, перші статті Д. Дюришина. Не можна оминати і праці болгарського словакіста Георгі Влчева, який працював в Словацькій академії наук (Див.: *Bulhari a Slovensko //Slovenská literatúra.* –1959. –N 4. –S. 495-498, *Slovensko bulharské vzťahy päťdesiatych a šesťdesiatych rokov 19 st. // Z dejín československo-slovanských vzťahov. Slovanské študie.* –Bratislava, 1959. –S. 447-474 та ін.), котрі пізніше вилилися у монографію "*З історії словацько-болгарських зв'язків до звільнення Болгарії в 1878 р.*" (*U dejín slovensko-bulharských vzťahov do oslobodenia Bulharska r. 1878.* –Martin, 1959. –109 s.).

Словацька, якщо можна так сказати, спеціалізована компаративістика розвивалася у тісному зв'язку з розробкою літературних істориків-словакістів А.Мраза, котрий, окрім іншого, виявляв зацікавлення і українською проблематикою (Див.: *Ivan Franko o Jánovi Kollárovi // Z dejín československo-ukrajinských vzťahov. Slovanské študie.* –Bratislava, 1957. –S- 102-107, *Uloha*

*medzislovanckých vzťahov vo vývine nívšej slovenskej literatúry // Československé prednášky pro IV. Mezinárodní sjezd slavistu v Moskve. – Praha, 1958. –S. 345-356 та ін.), М.Пішута (Див.: *Jan Neruda a Slovensko // Z doby Nerudovi. – Praha, 1959. –S. 36-44*), Р.Бртаня (Див.: *Sturovci a ruská literatúra // Slovenské pohľadz. –1956. –N 1-2. –S- 132-144, K.J.Erben a I.I.Sreznevskij // F.Wollmanovi k sedmdesátinam. – Praha, 1958. –S. 164-181 тощо*); К.Розенбаума, відомого своїми україністичними зацікавленнями (Див.: *Slovensko-ukrajinské vzťahy v literatúre // Z dejín československo-ukrajinských vzťahov. Slovanské študie. – Bratislava, 1957. –S- 563-565, P.J.Safárik. –Bratislava, 1961. –179 s.) М.Бакоша (Див.: *K otázkam špecifičnosti vzťahov slovenskej a českej literatúry // Problémy literárnej vedy včera a dnes. – Bratislava, 1964. –S. 336-363*); С.Шматлака (Див.: *Pokus o oživenie československej literárnej vzajomnosti Heyduk – Hurban – Nitra // Slovenská literatúra. –1962. –N 2. –S. 166-178, Kapitola z československých literárnych vyťahov // Slovenská literatúra. –1962. –N 4. –S- 385-406 тощо)..***

Поцінуюючи здобутки цього періоду, слід зазначити, що більшість словацьких фахівців молодшої генерації віддавала перевагу порівняльному підходу перед висвітленням історії тої чи іншої інонаціональної літератури. Це явище не видається випадковим, у нових ідейно-суспільних умовах ...

У цей же період у Словаччині за ініціативи М.Пішута було підготовлене унікальне на той час для соціалістичних країн видання “*Історія світової літератури*” (*Dejiny svetovej literatúry. – Bratislava, 1963. – Sv. 1. – 673 s., Sv. 2. – 521 s.*), котра стала адекватним завершенням компаративних тенденцій в словацькому літературознавстві, спрямованих передусім на досягнення згадуваної вже фактографічності та широти при викладі міжлітературності в словацькому літературознавстві. Автори “Історії світової літератури” хоча поставили проблему міжлітературного процесу як мети дослідження та історико-літературного узагальнення явищ, проте не довели її практичну реалізацію до кінця. 1964 р. було створено Інститут світової літератури і мов під керівництвом відомого теоретика літератури М.Бакоша.

Від контактів до типології та спроба створення концепції.

Порівняльне вивчення літератури зазнало в 60-ті рр. принципово якісних змін. Відбулася низка міжнародних конференцій, присвячених стосункам словацької літератури з

південнослов'янськими літературами (1966), з польською літературою (1967), з угорською літературою (1969), з літературами російською та українською (1970), матеріали яких побачили світ. (Див.: *Literárne vzťahy Slovákov a južných Slovanjv.* – Bratislava, 1968. –176 s., Fedor M. *Slovenský záujem o literatúru balkánskych národov.* – Bratislava, 1965, *Vztah slovenskej a polskej literatúry.* – Bratislava, 1972. –383 s., Fedor M. *Polonica Slovaca.* – Martin, 1967). Ці конференції стимулювали розвиток міжнародного співробітництва на платформі літературної компаративістики. Ідеться і про зародження словакістики в окремих європейських країнах і проведення відповідних конференцій у різних країнах з наступним виданням збірників (Див.: *Чешско-русские и словацко-русские литературные отношения.* – Москва, 1968. –474 с., *Чешско-русские литературные связи в типологическом освещении.* – Москва, 1971. – 223 с.).

Доволі широка активність Інституту світової літератури і мов САН передусім на теренах славістики і широко тлумаченої компаративістики, реалізувалася в 1966 р. в організацію нового славистичного часопису “*Slavica Slovaca*“, який став помітним координатором багатоспектного зацікавлення розвитком словацької компаративістики як на ниві історико-літературній, так і теоретичній.

Міжнародні оціночні критерії хоча і були в 60-ті рр. новою, але ще не стали домінантною рисою розвитку словацької літературної компаративістики.

Компаративістична практика, як і теорія переважно і далі зосереджувалися на вирішенні актуальних проблем національнолітературного процесу. Зацікавлення реконструкцією історичного розвитку словацької літератури викликало передусім інтерес до вивчення стосунків словацької літератури з літературою чеською. Таку внутрішньолітературну мотивацію мали передусім праці С.Шматлака, присвячені чесько-словацького літературного контексту, проблемі білітературності. (Див.: *Pokus o oživenie československej literárnej vzájemnosti* // Slovenská literatúra. –1969. –N 2. –S. 166-178, *Kapitola z česko-slovenských literárnych vztáchoch* // Там само. –№ 4. –С. 385-406). Чимало статей, присвячених проблематиці чесько-словацького літературного контексту присвятили М.Бакош, К.Розенбаум, А.Мраз, М.Пішут, М.Томчик, С.Краус та ін.

Період нормалізації змусив значну частину уваги звертати на проблему чесько-словацького літературного контексту, словацько-радянські літературні контакти.

Наголос на процесуальності вітчизняної літератури фахово

робили спеціалісти в галузі компаративної русистики (Е.Пановова, С.Леснякова, А.Попович, Д.Дюришин, Т.Івнова), україністики (М.Молнар, М.Неврлий), югославістики (З.Клатік), полоністики (Я.Гвіщ, П.Вінцер), германістики (Е.Терраї) та ін. Наперед виходило прагнення збагатити дотеперішні, здебільшого екстерноконтатні дослідження з'ясування міжлітературних зв'язків у структурі літературного твору. Робилися спроби подолати традиційне розуміння поняття “вплив” як поняття, що репрезентує пасивність явища приймаючого. Підкреслювалося, що при вирішенні цієї проблеми єдиним виходом є сприймання літературного явища у функціональній субординації окремих складників. Категорія естетичної функції таким чином закономірно підпорядковувала всі т. зв. гетерогенні імпульси, елементи твору, незалежно від національнолітературного чи міжлітературного контексту. Міжлітературні стосунки, виражені певним літературним явищем, втратили характер чужорідності та інтерпретувалися як органічна, функціонально опосередкована складова твору. Відтак функціонально обумовленою, ієрархізованою складовою частиною є не лише твір чи автор, але й еволюційний процес національної літератури, увиразнюється теза про вирішальну роль приймаючої національної літератури при здійсненні міжлітературної комунікації. Ця аксіома, унаочнена у найчутливішій сфері міжлітературних контактів, загалом детермінувала й увесь подальший розвиток вивчення словацько-інонаціональних зв'язків, ставши своєрідним містком між контактологічною галуззю міжлітературного процесу і сферою перспективних типологічних конфронтацій.

Щоправда, словацька літературна компаративістика не зміцнювала методологічних принципів безпосередньо, а завдяки явним і менш явним спробам демонструвала наявність систематичної й координованої програми на теренах антивпливологічного дискурсу (Див.: Rosenbaum K. *Tajovský a Tolstoj* // *Z ohlasov L.N. Tolstého na Slovensku. Slovenské štúdie IV.* – Bratislava, 1960. –S. 141-150, Stevček J. *Kukučínov vzťah k Tolstému* // Там само. – С. 117-140; Prídavková M. *Kukučínov vzťah k ruskej realistickéj literatúre a jeho preklady Gogoľa* // *Jazykovedné štúdie.* – 1961. –S. 223-257, Petrus P. *Vajanský a Cechov* // *Slovenská literatúra.* – 1962. –N 3. –S. 228-303).

Друга половина 60-х років позначена колективними зусиллями вчених, що засвідчили про організований наступ на опанування антивпливологічної проблематики. Ідеться, зокрема про монографічне дослідження З.Клатіка “*Штурівці і югослави*”

(Sturovci a Juhoslovania. –Bratislava, 1965. – 209 s.), якому вдалося завдяки чутливому ставленню до художнього артефакту, включити загальні проблеми інтерпретації зв'язків у тканину художнього твору. Праця Е.Панової “*Пушкін у словацькій поезії*” (*Puškin v slovenskej poézii do roku 1918*. –Bratislava, 1966. – 240 s.), безпосередні концепції літератур, котру приймають і тією, що приймає, розглядаються через перекладацьку практику. Переклади з Пушкіна розглянуто дослідницею не лише як акт комунікативний, але й як внутрішній акт творчо змагання передачу усіх властивостей оригіналу. Дослідження Д. Дюришина “*Словацьке реалістичне оповідання і М.В.Гоголь*” характеризується принципово антивпливологічним підходом. У центрі аналізу –місце контактів у тканині літературного твору, рецепція творчості Гоголя у оповіданнях Я.Калінчака, М.Кукучина і Я.Єсенського. (*Slovenská realistická poviedka a N.V. Gogol*. –Bratislava, 1966. – 239 s.). Проблематиці внутрішніх контактів присвячено і монографію А.Червеняка (*Vajanský a Turgenjev*. –Bratislava, 1968. –193 s.), А.Болека “*Літературні контакти Гвєздаслава*” (*Hviezdoslavove literárne vzťahy*. –Bratislava, 1969. –142 s.), С.Лєснякової (*Cesty realizmu. J.G. Tajovský a ruská literatúra*. –Bratislava, 1971. – 201 s.), полоністичне дослідження Й.Гвіща (*Epické literárne druhy v slovenskom a poľskom romantizme*. –Bratislava, 1971. – 343 s.), орієнтована на угорсько-словацькі взаємини праця Р.Хмела (*Literatúry v kontaktoch*. – Bratislava, 1972. – 230 s.). Уже сам перелік праць говорить не лише про цілеспрямовані зусилля колективу працівників Інституту світової літератури і мов САН, об'єднаних прагненням просунути по шляху вироблення методологічних засад словацького порівняльного літературознавства. Кожна з згаданих монографій, у розробці концепцій яких помітна роль теоретичних поглядів М.Бакоша, означала собою певний внесок у загальну методологічну розробку компаративістичну проблематику, опанування проблеми вивчення зв'язків у структурі літературного твору. Водночас вони засвідчили і ті підводні камені, поява яких спричинена не лише специфікою досліджуваного матеріалу, але й індивідуальних дослідницьких передумов й особливостей авторів.

З сьогоденного погляду можна сказати, що зазначені монографії все ж не змогли уникнути впливологічної орієнтації, хоча даний недолік часто компенсується постулативним увиразненням творчого характеру рецепції, що визначає роль приймаючого явища.

Диференціація порівняльних підходів найвиразніше виявилася в галузі перекладознавства. Це цілком природно з огляду на

функцію перекладу в процесі міжлітературного обміну художніми цінностями, оскільки без цього навряд чи можна говорити про міжлітературний процес у повному сенсі цього слова. Якщо вести мову про функцію художнього перекладу в словацькій літературі і словацькій літературознавчій свідомості, то з'ясується, що розуміння та інтерпретація перекладу загалом осцелювали між виключно комунікативним, тобто практичним і ставленням до перекладу як до творчої активності. З цих двох полярно протилежних підходів впливає і відома дилема т. зв. точним і вільним перекладом, котра є результатом скоріше теоретичних абстракцій, аніж узагальненням перекладацької практики.

Розмірковуючи над долями художнього перекладу в 60-70-ті рр., можна прийти до висновку, що аспект перекладацької адекватності домінував у перші дві повоєнні декади років. Цьому відповідала і критика перекладацької праці, котра у більшості випадків обмежувалася хіба що аналізом біжучої перекладацької практики, здебільшого з мовознавчого погляду. Переклад як історико-літературна проблема аналізувався лише спорадично. Більш систематично ця проблематика почала висвітлюватися в словацькій літературній історіографії розбору перекладацької діяльності у добу посилення компаративістичних тенденцій, як про це свідчать праці В.Кохола (*Ivan Krasko v češtině // Slovenská literatúra*. – 1960. –N 2. –S. 208-218, *Sučasná slovenská poezia v českom zrkadle // Slovenská literatúra*. –1963. –N 1. – S. 65-77, *Slovo a básnický tvar*. –Bratislava, 1966. –294 s.) В. Турчаного (*K poetike Hviezdoslavových prekladov (Rozbor prekladu Puškinových Cigánov // Slovenská literatúra*. –1960. –N- 2. – S- 213-238, 1961. –N 1. – S. 36-48) Й.Фелікса (*Slovenský preklad v perspektive historie a dneška // Romboid*. –1968. –N 2. –S. 3-10, N 4. –S. 80-94).

Невдовзі аналіз перекладів стає органічною складовою компаративістичних досліджень наступної генерації фахово налаштованих компаративістів, де у першу чергу форсується проблематика перекладацького вибору, що розуміється як результат того чи іншого зв'язку з іонаціональними цінностями. Поступово ці дослідження набували специфічної форми, про що свідчить, скажімо, праця А.Поповича "*Російська література на Словаччині в 1863-1875 рр.*" студії С. Леснякової (*Aktuálna f vývinová hodnota prekladu // Slavica Slovaca*. –1972. –N 4. –S. 312-319, *Prekladanie ruskej literatúry do slovenčiny // Slovenská a ruská literatúra. Vzťahy a súvislosti*. –Bratislava, 1973. –S. 293-305, *Jozef Skultéty –prekladateľ ruskej literatúry // Slavica Slovaca*. –1974. –N 2. –S. 144-152), теоретичні розробки Й.Гвіша (Див.: *Druhá štruktúra slovenskej a*

polskej romantickej bájky // Slavia. –1966. –N 4. –S. 554-574, *Transformácia druhovej štruktúry v preklade* // Slavica Slovaca. –1972. –N 4. –S. 334-352, *Hviezdoslavove preklady z Mickiewiczovej poézie* // Slovensko-slovanské literárne vzťahy. – Bratislava, 1966. – S. 97-122).

Безпосередньо з компаративістичними зусиллями 60-х років пов'язаний і збірник перекладознавчих праць А.Поповича “*Переклад і вираз*” (*Preklad a výraz*. – Bratislava, 1968. –249 s.), побудована переважно на російському матеріалі, його ж бібліографічний покажчик “*Художній переклад у ЧСРСР*” (*Umelecký preklad v CSSR*. – Martin, 1975)-Теоретичних аспектів перекладознавства торкається дослідник і в монографії “*Поетика художнього перекладу*” (*Poetika umeleckého prekladu*. –Bratislava, 1975. –293 s.). Цієї ж проблематики торкається і Д.Слободнік (Див.: *Poznámky o teorii a praxi básnického prekladu* // Slovenské pohľady. – 1975. –N 9. –S. 40-56). Намагання дослідників диференціювати аспекти аналізу художнього перекладу, заглибитися в теоретичну систематику в цей час пов'язані, крім усього іншого, ще й загостренням політичної ситуації, „нормалізаторським“ тиском, що його відчувало чимало дослідників.

Наступною галуззю, яка активно розвивалася в 70-ті рр., будучи дещо відірвана від конкретного літературного життя, була генологія. Генологічне вивчення літератури було складовою частиною платформи російських формалістів, О. Веселовського, французького компаративіста Ван Тігема. Генологічний підхід становив органічну складову й чеської компаративістики (Ф.Вольман та ін.). З словацьких дослідників генології присвятили свої дослідження З. Клатік „*Розвиток словацьких подорожніх нотаток*“ (*Vývin slovenského cestopisu*. –Bratislava, 1968. –474 s., *Druhov-slohové problémy Vajanského Majáka a komparatívne hľadisko* // Slavica Slovaca. –1968. –N 2. –S. 201-215).Виразне генологічне спрямування має і книжка П.Вінцера “*Поетика поетичних напрямків*” (*Poetika básnických smerov*. –Bratislava, 1974. –174 s.), котра збагачує як глибоким історико-літературним аналізом, так і збагачує компаративістичний аналіз мультилітературним підходом. Сюди ж варто зарахувати й студії Й.Гвіща (Див.: *Genologie und Komparatistik* // О междилітературних зв'язках. – Bratislava, 1968. –S. 25-36, *K otázce vzniku literárnych druhov v romantizme* // Slavica Slovaca. –1973. –N 2. –S. 111-118, *Transformácia druhovej štruktúry v preklade* // Slavica Slovaca. – 1972. – N 4. – S. 333-352, *Literárna genologia a komparatistika* // Slavica Slovaca. –1975. –N 2. –S. 129-141).

Паралельно з розвитком генологічних поглядів у

компаративістичній історико-літературній практиці можна спостерігати підвищену активність у царині сформульованої поетики. Багато в чому на цей процес вплинув бурхливий розвиток польської генології, опосередкований і безпосередньо, і через студії Н.Краузової, у першу чергу її монографію „Епіка і роман“ (*Epika a roman*. – Bratislava, 1964. – 186 s. та „Чинники літературної теорії“ (*Príspevku k literárnej teorii*. – Bratislava, 1967. – 254 s.). Вершинним досягненням у цих дослідженнях став збірник “Компаративістика і генологія” (*Komparatistika a genologia*. – Bratislava, 1973. – 181 s.), у якому вже безпосередньо поставлена проблема інтеграції порівняльних і генологічних підходів у історико-літературному дослідженні.

Конкретною спробою розвинути компаративно-генологічні підходи в галузі теорії та історичного висвітлення був монотематичний випуск журналу “Slavica Slovaca” (№2 1972) – “Романтизм”. У концептуальній статті Д.Дюришина накреслено основні методологічно-методичні підходи проекту в аплікації особливо на вивчення міжлітературних взаємин словацької історичної новели доби романтизму, романтичної балади і романтичної поеми. Дискусія, організована в цьому виданні засвідчила цілу низку як переваг, так і пересторог на шляху даного проекту (Див.: Miko F. *Komparatistika, analýza a omunikácia*. –S. 152-153, Серап О. *Romantizmus a mesianismus*. –S. 154-156, Brtaň R. *Problémy slovenského romantizmu*. –S. 156-161, Hvišč J. *Poznámky ku koncepcii romantizmu*. –S. 161-163, Nevrlý M. *Niektoré spoločné črty ukrajinského a slovenského romantizmu*. –S. 163-165, Hvišč J. *Kongrontácia slovenského a poľského romantizmu*. – S. 168-171, Chmel R. *Ponámka k vzťahu slovenského a maďarského romantizmu*. –S. 171-172, Panovová E. *K metodologie skúmania slovenského romantizmu*. –S. 173-175, Klátik Z. *Typologická konfrontácia slovenského a srbského romantizmu*. –S. 140-151. До цієї ж серії належить і узагальнююча студія К.Розенбаума *Slovenský romantizmus v stredoevropskom literárnom kontexte* // *Ceskoslovenské prednášky pro VII mezinárodní sjezd slavistu ve Varšave*. –Praha, 1973. –S. 37-46).

Наступним результатом конкретного вивчення на цій же ниві була монотематична колективна праця “Історична новела (міжлітературні взаємини словацького романтизму)” (*Historická novela (medziliterárne súvislosti slovenského romantizmu)* // *Literaria XVIII*, 1975. –Bratislava, 1976. –183 s.), в якій простежувалися виводі та жанрові аспекти словацької романтичної новели у її зіставленні з російською, польською, угорською, чеською, хорватською, українською, болгарською й частково англійською романтичною

прозою. Перспективність даного дослідження можна вбачати передусім у можливості вичленувати модельний жанрово-видовий тип конкретизації певного літературного напрямку на підставі міжлітературного еволюційного цілого, що уявляється єдином можливим шляхом вивчення як національнолітературної специфіки, так і пізнання закономірностей літературного процесу в його ширших міжлітературних реляціях.

Перспектива порівняльного дослідження літератури в 70-ті рр. визначила й подальші можливості внутрішньої диференціації та поглиблення аналітичних підходів у дусі історичної поетики та комплексного підходу до явищ літератури та літературного процесу. Ідеться, зокрема, про порівняльну віршологію, основу якої заклала фундаментальна праця М.Бакоша “*Розвиток словацького вірша від ітурівської школи*” (*Vývin slovenského verša od školy Štúrovej*. – Trnava, 1939, 1949, Bratislava, 1966). У цьому ряду слід назвати студії В.Кохола “*Слово і поетична форма*” (*Slovo a básnický tvar*. – Bratislava, 1966, *Metrum a rytmus v básnickom preklade* // *Literaria IX*, 1966. – Bratislava, 1968. – S. 5-45, *Preklad a verš* // *Ceskoslovenské prednášky pre XII. Medzinárodný zjazd vo Varšave*. – Praha, 1973. –S. 253-260), низка студій В.Турчаного, об’єднаних у книжці *Рима в словацькій поезії*” (*Rým v slovenskej poézii*. – Bratislava, 1975).

Аналогічна ситуація склалася й в царині порівняльної стилістики. Ширший чи вужчий стилістичний аналіз тексту присутній в усіх компаративістичних працях інтерноконтактного та типологічного характеру. Ідеться здебільшого про аплікування певних принципів, продемонстрованих у низці публікацій Ф.Міко (Див.: *Eстетика vyrazu*. – Bratislava, 1969. –292 s., *Text a štyl*. – Bratislava, 1970. –188 s.). У 70-х роках Ф. Міко здійснив розробку принципів порівняльного стилістичного аналізу не лише в галузі художнього перекладу з категорією „перекладності“, але й при порівняльному аналізі літературних текстів загалом (Див.: *Stylové konfrontácie*. – Bratislava, 1976. – 347 s.).

Перспективною є, безперечно, і галузь літературної комунікації, котра безпосередньо виявляє можливості для розширення робочих підходів у компаративістиці не лише у царині аналізу літературного тексту, а й при формулюванні деяких теоретичних принципів. Дана галузь видається особливо актуальною з огляду на те, що предметом порівняльного дослідження є, власне, міжлітературна комунікація. При цьому літературна комунікація, формулюючи власні засади стосовно проблеми контактів між творчістю та її реципієнтом, продукцією і споживанням, у загальному вигляді вирішує центральне питання

міжлітературної рецепції літературного твору. Між словацькою компаративістикою та теорією комунікації відбуваються спорадичні контакти, хоча у більшості випадків лише зовнішнього характеру.

Розвиток порівняльних аспектів, не доходячи до диференціації аналітичних засобів, підходів та практик, все ж має власний квантитативний масштаб, що підтверджується, зокрема, конституванням орієнталістики компаративного спрямування (Див.: Gálik M. *Naturalism A Changing Concept* // East and West. – 1966. –N 4. –S. 310-328 (Rome), *Studies in Modern Chinese Literary Criticism* // Asian and African Studies. –Bratislava, 1973. –S. 29-50; Múčka J. *Le conte de A.P. Tchecov et le cont de Ngugen Conhg Hoan* // Zborník z konferencie o teoretických problémoch ázijských a afrických literatúr vo Weimar. – Weimar, 1977, Celnárová X. *Die Menschen vom Abgund in der Auffassung von Orhan Remal und Maxim Gorkii* // Asian and African Studies. –1978).

Визначальною рисою розвитку порівняльних дослідження в літературознавчому дискурсі 70-х років є, окрім розробки нових робочих та теоретико-методологічних підходів, також запровадження досягнутих результатів у аналіз літературного процесу. Компаративістика перестала бути супроводжуючим, паралельно існуючим відгалуженням, ставши органічним складником літературознавчої свідомості, що засвідчує низка праць істориків літератури (Rampák Z. *Slovenskí klasickí dramatica 19 storočia a inonárodná dráma*. –Bratislava, 1975. – 289 s.), Tomčík M. *Literárne dvojobrazy*. – Bratislava, 1976. – 296 s.).

Стан розвитку типологічних досліджень характеризує книжка Д. Дюришина “*Про літературні контакти, стиль, рід, переклад*” (*O literárnych vzťahoch, sloh, druh, preklad*. – Bratislava, 1976. –309 s.). дослідження З.Клатіка “*Словацький і слов’янський романтизм. Типологія епічних жанрів*” (*Slovenský a slovanský romantizmus. Typologia epických druhov*. – Bratislava, 1977. –336 s.). Палітру книжкових монографій доповнює і монографія Е.Панової “*Російська поезія в словацькому літературному та суспільному контексті*” (*Ruská poezia v slovenskom literárnom a spoločenskom kontexte*. – Bratislava, 1977. – 299 s.), студія Я.Кошки “*Словацькі погляди на болгарський південь*” (*Slovenské pohľady na bulharský juh*. – Bratislava, 1979), теоретичне дослідження Й.Гвіща “*Проблеми літературної генеології*” (*Problémy literárnej genologie*. –Bratislava, 1978).

Ширші міжлітературні критерії словацької компаративістики 70-80-х рр. модифікувалися і завдяки конкретизації цілей порівняльного аналізу. До форсованих зусиль у розвитку

порівняльного дослідження, передусім до пізнання особливостей приймаючого явища призвело й намагання інтерпретувати явища словацької літератури на тлі міжлітературного процесу, виявити місце словацької літератури у певних міжлітературних синтезах.

Цьому посприяло, окрім усього іншого, проведення різного роду міжнародних компаративістичних заходів. Ідеться про конгреси славістів (Прага, 1968, Варшава, 1973, Загреб, 1978, Київ, 1983, Софія, 1988, Братислава 1993, Краків, 1998, а також конгреси Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства (Будапешт, 1976) Міжнародна конференція ЮНЕСКО (Київ, 1979) та багато інших.

Методологічні принципи.

Особливістю сучасної словацької компаративістики, зумовленої присутністю в ній такої непересічної постаті, як Д.Дюришин, є те, що її еволюція відбувалася не лише в межах історико-літературних, але у царині теоретичній задля вироблення теоретико-методологічних принципів і методично-робочого інструментарію. Основні напрямки внутрішньої диференціації та поглиблення окремих галузей порівняльної теорії та методології відповідали таким напрямкам: художній переклад, компаративна генологія, віршологія, стилістика, теоретичні аспекти міжлітературних синтезів, угруповань, національних літератур, проблеми закономірностей розвитку літературного процесу. Підтвердженням цього є, скажімо, переклад і видання російською та багатьма мовами світу (німецькою, угорською, англійською, китайською та ін.) праці Д.Дюришина “*Теория сравнительного изучения литературы*” (Москва, 1979. –319 с.) (*Teoria literárnej komparatistiky*. – Bratislava, 1975), яка вже понад два десятиліття є не лише настільною книжкою для компаративістів колишнього Радянського Союзу, але й навчальним посібником для студентів та аспірантів. Зрозуміло, що її необхідно перекласти українською та перевидати. Тут же слід назвати монографії Дюришина “*Проблеми літературної компаративістики*” (*Problémy literárnej komparatistiky*. – Bratislava, 1967. –197 s.), “*З історії та теорії літературної компаративістики*” (*Z dejín a teorie literárnej komparatistiky*. – Bratislava, 1970. –403 s.), “*Теорія літературної компаративістики*” (*Teoria literárnej komparatistiky*. – Bratislava, 1975. –408 s.), “*Про літературні зв’язки –Стиль, жанр. Переклад*” (*O literárnych vzťahoch –Sloh, druh, preklad*. – Bratislava, 1976. –312 s.), високо поціновані світовим літературознавством як спробу розробки та систематизації основних теорем порівняльного

дослідження літератури.

У цьому ж дискурсі варто розглядати статтю М.Бакоша *“Проблема периодизації міжлітературних зв’язків”* (*O probléme periodizácie medziliterárnych vzťahov // Zum Problem der Periodisierung interliterarischer Beziehungen. Slavica Slovaca, 1967. –N 2. –S- 105-112*), студію К.Розенбаума *“Нарис стану і завдань словацької літературної компаративістики”* (*Načrt stavu a úloh slovenskej literárnej komparatistiky // Slavica Slovaca. – 1966. – N 2. – S. 156-163*), А.Поповича *“Про два літературні синтези”* (*O dvoch literárnych syntézach // Slovenská literatúra. –1966. –N 1. –S. 83-96*), працю П.Петруса *“Про деякі теоретико-методологічні проблеми порівняльного вивчення літератур”* (*K niektorým teoreticko-metodologickým problémom porovnávacieho skúmania literatúr // Sborník ševčenkovský. –Bratislava, 1965. –S. 83-96*), розвідку Д.Дюришина *“Основні типи літературних зв’язків і залежностей”* (*Základné typy literárnych vzťahov a súvislostí // Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung. –Berlin, 1968. – S. 47-59*).

Теорія і методологія літературної компаративістики (котру, як бачимо, в СРСР у репресивний період 70-х років цютливо називали “порівняльним літературознавством”, уникаючи загальноживаного в науковому дискурсі терміну “компаративістика”) відіграла інтроструктурну роль саме у переломні періоди впровадження та розвитку ідей міжлітературності у словацькому історико-літературному дискурсі, коли компаративістична практика поставала перед проблемою пошуків історико-літературної уповноваженості, функціональності наслідків власної праці чи була поставлена перед необхідністю ігнорувати традиційно змодельовані підходи. Таку функцію виконували, наприклад, у боротьбі з практиками “впливології” згадувані праці Р.Угляра, К.Розенбаума і М.Бакоша, котрі не лише за словацьких умов, але й з огляду на зростання порівняльних підходів у європейській компаративістичній думці загалом, були прагненням вберегти компаративістику від наслідків прямолінійного та здебільшого самоцільного емпіризму.

Спробуємо коротко визначити основні теоретичні засади, що творять модель сучасного розвитку теоретико-методологічного мислення словацької літературної компаративістики.

1. Теоретико-методологічні проблеми, як і літературно-історична практика, порівняльного вивчення літератури багато в чому залежить від ставлення до основних теоретичних передумов розвитку літературознавства. Передусім ідеться про постулювання предмету й мети компаративістики. Безпосередньо від цього

залежить і питання про функцію порівняльних підходів у системі літературознавства, як і концепція світової літератури, так само як проблема вихідної позиції та кінцевої мети дослідження. Ці теоретичні настанови й похідні від них проблеми не нові для теорії компаративістики, але часто-густо вони вирішуються випадково, подеколи емпірично в процесі компаративної практики. При цьому, однак, зрозуміло, що ієрархію конкретних методологічних підходів неможливо встановити без однозначної і теоретично викінченої відповіді на поставлені запитання, оскільки вони закономірно впливають не лише на сукупність методологічних підходів, але й на загальний напрямок і кінцеві висновки.

2. Формуючи предмет порівняльного дослідження, слід мати на увазі, що виникнення літературної компаративістики тісно пов'язане з розвитком літературної історії, з зусиллям пізнати явище і процес у ширших міжлітературних залежностях. Це закономірно еволюційне спрямування мало наслідком подолання традиційно витлумаченої національної літератури. Порівняльне дослідження, відтак, часто розвивалося паралельно з історією національної літератури, а його предмет був зосереджений здебільшого на міжлітературних контактах і взаєминах. При цьому занедбувалася внутрішня залежність і взаємозумовленість міжлітературного процесу з національно-літературним.

Цілеспрямований погляд на сенс порівняльного підходу дає можливість зробити висновок, що при порівняльному вивченні неможливо цілковито зігнорувати контактено-генетичні зв'язки й типологічні залежності, навіть якщо ідеться про явище, що відноситься до міжлітературних зв'язків, або входить у рамки однієї національної літератури. Міжлітературні й національнолітературні зв'язки й залежності, котрі при першому осягненні предмету дослідження постають як цілковито відмінні, в процесі вивчення літературних структур взаємно доповнюються і замінюються.

3. Таке ширше розуміння предмету порівняльного аспекту зумовлює і водночас є в своїй сутності зумовленою метою дослідження. Пізнання, реконструкція та історична класифікація міжлітературних контактів і взаємин є складовою частиною літературної компаративістики, але, з точки зору кінцевих завдань, лише метою вторинного характеру, котра закономірно впливає з реалізації головної мети. Остання полягає передусім у пізнанні типологічної та генетичної основи літературного явища і процесу в рамках національної літератури і врешті-решт обширі світового літературного процесу.

4. З усвідомленого таким чином предмету й мети

порівняльного вивчення літератури впливає відповідь на питання про стосунки компаративістики з окремими відгалуженнями літературознавства. Існує достатньо підстав вичленити її як окрему дисципліну у історико-теоретичному дискурсі.

У першій стадії розвитку літературної компаративістики, коли на чолі дослідження стояло передусім збирання матеріалу та його попередня класифікація, у теоретичній сфері йшлося про розпрацювання не лише самої методики, але й методології. Ідеться не просто про розширення реєстру дотеперішніх дисциплін літературознавства, оскільки компаративний підхід завжди був присутній як при історико-літературному, так і теоретичному дослідженні літературного явища. Мова іде про розширення традиційно звуженого уявлення про історію літератури і водночас про збагачення теоретичних можливостей.

5. Моністична концепція історії літератури вилучає не лише механічне обмеження місця літературної компаративістики у межах літературознавства, з'ясування її компетенції стосовно історії (традиційної) літератури, літературної теорії чи критики, але й зумовлює однозначне формулювання поняття “світова література” як первня і водночас мети дослідження. З існуючих визначень поняття “світова література” компаративістичному дослідженню відповідає сукупність літературних явищ, котрі є як за основою, так і генезою взаємозумовленими. Ідеться про історичну категорію, залежну від ступеня пізнання міжлітературних зв'язків і залежностей і підлеглу певним змінам у окремі історичні періоди. Таким чином, порівняльне дослідження має можливість своїми результатами розширювати й збагачувати існуюче уявлення про світову літературу. У випадку розгляду певних ізольованих цінностей можна часто досягти їх додаткового заглиблення у процес світової літератури, а в окремих випадках і вплинути на світовий літературний процес. Отже, це є послідовно історичне розуміння історії світової літератури.

6. Мета літературної компаративістики – пізнання закономірностей генези і типологічної сутності літературного явища на підставі процесу національної та світової літератури – вимагає з методичного погляду детальної диференціації предмету дослідження. Загалом тут розрізняється дві галузі дослідження: т. зв. контактна чи генетична, котра впливає з безпосереднього дотику явищ, і галузь типологічна, зумовлена загальними закономірностями розвитку літератури, мистецтва та окремих форм суспільної свідомості. Термінологічно перша галузь виражається поняттям контактено-генетичні зв'язки, друга – поняттям

типологічної взаємозалежності. Наведене членування впливає з предмету коекзистенції явищ у літературному процесі, відтак воно важливе не лише при аналізі специфіки приймаючого, чи того явища, що сприймається, але і при з'ясуванні еволюційних закономірностей міжлітературного процесу. З методично-робочого погляду слід мати на увазі той факт, що обидві сфери дослідження на практиці внутрішньо взаємозумовлюються й складно перетинаються.

7. Потреби наукової практики вимагають дальшого поділу явищ у межах двох згадуваних груп.

У контактено-генетичній сфері ідеться загалом про розрізнення т. зв. екстерних та інтерних контактів, далі прямих і опосередкованих, а також різних форм літературної рецепції. Необхідність ближчого розгляду взаємозумовленості, характеру і наслідків конкретних зв'язків вимагає розрізнення присутньої й аксидентальної форм рецепції, відносно активної і пасивної, тобто міри творчого характеру рецепції, інтеграційної та диференційної. Членування інтеграційних та диференційних форм рецепції є з огляду на інноваційний процес літературної творчості практично невичерпним і вимагає індивідуального підходу з боку дослідника, спеціального у кожному конкретному випадку.

8. Галузь типологічних аналогій та відмінностей ставить питання про об'єктивну обумовленість літературного явища детермінантами літературного і мистецького характеру загалом, далі детермінантами психологічного і ширшого суспільного характеру. У межах літературно-естетичної обумовленості типологічних аналогій та відмінностей увага зосереджується на окремих складниках літературного твору, на творі як у певному сенсі основної історико-літературної одиниці, на проблематиці жанрової і стильової класифікації літератури, з урахуванням класифікаційних параметрів таких одиниць історико-літературного процесу, якими є, наприклад, національна література, міжлітературні об'єднання національних літератур і в кінцевому підсумку така історико-літературна одиниця, як світова література. Витлумачена таким чином категорія типологічних взаємозалежностей уможливорює включення до кута зору дослідження не лише теоретичних аспектів літератури, а й вивчення закономірностей міжлітературного процесу в найширшому сенсі. Аналіз типологічних взаємин між літературними явищами і процесами вказує на кінцеву мету дослідження, і тим самим зміцнює й обсяг та значення досі переважаючих контактено-генетичних зв'язків, котрі стають завдяки цьому не метою, а

засобом досягнення ширшого, універсальнішого розуміння мети.

9. Вивчення інтерних контактів, зв'язків між художніми творами у процесі розвитку, традиційно ставить проблему “впливу”, діяння, креації, тобто понять, що виражають експансивну реальність явища, котре приймається. Вихідним моментом тут є тлумачення літературного твору з функціональною субординацією окремих складників. Категорія естетичної функції, витлумачена передусім історично, закономірно підпорядковує всі т. зв. гетерогенні елементи твору як національнолітературного, так і міжлітературного походження. Міжлітературні (як і національнолітературні) імпульси втрачають у системі твору (процесу) характер чужорідності та інтерпретуються як органічна, функціонально зумовлена складова. Відтак категорія “вплив”, “залежність” стає методологічно безозначною.

10. Зі згаданої теоретичної аксіоми закономірно випливає й наступний методологічний принцип. Оскільки не лише твір чи автор не є функціонально ієрархічною або взаємозалежною одиницею, але й процес національної літератури й кожна історико-літературна одиниця, то виникає думка про вирішальну роль приймаючого явища (літератури) у процесі міжлітературних зв'язків.

11. Втім очевидно, що теза про вирішальну роль приймаючого явища (твору, виду, напрямку, національної літератури тощо) здійснюється при реалізації певного рівня дослідження. Ідеться про досягнення мети порівняльного аналізу, при якому передує кут зору приймаючого явища. Втім, генеральною метою порівняльного вивчення є й неминуче озирання на другий фактор міжлітературного процесу, котрим є складник, який сприймається як діалектична частина цього процесу.

12. Згадувані категорії, як і послідовне дотримання історизму, змушує при компаративному дослідженні реалізувати тезу про модифікацію художньої цінності, функції приймаючого елементу в новому контексті. Ця теза, котрою не можна нехтувати при синхронній інтерпретації міжлітературних зв'язків, накладається однаковою мірою і на сферу своєрідності літературного розвитку, як і цілий комплекс проблем специфічної суспільно-ідеологічної зумовленості літератури. Наслідком спроб історичного розуміння літератури є відомі категорії історико-генетичної і, нарешті, актуальної вартості літературного твору чи процесу. Ці поняття категоризують перемінність функції й цінності літературно-естетичного явища загалом упродовж історії в залежності від ідейно-естетичних умов. Відтак теза про модифікацію художньої цінності (функції) у новому контексті стає

основним принципом порівняльного дослідження й виражає сенс взаємного обміну цінностями між національними письменствами та явищами, і тим самим — існування закономірностей міжлітературного процесу.

13. Принцип історизму є, як відомо, підґрунтям історичної поетики, сформульованої О.Веселовським як “пояснення сутності поезії її історією”. Сьогодні ці ж принципи покладено в основу американського “нового історизму”, згідно з яким, історія входить у текст, а текст в історію. Про намагання втілювати принципи історичної поетики у компаративістичному дослідженні свідчить, наприклад, і фреквенція та спосіб інтерпретації таких літературознавчих категорій, як літературний твір, жанр, стиль, стильова формація, національна література, міжлітературні єдності, світова література, літературний контекст, конвенція, літературна традиція тощо.

14. У цих межах основою дослідження виступає орієнтація на порівняння у межах літературного жанру, стилю, як і виду літератури у взаємозумовленості тих двох діалектично пов’язаних категорій. Жанрово-стильовий аспект, що репрезентує у принципі літературний контекст певного періоду, творячи часову конвенцію, канон, виражає одну з найбільш специфічних форм існування літературних творів. При компаративному вивченні особливо суттєво розуміти жанрово-стильовий аспект не статично, а передусім історично, маючи на увазі момент еволюційної змінності жанрів, жанрових форм і стилів.

15. Систематика літературної компаративістики включає і галузь художнього перекладу, вивчення перекладацьких методів і підходів. Той факт, що переклад виступає в ролі найконкретнішого і найзначущого посередника між художніми цінностями, веде до неможливості реалізовувати в будь-якому аналізі перекладацьких підходів т. зв. зв’язковий аспект. Зв’язок перекладача з оригіналом, детермінований суб’єктивними моментами, якими, наприклад, є індивідуальний смак, перекладацький тип тощо, як і чинниками об’єктивного характеру – зіткнення двох часто відмінних поетик і мов – визначає відхилення перекладу від оригіналу. У цьому полягає значення порівняльних підходів при зусиллі реконструювати перекладацьку норму того чи іншого періоду.

16. У межах поступності дослідження вицленується як попередня, часткова мета порівняльного вивчення міжлітературних об’єднань національних літератур, організоване за етнічними, географічними, адміністративно-політичними, ідейними та іншими принципами. При цьому виходять з того принципу, що вивчення

закономірностей літературного розвитку від національної літератури до літератури світової передбачає певну поступовість. Коли навіть національнолітературні зв'язки, з одного боку, і міжлітературні – з іншого загалом визначаються аналогічними закономірностями, характеризує їх ціла низка відмінностей, котрі неможливо переглядати при певній методиці дослідження. При цьому міжлітературні спільноти національних літератур являють собою своєрідну проміжну стадію між тими крайніми точками. У систематиці порівняльного дослідження ці спільноти відіграють допоміжну роль проміжного елементу на шляху до пізнання закономірностей світової літератури.

17. Засади порівняльного дослідження передбачають підхід до літературного явища як до зібрання взаємопов'язаних, внутрішньо зумовлених елементів, між яким діють загальні діалектичні закономірності взаємин частин і цілого. Сенс і мета сформульованих тут принципів загалом виключає можливість кризи компаративістики, котра залежить не лише від еклектичних та недіалектичних взаємин з літературним явищем, а й від “традиційного” зусилля абсолютизувати, і тим самим ізолювати компаративний підхід.

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА В КИТАЇ

Наталія Ісаєва

Суть порівняльних досліджень в Китаї послідовно визначалася прагненням учених використовувати іншолітературний досвід у пошуках шляхів розвитку китайської літератури і визначення її місця серед інших літератур світу. Порівняльне дослідження двох літературних явищ, згідно з сучасною теорією “трьох переломлень” (сань бу цюй) [31, 7], проходить у три етапи: спочатку дослідник визначає їх зовнішню подібність, потім вказує на існування в кожному з них осібною і неповторною, нарешті - визначає причини, що породжують подібність розглядуваних явищ, або, інакше кажучи, робить висновок про загальні закономірності літературного процесу на тлі різних соціальних подій, національних традицій тощо. У цій послідовності важлива ретельна увага не лише до виявлення спільного, а й до врахування особливого, відмінного в кожній літературі. Таким чином, увага літературознавців повинна приділятися самому об'єкту порівняння – літературі (бо часто у

понятті “порівняння літератур” на перший план виходить порівняння, а література перетворюється на допоміжну ланку). Відтак, постає необхідність розширити матеріал дослідження, різносторонньо вивчати не тільки свою, але й інші літератури світу: сусідні й віддалені.

Вивчення літературних взаємин Китаю із Заходом є однією з основних проблем у китайському порівняльному літературознавстві з часів його зародження й дотепер. Їх компаративне вивчення китайські науковці звели до таких положень: західна культура сутнісно відрізняється від східної; у процесі історичного розвитку прямих контактів між ними майже не простежується. Тому, щоб здійснити порівняння віддалених літератур (а саме такими є китайська і західні), треба знайти науково виважену систему методологічних підходів, а також відповідну теоретичну базу. Джерела такої методології треба шукати у синтезі китайських і західних літературознавчих концепцій. При дослідженні віддалених неконтактуючих літератур, зауважує проф. Чикагського університету Лю Жоюй [24, 3], продуктивним є порівняння теоретичних систем, а не критика окремих літературних творів. Відтак східні літератури повинні вивчатися у з'язку з розвитком теоретичної думки у західному літературознавстві .

Нагальна необхідність таких досліджень у Китаї виникла в середині XIX ст., коли в результаті опіумних воєн, “Великий мур” ізольованості китайської цивілізації був пробитий. Могутній західний капіталізм (перш за все в особі Англії) постав перед китайцями не тільки як незнана досі культура, а й як сила, що безпосередньо впливає на життя китайської нації. Культурні діячі Китаю, передбачаючи кризу своєї держави, наполегливо шукали шляхи до її відродження і самоутвердження. Це уможливилася в єдиний спосіб, а саме поєднанням традиційних уподобань китайців з новими ідеями, принесеними із заходу. Останнє, в свою чергу, позначилося і на розвитку літературознавства. Розширення поля вивчення національної літератури потребувало виходу за межі свого, а відтак до компаративного вивчення як сусідніх, так і європейської літератур, включаючи слов'янські.

Саме в цей час закладаються підвалини порівняльного літературознавства в Китаї. На початку XX ст. китайські науковці виїждять за кордон (переважно в Японію, Європу та Америку) для навчання, і ґрунтовно вивчають зарубіжні літератури. Уже перші їхні розвідки засвідчують типологічно спільні процеси у творах європейських письменників та китайських. Відтоді починають активно розвиватися китайсько-європейські порівняльні студії та

художній переклад. Особливий акцент робиться на класику. Порівняльні дослідження позначалися й на студіях, “вибудованих” на основі китайської літератури, окреслюючи шляхи подальшого розвитку, визначаючи “орієнтири”. Серед авторів - Лян Цічао, Ма Цзюнью, У Гуаньцзянь, Ван Говей, Лін Юй, Лу Сінь та ін. Саме їх студії поклали початок порівняльному літературознавству в Китаї. Етапи розвитку компаративістики в Китаї якнайтісніше пов’язані з процесом активізації міжлітературних взаємин, в тому числі й з Україною:

I етап (10-ті – 20-ті рр. ХХ ст.) – зародження ідей порівняльного вивчення літератури в процесі типологізації творів китайської та західних літератур, коли західні літератури набагато активніше, ніж раніше, входять у світ китайської. На цей період припадає «перша хвиля» (термін Лі Мінбіна) підвищеної уваги китайських перекладачів до творів російської літератури (1921-1927), зумовленої соціально-політичними подіями. Це створювало відповідний контекст входження української літератури в китайську. Деякий вплив на ознайомлення китайців з українською літературою й культурою в цілому справила діяльність української громади в Харбїні, яка в цей час тільки розпочинала свою просвітницьку роботу.

II етап (30-ті – 40-ві рр. ХХ ст.) - становлення і утвердження китайської компаративістики в процесі опанування і переосмислення теорій західної (переважно французької та американської) науки, що привертає увагу китайських літературознавців і перекладачів до активного вивчення західного матеріалу. Водночас, як окремий напрям літературної критики, в Китаї назріває “друга хвиля” популяризації російської літератури, переважно сучасної (1937-1949), яка розглядається як зброя “боротьби проти японців за звільнення китайського народу” [19, 258]. Російська література витісняє з діапазону уваги китайських перекладачів і дослідників інші слов’янські літератури (включаючи українську). У цей період активізується культурно-просвітницька діяльність української громади уже в декількох центрах Китаю (Харбїні, Цїндао, Шанхаї), що позначилося на подальшому ознайомленні китайців із творами української класики.

III етап (40-ві – 70-ті рр. ХХ ст.) – назрівання кризи в китайському літературознавстві й проголошення компаративістики “буржуазною наукою” відбувалися в процесі зміцнення культурного обміну між Китаєм та Радянським Союзом. Контекст соціалістичної дійсності й “нової культури” стає сприятливим для перекладу в Китаї радянської літератури, включаючи українську. Однак

десятиліття (1966-1976), відоме як “культурна революція”, стало пустою як для перекладацької справи в Китаї, так і для розвитку порівняльного літературознавства.

IV етап (70-ті – 90-ті рр. ХХ ст.) – запровадження в Китаї політики “реформ і відкритості” призвело до поживлення компаративних студій, а відтак і посилення інтересу до інших національних літератур, що, в свою чергу, позначилося і на активізації їх вивчення, і в перекладацькій практиці.

Варто зазначити, що порівняльне літературознавство в Китаї, як особливий напрям літературних досліджень, довгий час було орієнтоване на освоєння і переосмислення теорій та концепцій різних західних шкіл (переважно французької та американської). Однак немає підстав робити висновок про те, що китайське порівняльне літературознавство є лише відгуком на західну науку. Щоб довести це, спробуємо простежити основні тенденції розвитку порівняльного літературознавства в Китаї у зв'язку з прагненням широкого ознайомлення з іншими літературами, у тому числі й українською.

Ідеї порівняльного вивчення літератури в Китаї переорієнтували дослідників від внутрішніх процесів вітчизняної літератури до розширення поля вивчення національної літератури співвідносно до інших літератур. Так, уже в перших працях китайські літературознавці ставили за мету довести однакову художню цінність видатних творів китайської і західних літератур, не зважаючи на те, що китайська література розвивалась дещо осібно. На початковому етапі їх менше хвилювали проблеми взаємодії літератур. Перекладаючи іншомовні художні тексти, вони не ставили питання про можливість й форми рецепції чужого своєю літературою. Китайські вчені відразу звернулися до методів широкого типологічного порівняння, незабаром опинившись перед проблемою “неадекватного порівняння”, а простіше “порівняння непорівнюваного”. Пошуки шляхів вирішення цієї проблеми привели до широкого залучення західних методик компаративного аналізу. Тому китайські вчені зосередили увагу на перекладі робіт авторитетних компаративістів Заходу (переважно французьких) з метою опанування методологічною базою компаративних досліджень, а також напрацювання нових ідей у вітчизняній науці. Ці переклади давали й відповідний літературний матеріал, — це твори європейських та американської літератур. Перекладалися також твори слов'янських літератур, переважно класиків радянської літератури. Водночас у Китаї знайомилися з працями російських літературних критиків - В.Белінського,

М.Чернишевського, М.Добролюбова та ін., ідеї яких стали в подальшому провідними у китайських дослідженнях російської, а врешті й української літератури. Проголошення компаративістики “буржуазною наукою” в радянські часи припинило її розвиток як в Україні, так і в Китаї. Якщо в українському літературознавстві це призвело до обмеження досліджень контактами в межах слов’янської “зональної художньої системи” (термін Г.Вервеса), то в Китаї будь-які дослідження в цьому напрямі припинилися. Однак, розвиток ідей соцреалізму у Китаї сприяв активізації різних форм міжлітературної комунікації між Китаєм та Радянським Союзом (включаючи Україну). Внаслідок соціальних пертурбацій у Китаї, відомих як “культурна революція” (1966-1976), зовнішньополітичні зв’язки між Китаєм та багатьма державами припинилися, що призвело й до розриву будь-яких літературних контактів. За три останні десятиліття компаративістика досягла широкого розвитку. З’явилися ґрунтовні праці китайських вчених, де систематизуються знання китайських і західних компаративістів, зроблені ґрунтовні теоретичні узагальнення і їх практичне обґрунтування. Китайська компаративістика на сьогоднішній день претендує на виокремлення в особну школу, провідні ідеї якої спрямовані на всебічне вивчення взаємин китайської літератури із західними (включаючи історичну типологізацію літературних теорій Заходу і Сходу, дослідження форм рецепції західного матеріалу китайською літературою (переважно переклади), аналіз психології творчості з позицій взаємовідношення “автор – інтерпретатор – читач” тощо). Важливо, що західний літературно-художній матеріал (включаючи слов’янський) щодалі знаходить усе більше аспектів для порівняння у цій східній країні.

Початковий етап китайського порівняльного літературознавства був ознаменований великим дослідженням Лян Цічао “Роздуми про роман та політика впливу на маси”. Воно було сприйняте як вибух у традиційній китайській теорії літератури. Лян Цічао під впливом англійського та японського політичного роману зруйнував традиційне зверхе ставлення до цього жанру в Китаї і безапеляційно проголосив, що “перш, ніж оновити націю в державі, необхідно оновити романістику..., тому що роман має неабияку силу управління людськими долями” [27, 349]. Як наголошує В.Семанов [9, 163], саме до теорії прози китайські просвітителі початку ХХ ст. уперше застосували положення західної естетики. Лян Цічао глибоко пройнявся розвитком літературних процесів як в Китаї, так і на Заході; його висока ерудованість та багатогранність знань допомогли зробити висновок про те, що “літературознавство –

це світ без держав, тому дослідження літератури не повинні обмежуватися кордонами власної держави” [26, 156]. Ця думка є вихідною і в подальших порівняльних дослідженнях літератури. Керуючись нею, Лян Цічао провів чимало досліджень в царині китайсько-індійських культурних зв'язків, простежуючи вплив канонів буддизму на характер та орієнтацію китайської літератури.

В іншому розрізі поглянув на можливості порівняльного методу Ван Говей. Він переконаний, що розвиток літератури і філософії – це єдиний історичний процес, стимулююча сила розвитку суспільства. Вчений проаналізував різницю в ментальності китайців і представників західного світу і дійшов висновку, що “особливість мислення китайців – це практицизм і загальнодоступність, а особливість мислення західних людей – аналітизм і науковість, вони сильні в абстрагуванні й точні в систематизації” [35, 46]. Ван Говей захоплювався філософією І.Канта і А.Шопенгауера. Під впливом західної культури Ван Говей став першим вченим, який, за словами Чжан Веньдіна, “спробував, спираючись на західну теорію, досліджувати китайську літературу. Тим самим він розширив межі нової китайської літературної критики” [35, 46]. Крізь призму трагічної філософії А.Шопенгауера Ван Говей в “Коментарях до “Сну в червоному теремі” порівняв китайський класичний роман з “Фаустом” Гете. Дослідника цікавила перш за все ідейна спорідненість головних героїв. На його думку, проблеми і шлях до порятунку душі Цзя Баюя і Фауста подібні. Звичайно, дослідження Ван Говея не позбавлені недоліків. Наприклад, його механічне перенесення філософської теорії на аналіз окремого літературного твору призвело до неоднозначних висновків. Проте пошуки нових методологічних підходів до аналізу художніх творів стали значним внеском у становлення китайського порівняльного літературознавства.

Найвідомішим у новому Китаї перекладачем західних літератур був Лінь Шу. Його переклади, на думку Чжен Чженьдо, внесли багато нового у розвиток зв'язків між китайською та зарубіжними літературами. По-перше, ці переклади дали можливість китайським науковцям уявити внутрішнє становище західного суспільства; по-друге, вони познайомили китайських читачів із творами європейських і американських письменників, яких називали “крокуючими в ногу з історією та суспільством”; по-третє, Лінь Шу підніс значення романного жанру в китайській літературі й відкрив шляхи для сучасного перекладу творів світової літератури в Китаї [37, 27]. Переклади Лінь Шу не були точними та художньо досконалими, однак, як зауважує В.Семанов [8, 61], вони

залишалися в Китаї незамінимими більш як два десятиліття. А відтак, переклади Лінь Шу заклали матеріальну основу сучасного китайського порівняльного літературознавства, окрім того, сам перекладач написав чимало передмов, порівнюючи західні романи з китайською класикою.

Майже всі ідеї та тенденції порівняльних досліджень китайських критиків простежувалися і в роботах Лу Сіня, який не тільки вийшов за межі досліджень попередників, а й творив методологічний апарат та теоретичну базу для власних порівняльних студій, про що свідчить його зацікавленість працями з теорії європейської та японської компаративістики (у його роботах знаходимо посилання на дослідження Лур'є "Історія порівняльного літературознавства", Г.Брандеса "Найголовніші течії в європейській літературі XIX ст.", Куріяви Накусона "Символ смутку" та "Принципи літератури Північної Європи"). Окрім того, Лу Сінь, на відміну від попередників, постійно цікавився слов'янськими літературами, не применшуючи їх внеску до видатних надбань світового письменства. Дослідник розглядав кожного окремого письменника чи твір під кутом зору загальносвітових літературних процесів. Наприклад, досліджуючи твори Ф.Достоевського, Лу Сінь узагальнив його манеру змалювання літературних героїв, спосіб подання соціальних обставин, тобто намагався визначити те нове, що вніс М.Достоевський у художні засоби світового письменства. Критик зауважив, що він, "спокійний і незворушний, зобразив жорстокість у своїх творах. Він змалював муки душі, показуючи одного за одним нещасних людей і допитуючи їх перед нами" [23, 71]. Подібні тенденції він простежив і в творчості О.Пушкіна, М.Лермонтова, Л.Толстого, А.Чехова та ін., визначивши їх місце в історії світової літератури. Таким чином, з допомогою порівняння унаочнилася багатоманітність і єдність світового літературного процесу, а також взаємозв'язок окремих літературних явищ.

Практика порівняльних досліджень Лу Сіня завжди визначалася багатоаспектністю. Він не тільки порівнював окремі твори, розглядав творчість національних письменників у контексті світової літератури, а й простежував вплив конкретної ідеї чи окремо взятої творчої особистості на розвиток літературних течій у багатьох країнах світу. Він був переконаний, що аналіз творчості будь-якого письменника не пов'язаний з ідеологічними упередженнями міждержавних та міжнаціональних відносин. 1907 року Лу Сінь написав велику статтю "Про силу сатаниської поезії", в якій проаналізував творчість видатних представників романтизму в європейських літературах XIX ст. Красномовною є сама назва

статті, де використаний термін тогочасної критики “сатанинська школа” в поезії, що позначав поетів-романтиків на чолі з Дж.-Г.Байроном. У цій праці Лу Сінь, широко використовуючи порівняльний метод, детально схарактеризував ідеї Байрона, а також показав глибину впливу його творів на європейські літератури. У своїй статті дослідник звернувся і до слов’янських літератур, зупиняючись на творчості О.Пушкіна, М.Лермонтова, А.Міцкевича, Ю.Словацького, З.Красінського. Як зазначає В.Сорокін [11, 50-52], увага Лу Сіня до творчості російських класиків була спричинена подібністю суспільно-політичної ситуації в Росії та в Китаї на початку ХХ ст., а саме – активізацією демократичного руху. Тому Лу Сінь розглядає творчий шлях поетів у зв’язку з їх суспільною діяльністю та участю в національно-визвольних рухах. У творах поетів-романтиків його увагу привернули мотиви патріотизму, прагнення до свободи, богоборство. У статті “Про силу сатанинської поезії” Лу Сінь вперше звернувся до творчості М.Гоголя, якого він послідовно називав у числі визначних письменників в історії російської літератури, водночас порівнюючи його твори зі світовою класикою. Лу Сінь наголошував, що початок нової російської літератури, яка посіла почесне місце “поряд з літературами передових країн і викликає захоплення Західної Європи своєю красою та величністю”, закладений у творах трьох письменників: О.Пушкіна, М.Лермонтова та М.Гоголя [20, 85]. При цьому автор відзначив суспільну вагомість творчості М.Гоголя, зауваживши, що “перші двоє перебували під впливом [поезії] Байрона і здобули світове визнання завдяки поетичній творчості, Гоголь же став відомим завдяки тому, що змальовував темні сторони суспільного життя людей і його вподобання сутнісно відрізняються [від поглядів Пушкіна та Лермонтова]” [20, 85]. Далі Лу Сінь намагався визначити сутність світобачення Гоголя, розглядаючи його творчість в контексті тогочасних літературних проблем в Китаї, а саме - ставлення до традицій та сприйняття нових тенденцій вітчизняною літературою, необхідності розширення міжлітературного спілкування. Автор критикував консерваторів, які не брали до уваги нові віяння, а схильні були плекати тільки “дух і велич старовини”. Він доводив, що сучасність потребує нових тенденцій в літературі, якими в Росії були ідеї М.Гоголя, що показали приховані негаразди суспільного життя. “У першій половині ХІХ ст., - пише Лу Сінь, - піднявся Гоголь і своїми невидимими сльозами і скорботою розворушив співвітчизників, він вартий поваги і визнання, як Шекспір... в Англії” [20, 57].

Загальна характеристика творчості М.Гоголя, дана Лу Сінем в роботі “Про силу сатанинської поезії”, була поглиблена у деяких його пізніших розвідках. Так, у передмові до другої збірки прозових творів “Генеалогія нової китайської літератури” Лу Сінь дослідив проблему божевілья у світовій літературі. Для цього автор зіставив власне оповідання “Записки божевільного” з відомими творами на подібну тему — оповіданнями Л.Андрєєва, трактатом Ф.Ніцше “Так говорив Заратустра” та оповіданням “Записки божевільного” М.Гоголя. На думку автора, усі твори про божевільних присвячені “викриванню пороків родового устрою та морального кодексу [суспільства], однак жоден з них не має гоголівської глибини і всеосяжності обурення...” [22, 242]. Лу Сінь зробив узагальнення про особливості творчої манери письменника (у даному випадку М.Гоголя) у розробці наскрізних тем світового письменства. В цілому творчості М.Гоголя китайський дослідник присвятив декілька окремих розвідок, серед яких на особливу увагу заслуговує стаття “Майже безпідставна трагедія”. У ній автор згадує про те, що М.Гоголь – українець за походженням і на його творчості позначився постійний зв’язок з батьківщиною. На початку розвідки Лу Сінь наводить критичні відгуки сучасників М.Гоголя (прізвища не називаються) про те, що автор “Мертвих душ” не був обізнаний з реальними обставинами життя російських поміщиків, тому більшість образів його твору – це він сам. Далі Лу Сінь пояснює: “...Письменник був українцем, тому, в його листуванні з рідними іноді зустрічаються думки, подібні тим, що висловлюють поміщики [у “Мертвих душах”]” [21, 363]. Це, напевно, перша згадка про Україну в китайській літературній критиці, а відтак роздуми Лу Сіня про творчість М.Гоголя можна розцінити, як його сприйняття ідей українського автора. У розглядуваній нами роботі Лу Сінь дійшов виновку, що М.Гоголь володів особливою майстерністю типізації, тому “створені ним персонажі надзвичайно живі й пластичні, вони не втратили актуальність і сьогодні; у різні часи, при різних державних устроях ми будемо впізнавати у них знайомих людей” [21, 364]. Дослідник зупинився власне на проблематиці “Мертвих душ”, заперечуючи думку про неактуальність гоголівської “повсякденної трагедії безцільного життя”, як і його творчої манери “сміятися крізь сльози”. Дослідивши твір М.Гоголя з погляду природи сміху в літературі, він дійшов виновку, що будь-який “здоровий” сміх – це сміх, заснований на трагедії висміюваної сторони. Відповідно, гоголівський “сміх крізь сльози” лікує суспільство – у цьому головне досягнення “Мертвих душ” [21, 365].

Згаданими дослідженнями не вичерпується інтерес Лу Сіня до українського письменства. Він сам переклав (через посередництво японської мови) “Ніс” та “Мертві душі” М.Гоголя. Окрім цього, 1921 року в тематичному номері журналу “Сяошо Юебао” (“Щомісячник прози”), присвяченому літературам пригнічених народів, вийшов перекладений Лу Сінем розділ під назвою “Стислий огляд малоросійської літератури”. Цей розділ був узятий із праці німецького літературознавця Густава Карпелеса “Загальна історія літератури” і виявився першим систематизованим дослідженням української літератури в Китаї. Там особлива увага приділена творчості Т.Шевченка, а також вміщені стислі огляди про творчу діяльність І.Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г.Квітки-Основ’яненка, Є.Гребінки, Марка Вовчка, І.Франка, В.Стефаніка, О.Кобилянської та ін. Таким чином, через німецькі та японські переклади українська література починає проникати в Китай, тим самим розширюючи поле порівняльних досліджень, в першу чергу в роботах Лу Сіня. Як зауважують сучасні дослідники [4, 117; 17, 5-14], Лу Сінь завжди відстоював принцип “брати усе”, тобто запозичувати іноземний досвід заради розвитку вітчизняної літератури. Тому перекладацька практика Лу Сіня була тісно пов’язана з вивченням зарубіжних літератур, їх зіставленням та спробою окреслити провідні тенденції їх розвитку.

Філософські та логічні узагальнення першопричин літературних явищ дали змогу досліднику вирішити головну проблему компаративістики – питання “співмірності порівняння”. Адже основа порівняння – це спільні риси, що є результатом прямих чи опосередкованих відношень між речами, тобто площини їх перетину, паралельні відповідності, “повтори”, що мають цілісний і закономірний характер. Отже, для того, щоб порівняти художні явища, треба знайти зв’язок між ними – такого висновку доходило традиційне літературознавство, обтяжене всілякими упередженнями відносно можливості порівнювати віддалені літератури. Лу Сінь же вважав, що практично будь-яка література світу може бути порівняною, і відсутність безпосередніх зв’язків між літературами не є перешкодою для їх зіставлення. Зауважимо лише, що для порівняння “неконтактуючих” літератур Лу Сінь розширює предмет дослідження до ідеологічної сфери. Його цікавлять не стільки художні особливості розглядуваних літературних явищ, скільки соціально вмотивовані переконання та філософські ідеї, якими керувався автор при написанні того чи іншого твору.

Погляди Лу Сіня щодо порівнюваності віддалених літератур

розширив у своїх працях Цзун Байхуа. Він обрав за основу порівняння естетичні почуття, виражені в літературних творах (тут знаходимо і діахронні порівняння, і зіставлення окремого твору з цілим напрямом чи літературною школою, і порівняння літературного героя з реальним поетом тощо). Так, Цзун Байхуа порівняв твори представників російської реалістичної школи з творами поета Італійського Відродження Данте, а також з “Поемою скорботи” стародавнього китайського поета Цюй Юаня. Увесь цей матеріал китайський критик розглянув під кутом зору *песимістичного реалізму*, який тяжіє до зображення бідності, нещастя, пригніченості тощо. Цзун Байхуа зауважив, що творчість Данте і Цюй Юаня розмежовує тисячоліття, проте їх твори схожі за гостротою відтворених протиріч доби, виявленням палкої любові до Батьківщини та високих громадських ідеалів. Тяжіння до всеохоплюючих порівнянь, прагнення подати твори вітчизняної літератури в найширшому контексті привернуло увагу китайських критиків не тільки до Європи та Америки, а й до слов'янських літератур (переважно до російської). Про це свідчать названі вище праці Лу Сіня та Цзун Байхуа, але на особливу увагу заслуговують дослідження Мао Дуня (Шень Яньбіна).

Порівняльні дослідження відомого китайського письменника завжди відзначалися поглибленим інтересом до західно-європейських та слов'янських літератур. Це пояснювалося його прагненням створити нову китайську літературу, яка поєднала б особливості власних традицій з новими тенденціями західних літератур [10, 14]. У своїх розвідках Мао Дунь зосереджував увагу на типології трьох літератур – англійської, французької та російської, а також зіставленні провідних західних тенденцій з літературним процесом у самому Китаї. Показовим у методологічному плані є морально-естетичний підхід ученого до класифікації літературних явищ, а також прагнення до т.з. “перехресного тлумачення” літературних процесів, тобто бачити західні літератури крізь призму китайського світобачення, а китайську літературу оцінювати з позицій західних теорій літератури. Діапазон порівняння у працях Мао Дуня був також різноманітним – від широких узагальнень, що приводили до висновків про особливості національного характеру літератур, до конкретних порівнянь творчого процесу окремо взятих літературних діячів. У дослідженнях Мао Дуня формуються нові методологічні підходи, які в подальшому визначають особливості китайської компаративістики. Наприклад, дуже вагомим, на наш погляд, є висновок ученого про те, що виникнення і розвиток ідейних

тенденцій в літературі залежить від соціально-історичних умов, проявів народного духу та особистості письменників. Орієнтація на такі чинники дає змогу проводити порівняння на матеріалі віддалених літератур, які і в подальшому залишаться основним предметом досліджень у Китаї.

На особливу увагу заслуговує внесок Мао Дуня у справу популяризації маловідомих у Китаї літератур світу. Працюючи головним редактором журналу “Сяошо юебао”, він активно знайомив читачів з історією слов’янських літератур, включаючи українську. Так, у 1921 р. за редакцією Мао Дуня виходять два тематичних номери журналу “Сяошо Юебао” – “Розвідки з російської літератури” та “Літератури пригнічених народів”. У першій серед 30-ти заміток про відомих російських письменників була вміщена розповідь про життя і творчість Т.Шевченка. У другій – надруковано згадувану вище розвідку “Стислий огляд малоросійської літератури”. У цьому ж номері Мао Дунь помістив власні переклади українських весільних пісень та поему Лесі Українки “Вавилонський полон”. Свою увагу до літератур так званих “малих народів” Мао Дунь пояснив у передньому слові до тематичного номеру “Літератури пригнічених народів” [28, 3], відзначивши, що його приваблюють душі тих народів, які не схилилися під гнітом, бо вони підтримують його власні сподівання на те, що... шлях крізь морок виведе й Китай до світла. На відміну від Лу Сіня, Мао Дунь дедалі більшу увагу приділяв ідейній спрямованості перекладених та досліджуваних творів. Як зауважує В.Сорокін [10, 39-40], він прагнув пов’язати предмет вивчення з потребами китайської дійсності, знайти у поглядах іноземних письменників ідеї, суголосні тим, за які боролася інтелігенція Китаю, а саме – створення нового суспільства і нової літератури. Тому й українська література була для Мао Дуня зразком письменства пригнобленої нації, що боролася за своє самовизначення. Посередництво іншомовних джерел було не єдиним шляхом проникнення української літератури в Китай, цьому певною мірою сприяла також присутність української громади в Харбіні.

Масові переселення українців на Далекий Схід, території, відомі під назвою Зелений Клин, почалися ще в 70-х роках XIX ст., і викликані були прагненням царського уряду освоїти цілінні землі на нещодавно приєднаних територіях Сибіру. Згодом будівельні роботи на Східно-китайській залізниці, яку проклала Росія, призвели до того, що багато українців опинилося в Харбіні, заснованому у 1898 р. центрі південної Маньчжурії [1, 95]. Ці

поселення визначили напрям китайсько-українських взаємин, на який було накладене ідеологічне табу в радянські часи. За визначенням дослідників української еміграції, Китай був єдиною країною Азії, де українські емігранти заснували власні етнічні поселення [13, 300]. Важливою подією культурного життя українців у Маньчжурії було видання української преси - декількох номерів тижневика "Українське життя" (спочатку самостійного у 1925 р., а потім як сторінки у часописі "Гунбао"). У ньому друкувалися матеріали, присвячені Києву, статті про Україну і національну владу українців, про українську національну ідею, 10-і роковини проголошення Соборності українських земель [7, 83-84]. Не зважаючи на труднощі, які заважали активній роботі української громади, сучасні дослідники дають позитивну оцінку діяльності співвітчизників на Далекому Сході. "Організована українська присутність у Китаї, - наголошує В.Трошинський, - ...спричинилася до певного пізнання китайцями феномену українства, національних прагнень і устремлінь українського народу, його самобутньої культури, психології та способу життя" [13, 306]. Однак, не варто її перебільшувати значення української діаспори у справі популяризації власної культури серед китайців. На жаль, жоден із заходів української громади не згадується у працях китайських літературознавців, як немає в них і посилань на культурологічні статті з діаспорних видань. На наш погляд, це зумовлювалося декількома причинами. По-перше, в Харбїні поряд з українськими активно діяли й російські громади, і китайці часто не відрізняли росіян від українців. По-друге, тяжке становище самих китайців (адже Маньчжурія перебувала під владою японців), відволікало їх інтереси від життя іноземців, включаючи й українців. Однак, знання про Україну, нехай і фрагментарно, популяризувалися серед китайців. Цей процес активізувався у 30-ті рр. А поки що, в Китаї назривала "перша хвиля" перекладів російської літератури, і водночас продовжувався розвиток порівняльного літературознавства, зорієнтованого виключно на західноєвропейський та американський матеріал. Прикладом останнього є літературознавчі дослідження У Мі.

Інтерес до порівняльних студій цього вченого формувався під впливом ідей американських та французьких компаративістів. У Мі навчався у Гарвардському університеті, де викладав один із засновників американської школи порівняльного літературознавства І.Бєббіт. Однак відзначимо, що в той час помітний вплив на американську компаративістику справила французька школа, переважно в особі Ф.Бальдансперже, який після Першої світової

війни також читав курс лекцій у Гарварді. Його ідеї були близькими молодому китайському вченому. У 1920 р. в американському періодичному виданні “Іноземні студенти в Америці”, а також китайському літературно-критичному журналі “Сюехен” (“Критерій”) У Мі оприлюднив статтю “Роздуми про рух за новітню культуру”, де докладно зупинився на ідеях французької школи. Вчений зазначив: “На сьогоднішній день, коли розвиваються порівняльні методи в літературознавстві, дослідники в процесі вивчення генези кожного уривку, фрази чи слова у літературних джерелах різних країн мають зважати на те, що з давнини і дотепер письменники світу впливали один на одного, і з цих позицій детально вивчати сучасну літературу” [34, 80]. Однак увага до безпосередніх контактів і впливів, культивована французькими вченими, була послаблена в Китаї. Тут перш за все “прижилися” ідеї, які можуть бути використані в процесі дослідження віддалених літератур. Наприклад, визначення китайськими дослідниками переваги ідейно-естетичного критерію перед соціально-історичним при порівнянні літературних джерел, видається нам суголосним теорії “руху ідей” у французькому літературознавстві. Суть цієї теорії була розвинута в ряді досліджень. Так, автор робіт “Дослідження з історії літератур” та “Рух ідей у французькій еміграції 1785-1815” Ф.Бальдансперже розглядає впливи іноземних літератур переважно на французьку, беручи за підґрунтя не розвиток суспільно-історичних формацій, а розвиток ідей. Це, звичайно, може бути використане і при порівнянні літератур, що не мають генетичних контактів (адже споріднені ідеї часто виступають рушійною силою історичних процесів у різних частинах світу). Ідеї Ф.Бальдансперже знайшли продовження і в роботах П.Азара (наприклад, “Криза європейської свідомості”), де автор намагається пояснити зміну художніх напрямів “великими психологічними зсувами доби”. І, нарешті, Поль ван Тігем перетворює дослідження “історії ідей” у важливий напрям порівняльного літературознавства. Під ідеєю розуміється площина перетину філософії та літератури, при чому основна увага зосереджена на емоційності, що породжує ідею. Цей погляд є слушним для дослідження як контактуючих культурних систем, так і віддалених, адже літературний процес у межах будь-якої культурно-історичної формації (і особливо у східному регіоні) не може бути відсторонений від розвитку філософських ідей і не піддатний їх впливам. На жаль, французькі компаративісти, як слушно зауважує М.Конрад, дуже звужено використовували свої теоретичні розробки, обмежуючись лише показом спільності літератур у межах однієї зони. На це звернули

увагу китайські літературознавці, і зокрема У Мі. Так, у своїй роботі “Нове тлумачення «Сну в червоному теремі» він використав теорію “руху ідей” для порівняння творів китайської та французької літератури. Для нового висвітлення образу головного героя китайського класичного роману Бао Юя автор звернувся до ідей Ж.-Ж.Руссо, П.Шеллі та ін., до того ж він спробував порівняти літературного героя із самими поетами. На думку У Мі, Ж.-Ж. Руссо і Бао Юя об’єднує трагізм життя (пошуки об’єкту для виявлення почуттів), з Шеллі ж Бао Юя зближує образ “вогника коня, що мчить”, тобто любов героїв спрямована в далечінь, а предмет обожнювання – недосяжний. Критик досить вільно оперував літературними джерелами, а свої припущення будував на почуттях і враженнях більшою мірою, ніж на відповідному історичному, соціальному та культурному підґрунті. Це дало необмежені перспективи для порівняння будь-яких літературних творів. Праці У Мі умовно закінчили перший етап становлення порівняльного літературознавства в Китаї, який засвідчив зародження інтересу до української літератури. Цей інтерес полягав перш за все у прагненні діячів культури розширити світогляд китайського читача, познайомити його з кращими творами світової літератури. До того ж твори класиків української літератури (Т.Шевченка, Лесі Українки) були суголосними новим віянням у китайській культурі початку ХХ ст. і відповідали прагненню нової китайської інтелігенції оновити вітчизняну літературу шляхом засвоєння кращих традицій літератур “поневолевих народів”. Нарешті, сатиричні твори М.Гоголя стали предметом порівняльних студій Лу Сіня, привернувши його увагу гостротою висвітлення соціальних проблем та майстерністю типізації прихованих вад людського суспільства. Однак, подальший інтерес китайських науковців до української літератури (як і інших літератур країн соціалістичного табору) не був стимульований розвитком ідей порівняльного літературознавства.

У 30-ті – 40-ві роки ХХ ст. в Китаї посилюються тенденції до сприйняття методологічних засад зарубіжної компаративістики, особливо французької школи. Водночас на якісно новий рівень виходять дослідження світового літературного процесу в проєкції на історію китайської літератури. Починаючи з кінця 20-х років у китайському літературознавстві простежується певний “розкол”, спричинений підвищенням інтересу до радянської літератури. Якщо на початку ХХ ст. російська, українська та інші слов’янські літератури входили у Китай через посередництво західних мов, то у 30-ті – 40-ві роки з’явилася ціла когорта спеціалістів, які оволоділи

російською мовою. Більшість з них були пов'язані з лівими культурними організаціями та установами – Цюй Цюбо, Чжоу Ян, Чжан Симань, Цао Цзінхуа, Ге Баоцюань та ін. Частина тих, хто займався російською (а почасти й радянською) літературою, навчалися в Москві. Їх основним внеском, зауважує Лі Мінбін, “були переклад і пропаганда радянської революційної літератури” [4, 110]. Ця теза пояснює розходження між зацікавленістю й методами дослідження в Китаї радянської та західних літератур (мається на увазі західноєвропейських та американської). У китайській літературній критиці поступово запроваджувався принцип класового підходу в оцінці художніх явищ. 1931 року у Харкові пройшов з'їзд революційних письменників, делегатом якого був член Лівой ліги письменників Китаю Сяо Сань. Повернувшись на батьківщину, на засіданні Лівой ліги письменників він проголосив, що в основу літературної критики повинен бути покладений принцип діалектичного матеріалізму [19, 257]. Отже, китайське літературознавство поступово переходило на позиції надмірної соціологізації та ідейної заангажованості, неухильно наслідуючи відповідні процеси в Радянському Союзі.

У 1932 р. після завоювання японцями Маньчжурії та утворення васальної держави Маньчжу-го українське національне життя пожвавилось. Це було своєрідним відгуком на посилення “общерусского” [І.Світ] курсу японської політики та утиски українських організацій з боку їх адміністрації. Перед активом української громади постало завдання *популяризувати в Азії* [виділення наше – І.Н.] ідеї відродження та неминучого існування суверенної Української держави, а також налагоджувати зв'язки з українськими емігрантами на Заході. Для цього було створене Товариство “Просвіта”, яке вело постійну культурно-освітню роботу – лекції, курси української мови, влаштовувало вистави, концерти в місцевій радіостанції. Важливою подією стало видання в Харбіні часопису “Маньчжурський вісник”, на сторінках якого розміщувались матеріали про українців на Далекому Сході. Реакція на вихід часопису в Європі була схильною. В радянській же Україні та в Москві далекосхідних українців називали “найманцями японських хижаків” [7, 118]. 1935 р. була утворена остання громадська організація *Українська Національна Колонія*. Всі інші українські організації в Маньчжурії згодом були закриті. УНК проводила громадську і культурну роботу: були влаштовані Шевченківська академія та академія з нагоди 100-ліття з дня народження Ю.Федьковича. Голова товариства “Просвіта” І.Паславський [7, 160] на сторінках “Маньчжурського вісника”

(ч.16, 18 червня, 1935) схарактеризував УНК як перемогу української самостійницької ідеї.

Окрім Харбіна українські часописи виходили в Шанхаї (“Шанхайська громада”, 1938-1939 рр., “Український голос на Далекому Сході”, “The Call of the Ukraine”) та в Ціндао (“На Далекому Сході”) [6, 87]. Однак поживлення роботи українських громад лише до певної міри сприяло подальшому ознайомленню китайців з українською культурою та літературою. По-перше, як і раніше, діаспорна преса видавалася українською (подекуди російською чи англійською мовами), тобто була зрозумілою дуже обмеженому колу китайських читачів. По-друге, міцніючі паростки комуністичної ідеології в Китаї та його зближення з більшовицькою Росією негативно позначилися на відношенні офіційної влади до опозиції, в рядах якої перебувала й українська громада. “В жодній країні свого поселення, - згадує І.Світ, - українська еміграція не мала таких складних умов, як ми у Маньчжурії” [7, 156]. Однак вони не шукали компромісу з офіційною владою, продовжуючи плекати ідею суверенної України. Однією з головних засад Декларації УНК була вимога “боротися з комуністичною владою, як владою окупаційною, та ідеями, що протирічать ідеям суверенності України” [7, 156]. Звичайно, ці зусилля членів УНК не були марними, вони звернули увагу китайців на те, що Україна – самобутня держава з власними традиціями й культурою, однак українська література, пропагована на сторінках діаспорних видань, не знаходила відгуку в “революційній” критиці Китаю, література ж Радянської України до середини 40-х рр. була витіснена з поля зору китайських перекладачів. Причиною останнього були події в самій Україні. Як зауважують сучасні критики [15, 15], у 30-х рр. склалася відверта конфронтація сил – боротьби двох культур в Україні: української та російської, провадилося накидання російських штампів й авторитетів українській літературі. Згодом боротьба культур була підмінена класовою. ВКП(б) повела тотальний наступ проти України, винищуючи інтелігенцію, творців науки, мистецтва й літератури, в результаті чого літературний процес в Україні було обірано терором. За таких умов кращі твори українського письменства були проголошені проявами “буржуазного націоналізму”, і, звісна річ, не могли бути пропагованими і перекладуваними в Китаї, де критерієм відбору залишалася пролетарська орієнтація автора. Однак могутні тенденції класового підходу в китайському літературознавстві у 30-х – 40-х роках не могли повністю заступити ідеї компаративного дослідження, які продовжували розроблятися китайськими вченими. Водночас

теоретичні праці західноєвропейських компаративістів, популяризовані в Китаї, залучали до порівняння і відповідний матеріал.

У 30-ті - 40-ві роки порівняльне літературознавство в Китаї було визнане осібною науковою дисципліною. Особливу популярність у цей час здобули перекладені китайською мовою ґрунтовні праці – “Історія порівняльного літературознавства” Лур’є та “Теорія порівняльного літературознавства” Ван Тігема. Китайські літературознавці, перебуваючи під впливом ідей французької школи, спершу зосередили основну увагу на проблемі контактних та генетичних зв’язків, “теорії впливів”, і значно меншу – на питаннях типології. Це засвідчує, наприклад, зміст ряду факультативних дисциплін, уведених до навчальних програм пекінських вузів, а саме: “Перекладна буддійська література”, “Сучасна порівняльна романістика”, “Теорія поезії” тощо. Методологічні розробки типологічних досліджень були малочисельними і фрагментарними, тому виникла небезпека “натягування” фактів при порівнянні творів віддалених літератур, тобто, певним чином, культивування у китайській критиці “порівняння непорівнюваного”. На це звернув увагу Чень Іньке. У своїй праці “До теорії Лю Шуя про основні теми національного письменства” він зазначив, що “істина порівняльних досліджень – у відповідності [виділення наше – І.Н.]. Метод порівняльного літературознавства обов’язково повинен спиратися на концепцію історичної еволюції та систематизації подібного та відмінного, інакше не залишиться нічого такого, що не можна було б порівняти чи уподібнити – давнє і сучасне, китайське і зарубіжне, людина і небо...” [38, 228]. Ідеї Чень Іньке були підхоплені багатьма ученими. Серед них на особливу увагу заслуговують погляди У Кана, який запропонував нову “типологічну” класифікацію явищ китайської та західноєвропейських літератур. Він дослідив найбільш показові (епохальні) культурні періоди в Європі (наприклад, Давня Греція, середньовічний латинський світ, сучасна французька література тощо) і провів аналогію з літературним процесом у Китаї від давнини до сучасності. При цьому автор брав до уваги тривалість культурних періодів, особливості їх зародження і розвитку, намагаючись визначити сфери взаємопроникнення літератур і об’єднати їх в єдиний світовий літературний процес. Таким чином, типологія вийшла за межі порівняння окремих явищ двох чи декількох національних літератур, вона стала основою відтворення розвитку літературних процесів у світовому масштабі, охопивши як західні літератури, так і східні. Правомірність такого

підходу довів у своїх працях Чжен Чженьдо. Він переконав, що в літературних творах немає “непорозуміння рас і часів”, а людські почуття, виражені мистецькими засобами, часто виявляють вражаючу подібність [36, т.1, 3].

1934 року з’явилася фундаментальна праця Вень Ідо “Тенденції розвитку історії літератури”, де автор висунув ідею “злиття культур”. Ця робота була наступним кроком до посилення індуктивного методу в типологічних дослідженнях літератур. Вень Ідо дослідив чотири стародавні народності, вплив яких на формування сучасної світової культури, виявився найвагомішим. Вчений проаналізував розвиток китайської, індійської, єврейської та грецької культур у їх взаємовпливах та тенденції до злиття. “[Будь-яка] культура, - дійшов висновку автор, - це тільки культура світова” [16, 206]. Таким чином, Вень Ідо одним з найважливіших аспектів порівняльного літературознавства визначив дослідження взаємного впливу й еволюційного розвитку національних літератур як складових частин єдиного світового літературного процесу. На жаль, чіткого визначення останньому він не дав, проте з міркувань дослідника випливає, що єдиний процес – це не механічне злиття здобутків різних літератур, а спільні тенденції творчості письменників, їхня здатність відтворювати нові соціальні віяння та сприймати надбання інших культур. Далі Вень Ідо провадив думку про те, що естетична цінність літературного твору – це продукт спільної праці письменника і читача, тобто вже у ті часи він поставив питання про способи рецепції літературного матеріалу. Читач має право на власне тлумачення твору, що додає нового життя змертвілій літературній критиці. Твір же, прочитаний представником іншої культури, тлумачиться з погляду естетики, моралі, художніх уподобань цієї культури. Таким чином, відбувається злиття двох світів – письменника і читача (якщо твір сприймається через переклад, то свій внесок у трансформацію першоджелела вносить і перекладач). Такий зв’язок може існувати як між контактуючими літературами, так і між віддаленими.

Наступним кроком до поглиблення знань про особливості порівняння віддалених літератур в Китаї став ряд досліджень з порівняльної поетики. (У 40-ві роки вийшли такі роботи, як “Теорія поезії” Чжу Гуанцяна, “Нотатки про мистецтво” Цзян Чжуншу, “Думки про мистецтво” У Ліфу, “Мистецтво вірша” Лі Гуантяна та ін.) Спільною рисою всіх цих робіт була увага до західного поетичного мистецтва й спроба типізувати надбання західної й китайської теоретичних поетик. Однією з найгрунтовніших праць цього напрямку стала “Теорія поезії” Чжу Гуанцяна. Його мета –

знайти спільний закон, що пов'язував би розвиток теорії літератури в Китаї і на Заході (переважно в Західній Європі). Для цього автор порівнює “теорію вираження” з давньокитайського трактату “Поезія. Великий зачин” та “теорію наслідування” Арістотеля, розробленою в його “Поетиці”. Китайські автори бачили природу поезії в тому, що вона *виражає* почуття; в західній традиційній літературознавчій коцепції основне призначення поезії – *відтворювати* враження від подій і предметів зовнішнього світу. Відштовхуючись від цієї сутнісної різниці у баченні природи вірша, Чжу Гуанцян намагався проаналізувати значення категорій в китайському і західному віршотворенні. Наприклад, він здійснив широке порівняння фонетичного ладу китайської та англійської поезії, дослідив роль “паузи” в китайському вірші та роль “рими” - в англійському і французькому. “Теорія поезії” оцінена сучасними критиками як етапна теоретична праця китайського порівняльного літературознавства [35, 55]. Таким чином, у кінці 40-х років ХХ ст. порівняльний метод літературних досліджень заволодів увагою видатних китайських літературознавців. У цей час вони не тільки активно “пересаджували” паростки молодого науки на китайський ґрунт, а й серйозно заявляли про власний погляд на можливості і методи порівняння. Провідними були такі висновки, як:

- китайська література є органічною частиною світового літературного процесу, що являє собою складний синтез взаємопроникаючих культур;
- вивчення китайської літератури в контексті інших (особливо західних) потребує наукового узагальнення теоретичних коцепцій на Заході і в Китаї;
- рецепція іншонаціонального літературного матеріалу в Китаї (і навпаки) розглядається в аспекті психології творчості та сприйняття (проблема взаємин “письменник – читач”).

Усі ці висновки стосувалися вивчення китайської літератури у її зв'язках із західноєвропейськими й американською. Українська література залишилася поза увагою китайських учених і перекладачів, адже у 30-ті роки антиукраїнська політика більшовиків призвела до того, що кращі твори українського письменства не могли бути видані навіть в Україні, годі й говорити про їх популяризацію за кордоном. Окрім того, серед китайських учених порівняльними дослідженнями займалися лише ті, які володіли західними мовами й могли знайомитися з новими ідеями західної компаративістики. Відповідно їх дослідження базувалися переважно на західному матеріалі.

У другій половині ХХ ст. українсько-китайські літературні

зв'язки, як складова частина радянсько-китайських, набули двостороннього характеру й охопили майже все коло міжнародного спілкування. Склалася сприятливі умови для популяризації творів української літератури в Китаї. Особливо злободенною в ті часи виявилась поезія, позначена високим громадянським звучанням і сильною напругою почуттів. Пафосність, здатність підняти маси і повести за собою – ось що зацікавило китайців в українській літературі. Першими були перекладені твори українських класиків – Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки. В них відчутна могутність українського народного духу і сила впливу поетичного слова. Про це свідчать матеріали ювілейних конференцій, присвячених 100-ій річниці з дня народження І.Франка (1957) і 100-ій річниці з дня смерті Т.Шевченка (1961). Як засвідчує сучасна дослідниця китайсько-український культурних зв'язків Лю Дун, за 16 років (з 1949 до 1965) в Китаї були перекладені твори близько 130 письменників України. Найвідомішим із класиків став Т.Шевченко, найпопулярнішими - О.Гончар, М.Стельмах, В.Собко, О.Довженко, М.Рильський, П.Тичина, А.Малишко, В.Сосюра, М.Бажан. Це пояснюється тим, що твори українських письменників, ідейно загартованих війною, могли слугувати зразком для подальшого розвитку єдиного на той час сприйнятного методу “соціалістичного реалізму” в китайській літературі. Саме тоді як в Китаї, так і в Україні, компаративістика була проголошена “буржуазною наукою”. Знищувалися і заборонялися будь-які дослідження в цьому напрямку. Курси “Порівняльного літературознавства” були замінені “Історією західноєвропейських літератур”, а згодом остаточно вилучені з навчальних програм вищої школи. Період 50-70-х років сучасні китайські вчені називають “кризою в літературознавстві”.

Ця криза поглибилася в період “культурної революції” (1966 – 1976) Її завдання Мао Цзедун бачив у боротьбі з “крамолою”, що поселилася в середовищі художньої, викладацької, наукової інтелігенції, яка дозволила собі критично поставитися до ідей “великого кормчого” [2, 676]. Заходи, вживані прибічниками Мао, були спрямовані не тільки проти інтелігенції, а й проти будь-якої наукової чи культурної інформації, що надходила з-за кордону. В цей час різко погіршуються радянсько-китайські відносини. До середини 80-х років у Китаї були припинені усі видання творів української літератури.

Відродження літературних зв'язків Китаю з іншими країнами, як і поновлення порівняльних дослідження в китайському літературознавстві, відбулося на початку 80-х років. Останнє було стимульоване увагою до робіт тайваньських науковців та

китайських діаспорян на Заході (переважно в Америці). Найбільш відомим серед них став професор Чикагського університету Лю Жоюй. У своїй праці “Теорія китайської літератури” (1975) він зауважив, що методи вітчизняного літературознавства можуть бути неадекватними при вивченні інокультурного матеріалу. Натомість вчений запропонував порівняти літературознавчі ідеї представників різних культур і вивести єдину концепцію літературної критики, яка матиме характер “загальносвітової”. Така концепція активізуватиме зацікавленість іншими літературами і буде стимулом до їх вивчення. Отже, підсумовує Лю Жоюй, отеоретизоване порівняльне вивчення літератури призведе до найглибшого розуміння існуючих літератур [24, 3]. Думки Лю Жоюя знайшли відгук у працях таких учених як Є Вейлян, Гу Тяньхун, Чень Хуйхуа та ін. Численні методолого-теоретичні розробки цих нуковців призвели до формування методу міжлітературного порівняння, що дістав назву “метод тлумачення”^{*}. Суть його полягає в тому, щоб, спираючись на систематизовану методологію західної літературної критики, розширити і “модернізувати” традиційну китайську теорію літератури, і з таких позицій тлумачити китайську літературу в міжнародному контексті. Тут простежуються деякі спільні моменти із завданнями літературної герменевтики, які також полягають у тлумаченні літературних текстів з урахуванням як внутрішньолітературних факторів (взаємозв’язку і взаємовпливу літературних творів, їх приналежності до певного літературного напрямку, школи тощо), так і зовнішніх обставин (особливостей життєвого шляху й психології автора, соціально-історичного гла тощо). Однак у сучасній китайській науці “метод тлумачення” розглядається як цілком самостійний метод компаративного вивчення літератури. Він сутнісно відрізняється від методів герменевтики тим, що головним об’єктом вивчення останньої є література, віддалена від інтерпретатора часом і простором, тобто стародавня вітчизняна й зарубіжна. Натомість “метод тлумачення” в китайському порівняльному літературознавстві слугує вивченню китайської літератури (як стародавньої, так і сучасної) у зв’язку з будь-якими іншими літературами світу і доводить саму можливість такого порівняння. Варто зауважити також, що сукупність методів герменевтики виступає загальною методологією гуманітарного

^{*}Китайський термін “чаньфа” перекладається як “творче висвітлення, виклад і пояснення”, як англійський відповідник подається варіант “illumination or explanation” [25, с.295].

пізнання [3, 96]. Вона призводить не тільки до розуміння та інтерпретації самого тексту, але через нього – до пізнання і самопізнання людини. Натомість, “метод тлумачення” застосовується не стільки для інтерпретації тексту, скільки для пояснення термінології та теоретичних концепцій в китайському літературознавстві, а відтак художній текст досліджується як літературне явище у ряді подібних. Так, наприклад, професор Оксфордського університету Ван Жуньхуа [25, 296] запропонував досліджувати явище читацького співпереживання [“викликаних сліз”] з героями китайського класичного роману “Сон у червоному теремі”, з погляду аристотелівської концепції “катарсису”. Таким чином, сутність читацького співпереживання, традиційно встановлена китайськими літературознавцями, доповнюється західною теорією очищення через співпереживання. Отже, “метод тлумачення” можна кваліфікувати як специфічний підхід китайських науковців до компаративного вивчення літератур.

Необхідність саме такого методологічного підходу Гу Тяньхун і Чень Хуйхуа пояснюють тим, що традиційній китайській методології бракує системності та ґрунтовної теоретичної бази, на основі якої можна віднайти джерела літератури та розмежувати літературні явища в процесі розвитку. Однак, запозичуючи західні методи, вважають китайські вчені, не можна забувати про специфіку китайської літератури. Останнє положення принципово важливе в концепції китайської компаративістики. “Справжнє “тлумачення”, - зауважує Лю Цзямін, - полягає в тому, щоб глибоко пізнати сутність китайської культури та літератури, і з позицій китайського мистецтва, філософії, національних традицій робити висновки” [25, 298]. Тому китайці зосереджують свою увагу на понятті “модель культури”. Вони вважають, що західні літератури розвивалися в контексті єдиної культурної моделі, яка бере свій початок у культурі стародавніх Греції та Риму, а також у християнському вченні. Культурна модель Сходу сутнісно відрізняється від неї. Проте їх не можна ставити в позицію протиставлення, вони не тільки доповнюють одна одну, але й подекуди виявляють спільні моменти.

Китайські вчені звернули увагу на філософські витоки західної та китайської теорії літератури. Лі Дайюнь [29, 195-203] підкреслив, що в ментальності західних вчених логіка займає основні позиції. Тому всі літературні теорії, концепції, гіпотези і судження були наслідком ретельного наукового аналізу. Китайці ж сприймають предмети цілісно, в гармонії зовнішньої форми та внутрішнього змісту. Вони переконані, що аналіз порушує

внутрішню гармонійну впорядкованість, а це призводить до описовості в науці. Тому не можна механічно переносити західні методи дослідження в китайське літературознавство. “Традиційною сутністю літератури, - зауважує Су Цікан, - є умовні, а не абсолютні критерії, і якщо розглядати літературний твір у відриві від його форми, легко помилитися в оцінці, якщо ж з точки зору *мімезису* розглядати китайську літературу, не враховуючи такий фактор, як китайська літературна традиція, то, з одного боку, ми прийдемо до висновку про посередність китайських творів, а з іншого боку, побачимо, що багатьом з них бракує переконливості” [33, 95]. Слушність цього зауваження стає беззаперечною, якщо звернутися до перших розвідок українських мандрівників XIX ст., для яких світ китайської літератури здавався таємничим і не підвладним розумінню. Наприклад, Є.Тимківський у своїй книзі “Подорож до Китаю” розглядав особливості китайського театрального мистецтва з позицій західної теорії літератури. Автор детально проаналізував побудову китайської п’єси, особливості художніх прийомів і довів, що китайська драматургія не відповідає вимогам і канонам європейського театру – у ній не дотримується принцип триєдності місця, часу і дії. “Китайський сочинитель, – говорить він, - руководствується одной природой: ни одно из наших правил ему не известно” [12, ч.2, 352]. Так само і Н.Тумасов у роботі “Історія китайців” намагався переконати, що прагматизм китайців став перешкодою на шляху розвитку духовної культури і літератури в першу чергу. Він перерахував видатні стародавні літературні пам’ятки (“Книгу змін”, “Книгу пісень”, “Книгу історій”, “Книгу церемоній” тощо) і зазначив, що зміст усіх цих творів китайської літератури надзвичайно бідний і відзначається дуже побіжним поглядом на речі, що в свою чергу свідчить про незначний, хоча і дуже давній, рівень розумового розвитку китайців [14, 589]. Цей висновок був перенесений і на сучасну літературу. Китайська поезія видавалася Н.Тумасову чистою дидактикою, позбавленою почуття, епос – не існував як літературний рід, а був замінений малими жанрами, такими як оповідання; драматургія ж не відповідала вимогам класичного жанру. Отже, проблема оцінювання китайської літератури з погляду західних теорій, яка виникла ще у XIX ст., знайшла концептуальне осмислення в китайській компаративістиці кінця XX ст. Так виник вищезгадуваний “метод тлумачення”, в межах якого показовими є такі положення:

- порівнювати китайську і західні літератури в контексті загальних закономірностей розвитку світової літератури;
- при порівнянні віддалених літератур враховувати історичний

фактор, адже однакові категорії і судження в різних історичних умовах набувають різного змісту;

- розглядати китайську і західну теорії літератури як взаємодоповнюючі і взаємопроникаючі частини теорії літератури взагалі;
- при вивченні віддалених літератур, необхідно залучати широкий фактичний матеріал, проводити різноаспектні дослідження і розгорнуті порівняння, що призведе до вичерпного теоретичного узагальнення.

На сьогоднішній день, “метод тлумачення” називають “візитною карткою” китайської школи порівняльного літературознавства. На ньому базуються сучасні теорії типологічних досліджень у Китаї. Одна з них - теорія “духовної основи мистецтва”. Вона перегукується з поглядами В.Гумбольдта, О.Потебні, В.Перетца, але в основі ґрунтується на постулатах стародавніх китайських трактатів, перш за все “Чжуанцзи”. Суть цієї теорії полягає в тому, що література – це спосіб спілкування, яке відбувається через обмін почуттями. Мистецтво взагалі існує тільки завдяки духовному. Літературний твір уявляється як “рух почуття” автора, вираженого словами (мета написання твору відходить на інший план). Завдання читача в тому, щоб розкрити для себе написане, перейнятися почуттям, дослідити його походження, і в такий спосіб досягти розуміння і співпереживання. Ще на початку століття Лу Сінь зазначав, що поет є тим, “хто заторкує почуття людей”, проникаючи в них своїми віршами, а читач є тим, “хто піддається впливу” і може почути “струни своєї душі, що зводить спільний храм духовності” [20, 61]. Це спостереження трансформувалось у вищезгадану “теорію духовної основи мистецтва”, а згодом – в теорію “making literature together”: література – це закінчений процес спільної творчості автора і читача, що проходить в декілька етапів, а саме: рух почуття → конкретний образ → втілення в мові → тлумачення мови → виявлення образу → пізнання змісту [39, 14]. Щоб дати повний і всебічний аналіз порівнюваних літературних творів, критик повинен пройти тим самим шляхом, враховуючи культурні вподобання, історичні умови, мовний арсенал автора і читацької аудиторії, а також ідейно-образні та мовно-стилістичні особливості самого твору. Отже, на сьогодні в китайському порівняльному літературознавстві напрацьована ґрунтовна теоретична і методологічна база, що дозволяє розглядати багатогранні проблеми відносин віддалених літератур.

Щось подібне простежується і в порівняльній методиці,

запропонованій Д.Наливайком, який відстоює індуктивний підхід у компаративістиці. Суть його полягає в тому, щоб узяти за основу вивчення своєрідності національних літератур і шляхом аналізу їх структур іти до вияву спільних тенденцій і типологічних відповідностей. Вчений пропонує досліджувати літературні явища через триаду *автор – твір – читач*, що дозволяє простежити типологічні сходження у віддалених і малоконтактуючих культурних системах. При цьому береться до уваги соціальне тло, індивідуальність автора, манера викладу, структура твору, система зображально-виражальних засобів, і, що важливо, все це не обмежується ні часовими, ні просторовими, ні ідеологічними чинниками. Сьогодні теоретичні принципи, які можуть слугувати основою дослідження літературних взаємин України з Китаєм, знайшли незначне практичне застосування. Винятком можуть бути праці І.Чирка ““КОБЗАР” китайською мовою” (1984), “Нові обрії”(1986), “Українсько-китайські літературні зв’язки” (1993); М.Тимошика “Китайські переклади творів Т.Шевченка” (1992), О.Микитенка “Українсько-китайські літературні зв’язки в їх історичному розвитку” (1993), О.Огневої “Леся Українка в перекладах Ге Баоцюаня” (1993), “Канон *фенлю* і особистий шлях Лесі Українки” (1993). На особливу увагу заслуговує остання праця О.Огневої [5], побудована на основі ґрунтовного вивчення китайських перекладів з української. Дослідниця оцінює переклад не з позицій адекватності, а під кутом зору китайської естетики та філософії. Цей підхід перегукується з думками китайського компаративіста Юань Хао’ї про те, що плідним є залучення поглядів і методів зарубіжних вчених для дослідження національної літератури [39, 18]. Китайський вчений робить детальний аналіз можливих методів дослідження літератури і доходить висновку, що порівняння – єдино можливий підхід, який забезпечує об’єктивність результатів і вичерпність характеристики досліджуваного літературного явища. “...Методи зарубіжного літературознавства, - підкреслює Юань Хао’ї, - є цінними для китайських дослідників тому, що вони виникли на базі локального досвіду. Їх використання дасть змогу виявити цінність китайської літератури, яку не можна розпізнати, спираючись виключно на традиційні китайські методологічні розробки” [39, 18]. Свідченням важливості такого підходу і є розвідка О.Огневої, присвячена дослідженню віршів Лесі Українки в перекладі Ге Баоцюаня. Дослідниця розглядає переклад як злиття двох культур – автора і перекладача. Вона пильна саме до тих змін у перекладі, які свідчать про це злиття. Методологічні принципи, якими послуговувалася дослідниця,

виходять з теорії рецепції в літературознавстві. Так, О.Огнева зауважує, що “знайомство перекладача з особистістю поетеси, її творчим шляхом, способом життя, по-перше, окреслило контури непорозуміння, яке виникає при зіткненні з іншою культурою..., по-друге, виявило деякі спільні риси з каноном життя китайського митця – моделлю, за якою він будував побут, створив середовище й оточення” [5, 94]. В китайському варіанті поезій дослідниця простежує відгуки стародавнього китайського канону *фенлю* (вітер і потік). Вона проводить паралелі з пейзажною лірикою Лі Бо, Се Ліньюаня, Оу Янсю, Вей Чжуана, а також тлумачить образи української поетеси за допомогою символіки китайської поезії. Врешті О.Огнева доходить висновку, що Ге Баоцюань прагнув наблизити поетичні образи Лесі Українки до традиційних китайських поетичних зразків, зробити переклад набутком китайської культури. Досі, напевно, це єдина робота, в якій українська та китайська літератури досліджуються компаративним методом.

В останній час у китайському порівняльному літературознавстві стають очевидними тенденції до вивчення методичних розробок слов'янської (переважно російської) школи компаративістики. В перекладі з'являються оглядові статті російських авторів, присвячені культурно-історичній школі та порівняльно-історичному методу [18; 256]. Окрім цього, Лю Цзямін [25, 60-61, 361] у своєму ґрунтовному дослідженні “Теорія методів порівняльного літературознавства” зупиняється на запропонованій О.Веселовським та поглибленій В.Жирмунським “теорії стадіальності”, суть якої полягає в тому, що розвиток літератури й історичний розвиток людського суспільства – це єдиний процес, тому є підстави типізувати літературні явища, що виникають у подібних соціально-історичних умовах. Китайського вченого особливо зацікавили ідеї, які можуть бути використані в процесі дослідження віддалених літератур, а саме – метод типології та порівняльно-історичний аналіз. У зв'язку з цим він докладно розповідає про естетико-символічну теорію М.Храпченка, в якій поєднані методи дослідження естетичних символів у мистецтві з методами аналізу історичної функції літератури. Такий підхід дає можливість типізувати явища світового літературного процесу на основі естетичного критерію. Отже, ідеї російських учених доповнюють методологію, напрацьовану китайськими літературознавцями, а відтак будуть залучати до вивчення і слов'янський літературний матеріал.

На підставі проведеного аналізу стає очевидним, що розвиток

порівняльного літературознавства в Китаї спонукав до різностороннього вивчення не тільки своєї, а й інших літератур: сусідніх і західноєвропейських. Цьому сприяли й пошуки китайської теоретичної думки:

- *на етапі зародження методу* (початок ХХ ст.) – вивчення китайської літератури з позицій західних філософських концепцій (Ван Говей, У Мі), залучення дедуктивного методу до порівняння віддалених літератур (Лу Сінь, Мао Дунь), висвітлення літературних процесів на Заході і в Китаї як складових частин єдиного світового процесу (Лян Цічао);
- *на етапі становлення методу* (30-ті – 40-ві роки) – формування теоретичної концепції взаємовідношення літератур Заходу й Китаю як взаємодоповнюючих і взаємопроникаючих систем, що знайшло втілення у “кваліфікаційній теорії” У Кана, теорії “злиття культур” Вень Ідо та порівняльній поезиці Чжу Гуанцяня;
- *на етапі відродження методу* (70-ті – 90-ті роки) – запровадження “методу тлумачення” (чаньфа), суть якого полягає у порівнянні й узагальненні теоретико-методологічних підходів до вивчення літературних явищ, напрацьованих західними і китайськими літературознавцями (при цьому літературні взаємовідносини між Заходом і Сходом розглядаються як взаємопроникнення двох моделей культури);
- протягом усіх періодів розвитку порівняльного літературознавства в Китаї акцент робився на ґрунтовному ознайомленні з іншими національними літературами, що активізувало перекладацьку справу;
- розвиток компаративного дослідження літератури в Китаї стимулював звернення китайських літературознавців до творів українського письменства, однак на цей процес значною мірою вплинули ідеологічні та політичні чинники, пов’язані з присутністю української громади в Маньчжурії та характером відносин між Китаєм і колишнім Радянським Союзом. У зв’язку з цим етапи розвитку порівняльного літературознавства в Китаї не збігалися з періодами активності та спаду інтересу китайських перекладачів і критиків до української літератури.

Література:

1. Грацинський В. Українці в Китаї // ЕУД – К. – Нью-Йорк – Чикаго – Мальборн, 1995. – Т.4, С.95.
2. История Китая: Учебник / Под ред. А.В.Меликсетова. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 736 с.
3. История современной зарубежной философии: компаративный подход / Под

- ред. М.Я.Коренева. – СПб: Лань, 1997. – 480 с.
4. Ли Минбинь Расцвет китайской русистики // Китай на пути модернизации и реформ. 1949-1999. – М.: Издательская фирма “Восточная литература” РАН, 1999. – С. 109-128.
 5. Огнева О.Д. Канон *фенлю* і особистий шлях Лесі Українки // Східний світ. – 1993. – № 2. – С. 94-100.
 6. Попок А. З історії української преси на Далекому Сході // Українська діаспора. – Київ – Чикаго: Вид-во УАННП “Фенікс”, 1997. – С. 79-89.
 7. Світ І. Китайсько-японські взаємини 1903 – 1945 рр.: Історичний огляд і спостереження. – Нью-Йорк, 1972. – 371 с.
 8. Семанов В.И. Лу Синь и его предшественники. – М.: Наука, 1967. – 148 с.
 9. Семанов В.И. Теория прозы в Китае на рубеже XIX – XX вв. // Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока.: Сб. ст. / АН СССР. – М.: Наука, 1964. – С. 161-206.
 10. Сорокин В.Ф. Творческий путь Мао Дуня. – М.: Из-во восточной литературы, 1962. – 183 с.
 11. Сорокин В.Ф. Формирование мировоззрения Лу Синя (Ранняя публицистика и сборник “Клич”). – М.: Из-во восточной литературы, 1958. – 196 с.
 12. Тимковский Е. Ф. Путешествия в Китай через Монголию 1820 и 1821 гг.: В 3 ч. - СПб., 1824.
 13. Трощицкий В.П., Шевченко А.А. Українці в світі . – К.: Вид-во “Україна кризь віки”, 1999. – Т.15 – С. 300.
 14. Тумасов Н. История китайцев // ТКДА. – 1874. – № 9. – С. 554 - 616.
 15. Федоренко Є. Літературний процес періоду ліквідації державно-національного визволення та національного відродження України // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3 кн. – К.: Вид-во “Рось”, 1994. – Кн. 2. – С. 11-19.

Джерела китайською мовою:

16. Вень Ідо. Напряма літературного поступу // Повне збір. тв.: У 4 т. – Каймін. – 1982. – Т.1, С.201-206.
17. Ге Баоцюань. Місце Лу Синя у світовій літературі. – Сіань: Вид-во “Цзянсу женьмін чубаньше”, 1990. – 59 с.
18. Калачова С. Порівняльно-історичний метод // Дослідження з порівняльного літературознавства (Вісник наукового товариства порівняльних досліджень літератури пров. Гуаньдун). – 1987. - № 12. – С.57-59.
19. Лі Мінбін. Напряма літературного та культурного обміну між Китаєм та Радянським Союзом. – Шанхай: “Женьмін чубаньше”, 1998. – 385 с.
20. Лу Синь. Сила “сатанинської поезії” // Лу Синь Повне збір. тв.: У 20 т. – Пекін, 1938. – Т.1. – С.55-102.
21. Лу Синь Майже безпідставна трагедія // Лу Синь Повне збір. тв.: У 20 т. – Пекін, 1938. – Т.6. – С.363-365.
22. Лу Синь. Генеалогія нової китайської літератури (Передмова до другої збірки прози) // Лу Синь. Повне збір. тв.: У 20 т. – Пекін, 1938. – Т.6. – С.241-266.
23. Лу Синь. Спогади про Вей Суюаня // Лу Синь. Повне збір. тв.: У 20 т. – Пекін, 1938. – Т.6. – С.66-73.

24. Лю Жоюй. Теорія китайської літератури / Переклад з англ. – Тайбей: Видавнича фірма “Ляньцзін”, 1981. – 317с.
25. Лю Цзямін. Про методи порівняльного літературознавства. – Тяньцзінь: Вид-во Нанькайського університета, 1993. – 397с.
26. Лян Цічао. Переднє слово до перекладних політичних романів / Лян Цічао. Вибрані праці з нової китайської літератури. – Пекін: Вид-во “Женьмін чубаньше”, 1981, С.153-161.
27. Лян Чічао. Роздуми про роман та політика впливу на маси / Лян Цічао. Вибране. – Шанхай: Вид-во “Женьмін чубаньше”, 1984. – С. 343-356.
28. Мао Дунь. Переднє слово [до тематичного номеру “Літератури пригнічених народів” // Щомісячник прози. – 1921. - №10. – С.3-4.
29. Основоположні принципи порівняльного літературознавства / За ред. Лі Дайюнь, Чень Юехун, Ван Юйчень та ін. – Пекін: Вид-во Пекінського університета, 1998. - 315 с.
30. Подявін В. Культурно-історична школа // Дослідження з порівняльного літературознавства (Вісник наукового товариства порівняльних досліджень літератури пров. Гуаньдун). – 1987. - № 12. - С.56-57.
31. Се Тяньчжень. Порівняльне літературознавство в Китаї: криза і злам // Дослідження з порівняльного літературознавства (Вісник наукового товариства порівняльних досліджень літератури пров. Гуаньдун). – 1987. - № 10. – С.6-11.
32. Су Цікан. Порівняльне літературознавство та літературна критика // Дослідження з порівняльного літературознавства (Вісник наукового товариства порівняльних досліджень літератури пров. Гуаньдун). – 1987. - № 9. – С.38-45.
33. Су Цікан. Декілька зауважень щодо порівняння китайської та західних літератур // Китайська та зарубіжні літератури . – 1977. - Т.6. - №5. – С.95-97.
34. У Мі. Роздуми про опір нового культурного руху. – Тайбей: Вид-во “Ченвень чубаньше”, 1980. – С.87.
35. Чжан Веньдін. Короткий нарис становлення і розвитку порівняльного літературознавства в Китаї (1900-1949). // Дослідження з порівняльного літературознавства (Вісник наукового товариства порівняльних досліджень літератури пров. Гуаньдун). – 1987. - № 8. – С.45-57.
36. Чжен Чженьдо. Ілюстрована історія китайської літератури: В 4 т. – Пекін: Вид-во “Бейпін буше”. – 1932. – 237 с.
37. Чжен Чженьдо. Пан Ліньшу / Чжен Чженьдо. Вибрані статті з перекладознавства. – Пекін: Вид-во “Шан’у іншугуань”, 1984. – С.26-32.
38. Чень Їньке. До теорії Люшюя про основні теми національного письменства / Чень Їньке. Золоті та світлі рукописи: Вибрані праці. – Шанхай: Вид-во “Гуцзі чубаньше”, 1980, - С.228.
39. Юань Хао’ї. Порівняльне літературознавство – це літературні дослідження, що виходять за межі окремої культури // Дослідження з порівняльного літературознавства (Вісник наукового товариства порівняльних досліджень літератури пров. Гуаньдун). – 1987. - № 10. – С.12-20.

ТРАДИЦІЙНІ СЮЖЕТИ ТА ОБРАЗИ

Анатолій Волков

Всебічне дослідження *традиційних сюжетів* (ТС), *традиційних мотивів* (ТМ), *традиційних образів* (ТО) є однією з найважливіших проблем порівняльного літературознавства. Цей феномен являє великий і різнобічний інтерес для літературознавства на загал. Це надзвичайно цікаве явище, але ще недостатньо вивчене, особливо у теоретичному плані: декотрі твори через вкладені в них потенційні можливості набувають (інколи — незабаром після їх створення, інколи — через довгий час) широкого визнання в національній та світовій літературі. Вони стають традиційними: з них черпаються сюжети, мотиви, образи. Традиційні сюжети, мотиви та образи в їх багатовіковому та багатонаціональному функціонуванні є явище модельне для теорії та історії світової літератури. На їхньому матеріалі можна — і доцільно — розглядати чи не всі літературознавчі процеси.

Створення теорії традиційних сюжетів та образів, основних постулатів такої теорії вимагає наявності системи основних понять і відповідних термінів: без чіткої понятійно-термінологічної системи неможлива жодна теорія. Вихідні терміни «сюжет, мотив, образ. Ці терміни при позірній загальнозрозумілості вживаються неоднозначно. Класичне визначення мотиву дав ще Олександр Веселовський, розуміючи його як «найпростішу змістову оповідну одиницю, що образно відповіла на різні запитання первісного розуму чи побутового спостереження» [2, 500]. Додамо лише, мотив «це образна відповідь на запитання не лише первісного розуму, а й на питання, що висуваються будь-якою добою, будь-якою дійсністю. Сюжет «це комплекс мотивів або складна «комбінація мотивів» [2, 500].

Пропозиції деяких новітніх авторів розуміти мотив і сюжет в інший спосіб позбавляють ці більш-менш усталені терміни ясності і лише спричиняють плутанину й нез'ясованість у тих справах, які вже були з'ясовані в нашій науці (напр., коли говорять про сюжет ліричних творів). Такі трактування шкідливі для термінологізації. Адже літературознавча термінологія й у теперішньому стані хвибує на нестабільність. У випадках наповнення термінів *мотив* і *сюжет* іншим, аніж це було у класиків літературознавства, змістом, належить вживати інше слово.

У цьому відбилася, за висловом О.В.Чичеріна, «недодуманість нашої філологічної термінології» [12, 7], що потребує створення тих термінів, яких немає, і точного вживання тих, які існують.

Образ, сюжет і мотив – різнорівневі, але взаємопов’язані і взаємозумовлені структурні складники літературного (оповідного або драматичного) твору. І теоретично, і науково-методично виправдані такі поняття, як сюжетно-образна єдність, сюжетно-образний матеріал. Але взаємопов’язаність сюжетного й образного (ейдологічного) рівнів не свідчить про їх нерозчленованість. Ці складники автономні. Причому один з них (образ-персонаж, образ-предмет, сюжет, навіть мотив) може бути домінантним, містити в собі основну ідейно-художню інформацію. Вчення про домінанту докладно розроблено в перекладознавстві, але не менш важить для теорії традиційних сюжетів та образів. При засвоєнні наступними авторами твору попереднього письменника предметом засвоєння може бути один (звичайно, але не завжди домінантний) складник: образ, мотив, сюжет. Багаторазове звернення до такого складника робить його традиційним. Традиціоналізуватися можуть й інші складники: архітектонічні, версифікаційні, словесно-стилістичні, але цей бік справи лежить за межами теорії традиційних сюжетів та образів, а тому тут не розглядається.

Що ж таке традиційний сюжет, традиційний мотив і традиційний образ? Насамперед належить відмежувати термін “традиційний” від суміжних. Автор цієї праці писав 1973 року: “Запозичені, традиційні та вічні сюжети (мотиви, образи) – три ступеня одного явища, між якими важко провести чіткі межі” [3, 310]. Ця думка потребує уточнення. Розбіжність між запозиченим і традиційним не лише кількісна.

Традиційним слід уважати лише сюжет (образ, мотив), який переходить від покоління до покоління, від однієї літературної доби до іншої (інших), тобто такий, який зберігається й активно функціонує протягом значного історичного часу. Адже ввійти в традицію, традиціоналізуватися може лише те, що є *широко відомим*.

Звідси й наступне: рецепція загальновідомого як традиційного можлива лише у “відкритому”, підкреслюваному вигляді. Отож, другою ознакою ТСО є усвідомлене сприйняття митцем і реципієнтом, тобто споживачем (читачем) як сталого семантико-художнього комплексу (структури). В процесі написання нового твору обов’язковими є увага до попередніх зразків і певне оновлення традиції. Існує уявлення, ніби таких випадків небагато: Прометей, Фауст, Дон Жуан – їх звуть вічними, або світовими образами (сюжетами). Такі вирази науково не коректні. Вони неточні, гіперболічні й антиісторичні. Традиційні сюжети та образи здебільшого складаються в надрах певної національної літератури.

Частина з них переходить до інших літератур, набуває міжнародного визнання та поширення. Щодо цього можна розрізнати національні, зональні, регіональні, полірегіональні традиційні сюжети та образи. Не існує жодного поширеного в усьому світі “світового” ТСО. Цей вираз — породження літературознавчого європоцентризму. Найширший географічний ареал мають античні та біблійні образи. Вони відомі всім європейським і дещо меншою мірою близькосхідним літературам. Такі сюжети можна назвати бірегіональними (дворегіональними). Взаємонакладання регіонів пояснюється в основному генетичним чинником: спільним культурним підмурком християнського та мусульманського світів. У деяких досить нечисленних випадках перехід ТСО з одного регіону до іншого може бути наслідком контактних зв’язків: джінни або Ходжа (Молла) Насреддін. Та це не весь світ. Напр., далекосхідному регіонові вони чужі. Навпаки, там є своє коло ТСО. Щодо цього показові спостереження польського перекладача В.Яблонського про труднощі, які виникають при перекладанні європейськими мовами китайської прози через її схильність до “цитат, алюзій на минуле, до напівміфологічних подій, вочевидь невідомих західному читачеві... З аналогічними труднощами стикається китаєць, коли в перекладеному з європейської літератури тексті зустрічається з Ахіллесом, Баярдом, Жанною д’Арк, офірою Авраама, ба й навіть з поцілунком Ламуретта” [17, 66]. Отже, вираз “світові сюжети та образи” прямий наслідок літературознавчого європоцентризму.

Так само немає вічних образів і сюжетів — ТСО, що функціонують вічно. Всі вони постали в історичні часи й побутують за певних історичних умов, залежно від конкретних суспільно-історичних причин. Кількість ТСО значна і поступово збільшується. Кількісний критерій тут відносний. Частотність використання того чи іншого “світового” або “вічного” сюжету та образу в певний літературний період або в певному напрямі може бути менша, ніж традиційного (не “світового”, “вічного”), або й просто запозиченого. До того ж, немає якихось теоретичних підстав для виділення “світових” і “вічних” сюжетів та образів з ширшого кола традиційних. Елізабет Френцель у своєму довідникові “Сюжети світової літератури” [14] налічує 295 традиційних сюжетів. Це число умовне. Довідник відображає переважно досвід західних літератур, передовсім німецької. Слов’янські майже не охоплені. Східні взагалі відсутні.

Позаяк засадничою ознакою ТСО є пізнаваність, усвідомлене сприйняття традиційного первня реципієнтом, то третьою, майже

доконечною, диференційною ознакою (ДО) є називання, номінація, маркованість, позначення, пряме авторське вказування на ТСО в назві твору, авторській передмові, авторських вказівках-примітках або ж у самому тексті. Доконечність номінації впливає з самої сутності феномена ТСО, який сприймається саме як змістовно-формальна структура, як своєрідний “номен”. Наявність таких естетичних сигналів, ознака маркованості важить не лише в процесі читачкої рецепції але — в цілком іншому розумінні — для літературознавчого дослідження. Маркування ТСО відкидає безпідставні твердження про “казуси” впливів, які при точній перевірці виявляються позірними, дозволяє відмежувати безперечні випадки звернення до ТСО від чисельних “казусів” чи то типологічної подібності, чи то випадкових збігів, відмежовує теорію ТСО від псевдонаукової впливології. Але виключає також голослівні твердження про відсутність міжлітературних контактів і взаємодії, там, де вони мають місце.

Поставимо завдання визначення основних параметрів, або ДО, які у своїй системній зумовленості визначають закономірність, неминучість традиціоналізації певних сюжетно-образних структур, тобто перетворення їх на ТСО, а також закономірності їх подальшого історико-літературного функціонування.

ТСО мають міфологічні, релігійно-канонічні, фольклорні, історичні, зрідка □ суто літературні першоджерела. Таке розмежування ТСО за походженням певною мірою умовне. Ці групи не відмежовуються чітко. У самому зародженні певного сюжету чи образу можуть брати участь різні складники. Їх розчленування можливо науковим, логічним способом, але вони первісно злиті. Багато ТСО походять водночас з двох, трьох, навіть чотирьох вищевказаних груп.

Найдавніші ТСО зароджувалися на стадії міфологічного мислення. У міфах відбивались у нерозчленованому релігійно-науково-мистецькому комплексі і без певного словесно-образного, стилістичного оформлення найзагальніші ситуації. Формувались *архетипи* та *міфологеми* □ *прасюжети* й *праобрази* майбутніх ТСО. Власне ТСО міфологічної генези посідає чільне місце не лише за часом виникнення, а й за кількістю серед інших генетичних груп. Для європейської культурної зони □ це антична (переважно давньогрецька) і біблійна міфологія (Диявол, Адам і Єва, Каїн і Авель, Всесвітній потоп тощо).

Згодом формуються ТСО, де *міфологічний* матеріал поєднується з історичним (напр., у сюжетах троянського циклу, котрі увійшли до світової культури через Гомера). Водночас □ це

фольклорний героїчний (“Гіада”) і авантюрний (“Одіссея”) епос на стадії обробки його індивідуальним автором. І в інших випадках у давніх сюжетах міфологічне міцно поєднане з історичним (фіванський цикл). Так само в сюжети історичного змісту [античні, старо- і новозавітні, середньовічні (кельтські, германські)] □ споконвічно входить міфологічно-фантастичний елемент. Розчленувати історичне з міфологічним не завжди можливо навіть шляхом наукового аналізу, зокрема, в артуріані через відсутність кодифікації кельтської міфології. Це загальна властивість того типу художнього мислення, який Л.І.Тимофєєв визначив як міфологічний реалізм. У подальшому міфологізація ТСО історичного походження посилюється. У середньовічних переробках і версіях історичні елементи поступаються місцем міфологічним, історичні постаті перетворюються на міфічні, стають об’єктами міфотворчості (Александр Македонський, Юлій Цезар, Нерон). Зазнають міфологізації також історичні особистості Середньовіччя (Могаммед, Карл Великий, Скандербег, Дракула) та нового часу (Мазепа, Моцарт, Наполеон).

Процес міфологізації історичних ТСО ускладнюється фольклорною та літературною традицією сприйняття і трактування певних осіб і подій. Надто важко відмежувати історично-достовірне від літературної традиції в сюжетах про Троянську війну, Юлія Цезаря, Антонія і Клеопатру, короля Артура, Жанну д’Арк. У сюжетах, що походять від історичних переказів, як-от: “Кільце Нібелунгів” Ріхарда Вагнера, “Атлантида” Лариси Рейснер, “Сьогодні ще зайде сонце над Атлантидою” Вітєзслава Незвала □ фольклорний і міфологічний матеріал переважає над власне історичним.

Багато ТСО □ фольклорної генези. Потенційні можливості фольклору для виникнення подібних структур зумовлені тим, що в ньому акумульовано багатовіковий колективний загальнонародний досвід. ТСО фольклорного походження також синкретичні. По-перше, в них первісно міститься (хоча не обов’язково) міфологічний, в тому числі християнсько-релігійний, елемент. По-друге, значна кількість ТСО фольклорної генези постала на “пограниччі фольклору та літератури” (вислів польського академіка Юліана Кшижановського). Прикладами можуть бути легенди про Фауста, Щуролова, страшного розбійника Мадея, Дон Жуана. У подібних випадках встановити, що є первинним, а що вторинним, не менш важко, аніж з’ясувати питання: яйце походить з курки чи курка з яйця.

Група ТСО власне літературного походження, мабуть,

найменша: Дон Кіхот, Гуллівер, Робінзон Крузо, барон Мюнхгаузен, Манон Леско, Шерлок Холмс, Швейк. Причому літературні першоджерела ТСО часто в свою чергу закорінені в фольклорі, в певному фольклорному протосюжеті чи протообразі, або “сплетені”, синтезовані з різних фольклорних складників. (Цікавою з цього погляду є розвідка Ю.Кшижановського щодо фольклорних засновків детективних оповідань А.Конан Дойла про Шерлока Холмса [15]). Отже, першою ДО (диференційною ознакою) ТСО є те, що жоден (або майже жоден) з них не є вислідом індивідуальної творчості.

Другою ДО традиційних сюжетів та образів можна вважати художнє пізнання і відображення елементів об’єктивної істини. Причому відображення загальноважливих життєвих ситуацій і типів. Життєві у цьому випадкові, значить і особистісні, і соціальні.

Загальноважливі ситуації у житті повторюються, а тому відбувається звернення до попередньо створених сюжетно-образних структур. Тобто повторюваність у реальному житті □ причина літературної повторюваності, звернення до ТСО. В основі майбутнього ТС лежить ситуація, що типова й важлива як для даної доби, так і для наступних. Основою майбутнього ТО є поява особистості, яка втілює таку ситуацію. Інакше кажучи, одним з головних параметрів ТСО є первісна модельність ситуації та персонажу.

Отож при опрацюванні ТСО майже завжди має місце *осучаснення*. Ступінь збереження або зміни художньо-формальних складників (сюжет, образи-персонажі, антропоніми, топоніми, стилістичне забарвлення тощо) залежить від того, в якому виді рецепції (переклад, переробка, запозичення, наслідування) відбувається осучаснення. Ці зміни узалеженні також невідривною від осучаснення трансформацією: осучаснення проблематики є водночас або її актуалізацією, або наданням понадчасового звучання. На осучасненні побудовано жанрову структуру *сучасного літературного апокрифу* [4].

Слід розрізняти *внутрішнє* та *зовнішнє осучаснення*. При першому зберігається не лише час (звичайно і місце дії), але також сюжет, дійові особи, реалії, антропоніми, топоніми, мовні ознаки *тощо*. Водночас □кладається актуальна проблематика сьогодення. Таке осучаснення має місце при переробці чи при “повному” запозиченні. (“Камінний господар” Лесі Українки), а також при запозиченні зі зміною жанру — *жанровій переробці*. (“Пан Твардовський”, “Бар Кохба” чеського поета Я.Вхрліцького, “Ідилії” болгарського письменника П.Тодорова, “Йосиф та його брати”

Т.Манна). Внутрішнє, проблемне осучаснення породжує зовнішнє, на різних формальних рівнях — внесення в твір, час дії якого не змінено порівняно з протосюжетом, анахронізмів — неможливих у минулому слів, виразів, термінології, реалій, дійових осіб: “Нова епохальна подорож пана Броучка цього разу в XV сторіччя” (1888) чеського письменника С.Чеха, “Янки з Коннектікута при дворі короля Артура” (1889) Марка Твена, “Справжня апологія Сократа” грецького письменника К.Варналіса (1931), “Жайворонок” французького драматурга Ж.Ануя (1953). При контактах людей різних часів стають очевидними відмінності в їхньому світосприйманні. Відтак виникає взаємонерозуміння й подальші, звичайні комічні, непорозуміння. Осучаснення спричиняє зміну соціально-психологічного мотивування вчинків дійових осіб.

Особливий різновид осучаснення — перенесення дії в іншу добу, переважно синхронну часу написання твору: “Свята Іоанна боєн” (1932) Брехта, “Запорожець за Дунаєм” (1930) Остапа Вишні, “Еввідіка” (1942) Ж.Ануя. В інших випадках дія відбувається паралельно у часі протосюжету й у сучасності: “Сни Сімони Машар” (1943) Б.Брехта й Л.Фейхтвангера, “Іван Васильович” (1936) М.Булгакова.

Зацікавлення окремими образами та сюжетами, що раніше мало чи зовсім не запозичувалися, виникає, коли твір-джерело в основі своїй не застарів і відповідає ідейним, психологічним, художнім потребам сучасності, а закладені в ньому філософські проблеми набувають особливої актуальності. До нього водночас звертаються письменники різних країн, з нього запозичують сюжети, мотиви та образи. Так було, наприклад, у XX ст. із сюжетом про Атлантиду. У зв’язку з воєнними потрясіннями нашого часу і ростом боротьби за мир створено велику кількість сучасних переробок “Лісістрати” Арістофана.

Процес формування ТСО найчіткіше простежується на сюжетах та образах історичного походження, позаяк вони мають визначені часові та хронологічні координати. З’ясовується, що літературної традиціоналізації зазнають ті ситуації, про які можна сказати: вперше або з найбільшою силою в історії (або і вперше, і з найбільшою силою).

При своєму виникненні ТСО так само, як будь-які інші сюжетно-образні комплекси, породжується певною конкретною національно-соціальною дійсністю, складаються як національний феномен, як ТСО, що функціонують всередині національної культури (“Кавказький бранець” О.Пушкіна, М.Лермонтова, Л.Толстого); або лише зрідка виходять за її межі (“Роксолана”:

історична повість О.Назарука, історичний роман П.Загребельного, драма “Дівчина з Рогатина” Л.Забашти тощо, але й роман сучасного французького автора Алена Паріса “Останнє сонце Сулеймана”). Якщо сюжетно-образний матеріал почерпнуто зі своєї національної традиції, то твори, що виникли на цій основі, переважно присвячені національній проблематиці, відображають актуальні аспекти життя своєї країни. У романтичній драматургії ХІХ ст. яскравими прикладами можуть служити “Балладіна”, “Лілла Венета”, “Кракус” Ю.Словацького, що беруть початок від польських передісторичних переказів, або тетралогія “Кільце Нібелунгів” Р.Вагнера. Прикладами з реалістичної прози можуть послугувати персонажі “Мертвих душ” і “Ревізора” Гоголя та в “Листах до тітоньки” (1881-82) М.Салтикова-Щедрина: гоголівські персонажі Сквознік-Дмухановський, Собакевич, Коробочка, Манілови і Ноздрьов діють в нових передреформенних обставинах. Пізніший приклад — “Пригоди Чічікова” (1922) М.Булгакова. Сенса подібних внутрішньолітературних перенесень звичайно зрозумілий тільки читачеві даної країни. Для читача з інших країн необхідні пояснення. Суто внутрішній спрямованості використання традиційного матеріалу відповідає особлива специфічність національної форми. Сюжет комедії Остапа Вишні “Запорожець за Дунаєм” взято з однойменної опери С.Гулака-Артемовського. Як художні засоби висміювання Вишня широко використовує українські народні пісні та класичні романси, популярні музичні номери з опери Гулака-Артемовського, парафрази байок Л.Глібова і т.д.

Подальший розвиток ТСО (за винятком тих, які залишаються *суто національними*) з погляду дихотомії національне/міжнародне йде в двох, начебто протилежних, напрямках. З одного боку, ТСО — це яскраві прояви національно-своєрідних ситуацій і відображення національно показових характерів, психічних типів, матеріал для роздумів про національну ментальність: Зигфрід, Жанна д’Арк, Фауст, бен-Льове, барон Мюнхгаузен, Ходжа Насреддін, бравий вояк Швейк тощо.

З другого боку, національно-типові явища, відповідні ТСО синекдохічно, як частина до цілого відображають вселюдські феномени, дають змогу узагальнено показати життя інших народів, або ж і людства. Відбувається розширення “окремого” — “просторово-семантичної зони” на “особливе”, регіональне чи зональне, або ж і на “загальне”, глобальне. Інакше кажучи, ТСО здобувають понаднаціональну вагу: ті ж самі Жанна д’Арк, Фауст, бен-Льове, Мюнхгаузен, Ходжа Насреддін, Швейк.

Перетворення суто національного (стисліше говорячи — етнічного) сюжетно-образного матеріалу на понаднаціональний (зональний) у процесі традиціоналізації добре прослідковується на *артуріані*. Вона сягає корінням кельтської міфології, що стає структурою художніх творів, втрачаючи при цьому первинне семантичне наповнення. Певне значення для розвитку артуріани мав кельтський фольклор. В основі артурівських сюжетів лежать історичні події кінця V – початку VI ст. Існує версія, що Артур — реальна історична особа. Артуріана у своєму розвитку пройшла декілька етапів. Раннім етапом є фольклорний.

Наступний — історико-легендарний етап, який можна розділити на два підетапи. До першого підетапу належать латиномовні прозові історичні хроніки IX – 1-ї половини XII ст. У них місце дії обмежується конкретним тереном Валлії, вказується точний історичний час з датуванням основних подій. Артур постає як воєначальник — національний герой бриттів.

Особливе місце в становленні артуріани посіла “Історія королів Британії” (бл. 1137) **Гальфріда** Монмаутського. Будучи останньою латиномовною хронікою, вона завершує перший підетап. За іншими параметрами “Історія” відкриває наступний підетап функціонування артуріани. **Гальфрід** уперше ввів у хроніку розгорнутий сюжет про Артура. Відбувається перша трансформація образу Артура. Він міняє свій статус, перетворюючись на переможного короля бриттів, що підкорив собі майже всю цілу Європу. Тим самим руйнується регіональна обмеженість місця дії. Автор створює досить детальну біографію героя від моменту народження до смерті. Спостерігається героїзація, ідеалізація, гіперболізація образу Артура. В оточенні короля Артура з’являються дійові особи, які супроводитимуть його й пізніше: небіж Вальваний (Гавейн), виночерпій Бадур, кравчий Кай, король Норвегії Лот, намісник Корнубії Кадор та ін. В “Історії” **Гальфріда** відсутні любовні мотиви. Королева Геневера — історична особа, інших жіночих образів немає. Антиподом короля Артура є його небіж Модред, який зрадив короля і посягнув на королеву, зрадив національні інтереси бриттів, завдає Артурові смертельної рани. У конфлікті “Артур — Геневера — Модред” королева відіграє пасивну роллю, конфлікт має не психологічний характер, а зовнішній, антагоністичний, соціально-політичний. При створенні “Історії” **Гальфрід** широко використовує історичні та псевдоісторичні факти, фантастичні образи та мотиви міфологічного фольклорно-легендарного і казкового походження (чарівник Мерлін, велетні, острів Аваллоу та ін.). Особливо цікавою є легенда про майбутнє

повернення короля Артура з острова Аваллоя, яка отримала поетичне звучання.

Другий підетап історико-легендарного етапу триває з другої пол. XII ст. по XIV ст. і представлений франкомовними і англомовними переробками “Історії королів Британії” Гальфріда Монмаутського: “Роман про Брута” Васа (кінець II ст.), “Брут” Лайамона (початок XIII ст.), “Хроніка” Роберта Глочестерського (кінець XIII ст.), “Хроніка” Пітера Лангтофа (початок XIV ст.), “Легенда про Англію” Брюна (середина XIV ст.). На цьому етапі сюжети про Артура формувались і розроблялись у змішаному англо-французькому середовищі. Для подальшого становлення артуріани особливе значення мають переробки Васа та Лайамона. Вас уперше ввів у сюжет про Артура мотив, пов’язаний з появою при дворі короля Круглого столу, котрий повинен був зрівняти в правах усіх лицарів. Цьому образіві-деталі судилося відіграти структуротвірну роль в подальшому формуванні артуріани. Поруч з королем Артуром Круглий стіл став центральним стрижневим образом, який об’єднує розрізнені сюжети. Круглий стіл створив сюжет про Артура відкритою системою, доступною для введення різноманітних, часом відокремлених від основної лінії сюжету. Згодом Круглий стіл відокремився від основного сюжету артуріани і став функціонувати самостійно, перетворився на символ.

Написаний французькими віршами “Роман про Брута” Васа, назагал, зберігає сюжетний матеріал Гальфріда, але у викладі подій відчувається вплив лицарських ідеалів, обрядів, побуту. Король Артур зображується як ідеальний лицар, голова середньовічного лицарського двору. Історія появи Круглого столу, лише назначена у Васа, отримала подальшу розробку в “Бруті” Лайамона. Він переклав англійськими віршами твори Васа, розробивши деякі сюжетні ситуації. На відміну від попередників у Лайамона помітна явна героїзація Артура, який зображений як войовничий король бриттів, що переможно бився з ворогами. Ця риса споріднює твори Лайамона з “Історією Гальфріда”. Сюжет про короля Артура вийшов за рамки національної літератури і набув зонального характеру. Він активно функціонував як у Англії, так і у Франції. Це дає право стверджувати, що вже за Середньовіччя почався процес інтернаціоналізації сюжету і він перейшов до розряду традиційних.

Отож, національні ТСО можуть перетворюватися на міжнародні: зональні, полізональні, регіональні. Щодо цього показові середньовічно-легендарні сюжети (Фауст, Щуролов, Голем), які з німецької (чи то германської) культурної зони вийшли на цілий європейський регіон, зокрема, в бік зони слов’янської.

Сюжет про доктора Фауста майже водночас з його постановням набув у слов'янських країнах величезної популярності. Ця популярність не зменшується, але збільшується з плином часу. Можна мовити про справжню слов'янську *фаустіану*. Залежно від рівня суспільно-історичного і літературного розвитку засвоєння фаустівського сюжету здійснювалося в різних видах рецепцій, в різних жанрових формах. Процес засвоєння фаустівського матеріалу різними національними культурами мав багато спільного, але й своєрідного, відповідного “внутрішній ситуації” літератури-реципієнта.

Грецькі міста, як відомо, сперечалися за честь бути батьківщиною Гомера. А міста Німеччини, Чехії, Польщі — бути місцем перебування Фауста. У Празі показують будинок на Карловому наместі, де буцімто перебував Фауст; з цим будинком пов'язаний окремих, відмінний від основного ТСО, переказ про алхіміка доктора Фауста.

У Краківському університеті зберігаються іматрикуляційні книги з прізвищами студентів, де записаний і Фауст. В Польщі популярна легенда про “польського Фауста” — пана Твардовського, котрий начебто вчився в тому ж Віттенберзькому університеті, що й Фауст. (Сюжет не збігається з фаустіаною). Залишимо на боці справу, чи мав місце і якою мірою, генетичний зв'язок між ТО німецького Фауста та польського Твардовського. У найвідомішому польському творі про “польського Фауста” — баладі “Пані Твардовська” А. Міцкевича ставлення до диявола зверхнє, гумористичне. (Про подібне ставлення до нечистої сили писав П. Чубинський, як про особливість українського менталітету. Здається, подібне спостереження можна поширити й на інших слов'ян, у даному разі — на поляків).

У Росії відгомони фаустіани проникли ще за царювання Петра I напр., у оповідях про “російського Фауста” — Брюса. Поява Фауста в класичній російській літературі починається із “Сцени з Фаустом” О. Пушкіна (в одному шерезі з Клеопатрою, Жанною д'Арк, Дон Жуаном, Моцартом) була свідченням того, що ця література в процесі пришивидшеного розвитку визріла до засвоєння європейських регіональних ТСО. Відтак фаустівський ТСО постійно привертав увагу російських авторів: кн. О. Одоєвський, І. Тургенєв, М. Чернишевський, М. Добролюбов, В. Брюсов (“Вогняний янгол”), М. Лохвицька, О. Купрін (“Зірка Соломона”), А. Луначарський (“Фауст і місто”), М. Булгаков (“Майстер і Маргарита”), С. Альошин (“Мефістофель”).

Зверталися до цього ТСО також українські письменники В. Винниченко (“Записки кирпатого Мефістофеля”), М. Хвильовий,

П.Тичина (“Ходить Фауст по Європі”), Ю.Клен (розділ “Вальпургієва ніч” з віршованого роману “Попіл імперії”), І.Кочерга (“Майстри часу”), О.Левада (“Фауст і смерть”). Певні фауствіські мотиви використовували фантасти В.Владко, О.Бердник та ін.

ТО Фауста став позанаціональною образною аналогією, як-от у К.Чапека, коли той у “Війні з саламандрами” устами Ікса — авторського персонажа — формулює страхітливу сутність феномену саламандр, розгорнутою образною аналогією Фауст — Вагнер: “Якби саламандри не були хоч такими страшенно стандартними!” — з тугою вигукував Х. Правда, вони так чи інакше можуть бути названі освіченими; але від цього вони стають тільки ще більш обмеженими, бо вони беруть від людської цивілізації лише те, що є в ній стандартного і утилітарного, механічного і знеособленого. Вони стоять біля людства, як Вагнер біля Фауста, але різниця в тому, що вони задовольняються цим і їх не гризуть ніякі сумніви. Найстрашніше, що цей сприятливий, придуркуватий і самовдоволенний тип цивілізованої посередності розмножився в мільйонах і мільярдах однакових одиниць. А втім, ні; я помилюся: найстрашніше, що вони досягли таких успіхів. Вони навчилися користуватися машинами і арифметикою, і виявилось, що цього досить, щоб вони стали володарями всього світу. Вони викинули з людської цивілізації все, що було позбавлене безпосередньої корисності, всяку гру, фантазію, завіти старовини; тим самим вони позбавили її всього, що було в ній людського, і засвоїли тільки її оголений практичний, утилітарний, технічний бік. І ця жалюгідна карикатура на людську цивілізацію чудово пристосовує світ до себе; вона створює технічні чудеса, перекроє нашу стару планету і, врешті-решт, заворожує навіть саме людство. Фауст буде вчитися таємницям великих успіхів посередності в свого учня і служителя! Одне з двох: або людство зіткнеться з саламандрами в боротьбі не на життя, а на смерть, або ж воно безповоротно осаламандриться. Щодо мене, меланхолійно говорив Х., то я б віддав перевагу першому” [11, 455–456].

У процесі рецепції відбувається *онаціональнення* — зміна національних ознак першотворів: перенесення дії в нові національні умови, відповідне змінювання сюжетних ситуацій, обставин дії, побутових та історичних подробиць, антропонімів, топонімів, ідеоматики, фразеології тощо — тобто цілого національного забарвлення. Онаціональнення переважно має на меті створення на основі першовірця з чужоземної літератури свого, національного своєрідного твору.

Протилежним різновидом переробки ТСО є *глобалізація*

(інтернаціоналізація), коли свідомо послаблено або стерто національне забарвлення першотвору, внесено чужонаціональні, неможливі в зображуваній національній дійсності подробиці, або невластиві національній художній системі першотвору структурні складники задля надання зображуваному позанаціональної, понаднаціональної ваги. Інтернаціоналізація часто є водночас жанровою переробкою або осучасненням.

Чим менше сюжет пов'язаний з рідною національною традицією, тим узагальненіше він сприймається. Особливе місце посідають античні, що складають чи не найчисленнішу групу ТСО. Античність традиційно сприймається як щось вагоме, класичне, таке, що дає основу для розв'язання суттєвих філософсько-соціальних проблем.

Висока частотність звернення до античності пов'язана з сильним прагненням до *художнього моделювання, типологізації*. У літературах європейського регіону (значною мірою також близькосхідного) античні ТСО мають виняткову модельність. Це пояснюється низкою взаємопов'язаних чинників. Античність максимально віддалена від нас, тому не виникають конкретні аналогії із сучасністю. Античність – підмурак усієї європейської культури, її передісторія – сприймається як щось спільне, однаково значуще для всіх народів.

Звернення до античного матеріалу є одним з показників (параметрів) внутрішньої зрілості даної національної літератури, її переростання своєї національної обмеженості, входження в світову літературу.

За античних часів уперше в людській історії (в усякому разі в європейській) виникали суспільно-історичні та суспільно-психологічні ситуації, які багаторазово повторювалися на наступних витках історичного розвитку. До таких ситуацій постійно зверталася думка не лише вчених, а й письменників; закріплюючись у свідомості, усній історії, письмовому тексті, вони художньо сприймалися саме як усталені. Так, Атлантида – вперше відображена в усній історії та письмовій традиції ситуація загибелі цілої країни й народу. Сократ – перший мислитель, що для нього понад усе були пошуки істини; філософ, котрий виділив завдання людського самопізнання з нерозчленованої загальнонаукової цілокупності, звернувся, на відміну від попередніх натурфілософів, до пізнання людини (вперше об'єкт філософа і митця став єдиним). Сократ уперше поставився до етики як до науки; нарешті, – він був першим європейським філософом, засудженим до смертної кари, інакше кажучи, – першим “інтелектуальним героєм” (К'єркегор). Його

смерть дала поштовх для розвитку нового літературно-філософського жанру □ократичного діалогу, в якому образ Сократа одразу ж взяв на себе аксіологічне навантаження, а також зазнав життєвої міфологізації, що в подальшому стало характерним для ТО взагалі. Розвиваються також жанри звинувачення та захисту Сократа на суді. Відповідно можна відзначити два напрямки в зображенні його образу: “негативний” (від Аристофана до Ніцше), де Сократ — руйнівник грецького патріархального духу, та “позитивний” (від Платона і Ксенофонта до Й. та Г.Томанів), де Сократ — взірць для наслідування. Синтез поглядів своїх попередників запропонував Гегель, вважаючи суд над Сократом “всесвітньо-історичною трагедією”, де зіштовхуються об’єктивне право народу жити в злагоді зі своєю релігією і суб’єктивне право дослідника розглядати наївні вірування співвітчизників як матеріал для аналізу. Гегелівське трактування служить ще одним доказом того, що в ТСО знаходять відображення загальноважливі життєві ситуації і типи. Не можна також не помітити абсурдності судової процедури: як це показано в Платоновій “Апології Сократа” суд і підсудний просто не розуміють одне одного.

Цікаво, що філософ, формою творчого самовиразу якого був діалог, став відомим в першу чергу завдяки ситуації в його житті, коли комунікативність була неможливою. Таке сприйняття суду над Сократом характерне для Й. та Г. Томанів (роман “Сократ”), Ю.Мушкетика (оповідання “Смерть Сократа”), Е.Радзінського (драма “Бесіди з Сократом”) та ін. А сократівська тема трагічного конфлікту мислителя зі своїм суспільством постійно залишалась і залишається актуальною. Александр Македонський (або Великий, як у західноєвропейській традиції) — звияжний полководець, творець першої світової, згідно з уявленнями його часу, імперії. Юлій Цезар □перший самодержець, диктатор котрий змінив народовладдя самовладдям. Справжнє чи позірне, добре чи погане □ особливе питання, якого тут зачіпати не будемо. (Та чи інша відповідь на нього пояснює, звичайно, сенс звернення до відповідного сюжетно-образного матеріалу). Власне поєднання первинності, первісності та історичної повторюваності ситуацій, які відображені в античному сюжетно-образному матеріалі, спричиняло їхню традиціоналізацію. Європейська культура сприймала античність як спільну для усіх європейців спадщину. Тому при зверненні до ТСО античного походження вирішується інтернаціональна проблематика.

Інша ситуація при використанні ТСО із історії, міфів, переказів нині існуючих народів досить часто виникають перегуки з

національним аспектом сучасних соціально-філософських проблем (включаючи проблему національного характеру). Це однак стосується різних літературних напрямів і періодів. Показовим прикладом можуть служити драми французького письменника Ж.Жіроду. З одного боку “Зіґфрід”: за мотивами німецького епосу, де зачіпається “німецьке питання”, з іншого боку, — засновані на давньогрецькому матеріалі драми “Троянської війни не буде” або “Електра”. Однак частіше при запозиченні сюжету з літератури чужого сучасного народу специфіка оригіналу послаблюється, він денационалізується. У різних літературних напрямках, у різних письменників, залежно від конкретної ідейно-художніх завдань це здійснюється дуже по-різному. Але в усіх випадках за нових історичних умов ТСО, так би мовити, перевіряються на адекватність художнього відображення життя і на пристосованість до інших часових і національних ситуацій. Нові художні варіанти створюються на інваріантній основі ТСО.

Закономірно, що Моцарт, якого можна назвати “людиною, саме ім’я якого виражає ідею про абсолютну досконалість у музичній творчості” (А.Д.Улибишев), став ТО. Цей образ розроблявся письменниками, представниками інших мистецтв, а в наш час — публіцистами.

Традиціоналізації образу Моцарта сприяли похмурі обставини його кончини і здогадки, що пов’язані з цим: легенда про отруйника Сальєрі, легенда, що пов’язує загибель великого композитора з франкмасонами, “справа Хордемеля”. Мотив трагічної смерті та легенди, що його супроводжують, і в багатьох інших випадках є організуючим началом ТСО: Сократ, Христос, Юлій Цезар, Клеопатра, Фауст, Дон Жуан.

Образ Моцарта привертав увагу передовсім німецькомовних авторів (Л.Тік, Е.Т.А.Гофман, Е.Мьоріке, Г.Ніколаї, Г.Гессе, Ф.Фюман). Однак, як властиво ТО, він вийшов за національні межі. До нього зверталися чеські (Й.К.Тил), американські (Д.Вейс) та інші письменники. Схрещенням різних національних традицій у трактуванні образу Моцарта та його долі був фільм американського режисера чеського походження М.Формана за п’єсою німецького драматурга П.Шеффера “Амадеус”.

Традиціоналізація образу Моцарта в російській культурі здійснилася під знаком Пушкіна. Легенда про отруєння великого композитора була матеріалом, надзвичайно придатним для втілення тем, що хвилювали поета. Первісна назва пушкінської трагедії — “Заздрість”, але цим сенс трагедії не обмежувався. Пушкін розв’язував не так питання про конкретну долю Моцарта та Сальєрі,

як проблему несумісності “генія та злочинства”, її творчі, психологічні, моральні, філософські аспекти. “Моцарт і Сальєрі” (1830) — унікальний феномен. Пушкін перше за музикознавців збагнув особистість і творчість великого австрійського композитора. Пушкінське розуміння Моцарта було підхоплено й розвинуто в російській традиції. І.Тургенєв у “Батьках та дітях” схарактеризував музику Моцарта словами, що безпосередньо сягають пушкінського трактування. Судження про Моцарта в музикознавстві і композиторів склалися під впливом “Моцарта і Сальєрі”: В.Одоевський, Г.Ларош, О.Серов, А.Рубінштейн, П.Чайковський, М.Римський-Корсаков, С.Танєєв, А.Лядов. Подібний до пушкінського образу Моцарт у новелі К.Паустовського “Старий кухар” (1940). На рівні літературних аналогій багато разів згадується Моцарт у повісті С.Єсіна “Временитель” (1987) в одному шерегу з такими ТО як Гамлет, Соломон, Герострат, Дон Жуан тощо. Традиція звернення до образу Моцарта й ситуації Моцарта і Сальєрі в пушкінському розумінні підтримуються й у віршах багатьох поетів: Ю.Воронов “Моцарт”, С.Єсінін “Чорна людина”, Д.Кедрін “Бесіда”, А.Лиханов “1791”, О.Мандельштам “І Шуберт на воді, і Моцарт у пташиному гамі”, Б.Окуджава “Моцарт на скрипці грає”, Л.Хаустов “Моцарт”.

Проблематика “Моцарта і Сальєрі” набула особливої соціальної актуальності. Трагедія, її образи сприймаються дуже широко, як певна міра, як не лише художній, але також філософський доказ. Загальнолюдське допомагає розумінню сучасності. Д.Гранін у статті “Священний дар” (1971) проводить аналогію між Сальєрі, єдиним проводарем тіла Моцарта до могили, і Бенкендорфом, фон Фоком, Магніцьким, Рунічем, Булгаріним.

Традиційною мірою стало *сальєріанство* у пушкінському розумінні: “Скільки талантів засушила, заклінула ця підозрюваність, вузькість поглядів! Вона робить композитора глухим до дзвінкої ноти товариша, перетворює Моцартів на Сальєрі, застить очі” (А.Вознесенський). Ще ширше проблему трактовано в статті Ф.Іскандера “Моцарт і Сальєрі” (1987), де власне нема розмірковувань про пушкінську *трагедію*. “Моцарт і Сальєрі” виступають як міра, коли автор доводить: геній не лише морально, але й фізично не здатний на злочин, бо творення великого вимагає повної самовіддачі митця. І, навпаки, [Заздрість, думка про злочин теж поглинає весь час і всі сили.

Загалом же про пушкінську трагедію, тлумачення її ТО написано неосяжно багато. Сама “Антологія трактовок і концепцій “Моцарта і Сальєрі”” [8] містить 164 статті.

Те, що говорилося про сюжети історичного походження, у більш “прихованому” вигляді стосується сюжетів міфологічної, фольклорної або літературної генези.

У житті, а тому й у літературі, повторюються не тільки суспільно-історичні, а й особистісно-психологічні конфліктні ситуації. Причому особистісно-психологічні повторюються значно частіше, буквально безмежно. Тисячі разів повторювалася ситуація Ромео і Джульєтти як трагедійна ситуація перешкод взаємному кохання з боку родичів, що належать до ворогуючих кланів. Подібність часом доходила до ідентичності. “Цюріхська п’ятнична газета” 3 вересня 1847 року повідомляла: “У с. Альтвезеллергаузен біля Ляйпцігу покохали одне одного юнак дев’ятнадцяти років і дівчина сімнадцяти. Обое діти бідних людей, котрі, однак, смертельно ворогували і не хотіли погодитися на шлюб цієї пари. 15 серпня закохані попрямували до корчми, де гуляв бідний люд. Танцювали там до години ночі, а потім відійшли. Ранком у полі було знайдено трупи обох закоханих. Вони застрелились” [5, 409]. Відштовхнувшись від цього дійсного випадку, Г.Келлер написав новелу “Сільські Ромео і Джульєтта”. Новела розпочинається стислим роздумом швейцарського письменника прямо-таки на тему, якій присвячена стаття. “Ця оповідь була б непотрібним наслідуванням, якщо б вона не спиралася на справжню пригоду і не доводила, як далеко вглиб життя людського укорінені всі ті сюжети, котрі становлять основу великих творів минулого. Таких сюжетів небагато, але вони знову і знову оживають, щоразу в іншому вбранні, і тоді рука митця тягнеться їх відтворити” [5, 7].

Поділ ТСО на суспільно-історичні та особистісно-психологічні, який придатний для робочої класифікації, умовний. Безліч ТСО знаходяться, сказати б, посередині, відбивають повторюваності різних типів. Так, ситуація в “Леді Макбет Мценського повіту” М.Лєскова відображає лише один бік значно складнішої шекспірівської ситуації. Ситуація Антігони, хоча й особистісно-психологічна, але зумовлена соціально (відтак поява великої кількості Антігон від Давньої Греції до середини ХХ ст.). При цьому все більшу увагу привертає соціальний аспект: трагедії В.Газенклевера (1917), П.Кокто (1922), Л.Стоянова (1929), Ж.Ануя (1943), Б.Брехта (1948); драма П.Карваша “Антігона та інші” (1961); повість “Берлінська Антігона” (1965) Ф.Гоххута. У цих творах сюжет-еталон Софокла осучаснюється, набуває антимілітаристського значення.

Теорія ТСО визнає закон системної єдності художнього твору, а як частину такої єдності взаємопов’язаність і взаємозумовленість

фабульно-сюжетних та образних складників. Для кристалізації типологічно важливої модельної ситуації, що визначена міфом або породжена безпосередньо життям у його історичному аспекті, в стійку художню структуру, потрібне ядро. Таким ядром, “стимулом для кристалізації”, вживаючи удатний вислів К. Чапека, є персонаж (персонажі), спроможний виконати функцію утворення структури і стати традиційним образом.

У переважній більшості випадків такий персонаж — традиційний образ має прототипом реальну особу (крім ТО, що походять від архаїчної міфології). Такого прототипу витворює саме історичне життя, у ньому втілюється ситуація, яка є основою ТС. Для ТС історичного походження і суспільно-історичного семантичного наповнення це [яскрава особистість, що увійшла в історичну свідомість і пам'ять народів, провідна дійова особа зображуваних подій. Прототип ТО — складна, суперечлива, неоднозначна особа (Александр Македонський, Цезар, Клеопатра, Жанна д'Арк, Карл XII, Петро I, Катерина II, Моцарт, Наполеон).

Показовим прикладом є Мазепа: особистість водночас національно типова, але й унікальна. Він гетьманував більше за інших гетьманів — 22 роки! Найкультурніший з українських гетьманів, політично обдарований, європейськи освічений, він намагався прищеплювати рідній країні західні зразки. Разом із тим був переконаним і діяльним захисником нації та православ'я. Незвичайним він був і як особистість. М.І. Рудницький назвав його “українським Дон Жуаном” [1, 8], наголошуючи, що Мазепа із цього погляду був винятком серед політичних діячів козацьких часів.

Можна визначити *прототипи* більшості ТО фольклорної та літературної генези, хоч щодо найдавніших героїв це досить тяжко і суперечливо (Ілля Муромець). Однак ТО, котрі виникли в період Середньовіччя і за нового часу, мають прототипів. Звичайно усна історія й історична пам'ять зберігають їхні справжні імена: король Артур, Макбет, Гамлет, король Лір, Марко Кралевич, Гарун-аль-Рашід, абу-Нуvas, Маруся Чурай, Ходжа Насреддін.

Здебільшого це реальні постаті, котрі відігравали певну *історичну роль* в регіональному або зональному масштабі. Проте, основою для створення ТСО цієї групи є не загальнозначуща суспільно-політична ситуація, але ситуація психологічна, морально-драматична. Щодо прототипів збереглося мало наукових точних фактів. Відомості переважно походять з історичних переказів. Прикладом може бути король Лір. Задовго до Шекспіра оповіді про долю Ліра були поширені в англійській писемності, здебільшого в

історичних хроніках. Мабуть, вперше про Ліра розповів Гальфрід Монмаутський в “Історії королів Британії” (1147). Це можна сказати й про шекспірівського Гамлета. Його прототипом був данський принц Амлет. Історичні перекази про Амлета виклав данський хроніст Саксон Грамматик (1140-1208) у латиномовних “Діяннях данів” (1208), що були оприлюднені 1514 року, майже за сторіччя до Шекспіра.

Другий випадок: прототипом ТО є реальна особа, що не відіграла значної ролі в історії, але особа у певному сенсі яскрава, й чимось (характером, вчинками, долею) вона привернула виняткову увагу сучасників: доктор Фауст, Дон Жуан, Щуролов з Гаммельна, празький рабин бен-Льове, барон Мюнхгаузен. Навколо такого прототипу кристалізація сюжету повинна бути швидкою, інакше цю особу забудуть, вона не закріпиться у людській пам’яті. У цьому засаднича відмінність від прототипів — історичних діячів. Окремі сюжетні мотиви і сюжет назагал мало відповідають фактам реального життя прототипу.

Нарешті, третій випадок, коли прототип реальна особа, що не вчинила нічого особливого, однак типова в тому чи іншому значенні. Прототип акумулював особливості великої кількості подібних осіб. Процес творення сюжету-еталона в цьому випадку відрізняється від процесу складання всіх інших типів ТСО. Там вирішальну роль відіграє колективний, часом багатовіковий, досвід. Тут індивідуальна творчість одного автора. Процес кристалізації практично одномоментний, триває лише кілька років (такі ТСО нечисленні і виникають лише в літературі нового часу: Робінзон Крузо, Тартюф, Шерлок Холмс, Швейк). Антропоніми прототипів письменниками не збережені, але визначаються досить легко. Прототипом Робінзона Крузо був англійський моряк Олександр Селькірк, Тартюфа єпископ Рокетт та інші діячі Товариства святих дарів, Холмса доктор Джозеф Белл, Швейка празькій простолодин Йозеф Швейк і денщик Франтишек Страшліпка [16].

Здебільшого ТС і ТО взаємопов’язані, становлять єдину структуру. Проте їх конкретне співвідношення може бути вельми різним:

1. Інваріантна фабула невідривна від ТО-персонажа: Геракл, Прометей, Едип, Антігона, Федра, Електра, Амфітріон, Пігмаліон, Юда Іскаріот, Понтій Пілат, Макбет, Ромео і Джульєтта, Щуролов, Жанна д’Арк, Ян Гус, Роксолана, Маруся Чурай та ін.

2. ТО ширший за сюжет, власне кажучи, він є складником різних сюжетів: Христос, Юлій Цезар, Мазепа, Петро І.

3. Вдало створений літературний образ, що дає художне

пізнання суспільних або психологічних закономірностей, може вийти за межі історичної й національної дійсності, яка його породила. Такий образ може “відірватися” від рідного ґрунту. Він переходить у твір, який змальовує іншу соціальну дійсність, у твір з новим сюжетом, проте зберігає ідейно-структурну функцію, подібну до тої, котру мав у первісному сюжеті.

4. Концепція твору розкривається переважно через образи-персонажі. Сюжет не має вирішального смислового наповнення. Наприклад, протистояння добра і зла в душі людини традиційно розробляється через образи Фауста і Мефістофеля, але сюжетний “розкид” дуже великий (“доктор Фаустус” Т.Манна, “Мефісто” К.Манна, “Фауст і смерть” О.Левади та ін.).

5. Якщо ТО має стійку характеристику, то це стрижень, на який нанизуються фабульні мікроконструкції. Даний тип сюжетоскладання виникає у надрах фольклору, передусім на межі усної творчості та масової літератури: циклізація героїчних, новелістичних, сатирико-гумористичних історій навколо улюбленого героя. У цих історіях оцінки героя можуть бути різними. Це пояснюється первісною його суперечливістю та залученням відповідного фабульного матеріалу з огляду на популярність ТО. Поступово така строкатість змінюється більш визначеною оцінкою. Створюються багатоепізодні та багатоваріантні твори. Кожний епізод є варіантом щодо інших. Об’єднуються фабульні структури навколо Геракла, Александра Македонського, Іллі Муромця, Гаруна-аль-Рашида, Абу-Нуаса, Ходжі Насреддіна, Тіля Уленшпігеля (Ойленшпігеля), Фауста, Мюнхгаузена, Холмса, Швейка. З погляду теорії ТСО немає засадничої розбіжності між “недоциклізованими” в один твір билинами про Іллю Муромця, близькосхідними анекдотами про Насреддіна і структурами, де циклізацію закінчено — різними версіями пригод Мюнхгаузена, серіями оповідань-продовжень про Шерлока Холмса. Назагал такі сюжетно-образні структури відкриті, тяжіють до безкінечних продовжень (пера того ж чи іншого автора).

6. Основне семантичне навантаження припадає на сюжет (традиціоналізується ситуація): *одиссеї*, *робінзонади*. Подібність цього типу з попереднім позірна. У *мюнхгаузениадах*, *холмсіадах* чи *швейкіадах* структуроутворюючим началом, яке детермінує дію головного героя, є сюжет з твердим хронотопом. У робінзонадах розповідається про людину (невелику групу людей), що втратила контакти з людством, опинилася в екстремальній ситуації, коли для того, аби вижити, необхідно напруження всіх сил і можливостей. Витворюється традиційна сюжетна модель: довгий і важкий шлях

додому або вільна (невільна) ізоляція від світу і спроба самопізнання на самоті. Щодо головного героя, то його як ТО, котрий зберігає свою номінацію і якості, але варіюється, трансформується, — нема. У численних робінзонадах Робінзон Крузо ніколи не бере участі, дарма що зв'язок з романом Дефо може підкреслюватися автором на рівні образних аналогій (скажімо, в назві твору: “Новий Робінзон” І. Кампе, “Швейцарські Робінзони” І. Вісса, “Петербурзькі Робінзони” О. Качуловської) А втім, нема і ТС, а є традиційна сюжетна модель-схема, що набуває різного ідейно-змістовного і сюжетного наповнення.

7. Ще менша вага номінативного образу-персонажа в “Пригодах Гуллівера” Дж. Свіфта й у всіх наступних *гулліверіадах*: німця Георга Борна “Гуллівер у арійців”, угорця Фрідріша Карінті “Подорож до Фа-ре-мі-до”, болгарина Еміла Манова “Подорож до Уїробії”, п'єси поляка Єжі Брошкевича “Дві пригоди Лемюеля Гуллівера” тощо. Сюжет традиційний, незмінний номінальний головний герой. Проте він □ “підставна” постать спостерігача й оцінювача сатирично зображуваних суспільних явищ. Гуллівер не являє собою нічого виняткового, що б заслуговувало на особливу увагу. Навпаки, це звичайна людина; прикриття, під яким сховався автор; образ, що дає змогу поєднати реально-життєподібне з умовно-фантастичним. Нібито ширококутний авторський об'єктив, який скеровується на різні предмети сатиричного зображення.

8. ТС являє собою каркас, що не пов'язаний з певними персонажами. Фабульна основа детермінує місце й час дії, але не дійових осіб: Всесвітній потоп, Атлантида, ходіння в Аїд (Ад) “Енеїда”, “Божественна комедія”, “Ходіння Богородиці во муках”, “Мадеєво ложе”, поема О. Твардовського “Тьоркін на тому світі”.

ТСО містять оціночність, значну аксіологічну інформацію: створенням образів належного □ неналежного, доброго □ поганого, позитивного □ негативного виступають як життєва модель, міра або символ. Аксіологічність ТСО виявляється по-різному з погляду синхронії (одномоментність виникнення) або діахронії (функціонування в історичному часі).

У період становлення, на прасюжетній (праобразній) стадії чітка оціночність ТСО ще не закріпилася. Власне кажучи, інакше бути не може при відсутності одного автора, отже, єдиної авторської концепції. Це значною мірою стосується сюжетів міфологічної генези, але ще показовіше для ТСО фольклорного походження. Такі образи Ходжи Насреддіна або бравого вояка Швейка, що ґрунтуються на народних анекдотах.

У таких випадках суперечливість ТО пояснюється

суперечливістю тих фольклорних сюжетів, що з них спліталися літературні протосюжети чи навіть сюжети-еталони. Яскравим прикладом вихідної невисвітленості є Дон Кіхот. П.Антокольський писав: “Не разберуться три века в гиганте, кто он?..” Річ у тім, що у великій книзі Сервантеса образ Дон Кіхота не має цілокупності. Він і мудрець, і дурень, і герой, і блазень, і божевільний, і людина, що глибоко філософські, цілком розсудливо мислить.

Щодо ТСО історичного походження, то тут взаємовиключні оцінки первісно закладені, бо політика [завжди боротьба і єдність суперечностей і взаємовиключних поглядів. Прототип ТО [складна, суперечлива, неоднозначна особа (Сократ, Александр Македонський, Юлій Цезар, Клеопатра, Жанна д’Арк, Дракула, Роксолана, Мазепа, Петро I, Карл XII, Катерина II, Моцарт, Наполеон, Бісмарк). Вельми наочний приклад Юлій Цезар. І самий виклад фабульних подій (життя й смерть Цезаря) і оцінка Цезаря римськими авторами [його сучасниками або майже сучасниками] суперечливі та взаємовиключні. (Наразі нас не цікавить, хто з них був “правий” у науковому розумінні. Важливий той факт, що вже на стадії виникнення ТСО, у даному випадку на художньому етапі, в ТСО закладені різні “антагоністичні” оцінки і судження). Ще за життя Жанни д’Арк виникають дві версії її діяльності: французька версія, починаючи зі “Слова про Жанну д’Арк” (1429) Кристини Пізанської та “Містерії про облогу Орлеана” (1429), і англійська версія, яка представлена хоча б шекспірівським “Генріхом VI”. Як і у випадкові з Цезарем, первісні оцінки вихідно протилежні. Різниця лише в тому, що тут художній період розвитку ТСО хронологічно починається майже водночас з дохудожнім, а розбіжність трактувань пояснюється протилежністю національних позицій. Подібна ситуація з ТО Мазепа, Петра I, Карла XII.

ТО в *творі-еталоні (творі-зразку)* може мати внутрішню цілісність і визначеність авторського ставлення до нього, але цей образ складний, у ньому первісно закладені різні, але припустимі і по-своєму обґрунтовані розуміння, тлумачення. Як приклад назвемо шекспірівського Гамлета.

Позаяк полісемантичність є однією з основних ознак ТСО, то в них завжди закладені можливості різних переосмислень, інтерпретацій. Закономірним є не лише часткова зміна авторського ставлення (поглиблення, уточнення, розширення), а й зміна оцінки на діаметрально-протилежну — докорінне переглядання. Надзвичайно широкою є амплітуда оціночних коливань. Незалежно від того, чи були на ранніх стадіях даного ТСО розходження, суперечності оціночного характеру, в історії кожного ТСО

обов'язково відбувається перехід від позитивної оцінки до негативної або від негативної до позитивної.

При виникненні подібних соціально-історичних ситуацій з'являється прагнення до “історичного маскараду” і задля політичного самовихваляння та самоутвердження (особливо заповзято в періоди суспільних потрясінь, війн, революцій, тоталітарних режимів). Такий історичний маскарад природно відбивається у мистецтві посиленням зверненням до ТСО. Так, звернення до античних зразків у політиці, побуті, малярстві, драматургії мало місце в період Великої французької революції. Подібне явище спостерігалось й у повоєнні роки.

Мистецтво, яке обслуговує тоталітарні режими, постійно звертається до історичних і псевдоісторичних сюжетів та образів патріотично-героїчного типу: гримування під давній Рим у фашистській Італії, використання давньогерманської та скандинавської міфології в нацистській Німеччині, численні романи, поеми, кінофільми сталінських часів про Петра I, Олександра Невського, Івана Грозного, Богдана Хмельницького із задалегіть заданою метою, тенденцією.

Іронія історії, однак, полягає в тому, що вона, сказати б, нібито пародіює ті історичні взірці, котрі наслідують наступні діячі. Величне, **трагічне** при повторюваності ситуацій здійснюється чи то як трагікомедія, чи то як фарс. Література також бере активну участь в іронічно-пародійному змалюванні традиційних взірців.

Це може бути прямий публіцистичний напад (політичний памфлет В.Гюго “Наполеон Малий”). Може бути художньо-публіцистичне заперечення тої ідеології, що є засновком вихваляння ТО. Щодо цього дуже показова спрямована проти героїзації звияжних полководців стаття Я.Гашека “Ціна слова”. На думку чеського письменника, вони — Рамзес II, Александр Великий, Ганнібал, Аттіла, Карл Великий, Тамерлан, Наполеон та їм подібні — моторошні вбивці сотень тисяч, мільйонів людей. Так, наприклад, Гашек гостро заперечує культ Наполеона, що в ньому часто вбачають “взір сили та енергії. А між тим у серці кожної культурної людини спогади про мільйони родин, які він знищив, про потоки крові, пожежі і страждання сотень тисяч людей повинно неминуче спричиняти глибокий жаль, що взагалі народився цей кущий корсиканець. Я завжди з відразою відвертався від його портрета, від його пихатої постаті огидного позера зі схрещеними на грудях руками [13, 11].

В інших випадках специфічно-художні форми заперечення. Висміюються традиційно високі сюжети та образи, але критика

спрямована не стільки на понижуваний образ, скільки на сучасних письменників продовжувачів. Прикладом можуть бути підкреслено сучасні антифашистські “Справи пана Юлія Цезаря” Б.Брехта або **літературний апокриф** К.Чапека “Александр Македонський, лист Аристотелеві зі Стагіра, директорові ліцею в Афінах”, де агресор Александр обґрунтовує завойовницькі війни пропагандистськими штампами ХХ ст.

В усіх цих випадках критика, відкидання позитивного тлумачення ТСО провадиться з гуманних позицій. Але поширене й заперечення високих, навіть священних ТСО, що доходить до цинічного глузування.

Історія функціонування ТСО відображає чи не основну проблему людської історії: боротьбу Добра зі Злом, Бога з дияволом, Христа з антихристом. Письменицька думка весь час звертається до антитез: Бог — диявол, Авель — Каїн, Христос — антихрист.

Починаючи від французьких просвітителів (“Кишенькове богослів’я” П.А.Гольдбаха), багаторазово блюзнірськи висміювалися старозавітні та новозавітні сюжети та образи, передовсім Ісус Христос: “Потішна Біблія” (1897), “Веселе євангеліє” Лео Таксіля, “Містерія-буф” (1918-21) Володимира Маяковського, “Божественна комедія” (1962) Ісидора Штока, “Божественні історії” (1966) Ф.Кривіна. У “Новом Завете без изъяна евангелиста Дем’яна” (1925) автор — Дем’ян Бедний декларує, що він має за мету “показати, що Ісус зовсім не такий, як заведено зображувати... Для більш життєвої переконливості я залучив до справи численних російських христів і христоносиць”.

За біблійно-коранічними мотивами написаний “Йосиф Прекрасний” Назима Хікмета. Драматург подає протилежне біблійному трактування сюжету і головного образу: “Як *вічний негативний характер* я вибрав біблійного Йосифа... тому що, не зважаючи на біблійне зображення Йосифа як уособлення справедливості, гуманності, високої моральності, у дійсності він є зрадником свого народу” [9, 316]. Вчинки Йосифа вмотивовано аж ніяк не по-біблійному. Згідно Біблії Йосиф відплатив братам за зло добром. У п’єсі Йосиф під виглядом добродетельності видає фараонові всіх рідних. Не дарма назва п’єси в турецькому оригіналі — “Юсуф, котрий зрадив своїх братів”. Йосиф — розумний, сильний, розсудливий. Але ці якості підпорядковано задоволенню егоїстичних інтересів або інтересів тих, кому він слугує. Йосиф у тюрмі починає доносити на інших в’язнів, цим домагається прихильності начальства в’язниці, і його призначають наглядачем.

Йосиф іде на підлості і провокування. Він наказує слугам покласти його братам у мішок дорогоцінну чашу. Потім звинувативши їх у крадіжці, “пробачає” і примушує переселитися зі своїм народом у Єгипет.

Із запереченням Божественного первня неподільно злютовано відкидання всіх традиційних етичних вартостей, зокрема, патріотизму, любові до Батьківщини — відтак постає зневажливе кепкування знов таки просвітителів з національних героїв, що стали символами народної слави. Жанна д’Арк у “Орлеанській діві” (1735) Вольтера перетворилася на спокусливу героїню легкої фривольної поеми.

Ще очевидніший зв’язок антирелігійності з антипатріотизмом в марксистській ідеології, політиці, публіцистиці та, що для нас найголовніше, — літературі. Ставлення т.зв. класиків марксизму-ленінізму до понять Батьківщина, любов до неї, патріотизм змінювалися залежно від політичної кон’юктури. Проте вихідним слід вважати формулювання з “Маніфесту Комуністичної партії” К.Маркса і Ф.Енгельса: “У робітників немає вітчизни” [7, 90]. В.І.Ленін визначав: “Патріотизм — одне з найбільш глибоких почуттів, закріплених віками і тисячоліттями відособлених вітчизн” [6, 164].

У Москві 1922 року за рішенням президії Москради, що її очолював Л.Б.Каменев, було зруйновано каплицю святого Оленсандра Невського як монархічний пам’ятник, що ображає революційні почуття. Але ж каплицю було споруджено в пам’ять російських вояків, що загинули у війні за звільнення Болгарії, і на честь імператора Олександра II. У каплиці служили також панахиди по спасителях вітчизни Козьмі Мініну, князеві Дмитру Пожарському, Івану Сусаніну [10, 64]. Згодом надійшла черга Храма Христа Спасителя, який був споруджений на народні пожертви як пам’ятник героям та полеглим у війні з Наполеоном.

Народні герої билин у “Богатирях” того ж Д.Бедного перетворилися на хвалькуватих боягузів, а Соловій-розбійник на народного месника!

Можна навести чимало протилежних прикладів: повне переакцентування, зміна оцінки й трактування ТО від негативної (“мінусової”) до позитивної (“плюсової”). Йдеться зокрема про Фауста, частково Дон Жуана і барона Мюнхгаузена: славетний брехун і хвалько перетворився у Г.Горіна на позитивного героя. Парадоксальність переосмислення підкреслюється назвою: “Той самий Мюнхгаузен” (1980).

Зміна гостро негативної традиційної оцінки на позитивну, має

місце й щодо ТСО історичної генези. Образ Нерона Клавдія Цезаря від його сучасників аж до тепер чи не в усіх європейських літературах традиційно трактувався як втілення найогиднішого, що може бути в людині. Лише деякі приклади. Давньогрецька література: “Паралельні життєписи” Плутарха (бл. 46 – бл. 127), “Римська історія” Кассія Діона Коккеяна (бл. 155 – після 220); даньоримська — “Аннали” Публія Корнелія Таціта (бл. 55 – бл. 150), “Життєпис дванадцятьох цезарів” Гая Светонія Транквіла (бл. 69-?); іспанська — трагедії “Жорстокий Нерон” (1625), “Спалений Рим” (1636) Лопе де Веги; французька — трагедія “Британік” (прем’єра 1669) Ж. Расіна; італійська — трагедія “Октавія” (1780) графа В.Альф’єрі, історичний роман “Мессаліна” (1885) Р.Джованьолі; українська — “Холодний яр” (1845) та “Неофіти” (1857) Т.Шевченка, поезія “Жест Нерона” Д.Павличка; польська — історичні романи “Quo vadis?” (1896) Г.Сенкевича, “Нерон” А.Кравчука; англійська — оповідання “Змагання” А.Конан Дойла; угорська — “Нерон, кривавий поет” (1922) Дж.Костолані; російська — “Переказ про Флора, Агріппу й Менахена, сина Єгуди” (1886) В.Короленка, “Голуба книга” (1935) М.Зощенка, “Театр часів Нерона та Сенеки” (1989) Е.Радзінського. Полібним чином зображувано римського імператора й в інших мистецтвах: картина німецького маляра В. фон Каульбаха “Нерон, що декламує на руйновищі Рима” (1872), опера А. Рубінштейна “Нерон” (1876). Але у “Фальшивому Нероні” (1936) Л.Фейхтвангера цьому римському імператору надано певні позитивні риси.

Мабуть, найбільш гідне подиву те, що ТО, які первісно втілюють у собі все лихе, негативне (**Сатана, Люцифер, Каїн, Юда Іскаріот**), часом також зазнають подібної переоцінки. **ТО Юди**, здавалося б, назавжди став символом зради, причому зради, здійсненої з найбільш нищих спонук — з корисливості, за 30 срібняків. Проте єврейські юдаїстські легенди вихваляли Юду як суперника Христа, що викривав вигадки апостолів про його воскресіння. Після “Месіади” (1748-73) **Ф.Г.Клопштока** в німецькій літературі закріпилася тенденція: у різний спосіб пояснюючи вчинки Юди, виправдовувати його. Цій тенденції відповідає також повість Л.Андрєєва “Юда Іскаріот” (1907).

Заперечення поняття, отож і почуття патріотизму спричинили найогидніше зрадництво більшовиків-ленінців у роки Першої світової війни (розклад російської армії поразницею пропагандою, провокування хвилювань у тилу, диверсії в господарстві, одержання коштів на фінансування підривної діяльності аж до перевороту 1917 року від німецької розвідки через

посередництво банкіра-авантюриста Парвуса. Про зрадницький характер цієї діяльності писали вже сучасники, як от Сергій Єфремов: “Для Леніна і Ко той колективний організм, що називається народом, державою і що складається з “самодавлюючих” осіб, вартий не більше того крілика, над котрим проробляє свої дослідження експериментатор. Братовбивця Каїн і предатель Іуда — праведники, чисті голуби в порівнянні з твердокаменними експериментаторами із Смольного” (С.Єфремов. На повороті. Зб. Укр. Жизнь, К., 1918). Отож закономірно, що саме запроданцеві Юді було споруджено 1929 року в советській Росії — у місті Свіязьску — монумент. Показово, що спершу замірювалися звести пам’ятник Люциферові або Каїнові [10, 65]. Протилежні трактування Юди (так само, як Сатани, Люцифера, Каїна) вочевидь відбивають споконвічну боротьбу абсолютних Добра та Зла, Бога та диявола. А також доводять думку про комуністично-ленінське начало як войовничий тріумф сатанізму.

Досить поширений цілком інший вид переосмислення ТСО, коли протосюжет або протообраз являють лише вихідну платформу, що саме через її загальновідомість і відповідне емоційне забарвлення є підходящими для створення по суті цілком нового твору, який **ідейно** не споріднений з ТСО. Переосмислення йде по векторах, що не продовжують, але й не заперечують концепцію ТСО-джерела.

Важливим параметром ТСО є поєднання реально-історичного та життєво-побутового з обов’язковим домислом, вимислом, тяжінням до “апокрифічних”, сумнівних, але підтверджених традицією епізодів і подробиць (прив’язування Мазепи до спини дикого коня, отруєння Моцарта). Відбувається навіть перехід у *фантастику*. У багатьох сюжетах оповідь [на межі можливого та невірорідного, зокрема у сюжетах, що беруть початок у переказах про походження (Енеїда, Щуролов з Гаммельна) або про загибель країни, міста (Атлантида, Кітеж). Фантастика зі самого початку супроводжує традиційні персонажі історичної (Александр Македонський, Цезар, король Артур і лицарі Круглого столу, Гамлет, Макбет, Жанна д’Арк, Дракула, Довбуш), або напівісторичної генези (Дон Жуан, Фауст, Щуролов з Гаммельна).

Потрібно лише пам’ятати, що ставлення автора до фантастики взагалі буває різним. ТСО, функціонуючи протягом сторіч, відображали різні етапи людського світосприйняття. Неймовірно з погляду сьогочасного людини було цілком реальним для творців міфів, чарівних казок, казок про тварин. Для Гомера реальним було втручання богів у людські справи. Софокл вірив у силу фатуму,

який наперед визначив усе, що трапилось з Едіпом. Так само безумовною була віра в чудесне в євангеліях і апокрифах. У середньовічних легендах — у демонологію, у можливість магії та астрології: легенди про короля Артура, Мерліна, Грааль, Фауста, Щуролова, Голема, Мадеево ложе (**Страшного розбійника**), Дон Жуана. Очевидно й Шекспір вірив у фантастичне (Тінь батька Гамлета, відьми в “Макбеті”).

Часто-густо, надто в новій літературі, фантастика піддається реальному тлумаченню, мотивується особливими станами оповідача або персонажа. Часте мотивування сном: сон Тетяни в “Євгенії Онєгіні”, “Поток-богатир” О.К.Толстого. У “Снах Сімони Машар” Брехта та Фейхтвангера події переносяться в часи Жанни д’Арк у сновидіннях головної героїні. Не рідше зустрічається вмотивування сп’янінням (напр., “Подорож пана Броучека цього разу в XV сторіччя” С.Чеха). Мотив сп’яніння може бути викладений розгорнуто, але може бути поданим мимохідь, двома-трьома словами. Як оповідь “за квартою горілки”, вводиться легенда про червону свитку в гоголівському “Сорочинському ярмарку”. Можливе поєднання цих двох мотивувань [сп’яніння і наступного сну. Таке поєднання — в “Сні” (“У всякого своя доля”) Т.Шевченка. Існує й мотивування хворобливим станом людської психіки □ душевною хворобою, нав’язливою ідеєю чи маячнею психічно здорової, але пораненої, хворої або вмираючої людини, отриманою травмою (“Янкі при дворі короля Артура”), невичерпною уявою славнозвісного брехуна (мюнхгаузіади). Особливий випадок маємо в науковій і соціально-науковій фантастиці.

Досить поширено подвійне пояснення [фантастичне і реальне сюжетних подій. Фантастичне може бути подано без мотивації, особливо в сатирі, як от у “Мандрах Гуллівера”, в “Носі” М.Гоголя, “Історії одного міста” М.Салтикова-Щедріна В таких випадках фантастика сприймається як умовно задане, яке зовсім не суперечить реальному, але служить узагальненому показу важливих соціальних явищ.

Часом фантастичне нероздільно пов’язано із гіперболою, метафорою, символом, абсурдом. Напр., дівчина-автомат Олімпія в “Піщаній людині” Е.Т.А.Гофмана. Один з персонажів цієї повісті професор поезії так і називає всю історію з Олімпією метафорою. В “колективній драмі” К.Чапека “R.U.R.” роботи і метафора, і модель сучасного драматургові індустріального суспільства, і прозирання-попередження. Природно впливається традиційний сюжетсько-образний матеріал у науково-фантастичний твір: Голем, чудовисько Франкенштайна, роботи, Атлантида, Фауст тощо.

З іншого боку, показово, що в тих ТСО, де вихідного фантастичного немає, воно виникає й безболісно входить у структуру твору. В “Тартюфі-59” Назима Хікмета у класичну життєподібну комедію Ж.Б.Мольєра, як уже згадувалось, вривається з ХХ ст. двійник заголовного персонажа. Зворотній сюжетний розвиток у “майже святошному оповіданні” фінського сатирика М.Ларні “Сократ в Гельсінкі”. З того світу 1966 року потрапляє в Гельсінкі разом із солдатом Віктором Віртаненом... Сократ. І у турецького, і у фінського автора мотив часового перенесення традиційного персонажа слугує сатирико-гумористичному зіставленню часів.

Відомий “кодекс правил” авторів детективів забороняв використовувати фантастичне. Але воно ввійшло вже у холмсіану А.Конан Дойла [одного з кодифікаторів цього кодексу: науково-фантастичний мотив омавлення як наслідок пересадки людині статевої залози мавпи (“Людина навпочівках”). Згодом Шерлок Холмс неодноразово фігурує в науково-фантастичних оповіданнях (наприклад, “Алмазний дим” болгарського письменника А.Донева). Таким чином, генеза фантастики в ТСО не надто вагома. Не надто суттєво, як ставиться до фантастичного першостворювач прамотивів, прасюжетів, праобразів і як сприймають фантастичне автори пізніших варіантів того чи іншого ТСО.

Суттєво, що існує внутрішня причинність, майже обов’язкове звертання до фантастичного в ТСО. Причин цієї кореляції кілька. По-перше, фантастика створює певну піднесеність, від’єднаність, дистанціювання від надмірно конкретного, реального, побутового, протидіючи “заземленості”, навпаки, сприяє інтелектуальному узагальненню. А ця якість у вищому ступені властива ТСО. По-друге, незвичайність, таємничість, неможливість у багатьох випадках знайти життєподібне пояснення подіям дає потенційну можливість різним тлумаченням, конструюванню будь-якої художньої гіпотези, інакше кажучи, накладається на такий важливий параметр ТСО як полісемантичність.

Найважливішим параметром ТСО є усвідомлене сприймання даного варіанту його творцем і передбачуваним споживачем як відомого, визначеного, усталеного ідейно-художнього комплексу (структури). У процесі звернення до ТО обов’язковою є орієнтація на попередній взірць (взірці) і на здійснюване в різних формах і до різного ступеню оновлення традиції. Автор свідомо розраховує, що реципієнт зіставить цей варіант зі старим, відомим, що в свідомості реципієнта новий варіант сприймається в постійному зіставленні з першоджерелом. Знання інваріантної фабули створює відчуття

оновлення добре знайомого. Тому звернення до певного ТСО великою мірою детерміноване ступенем відомості. Так, у поживтневий період використання біблійних сюжетів та образів пояснювалось насамперед загальновідомістю Біблії. Це полегшувало агітаційний вплив на маси.

Джерело запозичення звичайно відоме читачеві. У його свідомості співіснують *інваріант (протосюжет)* і його новий варіант. Останній сприймається в постійному зіставленні з першоджерелом. У діалектичній єдності із загальновідомістю фабули знаходиться відчуття її оновлення. Традиційні сюжети викликають у читача або глядача звичні, абсолютно певні змістовні комплекси, ставлення та асоціації. Сприйняття виявляється в заздалегідь заданих, запропонованих обставинах. На цій основі можливо “запрограмувати” потрібні авторові враження, порівняння, алузії, думки, а непотрібні відключити.

Традиційні сюжети та образи в своєму становленні, розвитку та функціонуванні підлягають усім закономірностям літературного процесу. Ці закономірності виявляються в ТСО вельми чітко через характер матеріалу, його відомість, численність і полінаціональність. Теорію ТСО можна вважати моделлю порівняльного літературознавства.

ТСО являє літературне, тобто художньо-письмене. Натомість вони зароджуються переважно поза красним письменством. Щодо дихотомії художність □ нехудожність групи джерел ТСО можна розподілити у такий спосіб:

1) міфологічні □ синтетичні, позахудожні; 2) історичні □ нехудожні, письмові; 3) фольклорні □ усні, художні; 4) літературні □ письмові, художні. Перші три групи при всіх їх відмінностях поєднують відсутність настановлення на вимисел. Залишаємо дотепер на боці четверту групу □ нечисленні ТСО літературного походження. Розглянемо процес становлення, розвитку і наступного функціонування ТСО. Це процес багатоступеневий, він має кілька типологічних стадій, кілька етапів.

1. *Дохудожній етап.* Для ТСО міфологічного походження основа закладається в надрах міфології. Для ТСО історичного походження засновком є історичні факти та їх відбиття в історичних джерелах. Спільним є те, що на цьому етапі ще нема завершеної сюжетної структури. Переважно така структура не відособилася від контексту. Образи-персонажі не накреслені виразно, характери лише первісно намічено. Майбутні ТСО не дістали визначеної художньої форми. Отже, цей етап є передісторією ТСО за межами красного письменства. Традиціоналізація відбуватиметься на

стадіях їх олітературювання. Гостро відмежувати дохудожній та художній етапи часом важко, бо не лише в античності але й за Середньовіччя не було суб'єктивного авторського (і читацького) розрізнення нехудожніх і художніх творів.

2. *Долітературний письмовий етап.* Він характеризується посиленою увагою до певного сюжету чи образу. Такий етап полягає, по-перше, в накопиченні та поєднанні письмових матеріалів, які певною мірою відобразили усні перекази: свідoctва сучасників, судження істориків (Сократ, Ганнібал, Юлій Цезар, Нерон, Жанна д'Арк, Щуролов з Гаммельна, Фауст, бен-Льове, Мазепа). Рівнобіжно збираються, "нашаровуються" перекази на межі можливого та неймовірного, або ж цілком фантастичного. Проте, потрібно пам'ятати: в античності і Середньовіччі історичний та псевдоісторичний (в т. ч. фантастичний) первень ані авторами, ані читачами суб'єктивно не відмежовувалися. Це одна з головних ознак синкретичної недиференційованої писемності (словесності) на загал.

Джерелами великої кількості ТСО слугували зразки античної недиференційованої історичної прози. "Паралельні життєписи" Плутарха стали джерелом трагедій Шекспіра "Коріолан", "Юлій Цезар", "Антоній і Клеопатра". Звідси ж наступні автори запозичували відомості про життя Александра Македонського. Іншим джерелом майбутніх ТСО було "Життя дванадцяти цезарів" римлянина Светонія.

Значний сюжетно-образний матеріал містили середньовічні латиномовні західноєвропейські хроніки. Шекспірівський Гамлет сягає "Діань датчан" (1210-1220) данського письменника Саксона Граматика (1159-1220). Розповідь про короля Ліра містить "Історія бриттів" (1135) валлійця Гальфрида Монмаутського (бл. 1100-1154). На думку більшості дослідників цей сюжет вигадав сам Гальфрід, але сприймався читачами як справді історичний. "Історія бриттів" містить і основні сюжетні ситуації, мотиви, образи-персонажі, які пов'язані з королем Артуром. Великою популярністю користувалися створені Рафаелем Голіншедом спільно з іншими авторами "Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії" (2-га пол. XVI ст.). Шекспір звідси запозичив сюжети не лише своїх історичних хронік, але й "Макбета".

В історичних хроніках і літописах історичний матеріал переважав, але вони містили, поряд з тим, міфологічні, фольклорні й авторсько-літературні складники. Фантастичне (напр., сюжет про смерть Олега, яку прорік чаклун) сприймалася як дійсне). Хроніки можуть повідомляти і про псевдоісторичні особистості. Хроніки та

інші історичні твори античності та Середньовіччя не були власне художніми за авторським задумом, за своєю суспільною функцією. Основною функцією була пізнавальна. Важлива теж *аксіологічна функція* створення образів належної та неналежної поведінки, життєвої позиції.

Таким чином, на долітературному писемному етапі можна і належить мовити лише про прасюжети і праобрази, що вони “дозріють” на наступному етапі.

3. *Літературний етап до створення еталонного твору*. На цьому етапі здійснюється поступове формування ТСО. Воно може здійснюватися в рамках власне літератури: Гамлет, король Лір до Шекспіра.

Поширеним випадком є функціонування ТСО на пограниччі фольклору та літератури: середньовічна легенда □ Дон Жуан, страшний розбійник Мадей (Загорж), Голем, Щуролов з Гаммельна, або народна книга, яка частково обробляє легенди, частково □ фольклорні шванки й анекдоти. Очевидно, що для першого варіанта доеталонного розвитку ТСО характерне рівночасне створення, синхронна традиціоналізація сюжету та образу. У другому варіанті спостерігається циклізація. Навколо образу-персонажа, що традиціоналізується □ Фауста, Уленшпігеля (польського Совіздрала) збираються різні мікросюжети. На Близькому Сході та Балканському півострові такий процес циклізації здійснювався навколо Ходжі Насреддіна. Нанизуванням мікросюжетів на стрижень дій головного персонажу створюється багатоепізодний твір. Таким чином, на доеталонному літературному етапі наслідком процесу традиціоналізації є складання першосюжетів та першообразів.

4. *Еталонний етап*. Тут має місце кристалізація □ виникає твір, де досягнуто ідеальне (або, хоча б дуже вдале) системне поєднання змістовних і формальних складників, де закладені у змісті можливості, так би мовити, знаходять відповідну їм форму і, таким чином, художньо реалізуються: “Прометей” Есхіла, “Едіп”, “Антигона”, “Електра” Софокла, “Медея” Евріпіда, “Гамлет”, “Король Лір”, “Макбет”, “Ромео і Джульєтта” Шекспіра, “Фауст” Гете.

Твір-еталон може з’явитися ніби на голому місці без попередніх етапів традиціоналізації. Однак, точніше казати, що в таких випадках підготовка до появи твору-еталона здійснювалася у фольклорі та літературі □ знов-таки переважно на фольклорно-літературному пограниччі в “утаєному” вигляді. Відпрацьовувалися деякі мотиви, окремі образи-персонажі (або первні таких образів),

напр., детективи в літературі до Холмса. Але такі складники існували розрізнено, не складалися в сюжетну єдність і не отримали відповідної жанрової форми.

Разом з тим складники, які увійдуть згодом у твір-еталон, ще не маркувалися, не були пов'язані з назвою твору (яка звичайно збігається з ім'ям головного героя, або містить це ім'я). Згодом відбувається одномоментна кристалізація □ своєрідний прояв пришвидшеного розвитку літератури: “Дон Кіхот” Мігеля де Сервантеса, “Робінзон Крузо” Данієля Дефо, “Мандрі Гуллівера” Джонатана Свіфта, “Пригоди Мюнхгаузена” Еріха Распе, оповідання про Шерлока Холмса Артура Конан Дойла, “Пригоди бравого вояка Швейка” Ярослава Гашека, “R.U.R.” Карела Чапека.

Сюжет-еталон (сюжет-взірець) являє собою стійке сполучення сюжетних мотивів і образів-персонажів, певний канон, на який обов'язково зважають наступні автори. Інакше кажучи, процес традиціоналізації закінчується. Має місце становлення міцної традиції.

А втім, наявність сюжету-еталона не доконечна. Таких еталонів немає в ТСО про Пігмаліона, Александра Македонського, Ганнібала, Щуролова з Гаммельна.

5. *Післяеталонний етап* функціонування ТСО. Тут доконечно має місце зіставлення з еталоном під час рецепції і генералізації як авторської, так і читацької. Читач відчуває брак таких складників, що мали місце в творі-еталоні. Їх відсутність є своєрідним мінус-прийомом. Так само відчуває появу таких складників, котрих ще не було. Тобто пізнаваність стає найважливішою особливістю рецепції. Характеристики персонажів, змістовні наголоси, сюжетні події розвивають, варіюючи, поглиблюючи, або відкидаючи те, що закладено в сюжеті-еталоні. Генетичний зв'язок з ним прямо вказується, підказується, або через загальновідомість джерела очевидний. І для автора, і для реципієнта творчий процес має усвідомлений характер. Зацікавлення спричиняє міра співвідношення традиційного з новаторським при обов'язковому переосмисленні.

Постулювання таких етапів розвитку ТСО не є твердженням про обов'язковість проходження кожного даного ТСО через всі етапи. Крім того, можливе їх взаємонакладання. Йдеться про закономірну стадіальність, яка, проте, не є законом без винятків, без варіацій.

ТСО □це особливий спосіб художнього відображення і перетворення дійсності. У всіх інших випадках автор, безпосередньо йдучи від життєвого матеріалу, пропускає

відображувані факти крізь призму свого бачення і розуміння світу. Враження від зовнішнього світу, пройшовши крізь призму авторської свідомості, дають у витворі мистецтва суб'єктивний образ об'єктивного світу. При використанні ТСО життєвий матеріал береться вже пропущеним крізь творчу призму традиції — міфу, фольклору, історичної легенди, літератури. Створена раніше “друга дійсність”, знову, ще раз проходить крізь авторську призму. Трансформується при оформленні явищ і проблем іншої доби.

Теорія ТСО багато важить для розуміння спільності між наукою і мистецтвом і в той же час для розуміння специфіки мистецтва. Коли витвори народної фантазії дають початковий поштовх і науковій і художній творчості, то можна розрізнити два типи взаємовідносин науки і мистецтва. В одному випадку вони, розділившись, мають контакти і сходження. Міфологічна і фольклорна фантастика переростає в наукову (твори про Голема та роботів). В інших випадках такого переростання не відбувалося (Атлантида). Тут у науки і мистецтва один об'єкт, але різні підходи, мета та шляхи розробки. В окремих творах у художню тканину вплітались наукові елементи — суто наукові і езотеричні. Але справжньої науково-фантастичної розробки мотив Атлантиди не одержав.

ТСО дають яскраве згущення, концентроване втілення соціально і психологічно важливих типових загальнозначущих ситуацій та характеристик, вони є первинними пізнаною художнім шляхом об'єктивної істини і в цьому значенні можуть бути зіставлені з науковими формулами і законами. Згущеність, лаконічність і загальновідомість ТСО дозволяють вкладати в твір великий ідейний зміст, а також переключують увагу реципієнта з фабульної напруженості на ідейний аналіз того, що відбувається.

Проте, ТСО добре показують і різницю між мистецтвом і наукою. У науці попередні істини і закони є базою для розвитку нових, котрі або відхиляють, або настільки поглинають старі, що ті зберігають лише історично-наукове значення. У мистецтві художньо пізнане має неослабне значення. Ця думка висловлена ще Ж.Б.Дюбо в “Критичних роздумах про поезію та малярство” (1719). Явища мистецтва цінні не тільки узагальненням даного історичного досвіду □ в інших історичних умовах вони знову набувають актуальності. У цьому проявляється багатозначність мистецтва □ друга відмінність від науки (її закони чим більш істинні, тим більш однозначні). В ТСО багатозначущість мистецтва чітко помітна. Кожна епоха прочитусь їх по-своєму. Більше того, ТСО не тільки припускають різноманітні, відповідні до епохи, розуміння,

тлумачення, але й отримують якісно нові ідейні наповнення. Показовим прикладом може бути хоча б образ Дон Кіхота, надзвичайно різноманітно інтерпретований прозаїками, драматургами, поетами, критиками та літературознавцями. Змістовне згущення буває таким великим, що самі слова Прометей, Адам і Єва, Дон Кіхот, Гамлет, Фауст, Швейк, роботи, саламандри тощо несуть соціально-філософське значення, стали по суті поняттями, з приводу яких можливі суперечки та дискусії. Традиційні образи породжують нові поняття та відповідні прозивні уявлення, як-то: *гамлетизм, донкіхотство, кіхотизм, швейківщина, роботизація, синдром Мюнхгаузена, Едінів комплекс, круглий стіл* тощо. Зіткнення думок навколо подібних образів не припиняється власне в силу їх багатозначності. Тракткування традиційного матеріалу можуть виходити за рамки протообразу або протосюжету, можуть бути протилежні первісній ідейній концепції. Але в усіх випадках вони закладені в протосюжеті. Маючи виключну ємність, так би мовити алгебраїчність, ТСО становлять діалектичну єдність споконвічного, незмінно важливого і гостросучасного. Науковість, пізнаність, алгебраїчність традиційних сюжетно-образних первнів надають творам, де вони використовуються, особливої переконливості.

Література:

1. Борщак І., Мартель Р. Иван Мазепа: Життя й пориви великого гетьмана. □К., 1991.
2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. □Л., 1940.
3. Волков А.Р. К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. — М., 1973. — С. 303-314.
4. Волков А.Р. Поэтика современного литературного апокрифа // Sbornik praci filosoficke fakulty Brnenske university. Litteraria humanitas, IV, Roman Jakobson. — Brno, 1996. □С. 399-407.
5. Келлер Г. Новеллы. □М.:Л., 1952.
6. Ленін В.І. Тв.: В 40 т., Т. 28. — 1952 – 58.
7. Маркс К., Енгельс Ф. Маніфест Комуністичної партії. — К., 1979.
8. “Моцарт и Сальери”, Трагедия Пушкина: Движение во времени: Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней. — М. 1997.
9. Хикмет Назым. Пьесы. — М., 1954.
10. Никольский С.В. Над страницами антиутопии К. Чапека и М. Булгакова (Поэтика скрытых мотивов). — М., 2001.
11. Чапек К. Вибрані твори. — Ужгород, 1951.
12. Чичерин А.В. Идеи и стиль: О природе поэтического слова. — М., 1962.
13. Hašek J. Spisy — Sv. XII. — Praga, 1955.
14. Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Langsschnitte. □Stuttgart, 1983.

15. Krzyżanowski J. Rzędzian i Sherlock Holmes czyli o powieści detektywnej. // Szkice folklorystyczne. T 2: W kręgu pieśni. W krainie bajki. — Kraków. — S. 189-200.
16. Nikolskij S. Z. rodokmenu Jozefa Švejka // Česka literatura, 1988, Č. 4 — S. 358 – 369.
17. Sztuka tłumaczenia: Praca zbiorowa / Pod redakcją Michała Rusinka. — Wrocław: Zakład Ossolińskich, 1955.

ИУДА ИСКАРИОТСЬКИЙ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТ.

Володимир Антофійчук

Українська література впродовж усієї своєї історії розвивала загальновідомі культурні традиції, які піддавалися переказу, обробці, продовженню, фантастичній та сатиричній інтерпретації тощо. Це робило її не тільки складовою частиною світового літературного процесу, але й сприяло тому, що національні питання розглядалися в контексті загальнолюдської онтології та аксіології. Дотепер ця проблема, на жаль, не має належного теоретико-літературного висвітлення.

В останнє десятиліття суттєво активізувався інтерес дослідників до проблеми “Християнство і культура” в її різноманітних аспектах і виявах. Наш неспокійний і нестабільний час потребує певних основ та орієнтирів, що змогли б хоч деякою мірою вгамувати розтривожену свідомість людини й соціуму. Здатність же гармонізувати буття й моральні засади індивідууму, народу, людства впродовж свого існування переконливо демонструвало християнство. Тож як із погляду наукових запитів часу, так і в контексті процесів відродження національної духовності осмислення цього явища в його найрізноманітніших аспектах та виявах, зокрема в літературі, виглядає своєчасним і необхідним як з погляду наукових запитів часу, так і в контексті процесів відродження національної духовності.

Українська література завжди, навіть у найтрагічніші моменти історії підтримувала й розвивала християнські ідеї (період насильного тотального атеїзму не виняток, хоч тоді це робилося завуальовано). Нині в суспільній свідомості поступово формується новий ідеологічний контекст. Тому дослідження процесів сюжетоскладання, соціально-ідеологічних факторів, які зумовили той чи той характер трансформації новозавітного матеріалу, явище не самодостатнє. Крім нових методик (герменевтики, психоаналізу, культурологічного аналізу тощо), необхідне багатопланове

осмислення морально-психологічних факторів, які зумовили особливості рецепції канону. Саме тому сучасна література, як правило, підходить диференційовано до використання євангельських структур. Так, серед оточення Ісуса Христа помітно виділяється Іуда Іскаріот, образ якого постійно використовується світовою літературою для моделювання самого феномена зради. За точним спостереженням А. Немоевського, “образ Іуди – результат досвіду, психологічний продукт житейської правди. Його ім’я – символ. <...> Образ рудоволосого зрадника Іуди, що передає свого вчителя поцілунком любові в руки грубої сили за мізерну платню в тридцять срібняків, став якимсь приви́дом. Він зустрічається всюди. Можна було б скласти великий музей Іуди з картин і скульптур найзнаменитіших художників, із тисяч романів, новел, поем, етичних трактатів і революційних віршів” [5, с. 218]. І справді, євангельський зради́к привертав увагу діячів науки та культури протягом століть; за цей час було створено своєрідний загальнолюдський “портрет” антагоніста Ісуса, розроблено складну й суперечливу систему мотивувань зради́цтва. Орієнтована вона здебільшого на “заземлення” персонажа, а євангельська ситуація пояснюється за допомогою близьких і зрозумілих пересічній свідомості соціально-політичних, ідеологічних та морально-психологічних реалій. Ледь окреслена в оповідах євангелістів колізія накладається на реальний предметно-чуттєвий і тому добре зрозумілий звичайний людині світ. Таємничо-похмурий новозавітний образ починає “повноцінне” літературне життя, заповнене трагічними суперечностями: любов’ю й ненавистю, великодушністю й заздрістю, відданістю і зреченням.

Крім того, художньо-філософське та морально-психологічне осмислення образу Іуди характеризується різноманітними підходами до канонічного євангельського матеріалу. При цьому визначилися найпопулярніші форми його трансформації – продовження, дописування та осучаснення новозавітних колізій. Останнє здійснюється, як правило, шляхом накладання формально-змістових компонентів образу на життєвий контекст звичайних, на перший погляд, людей. Ця своєрідна персоніфікація активно включає високу семантику Нового Завіту в художню повсякденність, яка моделюється в творі.

Створення так званих літературних євангелій – оригінальна форма переосмислення канонічного матеріалу (див.: 10, 150 – 158; 2, 6 – 21). Так, наприклад, польський письменник Я. Добрачинський написав роман “Листи Никодима”, в якому заголовний персонаж детально розповідає адресатові не тільки

історію Ісуса Христа, але й змальовує вражаючу картину епохи Сина Божого.

У світовій літературі чітко визначилися основні напрямки розробки системи мотивувань найстрашнішої зради в історії людства (жадібність, користолюбство, прагнення соціально вивищитися, відданість національно-визвольній ідеї, обраність Христом, почуття ревності тощо). Підкреслимо, що далеко не завжди літературні трактування мають національне забарвлення. Частіше письменники зберігають хронотопні характеристики євангельських оповідей, ускладнюючи їх певними сучасними символічними сигналами, що провокують в контексті творів додаткову семантичну напругу.

Версії євангельського зрадника в українській літературі ХХ ст. загалом співзвучні провідним тенденціям переосмислення цього образу в світовому художньому контексті, хоча їм властиві й певні змістово-подієві та мотиваційні новації. При цьому основна увага відводиться не констатації формальної оригінальності в плані подій, а дослідженню тих онтологічних, поведінкових й аксіологічних аспектів, що визначають розробку екзистенційних домінант характеру новозавітного зрадника.

В українській літературі ХХ ст. образ Іуди посідає принципово важливе місце, що, очевидно, пояснюється комплексом трагічних обставин, які характеризують історію нашого народу. Розглядаючи оточення Месії, А. Нямцу справедливо підкреслював, що “в нашому столітті в літературі поступово формується бажання пояснити і зрозуміти вчинки цих свідомих чи мимовільних антагоністів Ісуса, осмислити їх внутрішній світ з точки зору духовних уявлень сучасної людини” [9, 4]. Сказане повною мірою стосується трактувань образу Іуди в творах О. Романової, Лесі Українки, С. Черкасенка, Н. Королевої, В. Петрова, В. Дрозда, Р. Іваничука, Б. Олійника, І. Гургули та багатьох інших.

Однією з перших спроб оригінальної трансформації образу Іуди в українській літературі можемо вважати вірш О. Романової “Юда” (1897), в якому передано складний внутрішньо-психологічний стан Іскаріота після скоєного ним злочину. Поетеса дописує євангельську сцену каяття Іуди:

Не срібло, не гроші тоді я любив,
Коли Його тіло продав і згубив.
Ті зерна, що сів я Учитель, зійшли
І терном колючим вони проросли.
Сей терен – невіру і муку мою,
Я думав, що звіра в душі удавлю.
Бажав за допомоги, у неба просив,

А небо мовчало, і вітер згасив
Останню іскру. Мов хижі орли
Клювали мій мозок і сльози текли,
Пекучі сльози, терновий вінець!
Нехай мене судить Небесний Отець!
Хоч небо мовчало, хай смерть не мовчить,
Та крила розпустить і швидше летить.
Тебе як надію я зараз прийму,
Щоб швидше покинуть сю кляту тюрму,
Щоб швидше загадку мені розгадать:
Кому мені вірить? Кого проклинать? [11, 309].

Сповідь Іуди – досить поширений прийом у світовій літературі. Зокрема, герой роману Г. Панаса “Євангеліє від Іуди” створює і записує власну версію подій Нового Завіту, згідно з якою зради взагалі не було: Іуда стверджує, що виконав бажання Месії, який, з Божої волі, мав загинути саме так (тобто, вмерти на Голгофі). Сповідальний прийом використовується і в “Улюбленому учневі” О. Нагібіна, “Євангелії від Сина Божого” Н. Мейлера, “Безіменній могилі” С. Ердега та ін. Семантичним лініям вірша О. Романової він надає напруженого інтимно-драматичного звучання. Основне для поетеси – не бажання засудити вчинок Іуди, а прагнення зрозуміти і пояснити його зраду, передати стан євангельського персонажа, який усвідомив жах та масштабність наслідків скоєного. Саме цим пояснюється його звернення до смерті, щирість якого не викликає сумнівів.

Особливий характер переосмислення євангельського сюжетно-образного матеріалу спостерігаємо в драматичній поемі Лесі Українки “На полі крові” (1909). Трансформація новозавітних образів і колізій тут суперечлива й складна. У творі досліджуються філософсько-психологічні доміанти Іуди Іскаріота, який, за авторським задумом, не наклав на себе рук, а залишився жити.

Продовження загальновідомої ситуації вимагало від поетеси створення подієвого плану, а також системи складних поведінково-ціннісних мотивувань, які б, з одного боку, не суперечили канонічним текстам, а з другого – давали б можливість розглянути загальновідому ситуацію з погляду нової сучасності. Одразу ж зазначимо, що в підтексті твору відчувається знання і врахування письменницею численних трактувань образу Іскаріота, які були створені світовою літературою XIX – початку XX ст.: “Ісус та Іуда” (1881) Ф. Голендера, “Іскаріот” (1905) К. Кюхлера, “Іуда” К. Гауптмана, а особливо “Іуда” (1897) Т. Гедберга та “Іуда Іскаріот” (1907) Л. Андреева. Цікаво, що до 2000-ліття Різдва Христового одеський режисер Я. Лупій зняв кінофільм “На полі крові. AKELDAMA”, основою якого послужила драматична поема

Лесі Українки.

Слід звернути увагу на ту полеміку, що виникла довкола окремих творів на тему євангельської зради авторів різних національних літератур початку ХХ ст. Її особливістю стало те, що вона спричинилася, передовсім, публікацією повісті Л. Андрєєва “Іуда Іскаріот”. На нашу думку, цей твір, хоч як би до нього ставилися священнослужителі та вчені-гуманітарії, слід розглядати як своєрідну повість-підсумок і повість-початок (відкриття). Річ у тому, що “Іуда Іскаріот” Л. Андрєєва контамінує в своїй змістовій структурі найзначиміші тенденції осмислення образу євангельського зрадника. Автор зумів в оригінальному трактуванні поєднати численні інтерпретації як своїх попередників, так і сучасників. Сказане випливає, насамперед, із поданих у повісті характеристик Ісуса Христа (вони далеко не однозначні), акцентування прагматичних, земних розрахунків учнів Месії, інтерпретації самого факту зради і т. ін. Водночас істотної корекції вимагає “загальноприйнята” концепція повісті. Це ще очевидніше тому, що автори досліджень, цитуючи чи об’єктивно констатуючи окремі розповідні аспекти “Іуди Іскаріота” Л. Андрєєва, або нехтують їхнім справжнім сенсом, або тлумачать загальну концепцію твору як орієнтацію на певне соціально-ідеологічне замовлення.

На нашу думку, не потребує доведення той факт, що лейтмотивом у російського письменника виступає безумовне засудження самого акту зради та його “автора-виконавця”. Так, концепція повісті не просто суперечлива, а й змістово складна в усіх відношеннях, що однак, не дає жодних об’єктивних підстав для інтерпретаційного нігілізму, чим грішать праці деяких дослідників. Наприклад, А. Гозенпуд наголошував на тому, що художні твори кінця ХІХ – початку ХХ ст. про євангельського зрадника “в переважній більшості – апофеоз образу Іуди” [4, 130]. Їхні автори (Ф. Голендер, П. Гейзе, Т. Гедберг, Х. Кюхлер, Л. Андрєєв та ін.) “роблять спробу виправдати зрадника й пояснити його злочин психологічними мотивами – надмірною любов’ю до Ісуса і заздрістю до інших апостолів, бажанням довести всім божественність Христа, бо він же воскресне, і тому подібне. Пильний інтерес до образу Іуди не випадковий і в російській літературі часу реакції. Образ Азефа пам’ятали всі Але крім *надуманої* (курсив наш. – В. А.) повісті Л. Андрєєва, жоден російський письменник не зробив спроби створити “Євангеліє від Іуди” [4, 130].

Критик некоректно ставить повість Л. Андрєєва поряд із

творами, механічно згрупованими воедино, що свідчить про надто поверхове тлумачення їхнього змісту (докладний аналіз цих та інших творів на тему євангельської зради див.: 7, 28 – 84). Важить ще один принципово важливий момент: ця повість помітно вплинула на характер трактування образу євангельського персонажа в творчості багатьох письменників ХХ ст. різних національних літератур, зокрема й української.

Полеміку з Л. Андреевим і особливості інтерпретації образу Іуди Іскаріота в літературі ХХ ст. зумовили, на нашу думку, такі фактори: по-перше, більшість критиків ігнорує те, що російський письменник створив огидний образ зрадника (про це свідчать первинні характеристики Іуди Іскаріота, в яких домінують його порівняння зі смертю, каменем, восьминогом тощо); по-друге, здебільшого дотримуючись євангельської схеми вчинків Іуди, Л. Андреев не лише доповнює загальновідомі колізії, а й, передусім, надає їм нового, єретичного, з погляду догмату, сенсу. Основний “злочин” Іуди – те, що він внутрішньо, і декларативно любить Ісуса Христа. Євангельський персонаж російського письменника наважується не тільки стверджувати верховність свого почуття, він ще й викриває учнів Месії в їхній непослідовності, боягузливості і, зрештою, зраді. Суб’єктивно Іуда має рацію: якщо він припустився помилки і зрадив, то інші учні, особливо улюблені, зобов’язані були відвернути подальші фатальні події. Але цього, як відомо, не сталося. То чи правий Іуда? Відповідь на це питання аж ніяк не виглядає однозначною і остаточною. Річ у тому, що Іуда Л. Андреева виступає ревним прихильником принципу: “Мета виправдовує засоби”. Він твердо впевнений у своїй любові до Вчителя й тому використовує будь-які методи та способи для того, щоб врятувати Ісуса, возвеличити його і, зрештою, зробити Месії приємне безмежною, на його думку, відданістю.

Так, спроби критиків звинуватити Л. Андреева в ревізії новозавітного канону текстуально не підтверджуються і мають відверто позалітературний характер. Враховуючи цю обставину, можна цілком об’єктивно стверджувати, що версії українських авторів не ставлять перед собою завдання “спростувати” трактування російського письменника, вони цілком оригінальні й змістово перспективні.

Незвичайність розробленого Лесею Українкою сюжетного ходу полягає, насамперед, у тому, що Юда не тільки залишається жити, а й за отримані від первосвящеників гроші купує ділянку землі. Своєрідною змістовою антиномією версії української письменниці є повість С. Ертега “Безіменна могила”, в якій

евангельський мотив землі відіграє надзвичайно складну, провокативну роль, руйнуючи усталені стереотипи сприйняття образу Іуди Іскаріота. Інакше кажучи, в підтексті твору Лесі Українки виникає питання: “А що ж насправді дала Юді його зрада?” Такий подієвий розвиток євангельської колізії зустрічається в світовій літературі, можливо, вперше. Основну увагу поетеса зосереджує на дослідженні складної, суперечливої і водночас логічної системи мотивувань, яка привела Ісуса Христа на Голгофу. Це пояснюється, насамперед, тією обставиною, що на початку ХХ ст. сама проблема зради в зв’язку з певними об’єктивними та суб’єктивними причинами була вельми актуальною (Азеф, Гапон та ін.).

Леся Українка, безперечно, враховувала соціально-ідеологічні катаклізми 1900 – 1907 рр.; не слід забувати й про суперечливе ставлення самої письменниці до християнства (насамперед, треба мати на увазі його зовнішній бік, тобто церкву). Саме тому Леся Українка позбавляє деякі євангельські колізії надприродного звучання і значення. Вона орієнтується лише на дослідження суперечностей обмеженої буденної свідомості, а також наголошує, що нездатність оточення Христа сприйняти справжній сенс проповідей Месії призвела до загальновідомої вимоги натовпу: “Розіпни Його!” Виходячи з цих аргументів, письменниця й буде драматичну дію поеми, враховуючи як суперечності канонічних текстів, так і реалії початку ХХ ст. Її Юда розчарувався в ученні Христа, він заздрить улюбленим учням Месії, відчуває власну обділеність увагою Учителя (пор.: “Іуда Іскаріот” Л. Андреева).

Первісною причиною зради Юди стало його бажання хоча б частково повернути собі те майно, яким він пожертвував. З погляду обивательської психології, Юда мав право на претензії до Учителя, бо, повіривши проповідям, роздав усе добро бідним, тобто власними руками зруйнував своє забезпечене майбутнє. У багатьох монологах Юди звучить відверта образа на Месію за свою обділеність увагою, людським теплом, любов’ю. Завважмо, що мотив нерівності учнів Ісуса доволі часто зустрічається в літературних версіях образу євангельського зрадника й виступає одним із провокуючих факторів його розмови з первосвященниками. Крім того, в поемі Лесі Українки Юда, розмовляючи з Прочанином, наголошує, що на зраду його спровокував сам Месія.

Монологи Юди, об’єднані спільними змістовими і морально-психологічними доміантантами, створюють своєрідне “Євангеліє від Іуди”, якому притаманні крайні суб’єктивізм та індивідуалізм. У світовій літературі ХХ ст. така форма розповідної переакцентуації

пізніше набула значного поширення й стала одним із ефективних змістових засобів “оживлення” традиційних сюжетно-образних схем, їхньої якісної, а в деяких випадках апокрифічної трансформації канонічного матеріалу (див.: “Євангеліє від Іуди” Г. Панаса, “Христос приземлився в Городні (Євангеліє від Іуди)” В. Короткевича, “Тайна царствія” М. Валтари, “Євангеліє від Томи”, “Смерть Юди” Р. Іваничука та ін.).

Свого часу К. Юнг зауважив, що “ми бачимо в об’єкті те, що найліпше могли б побачити всередині самих себе” [13, 8], і цей принцип психологічного перенесення-компенсації досить часто і в різних формах використовувався українською літературою. Так, у драмі С. Черкасенка “Ціна крові” Юда реалізовує свої плани завдяки чудовому знанню психології натовпу, збудженого розмовами про грядущу появу Месії і тому готового повірити в богообраність Ісуса. Крім того, він спритно використовує невігластво і фанатизм окремих Ісусових учнів, поширюючи чутки про свідому участь Христа в містифікації воскресіння Лазаря. Однак поступово Іскаріот, бачачи нерішучість і непослідовність у діях Ісуса, усвідомлює, що його розрахунок на Христа-вождя та борця приречений на провал через принципову етичну позицію самого Учителя (див.: “Апостоли” В. Петрова, «Сад Гетсиманський» І. Багряного). Сила Юди і в тому, що учні також, не вірячи в месіанство Христа, або свідомо допомагають Іскаріотові творити міф про Учителя, або ж не заважають очевидному обманові. Цим пояснюється той факт, що Юді вдається ввести в оману не тільки тих легковірних обивателів, які прагнули дива, а й самого Христа (подібним чином до проблеми вождя та чудес ставляться герої “На полі крові” Лесі Українки, “Іскаріота” М. Голованова, “Христос приземлився в Городні (Євангеліє від Іуди)” В. Короткевича, “Ісуса” В. Піньєри, “Євангелія від Іуди” Г. Панаса та ін.). Звернімо увагу на той факт, що в літературі другої половини ХХ ст. моделюються надзвичайно різні трактування мотивів зради Іуди, які фактично балансують на межі апокрифів, ересі, фантастики (наприклад, “Тайна Христа” О. Бердника).

У деяких творах відбувається накладення семантики євангельського образу на життєподібні ситуації та колізії (“Юда” О. Кобилянської, “Іскаріот” В. Дрозда, “Сповідь Юди” С. Галлябарди). Так, у центрі подієво-семантичної структури роману І. Багряного “Сад Гетсиманський” – дослідження ціннісних основ боротьби людини з тотальним страхом, який вичавлює з неї все людське, вбиває душу, спонукає відмовитися від істини (пор. інтерпретацію цього мотиву в п’єсі Є. Шварца “Дракон” та романі

О. Солженіцина “У колі першому”).

Літературне функціонування євангельських образів і мотивів характеризується складністю форм та засобів їхньої трансформації, що, як правило, орієнтуються на створення складних моделей світобачення. Автори подібних версій намагаються шляхом побутового опредмечення та об'єктивізації загальновідомих подій дослідити універсальні колізії, про які йдеться в новому Завіті. За точним спостереженням, “традиційні сюжети, які містять у собі комплекси загальнолюдських ідей та уявлень, завжди актуальні й схильні до осучаснення” [9, 50]. Незвичайна контамінація реалістичного та євангельського планів відбувається в оповіданні В. Дрозда “Іскаріот” (1972, вперше опубліковано 1990 р.), де поведінкові й мотиваційні детермінанти новозавітного образу піддаються істотній трансформації. Своєрідність його змістової переакцентуації виявляється, насамперед, в онтологічній множинності акту зради, що невідворотно повторюється в різні часові епохи. Версія В. Дрозда побудована на мотиві постійного воскресіння Іуди, який ніби мандрує в часі та просторі й змушений попри свою волю та бажання, вершити євангельські діяння. Як бачимо, на противагу більшості літературних інтерпретацій, в яких увага акцентується на посиленні мотиву кари і страшних страждань євангельського зрадника (в оповіданні М. Салтикова-Щедрина “Христова ніч” Месія воскрешає Іуду для наступного засудження і вічних страждань; у творі “Стезею Каїна” Ст. Шибишевського душа Іскаріота покарана самотніми вічними скитаннями тощо), український автор розробляє мотив воскресіння Іуди принципово по-новому.

В українській літературі ХХ ст. образ євангельського зрадника активно функціонує в ліричних жанрах переважно як універсальний символ (архетип, знак, модель, емблема), який за всієї багатоваріантності тлумачення має чітку аксіологічну орієнтацію на світову загальнокультурну традицію. За однією з легенд, “коли Іуда повісився, то вдарила блискавка й частини його тіла рознесла по всьому світу” [12]. Легендарний мотив множинності зла отримав у літературі численні тлумачення та метафоричні втілення. Він був поширеним у міфології і, поступово трансформуючись, став змістовим літературним прийомом, що дає змогу авторам моделювати процеси персоніфікації зла в його конкретно-чуттєвих виявах. Загальновідоме негативне морально-психологічне навантаження несе вираз “поцілунок Іуди”, який виконує функцію цілком визначеної дії (див., наприклад, “В Гетсемані” П. Карманського, “Гетсиманський сад” Г. Мазуренко, “Гетсиман”

Б. Рубчака, “Рай Іуди” М. Воробйова, “Остання притча” Т. Майданович, “Ноктюрн” Н. Шейко-Медведевої, “Іудине поле” Л. Кульбак, “Генерал Юда” С. Жадана та багато інших).

Підкреслено напружений драматизм використання даної формули властивий, зокрема, віршеві С. Галябарди “Сповідь Іуди”, де чітко простежується кілька мотивів. Перший виражає нерозуміння євангельським персонажем свого прокляття:

Простити не можете всі ви мені, чоловіку,
Що Господа вашого вам вже вказати зумів [3, 19].

Другий за змістом наближається до формулювання Ф. Ніцше: “...Він повинен був померти: він бачив очима, які все бачили, – він бачив глибини і безодні людини, всю її приховану ганьбу і неподобство. Його співчуття не знало сорому: він проникав у мої найбрудніші закапелки. Цей допитливий наднав’язливий повинен був померти... Бог, який усе бачив, не виключаючи людину, – цей Бог повинен був померти! Людина не терпить, щоб такий свідок жив” [6, 192]. Герой вірша під час сповіді каже:

О, темні сліпці, зрозумійте, усі ми єдино,
І кожному з нас цей Господь заважав на путі.
– Не вбий, не вкради, будь людиною завжди, людино, –
Нам всі в печінках вже сидять його принципи ті [3, 19].

Нарешті, виходячи зі знання реальної історії людства після Голгофи, Іуда стверджує свою надчасову самоцінність:

Господь ще воскресне. Без нього народ, як мурахи,
Народу не можна ні кроку ступити без вождя.
О, скільки ще з ним наберетеся ви усі страху,
І як же при цьому потрібен завжди буду я.

Мінятись не раз і апостоли будуть, й Ісуси,
І жадатиме раю від них цей наївний народ.
І будуть такі, кому я неодмінно згоджуся
Своїм поцілунком. Прийду – й не візьму нагород [3, 20].

Аналіз закономірностей і своєрідності рецепції сюжетно-образного матеріалу про євангельського зрадника переконує в тому, що твори українських письменників концентрують у своїй змістовій структурі найвагоміші онтологічні та філософсько-психологічні аспекти трансформації образу Іуди Іскаріота, які активно розробляються в ХХ ст. світовою літературою. Сказане не слід сприймати як констатацію “вторинності” трактувань, які тут розглядаються. Подібність переосмислення євангельського зрадника і, передусім, прагнення пояснити сам факт зради свідчать про те, що існує певна мотиваційна амплітуда євангельських колізій, яка при збереженні канонічної логіки не може розширюватися безмежно. Очевидно, це зумовлено тим, що морально-психологічні спонування

окремої людини також мають свої межі (прагнення до влади, жадоба збагачення, любов, ненависть, патріотизм тощо). Водночас розглянутий матеріал дає підстави стверджувати, що йдеться не про якесь “механічне” запозичення іонаціональних ходів і мотивувань. Тракткування євангельського сюжетно-образного матеріалу наочно демонструє глибину проникнення українських авторів у психологію найбільшого зрадника за всю історію людства.

Найприкметніші риси трансформації Іуди Іскаріота нашою літературою виявляються у філософічності й психологізмі, підкресленій орієнтації на провідні тенденції світового духовного контексту. Звичайно, не всі трактування рівноцінні з художньо-естетичного погляду; деяким версіям властиві ілюстративність та поверховість. Проте цілком очевидно, що переважна більшість творів українських авторів, у яких розглядається образ Іуди Іскаріота, заслужено входить до числа значних пам’яток світової літератури, присвячених осмисленню євангельського сюжетно-образного матеріалу.

Літературний Іуда, створений українською культурою, характеризується складною моделлю онтологічних, аксіологічних та поведінкових орієнтирів, які відображають національне, активно орієнтують його в план загальнолюдського. Крім того, Іуда українських письменників – своєрідний вираз завжди негативного ставлення української національної свідомості до феномена зради.

Література:

1. Антофійчук В. І. Образ Іуди Іскаріота в українській літературі. – Чернівці: Рута, 1999. – 104 с.
2. Антофійчук В. І. “Літературні євангелія” як форма емоційно-психологічної та предметно-побутової “реконструкції” новозавітних подій (на матеріалі роману Р. Іваничука “Євангеліє від Томи”) // Дискурс сучасної історичної романістики. Поетика жанру: Наукові студії. – К.: ВЦ “Київський університет”, 2000. – С. 6 – 21.
3. Галябарда С. Сповідь Юди // Вітчизна. – 1991. – № 12. – С. 19 – 20.
4. Гозенпуд А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки). – К.: Мистецтво, 1947. – 302 с.
5. Немоевский А. Бог Иисус: Происхождение и состав евангелий. – Пг.: Госиздат, 1920. – XVI, 286 с.
6. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М.: Мысль, 1990. – С. 5 – 237.
7. Нямцу А. Е. Новый Завет и мировая литература. – Черновцы: Черновицкий госуниверситет, 1993. – 243 с.
8. Нямцу А. Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. – Ч. 1. – Черновцы: Рута, 1999. – 328 с.
9. Нямцу А. Е. Мир Нового Завета в литературе. – Черновцы: Рута, 1998. – 108 с.

10. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
11. Романова О. Юда // ЛНВ. – 1899. – С. 309.
12. Юда Искариот // Етнографічний збірник наук. товариства ім. Шевченка. – Т.12. – Львів, 1902. – С. 121 – 123.
13. Юнг К. Г. Психологические типы. – Цюрих: Мусагет, 1929. – 475 с.

ОБРАЗ ДОН ЖУАНА У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ: МОРАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ АНТИНОМІЇ ПОВЕДІНКОВОГО ТА АКСІОЛОГІЧНОГО КОМПЛЕКСІВ

Анатолій Нямцу

У процесі багатовікового літературного функціонування традиційні сюжети, образи і мотиви легендарного походження пройшли ряд етапів сюжетоскладання і контамінації численних легенд і переказів. На перших стадіях виникнення і структурно-змістового оформлення такі сюжети і образи носили підкреслено національний характер: німецький Фауст, іспанський Дон Жуан, водночас певною мірою з самого початку позанаціональним був образ Агасфера — він повинен скитатися по світу і свідчити про розп'яття Ісуса Христа (див. також: Ланселот, Трістан та Ізольда, Щуролов та ін.).

У процесі розширення географії функціонування легендарні структури почали перероблятися і пристосовуватися до вимог і традицій іншого культурного середовища, їх початкове національне прикріплення поступово розмивалося і стало або умовним (традиційним), або воно переорієнтовувалося на специфічний духовний і онтологічний континуум середовища-реципієнта. Серед різноманітного за структурно-змістовими характеристиками легендарного матеріалу особливе місце посідає образ Дон Жуана, котрий протягом багатовікової літературної еволюції зазнав настільки суттєвої трансформації, що цей герой в уяві ХХ ст. за своїми якостями й характеристиками по суті заперечує як протообраз, так і його численні варіанти, які вже стали класичними. Якщо узагальнити характеристики персонажа в різних інтерпретаціях (від п'єси Тірсо де Моліні і по ХХ ст.), то досить об'єктивно можна реконструювати в найбільш загальному вигляді таку модель традиційного героя. Для всім відомого (на рівні звичайного читацького пізнання) Дон Жуана реальна суть життя полягає в особистій насолоді (гедонізмі), тому для нього чужі турботи й бажання інших людей. Буття героя уявляється своєрідним апофеозом почуттєвих радощів: так, у середньовічному духовному

континуумі Дон Жуан своєю поведінкою фактично “реабілізує” земне життя, у насолоді радощами якого він вбачає вищу і єдино розумну суть життя людини. Та цей у певному розумінні прогресивний момент у характеристиці героя суттєво знижується його підкресленим егоїзмом та індивідуалізмом, “культивованими” самим персонажем.

Отже, вже на перших етапах функціонування образу в літературі його онтологічний і світоглядний статуси тяжіють до певного, а часом декларованого роздвоєння: з одного боку, його поведінка і спосіб мислення визначаються традиціями феодально-рицарського побуту (етикет, кодекс честі, розуміння любові); а з другого — своєю поведінковою свободою і моральною розкованістю Дон Жуан дійсно заперечує сутнісні норми етосу, що породив його (інстинктивне й свідоме богохульство, що в ряді версій трансформується в богоборство; презирливість до рицарських умовностей, зухвалість, культ розпусти). Уже в перших літературних версіях даного образу акцентувалося, що Дон Жуан є принциповим порушником загальноприйнятих норм і тому він грішний. Правда, досить часто гріховність героя вбачається в його протесті обивательському способі життя, спротиву закостенілості мислення та світоглядним догматам держави. У зв’язку з цим мотив каяття Дон Жуана, намальований у п’єсі Тірсо де Моліни, не набуває широкого розповсюдження в літературі через його очевидну протиприродність у структурі загальновідомих ціннісних орієнтирів персонажа.

Характерною рисою значної частини донжуаніани до ХХ ст. є розробка поведінкової домінанти, сформульованої ще мольєрівським персонажем: “...ніщо не в силах покорити мої палкі поривання; серце моє, я відчуваю, здатне любити весь світ і, подібно до Олександра Македонського, я хотів би, щоб існували ще інші світи, де можна було би продовжувати любовні завоювання” [5, 271]. Принцип “множення” любовних походеньок героя ускладнювався різними соціальними та ідеологічно-психологічними мотивуваннями, змістова орієнтація яких була зрозуміла сучасникам автора конкретного варіанту традиційної структури. Одночасно ж очевидною виглядала й установка на розважальність фабули, її пристосування до духовних запитів конкретних соціальних верств суспільства [детальніше див.: 6, 7].

Багатоваріантна літературна донжуаніана ХХ ст. у своїх кращих зразках є своєрідною художньою матеріалізацією світоглядного постулату мольєрівського Дон Жуана, однак вона має принципово іншу змістову основу: не зображення любовних пригод

персонажа, а дослідження етичної правомірності його поведінкових орієнтирів, реакції самого героя на те, що він робить. На матеріалі загальновідомого традиційного сюжету письменники різних народів створюють національні психологічні типи, які мають своєрідне культурно-історичне наповнення і предметно-побутову деталізацію.

Ще К.Д.Бальмонт констатував, що “старий Дон Жуан безповоротно помер, як померли часові умови, що створили його життєвий і літературний тип. У сучасній обстановці тип Дон Жуана не має навіть того місцевого випадково-історичного зачарування, яким він був окутаний у романтичну епоху, що створила його. Як не прикрашають його сучасні художники винятковими якостями, котрі роблять його обранцем серед нестерпних плебеїв, він уже не може заволодіти нашими симпатіями, як Дон Жуан старих днів. Не те відштовхує нас у Дон Жуані, що він любив багатьох жінок, а те, що він сплутав любов з обманом“ [1, 202-203]. Підкреслене протиріччя колись цільного, не знаючого сумнівів героя, визначило основні напрямки його літературної трансформації у ХХ ст., стало вимагати моделювання складних систем онтологічних, поведінкових і аксіологічних детермінант традиційного образу, що дають можливість переконливо обґрунтувати своєрідність його морально-психологічної еволюції (упевненість у своїй правоті, усвідомлення краху надій та ілюзій, фізична та моральна деградація та ін.).

Якщо для численних попередніх варіантів сюжету була характерна своєрідна гармонія відносин між Дон Жуаном та його слугою (базуючись на принципові підпорядкованості, вони мовби доповнювали один одного, були підкреслено неантагоністичні), то в ХХ ст. у зв'язку з критичним осмисленням самої ідеї донжуанізму часто акцентується неможливість такого союзу (Лепорелло, Сганарель і т.п. уже не помічник і вірний порадник свого пана, а своєрідна матеріалізація його найбільш негативних рис). У багатьох версіях слуга стає суперником Дон Жуана або претендентом на його славу (репутацію): М.С.Гумільов “Дон Жуан у Єгипті“, В.Корвін-Піотровський “Смерть Дон Жуана“, О.В.Амфітеатров “Дон Жуан у Неаполі“, С.Рафалович “Відкинутий Дон Жуан“ та багато інших.

У сучасній культурі Дон Жуан часто набуває принципово нового змістового наповнення, яке засноване відомим апокрифом К.Чапека “Сповідь Дон Жуана“ (“...ви не спокусили жодної жінки, Дон Жуане!“) і в різних варіантах активно досліджується літературою. Тепер письменників цікавить не стільки сам образ Дон Жуана як головного ініціатора сюжетного розвитку, скільки ідея донжуанізму, що вироджується, яка інтерпретується, підкреслено багатозначно і відображає сутнісні зміни в моральних орієнтирах

людини. Автори зосереджують увагу не на розробці плану подій (що робить Дон Жуан), а переносять центр сюжетного розвитку на дослідження морально-психологічної еволюції героя (чому він робить чи, навпаки, не робить очікувані від нього за традицією поступки?). Література ХХ ст. відкинула до певної міри твердження С.Кіркегора, “що якесь тлумачення Фауста може й заслуговує називатися досконалим, однак наступне покоління створює свого “Фауста“, тоді як Дон Жуан, в силу абстрактного характеру втілюваної в ньому ідеї, буде жити вічно, і надіятися створити нового “Дон Жуана“ — все одно, що захотіти написати “Іліаду“ після Гомера“ [4, 193-194]. Оригінальний сюжетний хід, придуманий К.Чапеком, — Дон Жуан фізично нездатний спокусити жінку, — в різних варіантах переосмислюється багатьма авторами, які досліджують виникаючу через це антиномічність семантики персонажа.

Деякі форми і способи інтерпретації традиційних структур побудовані на містифікованій міфологізації загальновідомого матеріалу, яка дозволяє зруйнувати стереотипи його сприйняття, суттєво переосмислювати онтологічні й аксіологічні доміанти. Змістовою суттю даного прийому є не тільки специфічна іронія світобачення канонізованих загальнолюдським духовним континуумом традиційних сюжетів, але й створювана авторами якісно нова система морально-психологічних характеристик і мотивувань. Структуроутворююча функція прийому в контексті літературного твору має два аспекти: а) загальновідомий персонаж у новій інтерпретації з якихось причин не може чи не хоче робити очікуваних від нього оточуючими поступків, тому його знакова репутація підтримується нетрадиційними способами; б) через розбіжність дійсного і того, що повинно бути у поведінкових характеристиках героя, оточуючі свідомо творять своєрідний міф довкола життя цілком звичайної людини, яка потім змушена підкоритися логіці цього міфу. Для художньої реалізації подібних змістових “зрушень“ у структурі традиційного сюжету (образу) потрібна не тільки оригінальна схема подій, але й принципово нова система мотивувань, яка, як правило, оснований на своєрідній антиномічності об’єктивованого буття героїв та їх суб’єктивних бажань, індивідуального емоційного начала та логіки його повсякденності, в яку вони занурені.

Естетична правомірність таких версій зумовлена полемікою з протосюжетом (сюжетом-зразком), прагненням автора ввести семантичні детермінанти традиційного сюжету до нового соціально-духовного континууму і дослідити поведінку загальновідомого

персонажа в нетиповій для нього реальності. При цьому логіка трансформації використовуваного зразка визначається рівнем свідомого руйнування традиціоналізованих характеристик (тобто ступенем апокрифічності авторського задуму), а також мірою адекватності традиційних і створюваних у новому варіанті онтологічних домінант та їх аксіологічних характеристик. Важливою є й та обставина, що у подібних трактовках головний персонаж часто відходить на другий план, він підпорядкований своєму оточенню (“свита грає короля”), яке й міфологізує його, примушує діяти наперекір своїм бажанням і особистому моральному кодексові. При цьому стає можливим суміщення в єдиному контексті естетично різноспрямованих традиційних структур, взаємоукладання їх етико-психологічних комплексів.

У всіх випадках містифікована міфологізація дозволяє створювати альтернативні моделі традиційних “образів часу”, принципово актуалізувати універсальні хронотопи відповідно до провідних тенденцій сучасності. Крім того, містифікована міфологізація часто передбачає створення негероїчних варіантів традиційних сюжетів, еволюція яких зумовлена логікою та психологією модельованої щоденності. Порушення загальноприйнятого в традиційній структурі, усунення канонічної знаковості їх характеристик суттєво ускладнюють емоційно-інтелектуальний контекст і розширюють інтерпретаційний діапазон переосмислюваного зразка.

У цьому плані характерна п’єса М.Фріша “Дон Жуан, або Любов до геометрії” (1953), яка є складною за сюжетно-композиційним оформленням і проблемно-тематичним наповненням дослідженням еволюції світогляду Дон Жуана, котрий проходить шлях від наївної юнацької цноти до цинічного спокусника. Містифікований хронотоп: “Місце дії — Театралізована Севілья. Час дії — Епоха красивих костюмів” [8, 3] звільняє автора від необхідності враховувати попередні інтерпретації; навпаки, він відкриває широкий простір для деміфологізації загальновідомих ситуацій і характеристик, дозволяє створювати несподівані сюжетні ходи. Останнє передбачає всебічне дослідження модельованих опозицій-лейтмотивів “духовне начало — матеріальне начало”, “індивідуум — соціум”, “реальне — уявне” та ін.

Небажання грати нав’язану роль, прагнення зруйнувати усталену думку примушують героя створити міф про свою загибель як розплату за гріховне минуле. На містифікації побудований план подій комедії С.Альошина “Тоді в Севільї”, в якій роль

традиційного персонажа грає дівчина; елементи містифікуючої міфологізації можна знайти в оповіданні Л.Мештерхазі “Дон Жуан, або Істина“, комедії О.Амфітеатрова “Дон Жуан у Неаполі“ та ін.

Популярна в донжуаніані ситуація дозволила А.Камю зауважити, що “Дон Жуан сповідує етику кількості на протигагу святому, спрямованому до якості... Дон Жуан зовсім не “колекціонер“ жінок. Він лише вичерпує їх число, а разом із тим — свої життєві можливості. Колекціонувати — значить уміти жити минулим. Та він шкодує за минулим. Співчуття є родом надії, а він не вміє вдивлятися в портрети минулого“ [3, 273]. Інтерпретаційний діапазон традиційного образу, освоєний літературою ХХ ст., охоплює винятково широкі, часто протилежні, мотивації: вічно юний Дон Жуан і Дон Жуан старий; Дон Жуан, що підкоряє всіх жінок, і Дон Жуан, страждаючий від нерозділеного кохання; Дон Жуан — пристрасний коханець і Дон Жуан — імпотент та ін. Звичайно, в конкретних інтерпретаціях найчастіше реалізується одна з багатьох опозицій, однак значення обсягу загальнокультурної пам’яті щодо даної традиційної структури може породжувати своєрідні інформаційні “шуми“, які впливають на реалізацію змістових орієнтирів авторського задуму, що не завжди усвідомлюється самим письменником.

Досить значну групу складають твори, в яких моделюється “Дон Жуан навпаки“, тобто персонаж, який за фізичними чи духовно-моральними характеристиками протиставляється загальновідомому. Такі варіанти парадоксальні тільки на перший погляд, бо вони, руйнуючи традиційну семантику, принципово поглиблюють дослідження сугнісних сторін людської психології. Ще Олексій Веселовський, розглядаючи літературну еволюцію Дон Жуана, справедливо підкреслив, що “ми маємо справу не з випадковою вдачею поетичного образу, який міцно полюбився людям, але з наполегливим і послідовним рядом спроб осмислити одну із загадкових сторін людської природи“ [2, 48]. Тому закономірні спроби зблизити образ Дон Жуана з іншими традиційними персонажами (Дон Жуан — Фауст, Дон Жуан — Орфей, Дон Жуан — Агасфер, Дон Жуан — Франціск Асізький та ін.). Демонічному началу в образі, про яке у свій час писав С.Кіркегор, література протиставляє тему старого (старіючого) або хворого (фізично, духовно) героя, реальне життя котрого вступає в гострі суперечності з його традиційною репутацією.

Так, у романі Рамона дель Вальє-Інклана “Сонати. Записки маркіза де Брадоміна“ (1901—1905) досліджуються фізична та психічна деградація некрасивого й сентиментального Дон Жуана; у

80 років помирає самотній Дон Жуан роману Б.Садовського “Пригоди Карла Вебера”; у повісті Х.Лампо “Дон Жуан і остання німфа” (1934) заголовний персонаж розчаровується в любові й кінчає життя самогубством; старий традиційний герой зображується в поемі О.Влизька “Мій друг Дон Жуан” і драматичному етюді Д.Самойлова “Старий Дон Жуан” та ін. У цих та інших творах матеріальне начало через свою немічність, занепад стає причиною душевних страждань традиційного героя, приводить його до роздумів про суть людського буття.

Принципова зміна середовища Дон Жуана (іспанець, італієць, француз, німець, українець, росіянин, швед, бразилець та ін.) зумовлює й рівень якісного переосмислення морально-психологічних, емоційних, філософських і предметно-побутових координат плану подій. У попередні епохи зухвальство Дон Жуана, який постійно порушував загальноприйняті й освячені церквою та державою норми поведінки (мотив покарання часто сприймався читачем-глядачем як вимушена уступка автора офіційним інститутам), викликало якщо не захоплення, то в усякому разі, повагу. Наперекір християнській традиції та пануючим теологічним установкам і державним декретам, походеньки Дон Жуана сприймалися широкими масами не просто як перевищення людської міри, а як прояв безкінечного прагнення індивідуума до ідеалу та істини, до пошуку прекрасного, що викликало цілком очевидні асоціації з біблійним міфом про гріхопадіння перших людей та його світською інтерпретацією.

Тому істинний Дон Жуан потенційно не міг бути циніком, а якщо в якихось літературних інтерпретаціях такі риси характеру в нього й проявлялися, то вони отримували переконливе пояснення з погляду звичайної людини чи традицій певної соціальної верстви. Не випадково формально-змістові доміанти більшості варіантів традиційної структури зорієнтовані на естетику конкретної соціокультурної повсякденності, її буденні уявлення й психологію. Очевидна наявність двох суперечливих і одночасно взаємодіючих тенденцій сприйняття і переосмислення сюжету про Дон Жуана (історизація та міфологізація), ускладнених елементами містифікації і введенням до нового змістового контексту імен реальних людей (Казанова, Каліостро, Сен-Жермен та ін.), є відображенням важливих напрямків функціонування загальнокультурних традицій у світовій літературі. Накладання семантичного комплексу традиційного персонажа на поведінкові орієнтири конкретно-історичної людини (діяча науки, культури, літературного персонажа та ін.) найчастіше здійснюється за принципом формального

співвіднесення характеристик образу Дон Жуана та порівнюваного з ним індивідуума.

Сучасний Дон Жуан не тільки втрачає зовнішні атрибути слави (молодість, небувалий успіх у жінок, удачу у всьому, дотепність), але й взагалі перестає відповідати своєму імені (репутації). Такі ж значні змістові зрушення відбуваються і з іншими персонажами традиційного сюжету. “Alter ego“ Дон Жуана — Лепорелло, Сганарель, Каталіон та їм подібні — поступово стає його антагоністом, претендуючи на роль свого пана. При цьому колишнього двійника Дон Жуана приваблює формальна сторона слави, він здатний тільки на грубе наслідування. Якщо образ Дон Жуана демонструє схильність до рефлексії і наступного усвідомлення аморальності своєї традиційної репутації, то функціональність слуги зазнає протилежної еволюції, суть якої найбільш очевидна в психологічній драмі Е.Радзінського “Закінчення Дон Жуана”. Одночасно в донжуаніані ХХ ст. часто простежується змістова гуманізація образу севільського героя, яка реалізується за принципом протилежності: душевна втома персонажа від традиційної моделі поведінки, яку йому нав’язують оточуючі, примушує Дон Жуана не тільки осмислити своє буття, але й активно виражати відношення до деформацій моралі в певному соціокультурному аспекті. Отже, раніше актуальні соціально-ідеологічні, політичні й теологічні фактори стають вторинними, вони підкоряються тим процесам інтелектуалізації даного образу, які акцентують увагу на духовному світі Дон Жуана, усвідомленні ним моральної антиномічності свого минулого й того ідеалу, до якого він підсвідомо прагнув.

Час Дон Жуана, який, граючись, підкоряв жінок і безкарно руйнував людські долі, безповоротно пройшов. Сучасний герой “приречений“ на болісні роздуми про своє аморальне буття, котре привело його до абсолютної самотності. Він усвідомлює свою трагічну роз’єднаність зі світом звичайних людей, тому його обтяжує роль неперевершеного спокусника, яку нав’язує персонажеві оточення. Іноді ця роль-маска стає його суттю, частіше ж герой повстає чи намагається повстати проти чужого його уяві становища. Дон Жуан, що думає про суть життя, не бажає підкорятися слухам і демонструє амбівалентність свого внутрішнього “Я“, той, що поступається традиції, старіє чи нездатний виконувати свою загальновідому функцію — такий багатогликий персонаж у численних інтерпретаціях ХХ ст. Багато сюжетних ходів та мотивувань у тій чи іншій формі уже були окреслені чи розроблялися літературою минулого, та лише нинішне

століття принципово збагатило план подій численними морально-психологічними мотивуваннями.

Покарання Дон Жуана за гріховне минуле перестає бути зовнішньою силою (Командор), тепер воно “запрограмоване” в душі персонажа, який болісно прагне зрозуміти істинну суть і причини свого згубного для оточуючих зіткнення зі світом людей. Інтелектуальне начало поступово витісняє з характеру персонажа побутовий егоїзм та індивідуалізм. Совість — ось та категорія, яка висувається на перший план у світогляді героя і забезпечує екзистенційний драматизм нових поведінкових моделей протообразу, встановлює численні морально-психологічні зв'язки позачасового персонажа з конкретно-історичною та повсякденно-побутовою буденністю.

Універсальний коліс поведінковий тип, Дон Жуан сучасної літератури “розщеплюється” на множину варіантів, кожен із яких є художнім концентратом сутнісних проявів онтології людини. У більшості творів множинність смислів раніше одновимірного персонажа використовується для багатостороннього дослідження глибинних процесів еволюції психології особистості та соціуму в усіх її неоднозначних проявах. Сучасний Дон Жуан прагматичний, у той же час він не позбавлений романтичних роздумів і поглядів своїх попередників, що приводить його до трагічних зіткнень з реальною буденністю. При цьому герой часто відчуває психологічний дискомфорт, зумовлений розбіжністю (протилежністю) між своїми ідеалами (якщо вони у нього, звичайно, є) і канонами конкретно-історичного соціуму. Такі ситуації часто драматизуються зміною поведінкового статусу слуги й пана, внаслідок чого зазнає якісних змін уся система моральних цінностей героя.

Цілком очевидно, що жоден з традиційних сюжетів не може довго функціонувати у незмінному вигляді, він уже в період становлення подієвої схеми потенційно “запрограмований” на еволюцію в межах духовно-моральних запитів, тенденцій і настроїв сприймаючого соціокультурного контексту. Та навіть у випадку принципової трансформації сюжетно-образного матеріалу повинні залишатися якісь характеристики, що виконують змісторозрізнавальну функцію, тобто сюжет чи сюжетна колізія мусять зберігати свою “впізнаність”.

Більшість Дон Жуанів ХХ ст. несе на собі печатку поведінкового здібіння і духовної деградації. У них відсутня та щира пристрасть, яка робила їх попередників сильними й цілеспрямованими особистостями. Очевидна нестача життєвої

енергії або матеріалізується в фізичній немічності, або стає причиною духовного спустошення, що веде до рефлексії та байдужості до людей. В результаті цього зовнішня свобода героя “знімається” його внутрішнім закріпаченням, що зумовлює безініціативність персонажа, його світоглядний песимізм. Дон Жуан сучасної літератури в значній мірі втрачає зовнішній блиск і людську привабливість, властиві йому в трактуваннях попередніх епох. Традиційний Дон Жуан безповоротно належить минулому, на зміну йому прийшов герой, дуже далекий від ідеалів рицарства, честі й обов’язку. Виносячи вирок романтичній епосі інтерпретації Дон Жуана світовою літературою, К.Д.Бальмонт вважав за потрібне підкреслити: “Є явний романтичний загальнозрозумілий Дон Жуан, який помер, і є таємничий символічний лик Дон Жуана, є Дон Жуан, який ніколи не помре... Дон Жуан різноманітний, він невичерпний, як наша душа, він проходить весь свій світ, від полюса до полюса, і, дійшовши до крайньої межі цих полюсів, сумує і дивиться далі“ [1, 203-204].

Література:

1. Бальмонт К.Д. Тип Дон Жуана в мировой литературе // Бальмонт К.Д. Горные вершины: Сб. статей. Кн.1. — М.: Гриф, 1904. — С. 173-205.
2. Веселовский Алексей. Легенда о Дон Жуане // Веселовский Алексей. Этюды и характеристики. — М., 1907. — С. 46-77.
3. Камю А. Миф о Сизифе: Эссе об абсурде // Сумерки богов. — М.: Политиздат, 1989. — С. 222-318.
4. Киркегор С. Наслаждение и долг. — New York: Chalidze Publications, 1981. — 414 с.
5. Мольер Ж.Б. Дон Жуан // Собрание сочинений Мольера. — СПб., 1899. — С. 264-303.
6. Нямцу А.Е. Миф и легенда в мировой литературе: Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации. Часть первая. — Черновцы: Черновицкий госуниверситет, 1992. — 160 с.
7. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. — Черновцы: Рута, 1999. — 176 с.
8. Фриш М. Дон Жуан, или Любовь к геометрии. — М.: Искусство, 1967. — 83 с.

ТИПОЛОГІЯ ЕСТЕТИКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ФІЛОСОФІЇ СЕРЦЯ ТА АМЕРИКАНСЬКОМУ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛІЗМІ

Сергій Пригодій

За океаном у час колонізації та Просвітництва питання естетики не набули принципово важливого значення. Натомість в

Україні ще на рубежі ХУІІ - ХУІІІ сторіч з'являються численні "поетики", написані переважно професорами Києво-Могилянської Академії. В епоху романтизму, однак, і в Америці починають широкі цікавитися проблемами мистецтва, літератури, естетики. Ч.Б.Браун, В.Ірвінг, Е.По, Н.Готорн та інші літератори пишуть спеціальні розвідки, де порушується широкий спектр питань частково та загально літературознавчого характеру. 1844 року виходить друком есе Р.Емерсона "Поет", що стає невдовзі своєрідним маніфестом естетичних поглядів трансценденталістів і американських романтиків узагалі.

На жаль, час не зберіг курсу "Поетики" Г.Сковороди, хоча й відомо, що ця праця була вельми оригінальною, бо інакше не викликала б спротиву з боку релігійних ортодоксів та догматиків-освітян. Не писав спеціальних праць з естетики й П.Юркевич. Проте у розвідках обох мислителів "розсипано" чимало непересічних ідей про літературу, мистецтво, поета, що й послужать необхідним матеріалом для типолого-порівняльного дослідження концепту мистецтва й митця в американському трансценденталізмі та українській філософії Серця.

Почати б з посутно схожих загально естетичних первнів у Р.Емерсона та Г.Сковороди. Обидва, постулюють триєдність Істини, Добра, Краси як основу всього сущого, при цьому американець називав їх ще "Знавець, Діяч, Виразник", але принципово - "кожен з них є тим, що є, і не може бути перевершеним або аналізованим; і кожен з трьох має силу інших, котра латентно перебував у ньому, та своєю власну, патентну силу". Так само Г.Сковорода, наслідуючи давніх, твердить: "Доброта живе у самій красі", а "Любов є Софіїна дочка". [1] Всесвіт же утворений Красою, отже й правдиво та з любов'ю. Однак, із-за матеріального начатку далеко не всі здатні відчувати вищу Красу. Справжнє мистецтво й геніальний поет якнайкраще її чують та виражають. Відтак, утілення Краси-Ідеї в земному образі - сутність мистецтва.

Цілком природно, що Р.Емерсон і Г.Сковорода акцентують у художньому творі його глибинну суть, Ідею, а не зовнішню форму. Втім тут подибуємо й тонку відмінність. Американець уважає, що "не метр, а метропороджуюча ідея створює поезію... Думка та форма - рівнозначні у часі, однак генетично думка передує формі" [2]. Українець пропонує дещо делікатнішу формулу: "...не називай фарбу образом, - пише він, - Вона лише тінь в образі, а сила й серце є малюнок, тобто нематеріальна думка і таємні начерки, до яких фарба то пристає, то відстає... Через це той, хто не розуміє малюнка, не накладе фарбу. Справжні образи ще перед появою на стіні

завжди були в розумі художника. Вони не народилися й не загинуть» [3]. Отже, у Р.Емерсона маємо формотворчу Ідею, у Г.Сковороди – Малюнок-Ідею, Образ (пропорцію, розташування фарб).

Г.Джеймс, який пізніше розвинув чимало Емерсонівських думок, «скаржився», що історично американці призвичаїлися загалом недооцінювати, а то й нехтувати формою художнього твору. Українці, певно в силу своєї генетичної ліричності та панестетизму, якимось інстинктивно завжди кохалися у змістовній формі мистецького /та й побутового/ витвору. Проте, інтертекстуально, відмінність між формотворчою Ідеєю Р.Емерсона та Образом, Малюнком-Ідеєю Г.Сковороди принципово мінімізується. Адже обидва мислителі значною мірою поклалися на Платонівський ейдос, котрий означав і “образ”, і “ідею”. З іншого боку, Р.Емерсон, на відміну від Г.Сковороди, творив після класичної німецької філософії та естетики, зазнав, як відомо, їхнього впливу. Хоча й тут мусимо констатувати: Сковородинський Малюнок-Ідея ближче до Гегелівської тези – “форма є перехід змісту у форму, а зміст – перехід форми у зміст”. У США до такої естетичної діалектики наблизився хіба що той-таки Генрі Джеймс [4] через сто років після Г.Сковороди. Нарешті, формула останнього, бодай у зародку, містить у собі квінтесенцію теорії О.Потебні про зовнішню, внутрішню форми та зміст (художнього) слова (твору) [5].

Показово, що коли Р.Емерсон і Г.Сковорода “делікатно” розходяться стосовно “Ідеї –Образу”, то погляд П.Юркевича в даному разі цілковито збігається з Емерсонівським. “Ми кажемо про ідею художнього твору, - зазначає П.Юркевич, - розуміючи під ідеєю ту одиничну, неподільну й цільну думку митця, з якої, як з живої сили та творчої сутності, народився, розвинувся й зорганізувався у прекрасне ціле його твір і яка думка вже тому проходить через усі частини цього твору, світиться й дихає в них, пов’язує їх та оживляє” [4]. Неважко виявити корені такої думки українця, водночас у подальшому ця ідея П.Юркевича стане вельми поширеною у російській філософії, зокрема у Вол.Соловйова, Євг.Трубецького, П.Флоренського тощо.

Як звано, втілення Краси-Ідеї в чуттєвому образі передбачало у романтиків особливу роль митця, поета. Ще ієнські романтики проектували фіхтевське “Я” на митця, що природно призвело до зближення “Я” (=духу) з “Я” митця [7]. Незадовго до ієнців Г.Сковорода та невдовзі після них Р.Емерсон озвучують присутно ту ж думку: поет, художник, митець – найбільш наблизений до Краси,

Істини, Добра, є “представником” Над-Душі на землі, відтак через нього найліпше промовляє Всевишній. Одначе Р.Емерсон розрівняє поміж “генієм” та “талантом”, “поетом-сучасником” і “поетом Вічності”. Адже “вся поезія була написана до з’яви часу, і коли нам дозволяє наша тонка організація сягнути тієї сфери, де повітря – як музика, ми чуємо ті первісні мелодії та намагаємося записати їх. Однак ми втрачаємо ту чи іншу ноту, слово, викривляємо поему”. Лише “поет Вічності”, “геній” адекватно висловлює одвічне [8]. Г.Сковорода, зі свого боку, протиставляє “масу малярів і архітекторів, де панують невігластво й немистецтво, та окремих, поодиноких творців, що окрилені “малярською істиною” [9].

Показово, що серед “масових” невігласів у Г.Сковороди опиняються й царедворці та можновладці. Щоправда, деякі з них (як, приміром, О.Македонський), усвідомивши своє “немистецтво”, знаходять у собі мудрість “помовчати”. Інші ж, демонструючи різючу “несродність”, перетворюються на комічні фігури. Напевно, таку інвективу нашому філософу підказав його Петербурзький досвід і, звичайно, не лише він. Натомість Р.Емерсон неодмінно й постійно зараховує до лав “посередностей” всіх критиків, мистецтвознавців, літературознавців тощо. Така однозначна негація з боку автора “Поета” ймовірніше за все спричинена дійсним станом американської критики, що в ті часи лише формувалася, народжувалася і не вирізнялася аналітичною глибиною.

Справжній же поет, художник, за Р.Емерсоном, є передовсім великим “виразником” (Краси-Істини). Загалом “будь-яка людина є лише наполовину сама собою, інша ж половина – її експресія”. Р.Емерсон, по суті, розрізняє кілька видів поетичної експресії. Насамперед, його “Поет”, подібно Лінкею, може “дивитись крізь речі й землю, перетворювати світ на дзеркало і показувати нам усі речі в їхніх зв’язках і русі”. Наче Бог, поет відтворює Цілість-Гармонію всесвіту, поєднуючи в ньому розрізнені й навіть пошкоджені речі, одухотворюючи, прикрашаючи та одобрюючи свій Космос.

Водночас покладаючись на теорію образів, Р.Емерсон постулює й іншу рецепцію-експресію: “Як на сонці, - пише він, - об’єкти відбиваються на сітчатці ока, так само вони (об’єкти), маючи у собі аспірацію універсуму, прагнуть відтворити делікатну копію своєї сутності в розумі поета” [10]. Отже поет, з одного боку, сам трансцендує світ, виявляючи його “останню глибину”; з іншого – самі речі, відбиваючись у душі поета, сповіщають йому свого сутність, яку той істинно покладає у слові. І те, й інше цілком природне в межах Емерсонівської концепції “аналогій” та

загальноромантичної теорії “тотожностей”.

Г.Сковорода та П.Юркевич у художній експресії (творчості) митця акцентують роль Серця. Перший з них обстоює тезу “співати Серцем”, “співати Розумом, а не тільки голосом, що разить повітря. Новому нову пісню!”[11]. Тобто лише Серцем справжній поет сягає Божого, лише серцем (розумом!) виражає Красу-Істину, котра всяк раз Нова, отже потребує й нової пісні. П.Юркевич (як, принципово, й Р.Емерсон) підкреслював: “...найкращі філософи й великі поети свідомлювали, що серце їхнє було істинним місцем народження тих глибоких ідей, які вони передали людству в своїх творах, а свідомість, діяльність якої поєднана з функціонуванням органів чуття і головного мозку, лише давала цим ідеям ясноту і визначеність”. Водночас, на відміну від Р.Емерсона, П.Юркевич вважав, що великі поети, змальовуючи лише індивідуальне життя особи, завжди виявляються психологами, а великі філософи, котрі хотіли показати нам загальні закони душевного життя, часто конструювали лише гіпотези, внутрішньо безгрунтовні та не відповідні дійсності [12].

Нарешті, Г.Сковорода, вивищуючи “сердечний спів”, “сердечне” творення, не забуває й про тріадичний закон (“механізм”) художності, мистецької експресії. У музиці, - уточнює мислитель, - “один тон без другого співзвучного не може з’явити фундаменту, а приєднання третього голосу досконалу творить музику. Яка вся складається з трьох голосів, між собою співзвучних, так само і в Давидових гусях одна струна сумнівна, коли її з другим віршем не узгодити. А при трьох свідках всяке слово цілковито стверджується” [13]. Для випускника Києво-Могилянської Академії така теорія цілком природна, бо посутно суголосить із ідеями “київських поетик”, які, у свою чергу, перегукуються з італійськими поетиками, що базувалися здебільшого на Арістотелевих засновках. З іншого боку, через півстоліття після Г.Сковороди Гегель озвучить ту ж тріаду як “образ – антиобраз – нова гармонія”, а у ХХ сторіччі вона постане вже у формі “означуване – означуюче – знак” (Р.Барт) тощо [14].

Р.Емерсон теж розмірковує над законами поезики, однак пов’язує їх із “найменуванням речей” та “продукуванням мови” як такої. Дещо епатуюче він твердить: “Поети витворили всі слова”, що означає – перші слова, імена речей були викарбувані геніями, тобто справжніми поетами, котрі означували предмети або за їхніми зовнішніми, або посутніми ознаками. Кожне слово у давнину було регарною поезією і слугувало першим мовцям і слухачам знаком, символом реального світу. З часом поетичність того чи іншого слова блякла, і воно “відмирало”, проте поети генерували нові

імена, що висвітлювали сутність речей... Відтак наша мова – “архів історії та могила муз” – сповнена тропів та образів, котрі у свій час високо художньо виражали останні істини, але тепер стали побутовими словесами й знаками. Однак процес найменування безупинний, оскільки є поет-геній, для якого генерація нової, експресивної мови – не лише мистецтво, а “друга натура”, проста необхідність. Тому кожна епоха має своїх поетів, свою художню експресію, що сугестують Правду-Красу [15].

Очевидно, що Емерсонівський поет-мовотворець та “найменування” є плоть від плоті трансценденталістської теорії мови. Корінням своїм, з одного боку вони сягають новоанглійської емблематики, а з іншого – прадавнього концепту поета-барда, аеда-віщуна.

Художню експресію трансценденталіст Р.Емерсон природно пов’язує й з певною “шаленістю”, “безумством” поета. Майже буквально за Платоном і Плотіном він твердить: “Поет усвідомлює, що промовляє прекрасно лише тоді, коли стає “безумний”.., коли його інтелект працює не в звичайному режимі, а, вивільнившись, черпає натхнення з Небесної сфери”[16]. Подібним чином Г.Сковорода наголошує на “дивакуватості” справжньої людини, отже, й поета; взагалі “дивне” для нашого філософа набуває зрештою значення Божого, Вищого, котре проявилось у тлінному, нищому. Все це – закономірно для панроматичної естетики.

Тому несподівано й дисгармонійно звучать “міметичні” думки Р.Емерсона та Г.Сковороди. Перший з них уподібнює великих поетів – Гомера, Чосера, Шекспіра – дзеркалу, що його несуть вулицею, а воно природно відбиває образи всіх створених речей та явищ [17]. Автор же “Алфавіту” зазначає, що вишуканий живопис творить той, хто “любить день і ніч висловлювати свої думки в картинах, помічаючи пропорції, пишучи і наслідуючи натуру”[18].

Звісно, покладаючись на “дух”, а не на “букву”, Емерсонівської та Сковородинської естетик, можна твердити, що “дзеркало” в автора “Поета” символізує надзвичайну здатність художника помічати найдрібніші деталі, котрі його душа переплавляє на новий ідеальний мікросвіт. А “наслідування натури” у Г.Сковороди означає, як і у стоїків, жити й творити “за розумом”, ідеально – адже мистецтво, на переконання нашого мислителя, неможливе без натхнення, любові, мудрості тощо. Інакше кажучи, “мімесиз” в американця та українця не принциповий, а, так би мовити, “пантеїстичний”, де пластика на всі лади сугестує Ідеал, “Небесну сферу”.

А втім, міметичні вкраплення – бодай поодинокі – у

Г.Сковороди та Р.Емерсона отримають інше тлумачення, коли поглянути на них з точки зору прадавньої традиції.

Ще Арістотель говорив про три способи, якими поет може відтворити події: як вони були чи є (об'єктивно), як про них говорять і думають (суб'єктивно), або якими вони повинні бути (ідеально) [19]. Гете в нарисі “Просте наслідування природі, манера, стиль” (1789) розрізняв три типи творчості: “проста імітація дійсності”, що базується на спокійному утвердженні суцього; “манера” – на суб'єктивно-індивідуальному сприйнятті явищ рухливою й обдарованою душею; та “стиль”, що сягає самої “суті речей” – їхнього духу [20]. Гегель доводив, що в мистецтві ідея може втілюватися в “класичний” формі – співпадання ідеї та тілесно-чуттєвого образу, котрий, однак, не уможлиблює втілення абсолютного духу як такого; звідси – необхідність “романтичної” форми, де ідея-дух не співпадає із зовнішньо-реальним образом, а дереалізує його заради повнішого самовиразу; проте поряд із “класичною” (читай об'єктивною) та “романтичною” існує й “символічна” форма, за якої ідея – невизначена, суперечлива, вона і співпадає, і не співпадає із зовнішнім образом, тяжіє до ідеалу й не має його [21]. Очевидно, що попри відмінності в термінах і загальному підході, Арістотель, Гете, Гегель у даному разі ведуть мову про вельми схоже явище – три типи художнього мислення: об'єктивний, ідеальний, суб'єктивний. При цьому Гете і Гегель акцентують певним чином “духовну”, “романтичну” форму, Арістотель, як довгий час вважали наші естетики – “наслідування природи”. Однак останнє не відповідає дійсності, бо Арістотелівський мімесіс, інтегруючи в собі традиції піфагорейців, Демокріта, Платона, передбачав “наслідування” як природи, так і ідеалу та суб'єктивності [22].

Г.Сковорода та Р.Емерсон, які добре знали зазначену традицію, природно вирізняли високо-ідеальний тип художнього творення, об'єктивний та суб'єктивний. Загальноестетичні інтенції мислителів обумовили в цілому пріоритет романтичного мистецтва, що дається взнаки на різноманітних рівнях їхніх естетик, зокрема в “теорії символів”.

Остання, будучи альфою та омегою естетики романтизму як такої, набуває й своєї типології в американському трансценденталізмі та українському кордоцентризмі.

Так Р.Емерсон виходить з того, що “речі самі по собі можуть використовуватись як символи, бо природа є символом у цілому й в кожній своїй дециї”. Відтак, якщо “універсум є екстерналізацією Над-Душі”, а ми “стоїмо перед таїнством світу, де Буття переходить

у Явище, а Єдине – Різноманітність” [23], тоді й справді адекватною формою світорозуміння та світовираження стає символ. Звичайно наука, на думку Р.Емерсона, не знає такого символізму, бо зосереджується суто на зовнішньому явищі, вважаючи його самодостатнім; у побуті й господарстві людина повсякчас відчуває символічність довкілля, проте сприймає його фрагментарно, здрібно. Лише поет усвідомлює сповна й грандіозно передає величню Цілісність символічного Всесвіту.

Г.Сковорода, постулюючи “двоприродність” усього суцього, закономірно стверджує й символічну онтологію та антропологію. До того ж, в його “трьох світах” окреме місце займає і суто символічний “світик” – Біблія, що спирається на концепт “архетипу – антитипу”[24]. Нагадаймо, що й новоанглійські пуритани засновували свою гносеологію на архетипі, ентипі та ектипі. Український філософ опускає “ектип” (суб’єктивне бачення ентипу людиною), хоча його довільне тлумачення Святого письма якраз найкраще передбачає останній.

Більш того, і в американця, і в українця символізм значною мірою залежить від суб’єктивного фактору – одвічної, Богом даної інтенції людини “зазирнути” поза проминальне явище, відчутти небачену Суть. Саме тому краса невимовна завжди дорожча за красу споглядальну” (Емерсон), а “справжнє малювання буває лише тоді, коли воно погоджене з вічною суцих образів мірою” (Сковорода). Але як за допомогою символу сягнути й виразити Вічність?

Р.Емерсон пропонує таку формулу: “Малі й нікчемні речі служать як великі символи. Чим пересічніше явище, символізує Закон, тим потужніший ефект, що найдовше лишається у людській пам’яті”. Так само “найбідніший досвід є вельми багатим задля всіх цілей експресивної думки. Навіщо прагнути нових знань? День і ніч, дім і сад, кілька книг, декілька дій слугують нам не гірше за всі професії та явища”. Адже ми далеко ще не вичерпали змістовних потенцій найпростіших символів [25].

Можна було б витлумачити “символізм малого” у Р.Емерсона як загальноромантичну орієнтацію – “в одній краплині увесь океан відобразити”. Проте, не заперечуючи останню, варто все-таки пам’ятати й про особливу американську пристрась до деталі, до “малої” речі, що повсякчасно дається взнаки у побуті, господарстві, журналістиці, мистецтві тощо. Пояснюється це певною прагматичністю, але й демократичністю американської душі, що укупі з відомою емблематичністю та трансцендентальністю зроджують “символізм малого”. Конкретно це проявляється в явищі

так званого “каталогу” – підкреслено деталізованої картини буття, котра сугестує “духовну єдність у різноманітті”, - який подибуємо в новоанглійських пуритан, просвітників, Р.Емерсона, Г.Торо, У.Уйтмена, Г.Мелвілла та багатьох інших американських письменників і мислителів. І хоча “каталог” – такий же “старий як і Гомер”, в Америці він набирає статусу яскравої національної традиції [26].

Водночас, поруч із “символізмом малого” Р.Емерсон пропонує й іншу форму досконалого символу. “Ми використовуємо дефекти і спотворення заради святої мети, - пише мислитель, - виражаючи наше розуміння того, що зло світу є злом лише для злого ока. В прадавній міфології дефекти часто приписувалися божественним натурам, приміром, кульгавість – Вулкану, сліпота – Купідону, аби евокувати повноту божества, його високість”[27]. Очевидно, у даному разі американський філософ слідує античним стоїкам (Марку Аврелію), котрі, виходячи з ідеї посутно доброго й прекрасного всесвіту, постулювали необхідність, а отже й красу, проминально-дефективного, його цінність у розумінні та відображенні великої Краси-Гармонії.

Звичайно, і “символізм малого”, і “символізм дефекту” неможливі й немислимі без художницької оригінальності. Остання, за Р.Емерсоном, сповна трощить традиційні догми, зачаровує людей “новою класифікацією”, новою Гармонією, що прегарно і з любов’ю упорядковує світ, де найменша дециця набирає значення й цінності. При цьому символ стає “плинним”, евокативно-багатозначним. Але це - у справжнього поета; у містика ж, на думку Р.Емерсона, символ збіднюється, бо сугестує щось одиничне, акцидентне, а не універсальне, першоосновне.

Можна не погоджуватись з автором “Поета” стосовно містика, особливо такого, як Я.Беме [28]. Тим паче, що сам Р.Емерсон чи не найбільшим авторитетом для себе вважав як раз містика - Е.Сведенборга. А втім, головне тут в іншому: Емерсонівська теорія символу, абсорбуючи в собі певні імпульси американського духу, генерувала одну з магістральних тенденцій романтизму США, яка надалі живила американський неоромантизм, імпресіонізм і навіть натуралізм. Не зeszла вона й в ХХ сторіччі, а трансформувалась у самотутньому модернізмі Е.Хемінгуея та Ф.С. Фіцджеральда, У.Фолкнера і Т.Вульфа, Дж. Пассоса й Н.Уеста тощо.

Типологічно схожий погляд на досконалий символ подибуємо й в Україні Григорія Сковороди. Хоча він і не теоретизує з приводу “символізму малого”, “каталогу”, “символіки дефекту”, багатогранності символу, що сугестує “нову класифікацію”.., його

трактати (і поезія) сповна демонструють всі ці та інші якості. Водночас, деталь-символ у Г.Сковороди – химерніший, алогічніший, аніж художній аналог у Р.Емерсона. Так само символічний “каталог” в українця - “дивакуватіше”, він насичений несподіваними біблійними, філософськими, народно-поетичними алюзіями, хоча, як і деталь-символ, може бути прозоро ясным, простацько-евокативним, “язичницьким”. Такі схожості та відмінності легко знайдемо і в символіці джерела, моря, дерева, світла, тіні, неба - спільних для дискурсу нашого та американського письменників. На слухну думку Д. Чижевського, символ Г.Сковороди густо замішаний на символіці народної пісні, античності, християнства та української полемічної і проповідної літератури XVI-XVIII сторіч [29]. Тож не буде перебільшенням сказати, що як і в Р.Емерсона, символізм Г.Сковороди по-своєму увінчує національну, античну й християнську традиції, торуючи шлях українській літературі XIX та XX сторіч, передовсім – романтизму, неоромантизму, символізму, експресіонізму, сюрреалізму.

Нарешті, Г.Сковорода, Р.Емерсон та П.Юркевич порушують, бодай контурно, питання психології естетичної рецепції.

Перший з них пише: “Хто може говорити про біле, коли б не було відоме чорне... Чи може сліпий побачити й тобі показати на портретні білу барву? Не може. Тому, що він не бачив і не знає чорної. А коли б він хоч одну із супротивних поміж себе барв міг розуміти, то в ту ж мить міг збагнути й іншу” [30]. Інакше кажучи, глядач (читач) сприймає художній твір за законом протилежностей: спочатку – одну тему (образ), котрій контрастує інша, а їхня інтеграція спричинює в уяві реципієнта цілісну, хоча й неоднозначну картину. В такому погляді відлунюють, принаймні, Платонівська теорія протилежностей (“Федон”) та засновна ідея бароко. Водночас у подальшому “контрадикторна естетична рецепція” знайшла свій цікавий розвиток.

Л.Виготський, як і задовго до нього Г.Сковорода, вважав, що будь-який художній твір містить у собі образну (афективну) суперечність, викликає взаємно протилежні ряди почуттів і призводить до їхнього “короткого замикання” та знищення. Це й є головний “механізм” створення художнього ефекту. Але як саме цей ефект збуджує естетичне переживання? Б.Христіансен, продовжуючи довгу традицію, твердив, що об’єкт мистецтва складається з багатьох елементів – матеріал, тема, форма..., кожен з яких має свій диференціал настрою, емоційний тон, який, наче клавіша на піаніно, збуджує в нас відповідне чуття-тон, а разом все

й складає естетичну емоцію-переживання [31]. Такій механістичний концепції протистойть інша, що бере свій початок від Гердера й оригінально продовжується у Ліппса, котрий зазначав: не художній витвір механічно породжує в нас емоційний аналог, а, навпаки, ми із самих себе вносимо в об'єкт мистецтва певний зміст, чуттям вдихаємо в нього інші почуття, що йдуть з глибин нашого духу. Мюллер-Фрейенфельс по суті заперечує попередні погляди, доводить, що художній твір може породжувати як співафект (читач співпереживає з героєм), так і афект (читач переживає страх за героя, коли той не здогадується про небезпеку) [32]. Л.Виготський, синтезуючи думки багатьох дослідників, розкриває ту істину, що "чуття і фантазія є не двома відокремленими один від одного процесами, а по суті одним і тим самим процесом, і ми можемо дивитись на фантазію, як на центральне вираження емоційної реакції". Причому підсилення фантазії послаблює емоцію й навпаки, а сама естетична реакція за законом початку антитези (Дарвін) породжує наростання протилежних почуттів. Звідси закон естетичної реакції: "... вона заключає в собі афект, що розвивається в двох протилежних напрямках, і котрий в завершуючій стадії, немов би у короткому замиканні, знаходить своє знищення" [33].

Втім були й інші погляди на естетичну рецепцію. Зокрема, на противагу Г.Сковороді, Р.Емерсон пов'язував художнє сприйняття з емансипацією та інспірацією реципієнта. "Художні символи, - пише американець, - містять у собі чудодійну силу емансипації й натхнення для всіх людей. Нас начебто торкається якась чарівна палиця, що примушує рід людський танцювати і блазнювати, як дітей – вільно й щасливо. Ми раптом почуваємось як ті, хто щойно вийшли з печери або льоху на повітря. Саме такий ефект на нас справляють тропи, сюжети, оракули і всі поетичні форми. Відтак поети – боги, що вивільняють нас" [34].

По суті Р.Емерсон озвучує тут відому ідею "благодатної провокації", що є цілком закономірним наслідком його філософії.

Нарешті, П.Юркевич пропонує свій варіант естетичної рецепції: "... коли ми читаємо художній твір, - розмірковує філософ, - то ми не можемо сказати, щоб кожна окрема частина його була для нас цілком зрозуміла сама по собі; це розуміння частини зростає мірою того, як ми осягаємо їх у цілісному складі поеми. Коли зрештою наш розум осягає усвідомлення цілісної ідеї твору, то з цієї височини сходить останнє світло на пізнані частини: лише тепер ми збагнули остаточне значення частини поеми, лише тепер стають зрозумілими для нас спочатку не усвідомлені особливості мови й слововиразу поета, і, таким чином, самий механізм явища

освяється світлом ідеї” [35].

Наведена думка П.Юркевича прокує на певну деконструкцію. Адже спершу автор постулює “істину в тексті”, яку й віднаходить, бодай частково, читач. З цим сьогодні не погодилися б, приміром, критики “Reader-Response”, котрі виходять з того, що “зміст”, “ідея” твору вчитується в нього читачем. При цьому “вчитування” таке може бути суціль суб’єктивним, але й поміркованим, діалектичним [36]. Однак і П.Юркевич наділі допускається присутньої корекції, твердячи, що “наш розум освяє усвідомлення цілісної ідеї твору”. Виникає питання: звідки береться оте “усвідомлення”? Слідуючи духу філософії П.Юркевича, мусимо сказати – із Серця, Душі людини. До того ж серце кожного індивіда – самобутнє, неповторне; отже й “усвідомлення” у кожного читача своє, оригінальне. Відтак всякий раз маємо особливе, індивідуальне проектування свого “усвідомлення ідеї твору” на цей витвір, його частини, тобто – своє прочитання тексту, що суголосить із деякими постструктуралістськими літературознавчими підходами. Тож думка мислителя допускає як герменевтичне. Так і постмодерністське тлумачення, отже може служити праобразом обох концептів.

Таким чином естетичні погляди Г.Сковорода, Р.Емерсона та П.Юркевича маніфестують показову типологію. Всі трое акцентують ідеальну природу мистецтва, хоча й не заперечують міметичний та суб’єктивний типи художньої творчості. Р.Емерсон і П.Юркевич обстоюють пріоритет формотворчої ідеї в мистецькому творі; натомість Г.Сковорода пропонує делікатну формулу “малюнок-ідея”, що укорінена глибоко в національнокультурну, психохудожню традицію. Суто по-романтичному тлумачиться “Поет” в українській філософії Серця та американському трансценденталізмі. Водночас Р.Емерсон наголошує на трансцендуючому та сприймаючому генії митця, Г.Сковорода і П.Юркевич – на “сердечній творчості” художника. При цьому американець пов’язує художню експресію з “найменуванням речей” та “продукуванням мови”, українець (Сковорода) – із тріадичним законом гармонії. Проте типологічно схожою постає “теорія символу”, котра природно спричинюється українським кордоцентризмом та американським трансценденталізмом і передбачає такі якості, як “символізм малого”, “каталог”, “символізм дефекту”, багатозначність та плинність символу тощо. З іншого боку, відмінним є погляди мислителів на психологію естетичної рецепції: Г.Сковорода покладається на “контрадикторну рецепцію”, Р.Емерсон – на ідеально емансипуючу, П.Юркевич – на

герменевтичну та суб'єктивно текстуальну.

Література:

1. Григорій Сковорода. Твори: У двох томах. – К., 1994. – Т.1. – С.426, 151.
2. R.W.Emerson. Selected Essays. – N.Y., 1982. P. 263 – 264.
3. Григорій Сковорода. Твори: У двох томах. – К., 1994. – Т.2 – С. 143.
4. Див.: Пригодій С. Генрі Джеймс. Еволюція творчості. – К., 1992. – С. 112-113.
5. Потебня О.Естетика і поетика слова. – К., 1985. – С. 45.
6. Юркевич П. Вибране. – К., 1993. – С.4.
7. Див: Наливайко Д.С., Шахова К.О. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму. – К., 1997 – С. 34.
8. R.W.Emerson. Selected Essays. – N.Y., 1982. P. 262 – 263.
9. Григорій Сковорода. Твори: У двох томах. – К., 1994. – Т.1 – С. 334.
10. R.W.Emerson. Selected Essays. – N.Y., 1982. P. 269 – 270.
11. Григорій Сковорода. Твори: У двох томах. – К., 1994. – Т.1 – С. 191.
12. Юркевич П. Вибране. – К., 1993. – С.117.
13. Григорій Сковорода. Твори: У двох томах. – К., 1994. – Т.1 – С. 187-188.
14. Барт Р.Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 74-80.
15. R.W.Emerson. Selected Essays. – N.Y., 1982. - С. 271.
16. Там таки, р. 274.
17. Там таки, р. 283.
18. Григорій Сковорода. Твори: У двох томах. – К., 1994. – Т.1 – С. 431.
19. Арістотель. Поетика. – К., 1967. – С. 85.
20. И.-В. Гете об искусстве. – М., 1975. – С.94-95.
21. Гегель. Эстетика в 4т. – М., 1968. - Т.1. – С. 81-87.
22. Див.: Пригодій С.М. Література Давньої Греції. – К., 1999. – С. 159-161.
23. R.W.Emerson. Selected Essays. – N.Y., 1982. - P. 266.
24. Григорій Сковорода. Твори: У двох томах. – К., 1994. – Т.2. – С. 146.
25. R.W.Emerson. Selected Essays. – N.Y., 1982. - С. 269.
26. Buell L. Transcendentalist catalogue Rhetoric: Vision Versus Form // Critical Essays on American Transcendentalism. – Boston, 1982. – P. 417.
27. R.W.Emerson. Selected Essays. – N.Y., 1982. - С. 269.
28. Там таки, р. 279.
29. Чижевський Д.Нариси з історії філософії на Україні. – К. 1992. – С. 47.
30. Григорій Сковорода. Твори: У двох томах. – К., 1994. – Т.1. – С. 179.
31. Христиансен В. Философия искусства. – Спб, 1911. – С.111.
32. Muller-Frienfels. Psychologie der Kunst. Bd.2. – Leipzig-Berlin, 1923. – S. 207-208.
33. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1986. – С. 269.
34. R.W.Emerson. Selected Essays. – N.Y., 1982. - С. 276.
35. Юркевич П. Вибране. К., 1993. – С.16.
36. Reader-Response Criticism // Conrad / Heart of Darkness. A Case study in Literary Criticism. – N.Y., 1989. – P 139-147.

ЛІТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦІЯ В КОМПАРАТИВІСТИЧНИХ СТУДІЯХ

Роман Гром'як

Онтологічна природа літературно-художнього твору настільки очевидна, наскільки і складна, неоднозначна, тому для здорового глузду здається самозрозумілою і не проблематичною. Справді, кожен, хто вміє читати і віддає хоча б якусь частку свого вільного часу спілкуванню з книгою, відразу поринає в уявний світ і починає співпереживати з постатям з цього світу, розмірковувати над проблемами, що з ними пов'язані. Звичайні читачі охоче зіставляють поодинокі твори, творчість різних авторів - не конче сучасників чи представників однієї (тобто однонаціональної) культури. Вони, як і професійні філологи, звісно ж спираються на власне сприйняття тексту, іноді вдаються також до певних аналогій, не переживаючи при цьому якихось епістемологічних (гносеологічних) незручностей або й сумнівів.

Проте сучасний стан науки про художню літературу, який визначається конфронтацією численних підходів до мистецтва слова, пропонуючи різні методи осягнення її сутності чи інтерпретації завершених текстів, не дає підстав для бодай позірної спокою. Методологічний плюралізм, до якого звикаємо й ми, не може ігнорувати тих принципових постулатів, які давно відкрила та обгрунтувала філософсько-філологічна думка першої половини ХХ століття. Деякі з них здаються вже банальними, але від того не применшується їх евристична роль і вони помщаються тим, хто їх недооцінює або забуває в своїх роздумах про явища художньої літератури. Йдеться передусім про спосіб побутування художнього світу.

Як відомо, ще Роман Інгарден, спираючись на засади феноменології Е. Гуссерля, не тільки обгрунтував фікційність, інтенціональність мистецтва слова, а й показав дуальність існування літературного твору, який виникає в свідомості письменника і там власне продовжує існувати як естетичний ідеальний феномен, що являється реципієнтові через посередність тексту як матеріалізованої знакової системи. Поняття багатозаровості літературного твору, перспективних скорочень при його сприйманні, схематичності твору і конкретизації естетичного предмета, хоч і не раз викликали полеміку, але активно формували літературознавчу методологію в період утвердження семіотики, структуралізму, рецептивної естетики, бралися до уваги теоретиками герменевтики та інтерпретації [1, 139-161; 6]. Одначе

факт залишається фактом: які б теоретичні колізії не виникали при обговоренні питань про співвідношення понять твір-текст-дискурс; образ-знак; текст-інтертекстуальність і т. п., кожен реципієнт виходить насамперед з власного уявлення про прочитаний твір на підставі тексту, а не з візуального спостереження над текстом як знаково-комунікативною системою. Думається, що й досі не застаріла аксіома: не варто говорити про не читані нами твори, хоча трапляються ситуації, коли таке буває. Це означає, що будь-яка філологічна операція з будь-якими явищами художньої літератури певним чином опосередковується рецептивними процесами мовця — дослідника, вчителя, журналіста, наївного читача. В такому разі постає закономірне *питання про якість* рецепції, її види і саморефлексію з цього приводу.

Воно виявляє свою практичну й методологічну вагу в процесах порівняння творів рідномовної літератури, а ще більше — зарубіжних. Адже їх вивчення в середній і вищій школі поповнює чи започатковує читацьку практику нашої молоді, стаючи важливим елементом духовного життя більшості дорослого населення, яке читає книги зарубіжних авторів поки що в російськомовних перекладах переважно, зрідка -мовою оригіналу чи по-українськи. В кожному випадку елементи зіставлення прочитаних творів стосуються насамперед тематики, проблематики, головних персонажів (чи улюблених героїв) і тільки спорадично — стильових явищ. Подібне мало місце в становленні літературознавчої компаративістики. Спочатку основна увага зверталася на вічні теми, ідеї, образи-персонажі, мандрівні фабули-сюжети. Постійна і згодом надмірна зацікавленість ними, підсилена т. зв. впливologією, призвела до реальної чи позірної кризи традиційної компаративістики, про що надто резонансно свого часу заговорили Рене Веллек [7, 1-54] і Рене Етембль [3, 71-83]. Мова пішла про необхідність врахування при зіставленнях своєрідності художнього світу, рецептивних стратегій нараторів, ролі перекладачів і мови-посередника між автором і реципієнтом.

Розробка теорії перекладу, контрастивної і порівняльної граматики (лінгвістики) певною мірою компенсували лакуни критикованої традиційної літературознавчої компаративістики. А тематологічна критика, імагологія, генологія, історична поетика, рецептивна естетика, компаративістична версологія і метрика - виводять сучасну компаративістику на ширше поле методологічного плюралізму, відновлюючи її колишній авторитет. В Україні це виявилось у створенні нових спеціалізованих кафедр, у посиленні уваги до теоретичних і практичних аспектів

порівняльного вивчення як рідної, так і зарубіжних літератур. У цьому ряду немаловажним є те, що в педагогічних університетах України з'явилися двопрофільні філологічні спеціальності: українська з російською чи з польською, румунською, угорською, німецькою, англійською мовами, а випускники навіть «чистої» української філології кваліфікуються як учителі української мови і літератури та зарубіжної літератури.

У такій ситуації посилена увага молодого покоління філологів до власне компаративістичних студій цілком закономірна. Йдеться, на мій погляд, не про нову чергову моду, не про відокремлені спецкурси (хоч і такі мають право на розширення), а про **нову якість** філологічного мислення, органічно прийняту зіставними операціями, методологічними рефлексіями, що предметно) спрямовані не тільки на матеріал вивчення, а й на власні духовні процеси, які при цьому відбуваються.

Серед таких завдань видається недостатньо осмисленим чи виразно акцентованим момент опосередкування аналітичних операцій літературознавців різними аспектами літературної рецепції — насамперед чи передусім у двох її іпостасях: безпосереднього естетичного сприйняття твору та його літературно-критичних оцінок іншими реципієнтами. Це найбільше стосується істориків літератури та теоретиків літератури. Літературні критики можуть об'єктивно і не мати матеріалів про чужу рецепцію: колеги не встигнуть ще їх оприлюднити...

Практичний план такої опосередкованості в галузі компаративістичних розмірковувань заявляє про себе вже при постановці банального запитання: як суб'єкт зіставлення дізнався про контактні зв'язки і типологічні подібності, відповідності між двома явищами (письменниками, творами, течіями тощо)? Чи він, приміром, прочитавши певну кількість текстів, реконструювавши в своїй уяві естетичні предмети, зафіксовані текстами, самостійно спостеріг відповідну дотичність їхніх художніх світів, чи, навпаки, йому хтось підказав це або він вичитав інформацію в якомусь підручнику, довіднику, в чужій статті. Яку роль при тім відіграла чужа думка — чи стимула до власного читання чи довірливого джерела, з якого присвоюється неперевірена інформація?

У такій (далеко не надуманій) ситуації є небезпека плагіату чужих вражень, оцінок, ілюзій, але й криється тут і неунікненне джерело критицизму щодо чужої і власної суб'єктивності. Це духовне роздоріжжя, з якого ведуть шляхи до свідомо культивованого або несвідомого есеїзму чи до розуміння своєрідності філологічної науки. Тому наші зіставлення,

компаративістичні студії будь-якого рівня, якого б компонента художнього явища вони торкалися, мусять враховувати той факт, що вони відразу опосередковуються наслідками попередньої інтерпретації. Якість людської пам'яті, особливості відтворювально-творчої уяви філолога, його читацька компетенція, методологічний вишкіл окреслюють та увиразнюють таку, здебільшого скриту, приховану від читачів, попередню інтерпретацію.

Посібники з літературознавчої компаративістики останнього десятиліття ХХ ст. не тільки ставлять подібні питання, а й розробляють понятійно-термінологічний апарат, по-новому осмислюють давню проблему «світової літератури», «загального літературознавства», «історії літератури» і т.зв. «регіоналізму».

З цього погляду характерними є колективна праця французьких компаративістів «*Precis de litterature comparee*» (1989) [5] та остання прижиттєва монографія відомого словацького теоретика Д.Дюришина «*Teoria medziliterarneho procesu*» (1995) [4]. Аналіз названих досліджень показує різні способи презентації естетичного сприймання, даючи значний матеріал для осмислення феномену рецептивної опосередкованості літературознавчих операцій.

У французькому посібнику (жанр вимагає відповідної систематики) є великий розділ «*Les etudes de reception*» [5, 177-213]. Його автор І.Шеврель зіставляє давню і сучасну термінологію, французькі і німецькі традиції, повертається до закидів і пропозицій Р.Веллека і Р.Етембля, даючи врешті можливість доволі чітко зорієнтуватися в методичних процедурах, які не виводять філолога-дослідника поза межі естетичної реальності. Цьому запобігає наскрізна інтертекстуальність його викладу, яку творить як система відсилань до літературознавчих праць, так і апеляція до текстів художніх творів.

Високий ступінь системності мислення притаманний і праці Д.Дюришина. Але її інтертекстуальність забезпечується відсиланнями читачів чи не виключно до літературознавчих текстів. Автор численних досліджень з теорії компаративістики розмірковує на граничному рівні абстракції, який все-таки не втрачає з поля зору словесного мистецтва.

Літературознавчі праці останнього типу інколи трактуються як спекулятивно догматичні, а їх автори звинувачуються у незнанні літератури, їм закидається брак розвинутого естетичного смаку. Безперечно, можуть бути і є такі «літературознавці», що дають підстави для подібних закидів. Однак суть справи полягає в іншому. Йдеться про природність і закономірність існування різних рівнів

осмислення художньої літератури, про відмінність способів презентації чуттєво-емоційного (рецептивного) компоненту читацького досвіду. У випадку літературознавчої компаративістики мовиться про теоретичну компаративістику та історико-літературознавчу її іпостась; про типологічні студії і вивчення контактено-генетичних зв'язків; про усвідомлення тих «полів відношень», у яких компетентно діє філолог як читач, перекладач, дослідник, викладач тощо.

Зрозуміло, коли йдеться про найпростіше відношення: *twір* — *twір*, то є аксіомою, що один і другий тексти треба елементарно спочатку прочитати так, як це демонстрували Р.Інгарден [1, 144-159] чи В.Ізер [1, 263-276]. Порівнювати їх художні світи, які самоочевидно невіддільні від їх рецептивного основи, неможливо без цього, хоча роль «пригадування» в акті читання і після читання залежить від типу пам'яті і уважності людини. Але вже в системі: *конкретний twір* — *творчість письменника* — *жанрова парадигма*, крізь яку цей *twір* розглядається, різко змінюється питома вага безпосередньо чуттєвого та рецептивно-узагальненого. Когнітивно-логічні операції видозмінюються, коли в даній системі не буде хоча б одного/кількох іншомовних компонентів. Адже категорія «жанр» узагальнює читацьку і літературознавчу сфери досвіду, набутого в діалозі культур. Скажімо, І.Франко писав літературно-критичні статті про цикл «Ругон-Маккари» Е. Золя, спираючись на оригінальні французькі, російськомовні, польськомовні версії, маючи в недосконалих українських перекладах тільки «Пастку», «Мрію» і «Жерміналь» (останню аж 1904 року), а статті Франка не втратили свого значення для орієнтації в текстах Е.Золя до сьогодні.

Тому в сучасну літературознавчу компаративістику входять перекладознавчий і риторично-поетикальний аспекти освоєння творів словесного мистецтва, без яких компаративістика перетворюється на історію ідей, різновид історіографії, соціології чи етнопсихології. Щоб залишатись у сфері літературознавства і підтримувати естетичну комунікацію з приводу літератури саме як мистецтва слова, яке має емоційний потенціал, дослідник-компаратист мусить не тільки спиратись на власний читацький досвід, а й дбати про актуалізацію рецептивного досвіду свого слухача/читача. З цією метою (з необхідності) компаративістське висловлювання набуває дискурсивного статусу. Засоби формування такого вислову відразу націлені на реципієнта, несучи в собі органічні прикмети аналізованого художнього твору. Риторично-поетикальні особливості компаративістського дискурсу включають у свій континуум цитати, ремінісценції, алюзії з різномовних

літературних текстів, які або перекладаються, або стилізуються, або презентуються мозаїчно. Це явище виступає виразно передусім в історико-літературних студіях і лише надто віддалено — в теоретичній компаративістиці. У першій сфері конкретика має емпіричний характер, у другій — теоретично-абстрагований, на перший погляд — раціоналістичний. Отже, компаративістський дискурс як на емпіричному, так і на теоретичному рівнях розгортається як діалог, інтеракція міжнаціональних чинників, однак у галузі історико-літературних досліджень він втілюється (вдаючись до тавтології) в «тіло» з цитат, переказу фабул, зіставлення «вічних образів», традиційних мотивів і т.д. Натомість у галузі теоретичних, типологічних студій він наче вивільняється з того тіла, підносячись до екзистенційно-духовних сутностей, які при потребі чи нагоді можуть будь-коли повернутися в «тіло». Звісно, за умови, якщо літературно-мистецьке явище «явилось» літературознавцеві (не має значення коли, важливий принцип) в акті безпосереднього читання, одухотвореному, перетвореному, трансформованому естетичним сприйманням.

Література:

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст./За ред. М.Зубрицької.— Львів: Літопис, 1996.— 636 с.
2. Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX — XX ст.)/ Відп. ред. Д.С.Наливайко.— К.: Заповіт, 1997.— 264 с.
3. Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej/ Pod red. Janaszek-Ivanickovej.- Warszawa: Instytut kultury, 1997.-327 s.
4. Durisin D. Teoria meziliterarneho procesu I.- Bratislava: SAV, 1995.- 120 s.
5. Precis de litterature comparee/Sons la Direction de P.Brunell et Y.Chevrel." Paris: Presses universitaires de France, 1989.- 353 p.
6. Ulicka D. Ingardenowska filozofia literatury.- Warszawa: PWN, 1992.-275 s.
7. Weliek R. Discriminations: Further Concepts of Criticism.- New Haven and London, 1971.- 387 p.

ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ЯК ПРОБЛЕМА КОМПАРАТИВІСТИКИ

Зоряна Лановик

З кожним роком зростає роль художнього перекладу як засобу постійного взаємообміну духовними цінностями, розширення меж і збагачення національних культур. Інтенсивний розвиток перекладної літератури та порівняльного літературознавства з кінця XIX — XX ст. спричинив велику зацікавленість теоретичними та

методологічними проблемами цього специфічного виду міжнаціональних культурних взаємин.

На сьогодні існує багато досліджень, що стосуються різних аспектів перекладознавства. Кожен дослідник намагається ближче підійти до розуміння того, яким повинен бути повноцінний адекватний художній переклад. Є різні погляди і цікаві пропозиції, які відкривають нові можливості та перспективи розвитку перекладницького мистецтва. Сутність і складність проблеми пов'язана з природою художнього твору, його онтологією та естетичним сприйманням.

Водночас виникає цілий ряд підходів до проблеми перекладу з огляду його ролі у сфері компаративістичних досліджень. Оскільки в порівняльному літературознавстві фундаментальним принципом став погляд на світову літературу як цілісний феномен, а міжнаціональний контекст у сфері історії літератури та літературної критики викристалізувався в окремий закон, спектр проблем, пов'язаних із перекладознавством, значно розширився.

В цілому порівняльне літературознавство як окрема галузь сформувалось лише внаслідок загального історичного розвитку міжнаціональних взаємин окремих культур та літератур, де недругорядну роль відіграють міжмовні контакти. Світова компаративістична наука виробила певні пріоритети досліджень у чотирьох сферах: 1) впливи та аналогії; 2) течії та напрями; 3) жанри та форми; 4) мотиви, типи і теми. Але їх аналіз зводиться до виявлення та розуміння міжнаціональних стосунків окремих літератур, впливів та запозичень між двома чи кількома національними традиціями, течіями чи авторами [15, 33].

Уже на початку ХХ ст. можна було говорити про глобальну міжнаціональну та міжлітературну дифузію, що спричинилася дифузійними новітніх думок та літературних технік і виявилась у зміні тем, напрямів і стилів. Вирішальна роль у цьому процесі належала перекладу, завдяки якому художні твори та літературознавчі дослідження світового рівня почали проникати у менш розвинуті національні літератури.

Переклад — складне явище, яке можна розглядати з різних позицій (з точки зору лінгвістики, стилістики, етнопсихології та ін.). Але як посередник (*media*) у міжнаціональному та міжлітературному спілкуванні він належить до сфери прикладної компаративістики. І навіть у цій окремій сфері феномен перекладу виявляється у різних аспектах.

Виходячи із пріоритетів компаративістичних досліджень, першою постає проблема ролі перекладу у міжлітературному

спілкуванні. Досить довгий час міжлітературні взаємини розглядались з точки зору впливу, який здійснювали «розвинуті» літератури на літератури «нижчого рівня розвитку». Поруч з поняттям «вплив» використовувалось поняття «збагачення» т.зв. «переферійних» літератур світовими сюжетами, мотивами, формами і типами. А функція перекладу у сфері генетичних контактів полягала в тому, щоб підтримувати зв'язок окремої національної літератури зі світовим літературним процесом і забезпечувати внутрішню сумірність художніх цінностей двох чи кількох літературних систем у їх розвитку. Але при аналізі цього процесу переважала тенденція розглядати переклад як одну з існуючих форм дії чи впливу на менш розвинуту літературу.

У сучасній науці акценти дещо змістилися — відбувся поворот до тези, утвердженої романтизмом, про двосторонність взаємодії культур, мистецьку вартість та ідейно-естетичну вагомість «екзотичних» чи «колоніальних» літератур. Більше того, навпаки, саме ці мало відомі літератури почали вважати джерелом новаторства, так би мовити, «нової крові», яка може жити віками вироблені і усталені класичні форми новими мотивами, прийомами, «свіжим» поглядом на реалії життя.

І в цьому сенсі входження творів «малих» літератур у «велику» світову літературу відкриває наступний аспект для дослідників — передача у перекладеному творі національного образу світу оригіналу, що і є найважливішим джерелом збагачення для всезагального літературного процесу. Адже уже у творчості Шекспіра присутні усі відомі «світові сюжети», при чому вже тоді вони втратили зв'язок з якимось національним тлом, стали «всезагальними». Багатотомні енциклопедії літературних типів та сюжетів підтверджують, що з розвитком художньої творчості все важче знайти щось нове, щоб викликати в читача нові свіжі враження. Це і спричинило поворот до децентралізації тексту (Ж.Дерріда) й інтерес до маргінальних літератур. Оскільки сприйняття художнього твору є етноцентричним, а з психологічної точки зору естетичне осягнення явища мистецтва швидше продуктивне, ніж репродуктивне, то при такому зіткненні національних світів автора і читачів відкриваються зовсім нові шляхи художнього осмислення буття. Тут нас цікавить не національний характер, а національний погляд на світ, не психологія, а гносеологія, національна художня логіка, склад мислення — «якою сіткою координат даний народ осягає світ, і, відповідно, який космос (в древньому сенсі слова: яка будова світу, світопорядок) вибудовується перед його очима» [2, 44].

І саме тут вирішальним стає переклад: чи він ретранслює потенціал оригіналу у всій його повноті в іншомовне середовище, чи лише частково передає основні ідеї та образи, які легше передати іншою мовою, чи повністю адаптує його до рівня не лише іншої мови, але й іншого мислення, іншої національної психології, «убиваючи» таким чином «дух» оригіналу. «На стику мов найбільш гостро виражається зіткнення образів життя і матеріальних, і духовних культур — але це зіткнення відбувається не просто в житті, а на рівні свідомості, осмислення життя. Двомовність — це діалог світоглядів, систем світу. При цьому виникає стереоскопічність зору, об'ємність мислення» [2, 36-37].

Перед компаративістикою тут постає ряд аспектів дослідження. Перший — *порівняння оригіналу з перекладом*: наскільки точно в перекладі відтворено національний ореол, наскільки збережено не окремі реалії чи явища, а психологію і «логіку» героїв твору, специфіку нарації і т.п.

Другий — *рецепція твору в іншомовному середовищі*. Незаперечним є постулат, що кожна людина (в залежності від віку, статі, соціального статусу, психічної організації і т.п.) по-своєму сприймає твір мистецтва навіть у межах національного середовища, в якому він виник. Проте у цьому випадку сприйняття відбувається у спільних для автора і читачів категоріях і образах, де діє єдина структура світогляду з національним архетипним підґрунтям, системою символів, моральних цінностей, певна усталена логіка дій і вчинків, схема суспільних відносин і оцінок. «В рамках однієї національної літератури, як правило, можна припустити дію більш обмежених факторів, що обумовлюють процес зв'язків, тому що в цьому випадку мова йде про синтез елементів однієї і тієї ж структури...» [3, 62].

При міжлітературних зв'язках ми завжди маємо справу з синтезом елементів двох чи кількох структур. Але навіть добре знання реалій та світоглядних систем іншого народу не означає таке ж сприймання і розуміння явищ буття, як у представників цього народу, особливо коли йдеться про «східний» і «західний» типи мислення: «Проблема типології культур увібрала в себе цілий комплекс ідей і уявлень...: проблеми особистості і її свободи, необмеженої волі і влади традиції, влади фатуму і презирства до цієї влади, активності чи пасивності так чи інакше виявлялися включеними у конфлікт західної і східної культур» [6, 228]. Отже в цьому випадку особливість індивідуального світосприймання множитья на особливість національного світогляду. Але проблема ще більше ускладнюється, бо цей процес сприймання відбувається,

як правило, через посередництво третьої особи — перекладача. Завдання перекладача — не просто «докопатись» до національної логіки, але й зуміти зберегти і відтворити її засобами іншої мови у системі інших етнокультурних цінностей.

Але виникає ще одна проблема — треба робити поправку на національно-історичну систему понять та цінностей, тобто враховувати, що не тільки представник іншого народу, але й представник іншої історичної епохи сприймає і розуміє світ по-іншому. «...На основі загальнопсихологічного і під дією надзвичайно складних соціально-історичних процесів складаються специфічні форми історичної і соціальної поведінки, епохальні і соціальні типи реакцій, уявлення про правильні і неправильні, дозволені і недозволені, цінні і безвартісні вчинки... До свідомості людини підключаються складні етичні, релігійні, естетичні, побутові та інші семіотичні норми... Суспільство, осмислюючи поведінку окремої особистості, спрощує і типізує її у відповідності зі своїми соціальними кодами» [6, 159-160]. Тут постає *проблема реценції в системі інших історичних реалій*. Вагомим є факт, в який час був здійснений переклад: чи в епоху, коли виник оригінал (тоді перекладач — сучасник автора, обізнаний з його середовищем), чи в іншу історичну епоху (коли перекладач — сучасник читача, до кінця не розуміє історичної конкретики). Не можна обійти увагою й такого випадку, коли твір, написаний в одну історичну епоху, висвітлює події іншої, віддаленої від неї (наприклад, письменник XIX ст. описує події XVII ст.), а переклад здійснюється в іншу історичну епоху (в XX ст.). Тоді крім двох національних тут відбувається зіткнення трьох культурно-історичних систем.

Ми впритул підходимо до *проблеми дискурсивних практик* (фр. *pratiques discursives*, англ. *discursive practices*), теоретично розробленої постструктуралістами та деконструктивістами (зокрема в працях Ж.Дерріда та Ю.Крістевої) на основі соціологічної критики Мішеля Фуко. Він спробував виявити «історичне підсвідоме» різних епох, починаючи з Відродження і до XX ст. включно. Виходячи з концепції мовленнєвого характеру мислення, він зводить діяльність людей до їх «мовленнєвих» практик, вважаючи що кожен науковий дискурс творить свій поннятіийний апарат з тезаурусними взаємозв'язками. Сукупність всіх форм пізнання для кожної конкретної історичної епохи творить свій рівень «культурного знання», яке М.Фуко називає «епістемою». У мовленнєвій практиці сучасників вона реалізується як строго визначений код, що підсвідомо обумовлює мовленнєву поведінку, а відповідно й мислення індивідів.

Для порівняльного літературознавства відкривається широке поле досліджень: від найпростішого порівняння у рамках однієї літератури двох чи більше тематично споріднених творів, написаних у різні історичні епохи, до порівняння двох чи кількох перекладів одного і того ж твору, здійснених однією мовою в різні історичні епохи, аналізу рівня адаптації та сприйняття в іншопольовному середовищі.

Проте на сьогодні у вітчизняній науці переважають інші аспекти дослідження: найчастіше *порівнюється твір однієї національної культури з твором іншої національної культури в перекладі*. Тут при підборі матеріалу особливо важливо враховувати усі названі вище аспекти, щоб правильно оцінити точки зіткнення чи взаємопересічення двох творів (чим більше творів зіставляється, тим більша ймовірність порушення принципу їх відбору).

Але порівняльно-історична поетика оперує і більш конкретними поняттями, ніж культурно-історичний чи національний дискурс, — жанрова система, течії та напрями, розвиток мотивів, стиль письменника і т.п., відповідно до яких кожне компаративістичне дослідження звужується до конкретної сфери, а проблеми, пов'язані з перекладом, вносять свої корективи.

Так, коли мова йде про зіставлення твору з перекладом іншого твору, постають питання про доцільність зіставлення творів різних жанрів (навіть якщо вони споріднені тематично), про можливість порівняння творів різних течій (їх відносну сумірність чи несумірність), про логіку суміжного аналізу творів авторів різних статей (тут слід враховувати і стать перекладача) і т.п.

Ці питання ще більше загострюються, коли до них долучаються більш конкретні чинники структурної організації тексту: архітектоніка, ритмомелодика, асоціативність та метафоричність, міфопоетичні моделі та архетипи, символи, аллюзії та інтертекстуальність.

Кожен з цих елементів тексту, послуговуючись найтоншими асоціативними зв'язками, впливає на образне мислення читача і витворює в його уяві конкретно чуттєві образи. При перекладі твору на іншу мову ці асоціативні зв'язки руйнуються, не співпадають. Саме у таких випадках загострюються проблеми рецепції та відтворення структурної організації тексту: перекладач повинен «розкласти» текст оригіналу на окремі елементи, а потім знову «скласти» його у нову структурну єдність, але таким чином, щоб у читачів перекладу виникали образи і асоціації, співмірні з образами асоціаціями, які виникають у читачів першотвору. У цьому випадку маємо справу з прикладом, коли поняття рецептивної естетики

«читач-як-співавтор» буквально виражається у постаті перекладача.

Тут постає ряд пов'язаних з цим проблем, перша з яких — *актуалізація і конкретизація* літературного твору (нім. *actualisation* та *concretisation*), їх співвідношення в перекладі. Актуалізація — процес розгортання окремого елемента, епізоду як один зі способів об'єктивізації художнього зображення — певною мірою запрограмована самим текстом, бо актуалізуються лише ті деталі, слова, образи, що містяться (хоч і в згорнутому вигляді) у тексті, на які читач безпосередньо «натикається» у процесі читання. При відносній свободі розгортання фантазії реципієнта тут важко далеко відійти від авторського задуму.

Більшою загрозою для перекладача є конкретизація, тобто наповнення конкретним змістом рамок художньої структури шляхом заповнення «порожніх місць» чи «невизначених ділянок» своїми власними уявленнями та емоціями. Саме у цьому процесі й відбувається найчастіше спотворення чи руйнація оригіналу. Завдання перекладача є конструювання смислу (нім. *sinnconstitution*), але не з позиції ординарного читача, — він повинен перейняти на себе функції автора і повторити творчий процес написання твору. Тут дуже важливо, наскільки горизонт очікування перекладача співпадає із закладеним автором горизонтом очікування твору, оскільки в будь-якому випадку передбачається елемент вибіркості інформації та суб'єктивності реконструкції. Це мав на увазі М.Рильський, коли говорив, наскільки важливо, «щоб між автором оригіналу і перекладачем була внутрішня спорідненість, щоб перекладач не був ремісником, який перекладає все, що йому замовлять перекласти, щоб тут доконче був момент творчого вибору» [8, 295].

Ця «внутрішня спорідненість», очевидно, передбачає дві складові частини. Перша — *спорідненість розуміння* (у герменевтичному сенсі) — усвідомлення внутрішнього змісту життєвих фактів з точки зору їх універсального значення. У творі це більше стосується узагальнюючих елементів — історичної об'єктивності, простору духовної традиції, — того, що виключає індивідуальну винятковість автора і читача. Друга — *спорідненість рефлексії*, тобто суб'єктивне усвідомлення власних думок і переживань. У той час, як брак розуміння у процесі перекладу можна якоюсь мірою компенсувати апіорним мисленням, — невідповідність рефлексії може повністю зруйнувати задум автора. У зв'язку з цим розглядаються різні аспекти проблеми «вірності» передачі чуттєвого поля твору. Але ця проблема цікавить дослідника лише у випадку аналізу психологічної сторони твору,

його емоційної парадигми.

Частіше дослідника цікавить інше — *точність відтворення художньо-образної структури тексту*, не тільки розуміння перекладачем оригіналу, а наскільки правильно він зумів передати в перекладі те, що зрозумів з першотвору, тобто адекватність інтерпретації. Саме тут криється основний вузол проблем перекладознавства, оскільки саме тут відбувається сплав горизонту інтерпретатора і горизонту твору, який реалізується в мові. Таким чином мовна організація тексту стає критичним пунктом у процесі інтерпретації. За висловом У.Дильтея, «і автор, і інтерпретатор не протистоїть один одному в плані своїх індивідуальностей. Спільність людської природи, яка робить можливим спілкування з допомогою мови, уможлиблює й інтерпретацію; в її процесі відбувається співпереживання чужих форм життя шляхом свого власного відчуття життя...» [12, 242-243].

Принциповий зв'язок мови і світу виявляє онтологічну сутність мови, оскільки лише в мові особисті переживання і відчуття людини знаходять найбільш повне, вичерпне і об'єктивно осяжне вираження. Тому виходить, що проблема перекладу полягає не стільки у правильному розумінні, скільки в його адекватному мовному відтворенні. За Ф.Шлейєрмахером, мистецтво інтерпретації полягає в тому, щоби «з об'єктивного і суб'єктивного боку наблизити себе до автора тексту» [16, 1]. З об'єктивного боку це здійснюється через розуміння мови автора, з суб'єктивного — через знання фактів його внутрішнього і зовнішнього життя. У «Герменевтиці» він виводить загальне методологічне правило для інтерпретатора: починати із загального уявлення в цілому (концепція герменевтичного кола стверджує, що все окреме, особливе можна зрозуміти лише із загального, частиною якого воно є, і навпаки); а потім одночасно просуватися у двох напрямках — граматичному і психологічному. З такого розуміння витікає основне завдання перекладача — віднайти справжню повноту і єдність значення використаного автором слова у його взаємозв'язку із загальним контекстом твору.

Працю перекладача дуже часто визначають як працю над словом. Безперечно, правильність відтворення кожної окремої лексеми впливає на точність перекладу всього твору. Але треба пам'ятати, що ні слово, взяте поза образом, який воно втілює, ні образ, взятий поза словом, що втілює його, не можуть бути об'єктом уваги перекладача. Тільки єдність цих двох категорій творить справжній предмет перекладу, яким є не слова, словосполучення чи фрази, а ідейно-образна структура першотвору — пов'язані

авторською концепцією найважливіші образи твору. Визначальні елементи цієї структури, втілені в тексті, можуть розташовуватись на різних рівнях мовно-текстуальної ієрархії (від фонологічного до синтаксичного), що вимагає відтворення їх у перекладі на тих же рівнях. Це дасть змогу наблизити іншомовний варіант твору до його оригіналу.

Якщо розглядати працю перекладача не лише як продукт, але і як процес, то можна зауважити, що сама специфіка образного мислення, яке виявляє свою активність під час перекладацької роботи, веде до висновку, що процес перекладу з погляду психології творчості у принципі не відрізняється своєю природою від праці поета в період написання нового твору.

Основна різниця між оригінальною і перекладацькою творчістю полягає в тому, що перед автором першотвору стоїть відображувана ним жива дійсність, чи сконструйований ним самим уявний світ, а перед перекладачем стоїть опосередкована художня дійсність у вигляді чужого твору, що перекладається. Разом з тим його регламентує завдання, поставлене йому живою дійсністю і рамками твору, який обмежує його своєю формою і змістом. Останній фактор особливо ускладнює завдання перекладача. Крім того, на відміну від автора оригінального твору, перед перекладачем стоїть готова ідея, готові образи, втілені в художню форму іншою мовою.

Історично так склалося, що літературознавчий і мовознавчий аспекти художнього тексту стали предметами різних наук — стилістики та поезики, які вирішують різні завдання. Оскільки мова художньої літератури є синтезом властивостей і розмовної і книжної мови, то завданням стилістики є вивчення мови окремого твору, автора чи певного періоду в її співвідношенні до різних мовних стилів (сюди входить і своєрідність відбору і вживання фонетичних, лексичних, граматичних та інших засобів мови, які певною мірою творять авторський стиль). Перед поезикою стоїть інше завдання. Воно полягає передусім у дослідженні словесної матерії в її співвідношенні із художнім цілим твору. Для поезики індивідуальна мова автора виступає не як своєрідна форма мови чи окремих мовний стиль, а як форма мистецтва — образного світу. З цієї точки зору мові художньої літератури властивий ряд ознак, які характеризують її суто з літературознавчого боку: образність (наочність, предметність, пластичність); емоційність (експресивність, чуттєвість); виразність; індивідуалізація (відображення неповторної особистості автора) та ін.

Досліджуючи ці характеристики твору (чи літератури

вцілому), літературознавець виявляє художньо-естетичні функції в творі мовних форм, на відміну від стилістики, яка розглядає ізольовано вживання окремих шарів лексики, поетика через мовну призму досліджує образність, експресивність, виразність та ін. Тому про поетичну мову (мовлення) говоримо як про окрему структуру, що надбудовується над фонетичними, лексико-граматичними, синтаксичними мовними формами, а також — про окремі національні поетичні мови, які існують та розвиваються на основі систем національних мов.

Кожна національна поетична мова є глибоко своєрідною, хоча будується на основі ряду спільних законів. В.Кожинів окреслює деякі з них: «В будь-якій поетичній мові ми знаходимо певну ритмічну та фонічну організацію; систему спеціальних поетичних слів, які стають такими за аналогічними принципами; своєрідну систему тропів (порівнянь, метафор, епітетів) і синтаксичних фігур (інверсій, еліпсисів)» [4, 248]. Подібну думку знаходимо у О.М.Веселовського: «Форми національної поетичної мови — система ритму і звукопису, спеціально поетичного лексику, типових способів поєднання слів і т.п. — є власне надбання національної поезії, мистецтва слова» [1, 348]. Учений справедливо вважав, що ця система норм є саме мовою поезії як особливого мистецтва, а не чисто мовленнєве явище.

Поетична мова розвивається як специфічний феномен поряд із національною мовою, і не є лише окремим її відгалуженням. Основною характеристикою поетичної мови є її образність. При чому ця образність твориться на всіх рівнях мовної структури, адже образне навантаження можуть нести будь-які елементи художнього тексту: лексичні, граматичні чи фонетичні явища.

Фрази та речення як форми мовного існування зображення становлять особливий рівень в ієрархії твору. Їхній характер і характер їх взаємовідносин багато в чому «визначають спосіб рецептивної реконструкції всієї системи літературних образів» [10, 155]. Суть цього полягає не просто в зображальній функції мовних структур, а в літературній трансформації їх виражальних можливостей.

Таким чином, художні образи матеріалізуються у творі за допомогою різноманітних комбінацій словесних знаків. Але словесні знаки безпосередньо не породжують ні чітких образних уявлень, ні понять. Вони лише містять в собі комплекси ознак характерів, предметів чи відчуттів. Образність, як правило, передбачає лише загальні контури явищ чи понять, які у свідомості читача формують певні уявлення, що не обмежуються тільки

зоровим чи слуховим сприйняттям, а стосуються всієї чуттєвої сфери. У цьому розумінні, говорячи про співвіднесеність і поєднання елементів формальних та елементів зображальних, які входять в художній образ, можна говорити про його іконічний характер.

Треба пам'ятати, що з точки зору мовознавства переклад завжди є порівняльною стилістикою двох мов, а з точки зору літературознавства — порівняльною поетикою двох поетичних мов, двох образних структур. Дистанція між різними мовами неоднакова, залежно від того, наскільки ці мови споріднені генетично.

В.Коптілов, ставлячи питання про критерії оцінки перекладу, три десятиліття тому наголошував на необхідності аналізу ритміки і римування, звукопису і метафоричності мови оригіналу і перекладу, закликав перекладачів звертати особливу увагу на фонетичні, лексичні, ритмічні особливості оригіналу, бо через них пізнається його ідейно-образна структура [5, 56]. Для створення образу, для висловлення думки письменник використовує всі засоби рідної мови. Певна річ, багато з цих засобів не мають прямих відповідників у іншій мові, що зумовлює найбільші труднощі при перекладі.

У сучасній науці існує ще один цікавий напрям, який вивчає залежність між звуковою організацією поетичного тексту з його образністю. Вихідною позицією цього напрямку є думка про те, що слова мають не тільки морфологічну та смислову мотивацію, а й фонетичну; тому не тільки лексеми, а й звуки несуть в собі приховану інформацію, скритий смисл.

Досліджуючи особливості сприймання читачем цілісної художньо-образної структури твору, Ю.Лотман [7, 84-86] виділяє дві стадії. На першій, на його думку, реципієнт, читаючи твір, у кожній синтагмі виділяє «концентруючі» слова, які викликають в його свідомості певні образи, пов'язані між собою. На другій стадії читач виділяє в кожній «концентруючій» лексемі домінуючу фонему, яка містить семантику даного слова, що веде до появи у його свідомості образів, які асоціюються із даною семантикою. Таким чином, на думку дослідника, будується асоціативне тло твору.

Ця проблема є ваговою для перекладознавства. Труднощі у її вирішенні полягають в тому, що вона вимагає дослідження не лише філологів, але й психологів, фізіологів, культурологів, адже торкається різних сфер людського мислення, сприймання (вивчення різноманітних факторів, що впливають на формування думки);

проблеми творчості (та пов'язані з нею чинники, що відіграють важливу роль у творчому процесі, такі як уява, фантазія); а також світогляду, кругозору та ін.

Важливе місце у дослідженні фонетичного рівня художнього твору займає вивчення такого явища, як інтонація.

Кожне явище художньої мови має подвійну природу: з одного боку воно включене в систему структурних взаємозв'язків, а з другого — несе в собі певний функціональний заряд, який визначається контактом мови з позамовною дійсністю. Тут маємо на увазі ті асоціації, які викликає слово чи троп в свідомості письменника і реципієнта. Беззаперечним є факт, що новизна і оригінальність асоціацій — важлива передумова новизни і оригінальності художньої образності. Асоціації можуть утворюватись за різними принципами: зіставлення, уподібнення, протиставлення, і вони тісно пов'язані із окремими словами тексту і значною мірою залежать від них. Але точне відтворення в перекладі кожного слова або вислову не забезпечує правильного уявлення про оригінал, оскільки в чужій мові з кожним словом зв'язані нерідко зовсім інші асоціації, ніж у рідній. І чим на вищому рівні художності створено оригінал, тим важче зберегти його неушкодженим при відтворенні іноземною мовою. Адже справжній митець помічає в дійсності такі зв'язки (чи творить нові), які ніким ще не були зауважені. І тільки справжній майстер поетичного перекладу може вловити той спектр явищ дійсності, авторського художнього світу, який передає поет системою асоціацій через текст твору, та зуміти адекватно відтворити його повноту у перекладі.

Різні слова мають різний потенціал образності і можуть викликати різну кількість асоціацій. Існують слова, які самі по собі не є образами і не містять видимого образного навантаження, а просто виражають певне логічне поняття. Але несподіване, незвичне поєднання таких слів в тексті художнього твору може пробудити в них приховані асоціативні можливості і створити образність. У поетичному творі «образний елемент значення слова, як правило, активізується, висуваючись на передній план, і в наслідок цього слово стає носієм мікрообразу, складової частини образу крупнішого плану... Образ, започаткований у слові, набуває конкретності в контексті, який збагачує його, надаючи йому рис дедалі відчутнішої індивідуальності й неповторності» [9, 9]. Поетичний контекст охоплює весь художній твір, визначаючи роль окремих елементів в структурі цілого, тому при аналізі твору та його перекладу необхідно враховувати максимум контекстуальних зв'язків кожного елементу, щоб встановити всі його допоміжні

значення і створювані ними смислові асоціації.

Питання про межі контексту ще не отримало однозначної відповіді. Більшість вчених вважає, що контекст охоплює весь твір. Але, виходячи з необхідності структурного аналізу кожного елемента у складі цілого, очевидно, доцільно диференціювати різні типи контексту: мікро-, макро- і мегаконтекст.

Під мікроконтекстом розуміємо контекст, який реалізується в рамках окремого речення або його частин. Це, так би мовити, найближче смислове оточення кожного слова чи елемента, контекст, який поєднує слова у фразу чи художній троп. Макроконтекст реалізується в рамках надфразової єдності чи абзацу (в прозі) та в окремому завершеному уривку чи катрені (в поезії). Мегаконтекст охоплює повністю весь текст художнього твору.

Досі явище контексту більше вивчалось з точки зору лінгвістики чи стилістики, хоча самі мовознавці визнають, що «лінгвістичний та стилістичний контекст може служити базою для створення в художньому творі контексту образів та ідей, оскільки в повсякденному спілкуванні контекст визначає логічний смисл мовленнєвої одиниці, а в художньому тексті контекст породжує не тільки поняття, але й образ» [13, 36]. Отже, можемо говорити про контекст художнього образу. І відтворення цього контексту при перекладі є не менш важливим, ніж збереження художнього образу, що в ньому «живе». Деформація контексту при перекладі веде до неправильного трактування образу.

Проблема контексту співвідноситься з проблемою дискурсу, якій приділяється все більше і більше уваги в сучасних мовознавчих та літературознавчих дослідженнях. Термін «discourse» походить з класичної риторики, де він означав мову в дії, в реальному застосуванні. Цей динамічний аспект поняття зберігся і в сучасному розумінні терміну. Але для відмежування його від суміжних та споріднених феноменів сьогодні акцентуються допоміжні диференційні ознаки (такі як формально-змістові параметри, форми реалізації поетичної мови, просодичні та інтонаційні елементи). Поняття «дискурс» співвідносне з поняттям «текст» і характеризується аналогічними параметрами завершеності, цілісності, зв'язності та ін., однак відрізняється тим, що дискурс розглядається одночасно і як процес (з врахуванням впливу соціокультурних, екстралінгвістичних, ситуативних факторів), і як результат у вигляді фіксованого поетичного твору. Деякі вчені вдаються до формули «дискурс=текст+ позатекстова інформація». Але при такому трактуванні розмивається суттєва різниця між текстом та дискурсом. Якщо в тексті елементи мови доступні для

безпосереднього сприйняття реципієнтом і подані в основному статично, то в дискурсі певна частина елементів не доступна для безпосереднього спостереження (наприклад, інтонація чи просодія) і всі компоненти даються в основному в динаміці. Суттєвою рисою дискурсу є той його параметер, який багатьма дослідниками окреслюється як «позатекстова інформація», а також співвіднесення дискурсу з конкретними учасниками літературного процесу (відношення дійсність — автор — читач). Тому сучасний адекватний переклад неможливо уявити без врахування дискурсу. При цьому слід розуміти дискурс і у вузькому, і в широкому сенсі (тобто не лише дискурс окремого твору чи конкретну ситуацію автора при його написанні, але й культурно-історичний та національний дискурс мов оригіналу та перекладу). Різномовні дискурси оригінального твору та його перекладу, а також відмінності та особливості функціонування оригіналу та його перекладених версій у різних національних дискурсах є складною проблемою перекладознавства.

Суттєвою при цьому є інтерпретація тих моментів контексту, які розкривають *прихований внутрішній смисл*, що мав на увазі автор. Тоді контекст може надавати образів нового значення: за об'єктивним змістом того, що говориться, виступає те, що письменник має на увазі, що він хотів би сказати, дати зрозуміти, заради чого він власне це говорить. Стає очевидним, що сам контекст твору доповнюється авторським підтекстом.

Проблема підтексту — одна з найскладніших у перекладознавстві, оскільки підтекст з одного боку існує тільки у зв'язку з вербально вираженим змістом, а з іншого, частково чи повністю змінює його. Деформування прямого змісту словесних значень зумовлене впливом контексту і позамовних факторів, без розуміння яких перекладач не може досягти в перекладі комунікативної мети автора. Підтекстова інформація виникає завдяки здатності мовних одиниць виражати, крім основного значення, ще й додаткові — семантичні, стилістичні, емоційно-експресивні — викликати асоціації, набувати додаткових значень внаслідок взаємодії з іншими мовними одиницями в структурі тексту. Але у різних мовах конотативні та метафоричні значення лексем не співпадають, крім того, одні і ті ж слова (навіть у їх прямому значенні) не завжди викликають ті самі асоціації. Сприймання підтекстової інформації можливе лише на основі усвідомлення цих супровідних нашарувань на пряме значення компонентів висловлювання.

При цьому перекладач повинен не тільки сам вловити і

зрозуміти цей підтекст, але і донести його до іншомовного читача в такій же формі, в якій він закладений у першотворі, — на рівні тропів (алегорія, іронія), жанрової специфіки (байка, притча, казка), мовного стилю (розмовна мова, поетична) та ін. Найскладнішим випадком для інтерпретації є іронія, особливо у формі антифразиса, коли в контексті висловлювання набуває протилежного значення. *Іронічний дискурс* може бути зумовлений різними причинами — від особистого ставлення, нігілізму до літературного, історичного чи політичного контексту. Подекуди складно зрозуміти іронію, висловлену рідною мовою. Для перекладача ж подвійна складність — розуміння дискурсу і створення засобами іншої мови того ж, що містить оригінал, підтексту. Спорідненими є проблеми передачі в перекладі іносказання, евфемізмів, мовних парадоксів, а також алегорії у межах національного дискурсу (коли вона виходить за універсальні рамки і пов'язана з національною міфологією чи символікою).

Окрему проблему для перекладознавства у руслі компаративістики породжує *літературний дискурс* художнього твору. Для інтерпретації важливе розуміння місця твору в системах інших творів письменника, творів того ж літературного напрямку, творів того ж жанру інших письменників, національної літератури, світової літератури певного історичного періоду, — тобто, яке місце займає кожен окремий твір у літературному ряді (нім. *literarische Reihe*), в якому він виник. Тільки у цьому випадку можна говорити про правильне розуміння інтерпретатором рис традиції і новаторства, художньої самотності твору.

Розуміння літературного дискурсу допомагає вирішити (наскільки це можливо) ще одну проблему — *інтертекстуальності в перекладі*, міжтекстових зіткнень літературних творів. Ця проблема вирішується простіше, коли мова йде про конкретні цитування відомих літературних творів, ремінісценції, явне наслідування, пряме пародіювання. У цьому випадку текст сам прямо чи опередковано вказує на свій прототекст. Набагато складніше, коли зіткнення відбувається на рівні аллюзії, прихованого натяку, що вимагає певного «розкодування» його змісту. Як правило, міжтекстові зіткнення відбуваються на рівні мотивів, мікрообразів, маргінальних елементів твору, які (за Ж.Деррідою) можуть набувати значення змістового центру. Це вимагає від перекладача неабиякої ерудиції, знання літературного та історичного гла, а також культурно-мистецьких явищ епохи, адже нерідко аллюзії в літературному творі відсилають читача до картин, скульптур, театральних постановок, опер, міфів, подій з особистого

життя відомих людей та ін.

Тут ускладнюється і *проблема рецензії* перекладеного твору, оскільки відбувається «діалог» (за М.Бахтінім) не лише між текстами літератури, в межах якої виник оригінал, але й між текстами літератури реципієнта. А в такому разі можна більш предметно говорити про «смерть автора» (за Р.Бартом) і «смерть» індивідуального тексту, бо процес «розмивання» тексту тут у кілька разів більший, ніж в оригінальній літературі. Р.Барт дав канонічне формулювання поняття «інтертексту»: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваній формі: тексти попередньої культури і тексти навколишньої культури. Кожен текст являє собою нову нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.д. — усі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна передумова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна встановити, підсвідомих чи автоматичних цитат, що подаються без лапок» [11, 78].

Для компаративістики цікавим є дослідження явища «занурення» тексту в іншу історичну, національну і мовну культуру. Тут не зайвим (хоча і не вирішеним) видається питання, чи перекладений на іншу мову твір є тим самим твором, що й оригінал, чи це зовсім інше самостійне літературне утворення.

Але не всі літературознавці приймають таке широке тлумачення інтертекстуальності. Більшість пропонують конкретніший підхід до цієї проблеми. Зокрема Ж.Жанет подає класифікацію різних типів взаємодії текстів:

1) інтертекстуальність як співприсутність в одному тексті двох чи більше текстів (цитування, аллюзії, плагіат);

2) паратекстуальність як відношення тексту до його заголовку, післямови, епіграфу і т.д.;

3) метатекстуальність як коментуюче і часто критичне посилання на свій прототекст;

4) гіпертекстуальність як висміяння і парадіювання одним текстом іншого;

5) архитекстуальність як жанровий зв'язок текстів [14, 89].

Така класифікація може допомогти перекладачеві у його праці, оскільки скеровує до виявлення конкретних форм літературної інтертекстуальності, хоч це не вичерпує проблеми.

Саме концепція інтертекстуальності виводить нас знову до

усвідомлення поняття «світової літератури» як сукупності усіх творів національних літератур. У процесі духовної інтеграції світової культури, зближення окремих літератур переклад відіграє першорядну роль, а тому повинен зайняти належне потрактування і теоретичне обґрунтування у вітчизняній компаративістичній науці.

Література:

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — Л.: Госиздат, 1940. — 406 с.
2. Гачев Г. Национальные образы мира. — М.: Сов.писатель, 1988. — 448 с..
3. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур. — М.: Прогресс, 1979. — 320 с.
4. Кожин В.В. Художественная речь как форма искусства слова // Теория литературы. — М.: Наука, 1965. — Т.3. — С. 234-317.
5. Коптілов В. Критерії оцінки перекладу // Рад.літературознавство. — 1972. — №8. — С.56.
6. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. — С. 228.
7. Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике // Юрий Лотман и московско-тартуская семиотическая школа. — М., 1994. — С.84—86.
8. Рильський М. Зібр.тв. у 20-ти т. — Т.16. — К., 1987. — С.295.
9. Тарасов Л.Ф. Поэтическая речь: Типологический аспект. — Харьков, 1976. — С.9.
10. Шленштедт Д. Произведение как потенциал восприятия и проблемы его усвоения // Общество, литература, чтение (Восприятие литературы в теоретическом аспекте). — пер. с нем. под ред. Егорова О.В.; Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1975. — М.: Прогресс, 1978. — 215 с.
11. Barthes R. Texte // Encyclopedia universalis. - P., 1973. - Vol.15., p.78.
12. Dilthey W. The rise of Hermeneutics // New Lit. History. - Charlottesville, 1972. - Vol.2. - No 2. - P.242-243.
13. Galperin J.R., Stylistics. — Moscow, 1981. — p.36.
14. Genette G. Palimpsestes: La littereture au second degre. P., 1982. - p.89.
15. Jost F. Introduction to Comparative Literature. - Pegasus, Indianapolis and New York. - 1974. - P.33.
16. Schleiermacher F.D.E. Hermeneutik. - Heidelberg, 1959. - §23, p.1.

ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧІ ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ТЕОРІЙ

Мар'яна Лановик

Основні проблеми перекладу можуть вирішуватись по-різному в залежності від того, в рамках якої літературно-теоретичної системи вони розглядаються (відповідно по-різному оцінюється їх прикладне значення у компаративістиці). І хоч не у всіх школах та

напрямах літературознавства звертається однакова увага на явище перекладу художнього твору та його адаптації в іншомовному середовищі (а у тих, де цим питанням відведене належне місце, вони аналізуються з різних точок зору), ці проблеми можна окреслити із підходів до процесів творчості, художньої рецепції, феноменів твору та тексту, знаковості та виражальних можливостей мови тощо.

У вітчизняній науці одним з перших, хто звернув увагу на проблему перекладу в контексті мовних досліджень, був О.Потебня. Відштовхуючись від аксіоми Гумбольдта, що «найважливішою метою всіх мистецтв є перетворення дійсності в образ», Потебня дійшов висновку, що поезія є мисленням в образах: «Без образу немає мистецтва, зокрема поезії» [31, 83]. Потебня був одним з перших, хто досліджував процес втілення художньо-образного світу поетичного твору в мову, і його сприйняття реципієнтом через мову (тобто через літературний текст). Він вказував на те, що в художньому творі існують ті ж компоненти, що й в окремо взятому слові (форма, зміст, образ).

Пізніше такий підхід до даної проблеми знаходимо в інших дослідників, і вітчизняних, і зарубіжних. Зокрема, німецькі дослідники (В.Ізер, Р.Яусс, М.Науман, Д.Шленштедт, К.Барк, Д.Кліхе, Р.Ленцер) з таких позицій розробляють засади рецептивної естетики і поетики, вважаючи, що «світ» художнього твору сприймається тільки через мову, через художній текст. Кожен текст характеризується певним потенціалом сприйняття, закладеним у творі, і саме мова обумовлює цей потенціал сприйняття. При цьому існує залежність між послідовністю знакових форм, літературним зображенням, естетичним сприйманням.

Процес сприймання, інтерпретації художнього твору, системи його образів є надзвичайно складний з точки зору не лише лінгвістичної, а й психологічної, світоглядної. Він значно ускладнений протиріччям між одиничністю образу і безконечністю його можливих окреслень, яке полягає в тому, що в значенні слова завжди закладено більше, ніж в уявленні, і саме слово служить лише «точкою опори для думки» [31, 134]. Ці процеси опосередковують перекладацьку діяльність, результатом якої є «перевтілення» художнього твору, створеного в одній мовній системі, в іншомовну систему. Перекладач повинен «розщепити» єдність форми і змісту оригіналу і синтезувати їх у нову єдність таким чином, щоб незмінним, або якомога менше деформованим залишився цілісний художній образ твору.

Якщо ж говорити про проблеми відтворення та

функціонування художнього образу в різномовних літературних дискурсах, то це майже не досліджена сфера вітчизняного літературознавства.

Застосовуючи принципи рецептивного підходу до літератури, твір розглядається як структура, що характеризується певним рівнем потенціалу сприймання і визначає читацьку рецепцію. Всі елементи цієї структури розглядаються з точки зору їх виражальних можливостей, здатності пробуджувати активність читача, викликати певні асоціації, взаємодіяти із його свідомістю для досягнення певних результатів.

Специфіка аналізу перекладу полягає в тому, що його структура пізнається лише в зіставленні зі структурою оригіналу, і повинна бути її адекватним відображенням. Справжнім предметом художнього перекладу є не слова, словосполучення, фрази, чи інші елементи художнього тексту, а художньо-образна структура першотвору, його цілісність. «Основним методом аналізу художнього перекладу, який забезпечує об'єктивний підхід до нього, слід вважати метод накладання його структури на структуру оригіналу. Тут важливо звернути увагу на те, що сукупність мовних структур тексту на різних рівнях дає у своїй взаємодії явище нової якості — ідейно-художню структуру художнього твору. Саме в цій взаємообумовленості мовних структур (як явищ підпорядкованих) та ідейно-образної структури (як явища підпорядковуючого) — ключ до усвідомлення правильного співвідношення літературознавчих і лінгвістичних понять і методів при аналізі художнього перекладу» [22, 197].

В літературі, особливо в поезії, художній образ є центром кожного окремого твору і засобом творення думки. Емоційно містким образ стає через його багатозначний смисл, що створюється за рахунок невідповідності плану вираження, тобто того, що говориться, і плану змісту, тобто того, що треба розуміти під висловлюваним. У поезії секрет поетичності полягає в тому, що «образ є меншим від значення, а специфіка мистецтва засновується на невідповідності числа образів безлічі можливих значень» [19, 16]. В літературі, на відміну від інших видів мистецтва, закладено неабиякий потенціал щодо створення художньої образності. Адже тут кожне слово, яке є образним за своєю природою і вміщає ряд значень, може викликати найрізноманітніші уявлення, створюючи різний зміст.

Причому з урахуванням комбінаторних можливостей слів та багатозначності поетичних тропів, створених на основі асоціацій шляхом поєднання слів, цей потенціал помножується у необмежену

кількість разів. Важливим є те, що «синтез створює щось таке, що саме собою не існує в жодній складовій частині цілого», а поезія «поєднує чуттєві феномени творчою уявою і через них веде нас до бачення мистецьки ідеальної цілісності» [42, 163].

Суперечність між одиничністю образу і безконечністю його можливих окреслень виникає не лише тому, що в значенні слова завжди закладено більше, ніж в уявленні, і саме слово служить лише «точкою опори для думки» [31, 134], а й тому, що з допомогою слова не можна передати іншому своєї думки, а можна тільки в ньому пробудити його власну. Через мову автор може викликати думки у читачів чи слухачів його твору, але тільки через художній образ письменник забезпечує широту і багатство значень, тоді окремих індивідуальний образ здатний створити цілий світ уявлень, думок і переживань у свідомості інших людей. Це зумовлено ще і тим, що кожен образ містить у собі ряд ознак, які необхідно поєднати у свідомості, але лише одна з цих ознак може домінувати в уяві, створюючи відчуття цілісного предмета. І в кожному окремому випадку домінантна ознака буде іншою.

Таким чином, оригінальність художнього твору, його здатність викликати певне значення полягає не у новизні його зовнішнього обрису, а «в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми викликати найрізноманітніший зміст» [32, 182]. Подібну думку висловив і Бахтін: «Важливо не те, чи образ або певне визначене поняття щось нове повідомляють, а те, чи цей образ достатньо місткий для передачі якогось нового поняття, чи спроможний пробуджувати чи народжувати якісь нові думки, пояснювати безкінечні ряди життєвих феноменів. Для того, щоб усе це дістало конкретний зміст, текст потребує сприйняття читачем, або діалогізації (постійний взаємовплив значень, кожне з яких коригує зміст інших)» [40, 26]. Потебня також наполягав на активній ролі особистості у процесах поетичного творення і сприймання. Вважаючи основною функцією поезії когнітивну (при цьому він наголошував не стільки на пізнанні читачем об'єктивної дійсності, скільки на пізнанні свого внутрішнього світу), Потебня послідовно відстоював думку, що триєдина структура мистецького твору (зовнішня форма — образ — зміст) виникає лише в процесі естетичного сприймання. До появи читача або слухача твір ніби очікує свого завершення в сприйманні. Оскільки слово є «опорною точкою» думки, а мова цілому є тим єдиним засобом, через який пізнається дійсність, то для виникнення повної структури твору поетичний текст мусить бути актуалізований мовленням пізнаючого суб'єкта. Тут постає питання не лише про індивідуальну систему

мовлення поодинокого читача чи слухача, а й про складні ієрархічні структури національних мов. Це питання підводить безпосередньо до проблеми перекладу — відтворення художнього поетичного твору засобами іноземної мови і, як завершення цього процесу, — сприймання його крізь призму іншої національної свідомості.

Незважаючи на принципове прийняття поглядів Гумбольдта, Потебня не поділяв його ставлення до поетичного перекладу. Гумбольдт не лише визнавав можливість відтворення художнього твору мовою іншого народу, а й вважав, що «переклад, особливо поетичного твору, є однією з найнеобхідніших справ у будь-якій літературі, частково тому, що доносить певні форми мистецтва й гуманітарних знань до тих, хто не володіє іноземною мовою і може тому залишитися необізнаним. Кожна нація багато здобуває на цьому шляху. Але, що важливіше, — переклад необхідно здійснювати, бо він розширює значення і виражальні властивості певної мови» [41, 130]. На відміну від Гумбольдта, Потебня заперечував саму можливість точного (повного) відтворення оригіналу мовою іншого народу, передачу окремих деталей, поетичних нюансів, мікроелементів, які в сукупності становлять ієрархічну структуру художнього віршового твору. Зважаючи на те, що всі мови занурені у народну свідомість, він твердив, що «переклад з однієї мови на іншу є не передача тої самої думки, а генерування іншої, відмінної...» [33, 265].

Попри скептичне ставлення Потебні до можливостей художнього перекладу, із його теорії можна вивести критерій, який є необхідним і основним при відтворенні поетичного тексту іншою мовою. Таким критерієм є обов'язковість збереження і передачі трисидиної структури поетичного твору у рамках іншомовної системи. Якщо взяти до уваги тезу Потебні, що «поетичний образ служить зв'язком між зовнішньою формою і змістом (значенням)» [31, 140], можна обґрунтувати висновок, що художній образ є визначальним елементом, основою, на якій повинен будуватись поетичний переклад, і що досягти адекватного відтворення образу при перекладі твору можна тільки через цілісне відтворення форми і змісту поетичного тексту.

Гармонійна єдність змісту і форми художнього твору є одним із основних законів мистецтва. Тому перше і найголовніше завдання, що постає у процесі поетичного перекладу, полягає у майстерному відтворенні гармонії цієї єдності. Якщо надати перевагу одній із сторін, нехтуючи іншою, твір втрачає цілісність, глибину, деформується художній образ. При перекладі нехтування формою заради збереження змісту не виправдовує себе. Форма —

це не другорядна характеристика твору по відношенні до його змісту, бо вона є способом репрезентації змісту. Отже, будь-яка зміна форми є водночас і зміною змісту. Тим більше, якщо мова йде про поетичний твір, форма якого характеризується багатьма показниками: особливостями версифікації, ритмікою, метрикою та ін. Коли виникає завдання створення окремого забарвленого явища чи художнього образу, форма його вираження стає активною. Кожен відтінок, кожна деталь бере участь у формуванні необхідної для індивідуалізації явища визначеності, підсилює міру цієї визначеності. Чим активніша форма, тим вона багатогранніша, чим більше вона окреслює всі відтінки безпосереднього змісту, тим вища міра його визначеності. У цьому функціональному відношенні формула про єдність форми та змісту повинна розумітись не як стабільний результат діяльності художника чи перекладача, а як безперервний процес, як постійна тенденція художнього твору, який прямує до все більшої міри визначеності. Цей процес стосується і людини, яка повторно сприймає даний твір, знаходячи в ньому все нові і нові сторони і відтінки визначеності змісту. Саме тому можна перечитувати вже добре відомі нам твори, де здається усе знайомим, і водночас сприймати в них ті моменти, які залишалися непоміченими раніше. Розглядаючи це питання, Потебня висловив думку, що «один і той же художній твір, один і той же образ порізному впливають на різних людей, і на одну і ту ж особу в різний час, так само як одне і те саме слово кожним розуміється порізному; тут відносна незмінність образу при змінному змісті» [32, 23].

Ідеї О.Потебні та його послідовників щодо аналізу твору, можливостей його перекладу мають неабияке значення для компаративістичних студій. В першу чергу це стосується зіставного аналізу художньо-образних структур творів (чи оригіналу і перекладу), особливостей образотворення у художній спадщині окремих авторів та напрямів, стильових особливостей, художньо-поетичних систем, що відкриває нові шляхи для порівняльно-історичної поетики.

Теоретичні засади прихильників психолінгвістичної теорії та закордонні пошуки, що відбувались у цьому ж руслі, залишаються актуальними і в сучасній науці. Адже саме вони стали поштовхом до появи літературної герменевтики та рецептивної естетики, мали значний вплив на формування інших шкіл та напрямів у літературознавстві.

Переклад та психологія особистості.

Теорія З.Фрейда та гендерні студії у перекладознавстві.

У психолінгвістичній теорії О.Потебні важливе місце відводиться когнітивній функції літератури, де «слово... є неодмінна умова усього пізнішого розвитку розуміння світу і себе...» [30, 35], а також іншим психологічним аспектам сприймання та розуміння художньої творчості (зокрема її закорінення в національний ґрунт).

Згодом ці проблеми, пов'язані із особливостями людської психіки, знайшли своє широке відображення у психоаналізі З.Фрейда. І хоч в його працях не знаходимо спеціальних розвідок чи аналізу процесу перекладу, але розуміння цього явища впливає з його вчення про підсвідоме. Так само, як осягнення реального світу речей чи літератури не мислиться лише на рівні свідомості, підсвідоме відіграє важливу роль в процесі перекладу (і при виборі творів перекладачем, і при їх розумінні, і при їх відтворенні іншою мовою). Важливе місце у теорії Фрейда відводиться ролі уяви та фантазії, асоціативного мислення у всіх творчих процесах, тому з огляду цього праця перекладача повинна розглядатись крізь призму уяви, фантазій та асоціацій, викликаних у його свідомості оригіналом твору.

Отже, з точки зору психоаналізу, усі невідповідності чи відхилення в іншомовних версіях художніх творів можуть бути пояснені лише індивідуальними особливостями психіки автора перекладу, «темними плямами» його підсвідомого. Адже у процесі своєї праці він не стільки заглиблений у текст оригіналу, скільки крізь цей текст заглиблений у самого себе, своє «Я», своє минуле, що і диктує йому його власне бачення кожного окремого твору.

Таке розуміння на початку ХХ століття було не поодиноким. Подібні погляди зустрічаємо також в інтуїтивістів, зокрема представник «філософії життя», натхненник літератури «потому свідомості» Анрі Бергсон у «Вступі до метафізики» зазначає: «...будь-який аналіз є перекладом, розвитком у символах, уявленнях, створеним завдяки тим точкам бачення, з яких зауважуємо сукупність зв'язків нового предмета, який досліджуємо з іншим нам відомим предметом. Аналіз у своєму одвічному ненаситному прагненні пізнати предмет, навколо якого він приречений кружляти, нескінченно розмножує точки бачення, щоб доповнити неповний образ, невтомно змінює символи, щоб удосконалити недосконалий переклад. Отже, аналіз тягнеться у безмежність... Існує одна дійсність, яку всі розуміємо ізсередини, розуміємо інтуїтивно, а не аналітично. Це наша особа у своєму часовому перебігу. Це наше «Я», що триває. Можемо

інтелектуально не співпереживати з якоюсь річчю, але певним чином співпереживаємо самих себе» [6, 57]. Отже, переклад для його автора виявляється «співпережиттям самого себе», і тому кожен повторний переклад того ж твору виявляється відмінним від попереднього, бо є іншим «співпережиттям себе», оскільки здійснений з іншої часової дистанції. Тому з огляду компаративістики видається цікавим порівняння двох (або кількох) перекладів одного твору, здійснених одним автором у різний час (наприклад, Жерар де нерваль п'ять разів перекладав баладу Бюргера «Ленора» у різних формах; Жуковський — тричі елегію грея і двічі ту ж «Ленору» [29, 207-239]).

Акцентування в психоаналізі особливостей та відмінностей у психіці, пов'язаних зі статевою ідентифікацією, стали поштовхом до виникнення феміністичної теорії. Її представники своїми основними завданнями визначили такі, як особливості мови жінок, пов'язані зі статевою різницею у слововживанні, мовній експресії, а відтак — особливості жіночого самовираження в художній творчості (тематика, жанри, стиль, проблема «жіночого» тексту та жінки-як-знака, ставлення статі до творчого процесу); феміністичні способи читання текстів, пов'язані з психосексуальною ідентичністю, а також проблеми феміністичної критики «чоловічих» текстів.

Згодом американською дослідницею Елейн Шовалтер було запроваджено в літературний обіг термін «гінокритика», що відрізняється від феміністичного аналізу. Феміністична критика «зосереджує свою увагу на жінці як читачеві чоловічих текстів, ...досліджує значення сексуальних кодів, розглядає «жінку-як-знак» в історичному та суспільному контексті... гінокритика зосереджується на постаті жінки-письменниці і шукає конструктивні засоби для аналізу жіночої літератури» [18, 510].

Ці теорії вносять новий спектр підходів до явища перекладу. У першу чергу це стосується випадків, коли автори першотвору та іншомовної версії є представниками різних статей. Такий крмпаративний аналіз також дає можливість простежити особливості стилю, вибору творів, їх тематики перекладачами. Цікавим з цього огляду є також питання ідентифікації інтерпретатора з ліричним героєм/героїнею; порівняльні студії над іншомовними версіями одного твору, здійснених у рамках однієї мови перекладачами різних статей. Відповідно, можна ставити питання про деформації стилю, художньо-образної структури, виразально-експресивних засобів та ін., пов'язаних із психосексуальною ідентичністю автора першотвору та його перекладача. Недослідженими на наш час залишається також

проблема вибору перекладачем творів (авторів) для перекладу та яку роль при цьому відіграє їх статеві приналежність; особливості сприймання чоловічих/жіночих текстів крізь призму чоловіка/жінки перекладача у всіх можливих комбінаціях, а відтак — феміністичної критики іншомовних творів у їх різних інтерпретаціях.

Окреслене коло проблем та ряду дотичних до них питань відкриває нові завдання для компаративістичних перекладознавчих студій у руслі психоаналізу та феміністичних теорій.

Переклад та національне підсвідоме. Теорія архетипів та міфопоетика.

Уже в теорії О.Потебні багато уваги було звернено на національну своєрідність творчості, що первісно криється в мові: «Спочатку слово й поезія зосереджують у собі все естетичне життя народу, містять у собі зародки решти мистецтв у тому розумінні, що сукупність змісту, доступного тільки цим останнім, первісно складають невисловлене й неусвідомлене доповнення до слова» [30, 33]. Це, на думку О.Потебні, є той пласт, що не перекладається.

Згодом у своєму вченні З.Фройд пов'яже це «невисловлене й неусвідомлене», закорінене у національний ґрунт, з індивідуальним підсвідомим творця: «Дослідження цих народних психологічних утворень аж ніяк не є ще завершеним; але, що стосується, наприклад, мітів, то вони є відповідниками спотворених залишків бажань — фантазій цілих народів, відділеними від божества мріями (Sakulartraumen) молодого людства» [36, 89].

Найширше ця ідея національної специфіки була розгорнута у вченні про колективне підсвідоме К.Юнга. Проблеми індивідуальної психіки, аналізовані З.Фройдом, К.Юнг переніс на вищий рівень — на народ в цілому, вважаючи, що, як індивідуальна особистість, нація переживає подібні життєві фази, досвід проходження крізь які формує її колективне підсвідоме: «Кожна епоха — це як душа окремої людини, у неї свій особливий, специфічно обмежений стан підсвідомості і потребує певної компенсації, яка потім, власне, й відбивається через колективне підсвідоме в той спосіб, що поет або віщун надає словесного виразу невисловлюваному цим моментам часу і чи то образами, чи виводить на сцену те, чого очікує незбагненна потреба усіх, — в Добрі чи уві сні, для спасіння епохи чи для її знищення» [37, 102]. Суть мистецтва в тому, що воно «піднімається високо над особистим і говорить від імені людського духа і серця усього людства» [37, 104].

Таким чином, за вченням про колективне підсвідоме, «кожна

людина є подвійність чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, вона є по-людськи особистий, а з іншого, — позбавлений особистісного творчий процес, а митець є «у найглибшому сенсі лова «Людиною», він є Колективною Людиною (виділення Юнга), носієм та образотворцем (Gegfalter) несвідомо діяльної душі людства» [37, 104]. Отже, у кожному творі за індивідуальним криється колективне (національне) підсвідоме, що виливається у загальнолюдське підсвідоме (досвід, минуле людства).

Так само, як крізь призму психоаналізу процес перекладу є зіткненням двох індивідуальностей, двох «Я» (автора і перекладача) та двох сфер підсвідомого, з огляду на вчення про колективне підсвідоме, цей процес є у більшій мірі зіткненням двох національних світів та двох сфер колективного підсвідомого. Іншомовний відповідник художнього твору повинен бути зрозумілий не лише перекладачеві, що є його інтерпретатором. Кожен переклад робиться для того, щоби він був сприйнятий у середовищі народу, який є носієм мови перекладної версії. Таким чином, попри всі національні особливості та специфічні риси твір може бути сприйнятий у «чужому» середовищі, якщо перекладач зуміє знайти спільні точки у двох художніх системах і підняти переклад до рівня світового підсвідомого, підсвідомого людства.

Як показує практика, лише ті твори, які закорінені не лише в національному досвіді, а й у минулому людства, перекладаються багатьма мовами і набувають загального поширення. Проблема постає не лише в тому, щоби перекладач зумів розпізнати це загальнолюдське і обійти «гострі кути» неперекладності національної специфіки, а й щоби художня та мовна системи-реципієнти не чинили опору інорідним творам чи їх окремим елементам.

У зв'язку з цим аспектом не можна обійти увагою висунутої А.Н.Веселовським теорії зустрічних течій. Вона полягає в тому, що при перекладі твору на іншу мову та його рецепції в іншому середовищі важлива подібність чи історична відповідність обох народів, включених у цей процес. Якщо у літературі чи культурі, що сприймає інорідне явище, є відповідний ґрунт для рецепції подібних ідей, думок, поглядів, образів тощо, то це створює своєрідну зустрічну течію, яка сприяє цьому процесові. Так само, якщо у мові-сприймачі є подібні виражальні можливості на всіх ієрархічних рівнях структури, то це полегшує працю перекладача, робить його версію більше наближеною до оригіналу. Чим більше подібного, тожнього в культурі двох народів, їх історичному минулому, національній пам'яті, психології, мові — тим більше зустрічних

течій, що створюють сприятливі умови для процесу перевтілення художнього твору та його перенесення в нову художню систему. Домінуючу роль тут відіграє процес «пересотворення» (створення по-новому вже існуючого, але з огляду національної специфіки). Таким чином і творчий процес, і процес перекладу (що теж є творчим) підпорядковані народним стихіям. У Веселовського цей висновок втілюється у відомому тезу: «Скажіть мені, як народ жив, і я скажу вам, як він писав» [8, 390].

У своїх працях Веселовський торкався не лише питань іншомовного творення художніх текстів, але й розглядав проблему запозичень образів, мотивів, тем та сюжетів іншою системою. Головною передумовою при цьому він вважав те, що «запозичення передбачає при сприйнятті не порожнє місце, а зустрічну течію, подібне спрямування мислення, аналогічні образи фантазії» [9, 125-199].

Національна специфіка помножена на міфологію, релігію та доісторичну пам'ять народу знаходить своє виявлення не лише на рівні тем, мотивів, образів, а й на рівні поетичного слова. Слово вбирає в себе досвід минулого, нашарування різних епох. Як і у Потебні, на думку Веселовського, слова є праміфами, що лежать в основі всіх художньо-поетичних засобів та тропів.

Такий погляд дав можливість вченим кінця 19 — початку 20 ст. впритул підійти до проблеми національного стилю. Порівняльні студії над різними національними системами (міфологією, релігією, історією, культурою, етнопсихологією тощо) крізь призму мови дали можливість виявити певні закони щодо семіотичних значень, специфіки художньо-образних світів, а також ритмомелодики, версифікації, архітектоніки, закорінених в національному епосі, міфі, ритуалі.

З такого огляду до проблем перекладу долучається проблема відтворення в іншомовному відповіднику національного стилю оригіналу, національної логіки. З цим завданням неважко справитись, якщо обидві мови генетично близько споріднені, а історичні долі двох народів подібні. В іншому разі мова іншомовного відповідника чинитиме опір «чужорідному» матеріалу, і виявиться ряд елементів, які неможливо втілити в дану художню систему. Вмілий перекладач може з'ясувати роль, яку відіграють ці елементи в оригіналі, і передати це на інших рівнях текстової структури, частково компенсувавши втрати. Але, як свідчить перекладацький досвід, завжди є певна межа розуміння ідей, задуму тощо, і чим два народи віддаленіші, тим більше залишиться поза цією межею, тобто залишиться не втіленим в іншій версії. Щоб

заповнити цю прогалину, перекладач повинен зосереджувати свою увагу на подібному, схожому.

Проблема національного стилю вже на початку 20 ст. пов'язувалась не лише з відображенням в мові світоглядної системи народу, а була поглиблена розумінням стилю епохи. Адже кожна епоха збагачує внутрішнє значення слова новими знаннями, відтінками значення, доповнює новими асоціаціями. При вирішенні проблеми наступності поколінь тогочасна літературознавча наука задавалась питаннями: «Чи не обмежена поетична творчість певними формулами, стійкими мотивами, які одне покоління перейняло від попереднього, а те від третього, яких праобрази ми неминуче зустрічаємо в епічній старовині і далі, на ступені міфа, в конкретних означеннях первісного слова? Чи не працює кожна нова поетична епоха над віддавна заповіданими образами, обов'язково обертаючись в їх межах, дозволяючи собі лише нові комбінації старих і тільки наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке власне і становить її прогрес перед минулим» [8, 40].

Згодом подібні ідеї розвинулись у цілісну теорію архетипів, в основі якої знаходиться міф як мистецтво безумовної метафоричної ідентичності. Розроблене К.Юнгом та опрацьоване Н.Фраєм вчення про архетипні значення стало основою вичислення своєрідного «спільного знаменника» для різнонаціональних літератур. Процес перекладу, який раніше окреслювався як «праця над словом» переосмислюється з точки зору збереження образної структури твору. У цьому зв'язку образи-архетипи, закорінені в колективне підсвідоме, відтак — у праміфологію та світову пам'ять розглядаються як такі, що не потребують «перекодування» в іншій системі, адже постають як універсальні, з загальнолюдським незмінним значенням. Поряд з поняттям образу-архетипу було вироблено поняття архетипної моделі, тобто складнішого утворення на рівні мотиву, сюжету, теми, корені якого теж слід шукати у спільному праміфі. Розроблена на основі досліджень порівняльної міфології архетипна критика стала поштовхом до міфопоетики. Ці аспекти поширились і на сферу перекладацьких досліджень. Так Новаліс визначає три види перекладів — граматичні, вільні (переробки), міфотворчі, де останні є «перекладами в найвищому розумінні. Вони передають чисту ідеальну сутність індивідуального художнього твору. Вони передають нам не реальний твір, а його ідеал» [28, 105].

Ці теорії відкрили нові можливості для порівняльно-історичної та порівняльно-міфологічної поетики. Посиливши пошуки міжнаціональних відповідників та паралелей вони спричинили до

нової переоцінки ролі перекладу. У центрі окреслюваної нами проблематики тут постають питання про порівняльний аналіз та можливість перекладу архетипів та архетипних моделей, зіставні дослідження шляхів трансформації, причин деформації національних схем в іншомовному (іншокультурному чи іншосторичному) середовищі, порівняння міфологічних систем та їх елементів у художній творчості тощо.

Проблема осягнення художнього твору: переклад у руслі феноменологічної теорії

Феноменологічна критика виробила своє ставлення до художнього твору, з якого випливає новий підхід до явища літературного перекладу. Її представники розглядають твір як багатопланове утворення, що містить план звучання слів та типів звучання вищого порядку; план значущих одиниць: речень і груп речень; план схематичних образів, через які виявляються різні предмети, представлені у творі, тощо. З матерії і форми окремих планів випливає суттєвий внутрішній зв'язок між усіма планами, а через це — власне формальна цілісність самого твору. Твір відзначається впорядкованою послідовністю своїх частин, у якій набуває особливої, квазі-часової «тривалості» від початку до кінця, а також особливостей композиції.

У системі феноменології літературний твір протиставляється його конкретизаціям, які виникають при окремих прочитаннях чи його постановках у театрі. На відміну від своїх конкретизацій він є схематичний. В цілому «літературний твір — це суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомості автора, а фізичною підставою — текст... Завдяки двоплановості його мови він водночас інтерсуб'єктивно доступний і відтворюється, тому стає предметом інтенційним, інтерсуб'єктивним з огляду на певну суспільність читачів. Як такий він не психічний, а трансцендентний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів» [21, 142]. Прочитання твору визначається його будовою, усталеним способом впорядкування мовних одиниць у тексті, формальними показниками. Таким чином, «послідовність частин у творі перетворюється у часову наступність фаз читання і в часову черговість частин конкретизації відповідного твору» [21, 143], тому для правильного сприймання з його частинами треба знайомитись у тому ж порядку, в якому вони виступають у тексті.

Представники феноменологічної критики не звертали особливої уваги на проблеми перекладу, але у їх вченні важливе місце відводиться аналізу процесу прочитання художніх творів та їх

розуміння, що теж є недругорядним у сприйманні оригіналу перекладачем. Прихильники цієї теорії визнають можливими різні способи читання твору (стосовно їх осягнення у часі, з перервами, у різній послідовності), визначаючи в них різну тривалість фази безпосередньої живої присутності твору. Вона може охоплювати одне чи кілька речень, іноді фрагмент тексту. З цього огляду, як і для читача в цілому, для перекладача найпродуктивнішим визнається прочитання речення за реченням без часових пауз. У цьому процесі лише одна частина твору знаходиться безпосередньо присутньою, згодом «читач віддаляється від неї, а вона сама існує надалі, існує для того ж читача, хоч він її вже може *explicitè* не пам'ятає» [21, 144].

Зображення поступово постає з різних планів та їх співвідношень, що зберігаються у пам'яті. При цьому читач «скорочує» значення прочитаного, виводячи узагальнене «сконденсоване» значення, що постає на основі важливих та нових речень, деталей, що привертають увагу. «Жива» пам'ять найчіткіше оприсутнює кульмінаційні фази подій, деякі з них повертають людину до минулих прочитаних моментів, увиразнюють їх. Недругорядну роль тут відіграє так зване явище несподіваного, нового. При огляді часової перспективи у процесі осягнення твору прихильники феноменології послуговуються терміном «горизонт», уведеним Гуссерлем. «Читана у цей момент частина твору постійно оточена подвійним горизонтом конкретизації із: а) вже прочитаних частин, які переходять у «минуле» твору і б) частин ще не читаних і до цього моменту невідомих» [21, 148]. Цей горизонт постійно змінюється через нові частини твору і впливає на формування змісту, на всі плани твору.

Крізь призму проблематики перекладознавства ці аспекти постають як надзвичайно важливі. Перекладач є не простим читачем твору, — він формує текстовий відповідник для інших читачів. І тут недостатньо відтворити основний зміст твору крізь його форму, складові частини. Необхідно зберегти рівень віддаленості минулого та майбутнього горизонтів у тих же часових фазах, що й в оригіналі. Усі події могли б сприйматись по-іншому, або взагалі виявитись незрозумілими, якби змістити їхню послідовність чи часові проміжки між ними. Але якщо зміщується горизонт, то вони виявляються в іншому світлі, набувають іншого значення, образні схеми тексту зазнають деформацій, постають у іншому звучанні. У деяких випадках конкретизація власне читаної частини твору повинна залишатись у залежності від «пізніших» частин твору, а деякі передбачають знання інформації, отриманої із його

«попередніх» частин. Феноменальна «тривалість» періоду презентується у переживанні стосовно «довшої» чи «коротшої» фази напруги.

Переклад творів, особливо віршових може призводити до змін тривалості цих фаз, до зміни у динаміці зображених процесів, відтак — спотворити вимір часової перспективи, окресленої як феномен часової віддалі подій. Тут йдеться не лише про періоди чи проміжки між подіями, описаними у творі, а те, наскільки давнім сприймається все, описане автором.

При вирішенні проблеми часової перспективи у конкретизації літературного твору Р.Інгарден заторкує мовну проблему часових форм, що теж безпосередньо стосується процесу перевтілення твору на іншу мову. Він аналізує особливості вживання теперішнього та минулого часу при створенні видимості тривалості чи позачасовості, а також ті мовні засоби, що дозволяють сприймати лірику понадчасово. Вирішення цього питання не зводиться лише до бездоганного знання граматики та добору граматичних форм: «Сама форма дієслова ще не вирішує того, чи представлені події здаються належними до минулого чи до певної окремої теперішності. Вміле застосування різних форм минулого і теперішнього часів у поєднанні зі жвавістю і пластичністю змалювання, при видобуванні багатьох подробиць подій може провадити до того, що події, представлені навіть у формі минулого, читач сприйматиме як живу теперішність. Читач якось вдається в представлене минуле і — при зменшенні часової дистанції до мінімуму — почуватися наче свідком представлених випадків» [21, 158]. У перекладі це враження не повинно руйнуватись, і для цього перекладач повинен володіти тонким відчуттям часової дистанції. «Тільки тоді представлений світ набуває пластичності і певної тривимірності — завдяки тому, що різні представлені події то виступають на перший план, то знову відсуваються у тло» [21, 159].

Ще одним важливим з огляду процесу перекладу є положення Інгардена про пізнавання літературного твору після його прочитання. У перекладацькій практиці воно набуває значно важливішого значення, ніж у практиці читацькій. Адже у цьому разі ми можемо розглядати, «переживати» твір з перспективи його кінцевої точки, коли картина, що відкривається по частинах, постає у цілості, і нічого не бракує, що є важливим для розуміння. Саме на цій стадії читач, тим більше той, перед яким стоїть завдання створення іншомовного відповідника, синтезує своє сприймання, скероване на осягнення і узагальнення твору. Тільки на цій стадії можна говорити про остаточне впорядкування твору, його образів,

послідовності частин, рівнів їх взаємопідпорядкування.

І, якщо для читача це — остаточна фаза сприймання тексту, то для перекладача — це перший етап його роботи по досягненню твору. Безумовно, подальша праця вимагає повторного прочитання (чи прочитань) для детального з'ясування співвідношення частин і цілого, ролі, що кожен елемент відіграє у тексті, формальних показників, способів поєднання частин та планів між собою, збереження заданих вимірів часо-простору тощо.

Адже переклад, який є результатом перевтілення твору в іншу мову, повинен якомога точніше відтворювати оригінал, але, як і кожен літературний твір поставати трансцендентним до різних актів перцепції (не зважаючи на мовне оточення, національний та історичний досвід іншомовних читачів), тобто і в оригіналі, і в перекладеному варіанті виступати як незмінна даність.

Переклад як інтерпретація: від літературної герменевтики до рецептивної естетики.

Проблеми перекладу крізь призму герменевтики постають дещо в іншому світлі. Тут на перший план виходить аспект індивідуального розуміння твору та його інтерпретації. У даному випадку перекладач є не лише читачем, що трактує твір для себе, він є інтерпретатором оригіналу для інших читачів. Проблема осмислення чужих думок, а тим більше їх художнє втілення у мистецтві, є досить складною. У Канта знаходимо точку зору про те, що «геніальність творення дорівнює геніальності розуміння» [14, 61]. У своєму вченні він пов'язує це з тим, що до «естетичних ідей» домислюється «багато неназваного» [14, 94], тобто він відходить від трансцендентальної чистоти естетичного. У процесі сприймання цей простір «неназваного» повинен заповнюватись, що є своєрідним «доповненням» до твору. Яким чином це буде відбуватись, залежить від рівня розуміння/нерозуміння того, хто сприймає. Але при перекладі інтерпретатор не повинен у своїй версії долучати свого бачення «неназваного», воно у такому ж вигляді повинно поставати перед іншомовними читачами.

Г.-г.Гадамер розглядає цю проблему у зв'язку зі сценічною постановкою твору. «Репродукування — це також розуміння, якщо не щось більше. Адже йдеться не про цілком новий витвір, не про щось інше, а про те, що визначається гарним словом «виконання», яким розуміння чітко зафіксованого твору підноситься до нової реальності» [15, 20]. Кожне з театральних втілень підпорядковане концепції режисера-інтерпретатора. Дослідник називає це «подвійним мімесисом», при якому не можна оминати естетичної

рефлексії, що зумовлює розрізнення, які виникають при постановці. Вчений приходить до висновку, що «інтерпретація може в певному розумінні вважатися посттворчістю». Така думка є абсолютно слушною при окресленні процесу перекладу.

Процес творчості і різні вияви посттворчості (прочитання, сценічне втілення, створення переспіву чи іншомовного відповідника) пов'язані з певними труднощами. У творчості вони зводяться до того, що «слабкість мистецтва, як і всякого вираження акту пізнання в тому, що, передаючи ідею, отриману від дійсності, воно не може не перервати безперервного, не спростити, не згрубити, не розділити, не омертвити живого...» [5, 142]. Тим більше при «подвійному мімесисі» з'являється загроза нерозуміння.

Ще в герменевтиці Шлейермахера було розгорнуте уявлення про універсальність досвіду непорозуміння. Таке непорозуміння чи «чужість» частіше трапляється в художній та письмовій мові, ніж в розмовній в усному вияві. І, якщо до Шлейермахера подібні думки розглядались лише в контексті можливості осягнення традицій та передання у сукупності філософських та естетичних ідей минулого, то Шлейермахер висуває нове бачення цього питання, вважаючи, що в універсальному розумінні «чужість становить даність, що неподільно зв'язана з індивідуальним «Ти» [14, 170]. Автор іншомовної версії повинен завжди проектувати всі спроби розуміння не на себе, а на «Ти» автора. Перешкоди виникають не лише тому, що автор першотвору «розмовляє чужою мовою» у граматичному сенсі. «Справжня проблема розуміння вочевидь надламується там, де під час спроби досягти змістового розуміння виникає рефлектуюче запитання: а яким чином він дійшов своєї думки? Адже зрозуміло, що така постановка запитання свідчить про чужість, і то зовсім іншого роду, означаючи, в кінцевому підсумку, відмову від загального смислу» [14, 171].

Тут виникає питання: яким чином можна «захистити» текст від хибного розуміння? І чи взагалі можливо у процесі перекладу уникнути нерозуміння? Представники літературної герменевтики часто висловлюють погляд про важливість відкритості до художнього твору з боку того, хто сприймає: «хто прагне зрозуміти текст, той і готовий його вислухати, той і дозволяє йому говорити. Тому герменевтично вихована свідомість повинна від самого початку бути сприйнятливою до іншого тексту» [14, 250]. Але чи повинна ця відкритість думкам іншого «Ти» зводитись до того, що реципієнт повинен забути всі свої попередньо сформовані уявлення щодо змісту прочитаного, відмовитись від власних думок з цього приводу і сліпо підкоритись думкам і баченням автора? Можливість

такого погляду на сприйняття тексту викликає сумнів, тим більше перекладу з таким «типом сприймання» уявити неможливо. Тому навіть сама ідея «відкритості» передбачає не відмову від свого «Я» і власного бачення (це означало б самознищення), ані «нейтралітету» щодо висловлюваного (це дорівнювало б байдужості, небажання розуміти).

Подібна відкритість означає, що читач повинен звести чужу думку до відповідності з цілісністю власних думок, або ж навпаки, висловити несумісність свого бачення з точки зору автора. В останньому випадку маємо справу з розумінням щодо протилежних позицій (тобто реципієнт розуміє, про що говорить інший, але не поділяє його поглядів). В цьому разі про переклад не може йти мова, адже, як засвідчує практика, ніхто не береться перекладати того автора, з думками якого не погоджується (Вибір твору чи автора для перекладу є досить складним процесом, на який впливає ряд чинників (особистісно-психологічних, естетичних, суспільно-історичних, ситуативних). Але ця проблема не даний час залишається недослідженою). Якщо ж інтерпретатор береться за переклад, то це передбачає, що він повинен не лише сам розуміти твір, а зробити його зрозумілим для людей, що володіють мовою перекладу (чи, принаймні, окремої їх частини). Це означає, що він повинен «звести до спільного знаменника» думки, погляди, ідеї автора першотвору із власними та з поглядами тих людей, на яких націлений переклад. А зробити це тим важче, наскільки більшою є віддаль від автора до перекладача, відповідно від оригіналу до іншомовної версії.

Говорячи «віддаль», маємо на увазі не лише просторову відстань між країнами, де живе автор і на читачів якої спрямований іншомовний відповідник. Сюди можна віднести також і часову дистанцію (якщо оригінал відноситься до минулої епохи), і релігійну (якщо, наприклад, автор є вихідцем із християнського світу, а перекладач та потенційні читачі створюваної ним версії — з мусульманського), і розбіжності в рівні історичного розвитку, культурах, сферах етики та моралі тощо.

Перекладач, що виступає в ролі інтерпретатора першотвору, повинен донести задум автора у зрозумілій для іншомовного середовища формі. У цьому світлі актуальною виявляється думка Шлейєрмахера про те, що інтерпретатор повинен розуміти письменника краще, ніж він сам себе розумів, виходячи з власних думок, уміти проникнути в думки письменника, якого хочеш збагнути. Дильтей розглядав цю думку з точки зору неусвідомленого характеру творчості. Такий підхід окреслив

завдання новітньої герменевтики. Сам Шлейермахер пов'язував цю тезу з ідеєю творчості геніального митця. Як відомо, для перекладу геніальних творів необхідні геніальні перекладачі.

Підтримуючи думку Шлейермахера, Гадамер визнає, що «герменевтика не має права забувати, що митець, який створив образ, ніколи не може вважатись його визначним інтерпретатором. У ролі саме інтерпретатора він не постає найвищим авторитетом, не має жодної принципової переваги над реципієнтом» [14, 182]. Таку думку поділяли інші дослідники. Авруст Бек, Штайнталь та Дильтей визнавали, що «філолог розуміє оратора й поета краще, ніж він сам себе розумів, краще, ніж його розуміли сучасники» [14, 183]. Але, безумовно, не кожен на це здатен. Для того, щоб інтерпретатор міг мати таке розуміння твору, він повинен володіти інтуїцією чи «чуттям»: «Хто володіє естетичним чуттям, той уміє розрізнити прекрасне й потворне, добру чи погану якість, а хто володіє чуттям історичним, той знає, що можливе, а що неможливе для конкретної епохи, й володіє почуттям інакшості минулого відносно сучасності» [14, 25].

Тут логічно постають запитання: Що ж відтворює художній переклад — «інакшість», «чужість» першотвору чи його адаптацію до інших умов крізь бачення інтерпретатора? Чому взагалі іншомовні версії можуть бути сприйнятними та зрозумілими в чужому середовищі? Яким чином твори мистецтва здатні зберегти свою дієвість поза межами часу їх виникнення? Яким чином перекладач у процесі своєї праці може подолати відстань, що «відділяє дух від духа», цю «інакшість», яка виявляється і на рівні авторського світобачення, його внутрішнього світу (на що впливає вік, стать, освіта, кругозір, національна приналежність, виховання, середовище тощо), і на рівні художнього світу, створеного ним, і на рівні макрокосмосу, в якому знаходиться митець? Адже твір не допускає будь-якої форми його трактування, а вимагає співрозмірного до себе підходу.

Говорячи про таємниці мистецтва, Білецький вслід за Шпільгагеном, який вважав, що процес особистої творчості «покритий завісою, якої ніхто і ніколи не піднімав і не підніме», зазначає: «У своїй творчості поет пізнає свій власний мікрокосм: поетичне пізнання є перш за все самопізнання. Це один круг; другим окреслюється весь оточуючий, близький до поета світ — його середовище, його час, однолітки, сучасники. Але і «малий» і «середній» світ — це шляхи, що ведуть до пізнання світу великого, що лежить за межами чуттєвої достовірності, макрокосму, чії елементи на мові різних епох і різних класів носять різні назви

«Бог», «людство», «всесвіт» і т.п. Вивчиючи ось ці три круги пізнання, визначаючи їхній характер, ми наблизимось до розуміння «таємниці єднання автора з його героями», «таємниці процесу особистої творчості» [5, 139]. З огляду на рік видання книги та тогочасні умови маємо сміливу думку вітчизняного дослідника, в якій виявляється зв'язок із національною традицією у сфері науки (про когнітивну функцію мистецтва та самопізнання у процесі творчості у психолінгвістичній теорії Потебні), і у релігійно-філософській сфері (зокрема вчення Сквороди про три світи). Попри те тут є прозорий натяк на вирішення окреслюваних нами питань: в першу чергу розуміння слід шукати на рівні третього світу, макрокосму, що об'єднує індивідуальності та ідеї.

До такого ж висновку дійшли і закордонні вчені. Шлейєрмахер вважав, що остаточним фундаментом кожного розуміння завжди має бути дивінаційний акт конгеніальності, можливість чого ґрунтується на первісному зв'язку всіх індивідуальностей. Він висловлює думку, що насправді кожна індивідуальність — це маніфестація всього життя, тому «кожний носить у собі певний мінімум кожного, а дивінація відповідно до цього дістає імпульс від порівняння з самим собою» [14, 179]. Тому інтерпретатор повинен працювати «немов перетворивши себе на іншого». У Дильтея це — «Я й Ти» — моменти одного і того ж життя. Гадамер висловлює подібну ідею: «Те, що зараховується до світової літератури, знаходить своє місце у свідомості кожного» [14, 156]. Не дивлячись на величезну віддаленість твору від того світу, до якого промовляє цей твір, і що тепер це вже зовсім не той світ, а зовсім інший, ці твори промовляють і далі: «Достеменно так само й існування перекладної літератури доводить: у цих творах представлено щось таке, що все ще, завжди і для всіх, має істинність і чинність» [14, 156].

Проблема наближення до «чужого світу» у цьому контексті пов'язана з поняттям горизонту. Окреслене у феноменології Гуссерля у герменевтиці воно набуває дещо іншого значення. Горизонт не є застиглою межею, а пересувається разом з особистістю, запрошуючи до подальшого руху. Іntenційність горизонту констатує спільність потоку переживань. Вважаючи, що Гуссерль «іще недостатньо розумів значення феномена світу», Гадамер висуває ідею світового горизонту, вважаючи, що «світ» як феномен горизонту сутнісно співвіднесений з об'єктивністю, тому може існувати серед «мінливої ситуативності»: «Із нескінченного руху історично-людських світів навіть неможливо усвідомлено скласти нескінченну ідею дійсного світу. Безумовно, можна

поставити питання щодо структури того, чим охоплені всі, будь-коли пережиті нами світи й що становить просто можливий досвід світу, й у такому розумінні цілком доречно говорити про онтологію світу» [14, 231].

Саме те, «чим охоплені всі світи» і є спільним знаменником для певної об'єктивності та адекватності перекладу. Аналізуючи думку Ніцше щодо різноманітності історичних горизонтів, Гадамер приходить до такого висновку: «Коли наша історична свідомість переноситься до історичних горизонтів, то йдеться зовсім не про відхід у якісь чужі світи, нічим не пов'язані з нашим власним: ні, всі вони, разом узяті, складають один великий, внутрішньо рухомий горизонт, що, виходячи за рамки сучасності, охоплює історичні глибини нашої самосвідомості. Отже, насправді існує лише один обрій, що обіймає собою все те, що містить у собі історична свідомість. Наше власне й чуже нам минуле, до якого звернена наша історична свідомість, бере участь у побудові такого рухомого горизонту, яким завжди живе людське життя і який визначає його як різновид і передання» [14, 283]. Переклад теж можна розглядати як різновид передання.

У процесі своєї праці перекладач будує горизонт для себе і для читачів своєї версії. Якщо він ставить себе на місце іншої людини, то має змогу розуміти її, усвідомити її іншість, її неподільну індивідуальність. «Поняття горизонт тут ще й дає вираження тій піднесеній далекоглядності, якою має володіти той, хто розуміє. Набути горизонт завше означає: навчитися бачити далі, за межі близького та найближчого, — не для того, аби тільки втратити його з поля зору, а для того, ... щоб побачити його краще» [14, 283].

Яким чином це відбувається? Засобами мови, адже «мова виконує роль сигналу, за допомогою якого ми передаємо один одному наше бачення світу, його розуміння» [10, 22]. Отже, пошуки об'єктивного смислу твору ведуть до проблеми його мовного вираження. Безпосередність нашого бачення світу і самих себе зберігається у мові, «у мові стає видимою та дійсністю, що височіє над свідомістю кожної людини» [14, 415].

Переклад є тлумаченням, а не повторенням творчого процесу, оскільки в іншомовній версії текст постає перед читачем у новому світлі — світлу іншої мови. Висунута вимога відповідності оригіналу не знімає принципової різниці між мовами. Тому, навіть прагнучи точності, інтерпретаторові інколи доводиться приймати сумнівні рішення. Тому переклад є «перевисвітленням», в якому твір хоч і постає у новому світлі, але інтерпретатор не може залишити в ньому моментів, що не зрозумілі для нього самого.

Створюючи іншомовну версію перекладач виявляє, як саме він розуміє текст.

І, хоча можна говорити про мовні відтінки, яких набуває світ у різних мовних світах, саме мова дає можливість осягнути той «вигляд» світу, в якому він постає в іншій мові. «Звісно, що люди, виховані в традиціях певної мови й певної культури, бачать світ інакше, ніж люди інших традицій. Звичайно, історичні «світи», що змінюють один одного в ході історії, відмінні і один від одного, і від сучасного світу. І все ж, хоч би в якій традиції він набув вираження, скрізь то буде вираження людського світу, тобто світу, що має мовну природу (spracherfasste). Такий світ спроможний до пізнання іншого, тобто й до розширення свого власного образу світу; відповідно він приступний і для інших світів» [14, 413].

Саме в мові як «домі буття», на думку Гайдегера, можливо здійснити «поворот із царини предметів і їхнього представлення у більш внутрішній простір серця» [12, 192], у ній виявляється логіка розуму і серця, «у ній поезія постає як становлення буття з допомогою слова.

Не випадково феномен мови за останні десятиліття перемістився у філософську площину. Адже, не зважаючи на проблему множинності мов, їх відмінності одна від одної, незаперечним залишається факт, що кожна з них може виразити усе буття, оскільки пов'язана з мисленням.

В мові історичне передання та сучасний лад життя становлять єдність світу, в якому ми живемо; крізь мову ми сприймаємо культуру та історичні традиції, природні даності нашого існування, наших світів, — усе це утворює той герменевтичний універсум, в якому ми не замкнені, навпаки: якому ми відкриті. «Ми є мовленням: можемо одне одного вислухати. Ми є мовленням — а це водночас означає, що це мовлення нас об'єднує. Те, що мовлення є об'єднувчим, полягає у тому, що істотне слово щоразу вказує на Одне і Те Саме — на щось, з огляду на що ми консолідуємося як самості, на основі чого ми є чимось цільним, а, отже, й собою» [11, 201].

Отже, ми не замкнені у мові, якою говоримо, ми відкриті, сама «мова служить для порозуміння... створює можливість самого перебування у відкритості сущого» [11, 200].

Такий підхід переводить проблему самопізнання (Потебня), «співпереживання самих себе» (А.Бергсон), та саморозуміння, в якому людина «зустрічається сама з собою» (Гадамер) на вищий рівень — взаєморозуміння (Дильтей, Шлейермахер), де, за словами Гайдегера, «мова служить для порозуміння» [11, 200]. Таке

розуміння текстів це вже не просто «порозуміння з самим собою в своєрідній розмові» [15, 120], а розуміння між «Я» і «Ти», де взаєморозуміння відкриває доступ до «чужості чужої душі».

Взаєморозуміння вимагає наявності принаймні двох сторін, між якими ведеться розмова, при якій співрозмовники чують один одного, слухають, прагнуть зрозуміти, стежать за ходом думок протилежної сторони.

У цьому стосунку не можна оминати увагою теорії діалогізму М.Бахтіна, що викристалізувалась у руслі подібних пошуків і полягає в ідеї «нескінченності» людського діалогу. Тут твір розглядається як ланка у ланцюгу мовленнєвого спілкування, де «побачити і зрозуміти автора твору — означає іншу, чужу свідомість та її світ» [4, 320], і де для слова чи людини немає нічого страшнішого, ніж без-відповідальність — відсутність відповіді. М.Бахтін розглядає слово у трьох аспектах щодо мовця: як нейтральне і нікому не належне слово мови, як чуже слово інших людей, повне відзвуків чужих висловлювань, і, нарешті, як моє слово [3, 315].

Якщо розглядати теорію Бахтіна крізь призму перекладу як діалогу, то розуміємо, що тут слова не можуть аналізуватись лише з їх граматичної точки зору. Взагалі не можливо говорити про чисто мовний смисл граматичної інтерпретації, начебто вона існує без інтерпретації психологічної (без експресії, емоційно-оцінного ставлення мовця до висловлюваного). Цю психологічну сторону слова Бахтін окреслив як «стилістичний ореол», «обертони смислу, стилю», як експресію, що чужа для слова, але народжується у процесі його вживання у конкретному висловлюванні, що належить не слову мови як такому, а тому жанрові, в якому воно функціонує. Ця експресія є відзвуком цілого, що звучить у слові.

Тут Бахтін впритул підійшов до проблеми контексту та дискурсу, яку Гайдеггер виразив тезою, що слова «надаються для розуміння тільки з того виміру, з якого вони були вимовлені» [12, 184]. Згодом Гадамер висловить власну думку з цього приводу: «Перекладач повинен переносити смисл, що підлягає розумінню, до того контексту, в якому живе учасник розмови. Добре відомо, що це зовсім не означатиме, ніби перекладач перекручує той смисл, який має на увазі другий співбесідник. Навпаки: смисл має бути збережений; втім, оскільки він має бути зрозумілий у контексті нового світу, тут він набуває вираження зовсім по-іншому» [14, 356].

У даному випадку важливе значення має не тільки контекст окремого твору, а й контекст творчості автора, епохи, історичний

контекст, загальнолітературний контекст окремої національної літератури, мовний дискурс. Кожен контекст у творі виступає додатковим джерелом образотворення, поглиблення думки, коли окреме слово черпає допоміжну інформацію з цілого у формі художньо-поетичних засобів, асоціативних зв'язків, аллюзій тощо.

Ще однією рисою «стилістичного ореолу» тексту як діалогічної репліки є його психологічна експресія, що виявляється у смислових акцентах, логічних наголосах, інтонації. Власне ця сторона процесу сприймання чи не найменше досліджена, оскільки вимагає спільної праці психологів, лінгвістів, літераторів. Стосовно перекладу вона спеціально не вивчалась (окремих її аспектів торкались представники Празького лінгвістичного кола, зокрема Я.Мукаржовський, а також російські формалісти), хоча саме ці аспекти можуть створювати значні перешкоди при інтерпретації, адже вони знаходяться в позатекстовій площині і на письмі ніяк не відображені. Від правильного прочитання перекладачем художнього тексту з авторськими акцентами та інформацією багато в чому залежить відповідність його іншомовної версії. Тут маємо проблему з тим «як» сказано, а не лише «що» сказано, але й при вдалому вирішенні цього завдання немає гарантії, що всі читачі перекладу зможуть «прочитати твір правильно».

Отже, зміст твору не піддається однозначному тлумаченню, він може набувати різного значення для різних читачів. Але ті, що прислухаються до висловленої думки автора, постають в ролі адресата, якого автор твору шукає і передбачає. Як і кожне висловлювання, твір у нескінченному діалозі має теж свого адресата. Він може бути різного характеру, різних ступенів близькості, розуміння тощо. На думку Бахтіна, «Питання про концепцію адресата мовлення (як відчуває і уявляє його собі мовець, або той, хто пише) має величезне значення в історії літератури. Для кожної епохи, для кожного літературного напрямку та літературно-художнього стилю, для кожного літературного жанру у межах епохи і напрямку характерні свої особливості концепції адресата літературного твору, особливе відчуття та розуміння свого читача, слухача, публіки, народу» [3, 316]. А з огляду питань перекладознавства, маємо адресата, з яким автор спілкується через перекладача, адже розуміння чужої мови виключає необхідність перекладу. Залучення перекладу подвоює герменевтичний процес, тобто розмову: вона перетворюється на діалог перекладача з другим учасником і на наш діалог з перекладачем.

Найбільша увага проблемі адресата та концепції рецепції

художнього твору приділена у працях представників школи рецептивної естетики (зокрема В.Ізера та Г.Р.Яусса). На їх думку, кожен текст спрямований на свого реципієнта, і твір трансформує читання у творчий процес, далекий від простої перцепції написаного. Виходячи із засад рецептивної естетики, літературний твір аналізується як структура, що визначає сприйняття, а всі елементи цієї структури — з точки зору їх виражальних можливостей, здатності пробуджувати активність читача, взаємодіяти із його свідомістю для досягнення певних результатів. Оскільки кожен художній твір матеріалізований у мові, то читач може сприймати його тільки через літературний текст, який розуміємо як «впорядковану, складну, відносно завершену послідовність чи структуру знаків, яка відповідає впорядкованій, складній і відносно завершеній семантичній структурі» [7, 8], а твір — «як результат конкретної мовленнєвої діяльності і єдиного в своєму роді оформлення певного матеріалу» [7, 8].

Дослідження художнього сприйняття є невіддільним від дослідження художньої творчості як цілісного процесу, в якому можна виділити три стадії: виникнення ідеї у свідомості автора і робота над твором; результат цієї роботи у вигляді завершеного твору; сприйняття цього твору реципієнтом.

Це — складний довготривалий процес спілкування між автором і реципієнтом, основою якого є художній твір. Саме він уможливує стосунки між письменником і читачем, відповідно спрямовує читацьке сприйняття. Цю здатність можна окреслити поняттям потенціалу сприйняття, який і є категорією, що визначає, які саме функціональні можливості закладені в художньому творі. Основою для цього служать відношення автор — дійсність і процес художнього відображення дійсності, що виливаються у відношення: автор — художній твір, мова визначає загальну для всіх літературних творів спрямованість потенціалу сприйняття.

Беручи до уваги цей факт, німецький дослідник М.Науман окреслює цю категорію як мовленнєво обумовлений потенціал сприйняття, вважаючи, що «в структурах різних родів і жанрів закладені передумови естетичного впливу, які впливають з предметних можливостей художнього освоєння світу через і в матеріалі мови» [27, 49]. Але твір сам по собі не в змозі виявити ці можливості, які реалізуються лише у відношенні: твір — читач. Завершення авторського процесу творення художнього тексту є початком інтервалу між літературним твором і його рецепцією. Завершальним етапом є сприйняття твору читачем, що лежить в основі нового відношення: автор — літературний процес.

Взаємовідносини: автор — дійсність — художній твір — читач — літературний процес не встановлюються в якійсь певній часовій послідовності. Навпаки, творчий процес характеризується тим, що вони тісно переплітаються одне з одним. Важливим є те, що характер їх взаємозв'язку має вирішальне значення для потенціалу сприйняття, і що читач може реалізувати для себе той чи інший твір тільки в рамках можливостей, окреслених потенціалом сприйняття даного твору. При цьому необхідно враховувати ще і той факт, що у процесі читання структура художнього твору накладається на свідомість читача, утворюючи неповторний синтез.

Таким чином, читання тексту (осягнення твору) зумовлені низкою різноманітних факторів, як-от: світогляд реципієнта, його освіта, культурний рівень, естетичні запити; його вік і стать; його наставлення (установки) на різні види мистецтва, роди і жанри літератури та ін.

На цій багатошаровій, індивідуально детермінованій основі і будується різне розуміння художньої літератури. До того ж навіть випадковий характер особистої ситуації, в якій в цей час знаходиться читач, суттєво впливає на процес та результат читання. Ці суб'єктивні ситуації є надзвичайно різноманітні, що робить процес сприйняття ще більш варіативним. Але цей процес ще більше ускладнюється, коли мова йде про сприйняття художнього твору іншомовним читачем у перекладі.

У такому випадку в ряд відношень: автор — дійсність — художній твір — читач — літературний процес включається ще і особа перекладача, а також процеси, які відбуваються в його свідомості при перекладі, — рецепція, осмислення, відтворення іншою мовою.

Безпідставно вважати, що перекладач включається в ці відношення на якомусь певному етапі. Навпаки, він має вплив на кожен окрему ланку в цих відносинах. Але цей процес ускладнюється тим, що на початкових етапах перекладач виступає в ролі читача чи реципієнта художнього твору, а пізніше, під час своєї роботи над літературним перекладом і по її завершенні, він розглядається вже як співавтор. Причому це не означає, що він перестає бути читачем. Навіть тоді, коли робота над перекладом завершена і твір стає доступним для іншомовної аудиторії, перекладач може знову і знову повертатись до оригіналу, перечитувати його, по-новому осмислюючи і навіть з часом змінюючи своє ставлення до власного перекладу.

Отже, літературний твір, звертаючись до адресата, надає йому змогу відтворити світ, представлений у тексті, що потенційно

незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація, оскільки виявляє потенційну різноманітність зв'язків між явищами у просторі та часі.

Говорячи про сприймання тексту та конструювання художньої дійсності, маємо на увазі, що літературний твір не допускає однозначного розуміння. До того ж ця багатоплановість художніх образів може бути досягнута завдяки багатозначності граматичних структур, неоднозначності метафор. Ця невизначеність значення забезпечує повну свободу читача в процесі сприймання тексту. У такому світлі смисл цілого набуває різних акцентів, які залежать і від контексту, і від мовно-літературного дискурсу. Багатоплановість художнього образу може бути наперед передбачена автором, але також структурні елементи чи лексеми, які входять у склад образу, можуть містити додаткове семантичне значення, про яке автор і не підозрював в процесі своєї праці. Кожен читач, в залежності від його підготовки і окремої ситуації, може сприйняти одне із значень чи певну суму значень, і дуже рідко, чи майже ніколи, не може осягнути всієї множини значень, закладеної письменником у створений ним образ. Ймовірним є і те, що до сприйнятої ним суми значень він додасть ще деякі свої власні значення, яких не мав на увазі автор.

Ці дві смислові множини можуть в певних точках пересікатись, накладаючись одна на одну в більшій чи меншій мірі. Чим більше точок зіткнення вони містять, тим розуміння читача є ближчим до розуміння значення, закладеного в художній образ і твір в цілому самим автором. Але не виключається і така ситуація, коли множина значень читача та письменника зовсім не перехрещуються чи мають лише одну точку зіткнення — в основному змісті. Більше того, в залежності від кожного окремого випадку різне значення може вважатись основним, кожною окремою людиною можуть ставитись інші акценти. Адже різні світоглядні позиції визначають подальшу диференціацію смислу окремих художніх образів. Тим більше, кожен по-різному заповнює ті прогалини зображення, що передбачають долучення уяви, фантазії, ілюзій реципієнта. Це — те «неназване» (за Кантом), що Ізер називає лакунами в тексті: «Тому один текст потенційно здатний на кілька різних реалізацій, і жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей, оскільки кожен індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак, вилучаючи багато інших можливостей...» [20, 267].

Таким чином, процес читання носить селективний характер, а потенційний текст незмірно більший, ніж будь-яка його реалізація.

Це підтверджується тим, що повторне читання твору викликає враження, відмінні від попереднього прочитання, адже при повторному прочитанні руйнується часова послідовність знайомлення реципієнта з «новими» подіями в творі (він їх вже знає), тому антиципація та ретроспекція трансформуються. Але потенційна різноманітність тексту і його зв'язків залишається незмінною. Тому всяка інтерпретація знаходиться у «загроженому стані, оскільки існують інші варіанти «інтерпретацій», що викликає новий простір не визначеності» [20, 271]. Оскільки реципієнт їх не чітко уявляє, якщо уявляє взагалі, він повинен постійно робити вибір, який їх вилучає.

Отже, у процесі сприймання читач (а відтак і перекладач) вибудовує власний «гештальт» тексту, що відбувається за допомогою витворених його уявою образів, з балансуванням між антиципацією та ретроспекцією з прогресуванням ретроспекції. Читач перебуває у процесі групування різних планів тексту в одну цілість для встановлення консистенції, абсорбування непізнаного світу у свій власний. Таке абсорбування розцінюється В.Ізером як ідентифікація читача з тим, що він читає (з образами, подіями тощо), що створює ілюзію подібності художньої «реальності» твору до життя. Ідентифікація передбачає узгодження власних думок з авторськими, відмову від чогось у своєму «Я», зміні чогось у собі, що при набутті нового досвіду створює ілюзію, ніби ви щось втратили.

Витворення «гештальту» тексту супроводжується долученням чужих асоціацій і відкриттям чогось ще не пізнаного. У літературному тексті таке розуміння невіддільне від читацького сподівання, що у рецептивній естетиці пов'язане з поняттям «горизонт очікування» (Г.Р.Яусс). У своїй праці «Естетичний досвід та літературна герменевтика» [39, 278-307] Яусс обґрунтовує правомірність такого терміну та відмінність його значення від того, що вкладалось в розуміння поняття «горизонт» попередниками вченого. Такий горизонт є не ретроспекцією, що створює текст, а перспективою, окресленою самим реципієнтом. Він важливий для розуміння твору, тлумачення якого постає як поєднання горизонтів, і пов'язаний з антиципацією реципієнта. У цьому процесі «розуміння, по суті, означає ніщо інше, як переклад» [39, 282], коли інтерпретаторові вдається вирізнити чужий горизонт від власного. Горизонт сподіваного відіграє вирішальну роль в акті комунікації, де «кожен горизонт... є системою потенційних горизонтів, які він містить» [39, 284].

Це ще більше ускладнює процес рецепції та інтерпретації, а

відтак — перекладу. Адже з цього огляду горизонт очікування перекладача окреслює потенційний горизонт очікування іншомовного читача; він не повинен бути занадто віддалений чи занадто наближений, ніж цього вимагає сам твір. Така думка дещо перегукується з теорією зустрічних течій Веселовського, яку з цього огляду можна розцінити як зустрічний рух горизонтів.

Вирішення проблем перекладу в контексті герменевтичних досліджень та рецептивної естетики відкриває нові можливості для розвитку порівняльного літературознавства в аспектах сприймання твору реципієнтами різних епох та мовних середовищ з урахуванням їх особливостей; різного підходу до зіставного аналізу текстів з огляду їх потенційно відмінного сприймання.

Подолання проблеми «конфлікту інтерпретацій» через мову та структуру тексту.

Намагання подолати проблему інтерпретації виникло в руслі герменевтичних досліджень. Так у своїй спробі поєднати ідеї герменевтики й феноменології і таким чином подолати проблему «конфлікту інтерпретацій» П.Рікер висуває ідею цільності екзегези тексту. Проблема багатозначності й нашаровування смислів один на одний він розглядає у плані семантики (з подвійним розмежуванням семантичного поля з боку символу і з боку інтерпретації) та у плані рефлексії. Його праця є водночас спробою об'єднати різнопланові зусилля його попередників, і визнанням складності виконання цього завдання: «Сьогодні ми є людьми, які володіють символічною логікою, наукою екзегези, антропологією, психоаналізом і які, можливо, вперше мають здатність охопити єдиним питанням увесь людський дискурс. Прогрес усіх несумісних дисциплін щораз виявляє й ускладнює проблеми цього дискурсу. Єдність людей, які говорять, сьогодні уже стає проблемою» [34, 236].

Для виведення єдиних значень твору треба відштовхуватись від незмінних показників — мови та структури тексту. Структураліст Е.Леві-Стросс переносить проблему значення в царину перекладу: «Що означає «значити»? Як на мене, то єдина відповідь, яку ми можемо дати, є та, що «значити» означає можливість перекласти будь-який різновид даних іншою мовою» [24, 346]. Тут мається на увазі не лише переклад на іншу мову, але й переклад на іншому рівні тієї ж мови — за допомогою інших структурних елементів. Можливість такого відтворення є правилом перекладу, в іншому разі переклад не можна було б зрозуміти, бо це був би «переклад без правил».

Структуралісти розглядають текст як структуру в ієрархічній

взасмодії її елементів, де «те, що написане в першому рядку на початку сторінки, набуває значення тільки тоді, коли взяти до уваги, що це лише частина або частка написаного знизу в другому рядку, в третьому рядку і так далі. Тобто ми повинні читати не тільки зліва направо, але й вертикально, згори додолу» [24, 353].

Структура тексту пов'язана зі структурою мови. Значення у тексті надбудовуються на кожному рівні — фонетичному, морфемному, лексичному, граматичному, синтаксичному. Цю текстову структуру, а відтак значення на кожному її ієрархічному рівні повинен відтворювати кожен іншомовний відповідник. Мова у цьому процесі виступає кодом і виконує метамовну функцію (тобто функцію тлумачення).

В осягненні значення тексту крізь сприймання його структурних площин можна говорити про постійну його реконструкцію: з осягненням нових сегментів тексту на кожному його рівні надбудовуються нові значення. Важливе місце при цьому відводиться селекції та комбінації і у процесі написання твору, і у процесі його перекладу: «Селекція здійснюється на основі еквівалентності, подібності та відмінності, синонімії й антонімії; комбінація — побудова речення — ґрунтується на суміжності. Поетична функція проектує принцип еквівалентності з осі селекції на вісь комбінації. Еквівалентність стає конституючим моментом у послідовності» [38, 365]. У цьому руслі Jakobson висуває ідею «монтажного» принципу у структурі тексту (відповідно — іншомовної версії).

Але вченим ще не вдалося виробити єдиної екзегези тексту на основі його мови. Вже у Р.Барта звучить думка про багатозначність тексту, властиву йому множинність сенсу, що «не підлягає усуненню», і пов'язану з нескінченністю смислу, що криється в мові. Це зумовлено парадоксальністю структури мови, що є «система без методу і без центру» [2, 381]. Барт висуває думку про створення «рухливого структурування тексту». Цей процес ускладнюється тим, що текст розглядається не як завершений, закритий продукт, а як «прогрес продукування», підключений до інших текстів, інших кодів. Тут вчений впритул підійшов до проблем інтертекстуальності (розвинених Крістєвою) та декомпозиції тексту (окреслених у працях деконструктивістів, зокрема Ж.Дерріди та У.Еко).

Відштовхуючись від герменевтичної тези, що істина утаєна в тексті, Барт вдається до сполучення двох ідей: ідеї структури та ідеї нескінченності комбінацій. Нові комбінації, на думку Ю.Лотмана, ведуть до народження нових смислів. «Під час культурного

функціонування і у процесі текстотворення чи у дослідницькому метаописанні — кожний знак тексту-коду може постати перед нами у вигляді парадигми. Однак «для себе», з позиції власного рівня, він виступає як дещо наділене не тільки єдністю вираження, але й єдністю змісту. Дифузійний, амбі- чи полівалентний, що розпадається то на парадигму еквівалентних, але різних значень, то на систему антонімічних опозицій для зовнішнього спостерігача, «для себе» він монолітний, компактний, однозначний» [25, 432].

Текст, в якому через взаємодію структур існує можливість генерування нових смислів, розгортає більші смислові можливості, ніж ті, якими володіє одна мова, він «завжди багатший від будь-якої окремої мови... Текст — семіотичний простір, в якому взаємодіють, інтерферують і ієрархічно самоорганізуються мови» [25, 433], таким чином, «художній текст тяжіє до поліглотизму» [25, 436]. Тобто можливість та бажаність перекладу закладена в самому тексті. Через іншомовні версії він може виявлятися у ширшому сенсі.

Ці проблеми залишаються актуальними. Зокрема широке висвітлення вони знаходять у теорії стилістики декодування російської дослідниці І.В.Арнольд. З огляду перекладу та його ролі для компаративістики, найцікавішими у її працях є проблеми квантування (тобто неповноти зображення, яке потрібно доповнити), що, як вказує дослідниця, поряд з образністю є найважливішою характеристикою художнього твору; проблема компресії інформації, образного коду, сильної та слабкої позиції інформації в тексті (що перегукується з ідеєю доміант твору Я.Мукаржовського); тематиці слова та тла в тексті, кодової інтертекстуальності [1, 444].

Хоча єдиний вектор інтерпретації крізь структуру мови, необхідність якого обґрунтував П.Рікер, ще не віднайдений, вчений висловлює цікаву думку стосовно порозуміння шляхом перекладу: «Мова виявляє свою універсальність тільки в акті перекладу. Переклад є формою порозуміння, якого можна досягнути більшою чи меншою мірою. Я вважаю, що будь-яку мову можна перекладсти на іншу» [43, 53].

Найважливішими проблемами, що знаходяться на перетині перекладознавства та порівняльного літературознавства, з цього огляду є проблеми знакових кодів, семантики, текстової структури та інтертекстуальності; а також дослідження мови автора, мови жанру, напрямку, епохи, національної мови в тексті, дискурсу.

Проблема національного як відкриття нових шляхів для розвитку порівняльного літературознавства.

У другій половині 20 ст. проблеми рецепції художніх текстів та діалогізму перейшли у вищу площину — стали розглядатись не лише з позицій їх сприймання окремими індивідуальностями, а з огляду абсорбування творів, творчості окремих письменників, стилів та напрямів на рівні національних літератур, тобто діалогу між націями, їх культурами. Цей процес активізувався під впливом постколоніальних студій, що ставлять перед собою проблему прочитання національних (колоніальних) дискурсів, їх специфіки, світоглядну проблему інакшості кожної національної культури та літератури, їх право на існування.

З розвалом у 20 ст. великих імперій на перший план виступили не досліджувані раніше проблеми нав'язування чужих поглядів з боку колонізаторів, а відтак — збереження національної ідентичності, та пов'язане з цим явище підтексту у мистецтві. Пошуки відповідей на ці питання йшли в руслі філософських розмежувань понять «Захід» — «Схід» (відповідно раціональне — ірраціональне), а в перекладознавчому аспекті можна говорити про питання можливості перекладу твору з «мови сходу» на «мову заходу» чи навпаки. І хоч часто в орієнтальних дослідженнях Схід у калейдоскопі його релігійних, моральних, етичних та естетичних поглядів «перетворюється у живу картину чудацтва» аж до шизофренічного погляду на Схід [35, 551], вчені не втрачають надії на можливість його розуміння: «Його чужинність можна перекласти, його значення зашифрувати, його ворожість приборкати» [35, 551].

Дослідження локальності, інакшості національних літератур здійснюється з огляду на мову як даність, в якій криється міфологія та світобачення народу; яка є полем значень та символів, що асоціюються з національним життям, його історичною пам'яттю. В амбівалентності мови виявляється амбівалентність нації. Тому в сучасній науці на першому плані постає проблема національних дискурсів та національних образів світу.

Окреслюючи національні образи світу, Г.Гачев у своєму дослідженні осмислює відмінності національних культур як не випадкове, а органічне явище, зумовлене глибокими матеріальними і духовними причинами. З-поміж цих причин чітко виділяється три основні: 1) природа (Космос), в яку поміщений народ; 2) душа народу (Психея); 3) логіка його розуму (Логос).

Національний склад мислення, на думку дослідника, матеріально закріплений у словесності народу. При передачі тої чи

іншої ідеї чи художнього твору в цілому неминуче буде відбуватись деформація. В даному випадку, за словами Г.Гачева, «...Відбувається, так би мовити, інтерференція, накладання національних образів світу» [13, 53]. Дослідник вважає, що «при зіткненні мов виражається найбільш гостро зіткнення способів життя і матеріальних, і духовних культур» [13, 36]. Це зіткнення відбувається не просто в житті, а на рівні свідомості, осмислення життя. Художній переклад стає діалогом світоглядів, систем світу, трансформацією думки з одного національного поля в інше. Г.Гачев називає цей процес роботою «думками-образами», яка є особливим видом духовної діяльності, де поєднується розум і уява, логіка і здатність до художнього мислення. І при цьому «кожна думка тут — не однозначна теза, а багатозначний образ, що свій смисл має лише в контексті» [13, 178].

Слід зауважити, що в даному випадку важливе значення має не тільки контекст окремого твору, але й загальнолітературний контекст окремої національної літератури, а також мовний дискурс. Не зважаючи на те, що Г.Гачев вважає, що досліднику перекладу слід виходити із «призупинки нерозуміння» як робочої гіпотези, він приходиться до висновку, що зіткнення національних образів світу приводить до їх взаємопроникнення та взаємопізнання. Він не єдиний висловив таку думку. Сучасна теорія перекладу висунула та обґрунтовує тезу про поєднання в перекладі окремих національних рис першотвору з рисами, притаманними національній культурі перекладача: «У процесі перекладу має відбуватися синтез національних особливостей двох народів, представлених автором і перекладачем, і виникнення нових, спільних національних форм та ознак внаслідок цього синтезу. Саме шляхом такого синтезу переклад завжди розсуває національні межі літератури» [23, 204]. Тільки в такому випадку перекладний твір може вписатися в «чужий» літературний контекст і вступити в різноманітні контакти з літературою реципієнта, збагачувати її новими мотивами, темами, художніми образами.

У цьому плані художній твір відкриває нові можливості для дослідження сприйняття іншого, чужого світу. Адже його автор — занурений у народне життя, народний космос, з якого він вибудовує свій власний художній світ. Митець і пізнає народну стихію, і творить її водночас, тому «художній твір — це наче національний устрій світу в подвоєнні» [13, 53].

Національна проблема завжди пов'язана з проблемою історичною, де зіткнення епох не легше вирішити, ніж зіткнення націй. Тому «ідейно-образна структура оригіналу може стати в

перекладі мертвою схемою, якщо перекладач не уявляє собі того суспільного середовища, в якому виник твір, тих причин, які покликали його до життя, і тих обставин, завдяки яким він продовжує жити в інших середовищах і в інші часи» [22, 198].

Внаслідок наближеного погляду на національні культури була піднята проблема багатокультурності (англ. multiculturalism) [17, 566]; та міжнаціонального простору. У поле зору дослідників потрапили ті національні літератури, які в міжнаціональному вимірі довгий час залишались на маргінесі націєпростору, твори яких написані автохтонними мовами колишніх колоній. Разом з тим виникла необхідність їх перекладу.

На сучасному етапі проблема міжлітературного спілкування вперше почала розглядатись не як вплив «сильних» розвинутих національних літератур на «малорозвинуті», маргінальні літератури «третього світу» чи шляхи збагачення останніх мотивами, темами, образами, художніми засобами, запозиченими від їх колонізаторів, а як проблема взаємопроникнення, взаєморозуміння, взаємного полілогу, а відтак — взаємозбагачення. Це не означає применшення ролі літератури світового рівня. Адже, як зауважив Ю.Лотман: «Могутні зовнішні текстові вторгнення у культуру, що розглядаються як великий текст, призводять не тільки до адаптації зовнішніх повідомлень і введення їх у пам'ять культури, а й виступають стимулами її саморозвитку, який дає непередбачувані результати» [25, 432]. Це ще раз підкреслює необхідність діалогу між народами, національними літературами. У такому діалозі, у зіставленні окремих національних літератур виявляється багатство і неповторність кожної з них. У цьому процесі домінуючу роль відіграє переклад, за допомогою якого здійснюється активний відбір найвагомішого.

Значна роль проблемі вивчення національного та міжлітературного аспектів дослідження літератури, формування світової літератури відведена у працях сучасного вченого Д.Дюришина. У колі його зацікавлень — виявлення шляхів осягнення закономірностей міжлітературного розвитку крізь призму вивчення рецепції творів одного культурно-мистецького простору в середовищі іншого, за допомогою зіставного аналізу літературних явищ: «Головну ціль порівняльних досліджень ми бачимо у встановленні типологічної та генетичної сутності літературного явища (твору, напрямку, процесу і т.п.) в рамках національної і в кінцевому рахунку в масштабі світової літератури. Тим самим закономірно визначається місце і картина історичних зв'язків між окремими національними літературами» [16, 68].

При цьому кожне літературе явище розглядається не лише з точки зору його відокремленості чи замкнутості в самому собі, а у світлі його різноманітних зв'язків з мистецьким середовищем. Дюришин підтримує думку про рівноцінність національних літератур, кожна з яких здійснює неповторний внесок у світовий літературний розвиток, вважаючи, що національну самобутність кожної слід вивчати на фоні загальних закономірностей світового літературного процесу. Вчений акцентує увагу на ролі перекладу, необхідності його зв'язку з порівняльним літературознавством: «...в дослідженнях перекладу та різноманітних перекладознавчих концепцій не вистачає участі компаративістики, яка займається міжлітературними зв'язками і відносинами, що уособлюють собою не тільки відправну площадку для виникнення і генези перекладознавчої діяльності, а й внутрішньо модифікують, обумовлюють характер її конкретних прийомів і окремих рішень» [16, 126].

Разом з тим, на думку вченого, при порівняльних студіях часто забувають про роль перекладу чи ігнорують цей аспект. Хоч активний розвиток міжнародних контактів у всіх сферах людської діяльності, прагнення до обміну духовними цінностями у світовому масштабі посилили загальний інтерес до проблем перекладу. При аналізі неможливо обійтись без розгляду усіх факторів, що беруть участь у процесі перекладу. Не другорядну роль відіграє при цьому вибір творів, питання про місце іншомовних версій у процесі міжлітературної комунікації, рівень абсорбції перекладних текстів іншим національним середовищем.

Тут можна говорити про два типи рецепції: 1) інтегральна (коли запозичена інформація включається в іншу систему в позитивному плані, як інтегральна частина її самої, де сприйняті зовнішні явища ототожнюються з внутрішніми);

2) диференційна (при якій існує тенденція підкреслити відмінність, видокремитись від запозиченого елемента, виявити його чужорідність для цієї національної системи).

3 проблемою національного тісно пов'язане також вивчення творів, творчих спадків діаспорних літератур, написаних і материковими мовами, і мовами країн поселення їх авторів; зіставний аналіз впливів та запозичень, спречинених міграційними процесами.

Крізь призму таких досліджень переклад постає і формою міжлітературних зв'язків, і засобом комунікації між національними літературами, і невід'ємним аспектом у подальших компаративістичних студіях.

Таке окреслення проблеми перекладу у світлі найпоширеніших теорій (до яких можна було б долучити і ряд ірраціональних підходів до творчого процесу — таких як гра, ілюзія, сон, навіювання, ритуал та ін.), відкриває широкі можливості до подальших компаративістичних студій: від зіставлення різних аспектів оригіналу та перекладу, індивідуальних стилів чи художніх манер, національних стилів та стилів епох; окремих національних літератур, їх міфологічних, культурних та світоглядних систем; процесів творчості та інтерпретації, індивідуальної та колективної рецепції у широкомасштабній шкалі факторів впливу; і до компаративного аналізу теоретичних підходів, шкіл та напрямів у літературознавстві щодо їх ставлення до феномену перекладу та його оцінки.

Література:

1. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб.ст. — СПб., 1999. — 444 с.
2. Барт Р. Від твору до тексту // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.378-385.
3. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.308-318.
4. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.318-324.
5. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. — М.: Высшая школа, 1989. — 160 с.
6. Бергсон А. Вступ до метафізики // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.55-65.
7. Боров Ю. Проблемы художественного восприятия // Общество, литература, чтение (Восприятие литературы в теоретическом аспекте). — пер. с нем. под ред. Егорова О.В.; Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1975. — М.: Прогресс, 1978. — С.5-20.
8. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — Л.: Худ.лит., 1940. — С.390.
9. Веселовский А.Н. Психологический паралелизм и его формы в отражении постического стиля // Историческая поэтика. — Л.: Худ.лит., 1940. — С.125-199.
10. В'язовський Г.А. Творче мислення письменника. К.: Дніпро, 1982. — 335 с.
11. Гайдегер М. Гельдерлін і сутність поезії // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.198-208.
12. Гайдегер М. Навіщо поет // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів:

- Літопис, 1996. — С.180-198.
13. Гачев Г. Национальные образы мира. — М.: Сов. писатель, 1988. — 448 с.
 14. Гадамер Г.-г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики. — К.: Юніверс, 2000. — Т.1. — 458 с.
 15. Гадамер Г.-г. Истина і метод. — К.: Юніверс, 2000. — Т.2. — 478 с.
 16. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. — М.: Прогресс, 1979. — 320 с.
 17. Дюрінг С. Література — двійник націоналізму? // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.565-567.
 18. Зубрицька М. Елейн Шовалтер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.510.
 19. Иваньо И., Колодная А. Эстетическая концепция А.Потебни // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М.: Искусство, 1976. — С.3-18.
 20. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.263-277.
 21. Інгарден Р. Про пізнання літературного твору // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.136-164.
 22. Коптілов В.В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження. — К.: Дніпро, 1972. — 215 с.
 23. Кундзич О. Переводческий блокнот // Мастерство перевода. — М.: Сов. писатель, 1968. — С.204.
 24. Леві-Стросс К. Міт та значення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.343-357.
 25. Лотман Ю. Текст у тексті // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.428-442.
 26. Лотман Ю. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. — М., 1981. — Вып.14. — С.3-19.
 27. Науман М. Введение в основные методологические и теоретические проблемы // Общество, литература, чтение (Восприятие литературы в теоретическом аспекте). — пер. с нем. под ред. Егорова О.В.; Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1975. — М.: Прогресс, — 1978. — С.49.
 28. Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М., 1980. — С.105.
 29. Подгаецкая И.Ю. Перевод в системе исторической поэтики // Контекст — 1987. Литературно-теоретические исследования. — М.: Наука, 1988. — С.207—239.
 30. Потебня О. Думка й мова // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.23-40.
 31. Потебня А. Из записки по теории словесности // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. — М.: Высшая школа, 1990. — 345 с.

32. Потебня А.А. Мысль и язык // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М.: Искусство, 1976. — 195 с.
33. Потебня А.А. Язык и народность // Потебня А.А. Эстетика и поэтика. — М.: Искусство, 1976. — 195 с.
34. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.227-243.
35. Саїд Е. Орієнталізм // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.544-559.
36. Фройд З. Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.83-90.
37. Юнг К. Психологія та поезія // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.91-108.
38. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.357-377.
39. Яусс Г.Р. Естетичний досвід та літературна герменевтика // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.278—307.
40. Bakhtin M., The Dialogue Imagination. — Austin: University of Texas Press, 1981. — p.26.
41. Humboldt W. Aeschylus Agamemnon // Humboldt W. Gesammelte Schriften. — Vol.8. — S.130.
42. Humboldt W. Linguistic Variability and Intellectual Development. — Coral Gables. — Florida: University of Miami Press, 1971. — p.163.
43. Ricoeur P. Filozofia osoby. Krakow, 1992. - S.53.

ЛІРИКА Ф.ГЕЛЬДЕРЛІНА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИКОЛИ БАЖАНА

Богдан Чуловський

1978 року з'явилася велика добірка поезій Ф.Гельдерліна в тлумаченні М.Бажана («Всесвіт», 1978, № 9). 18 різножанрових творів німецького поета подавалися в такій послідовності: «На пустирищі написане», «Гімн людству», «Гімн любові», «Дуби», «Весні», «До Діотими (Вийди й поглянь)», «До Діотими (Входь, принеси мені радість)», «Народи ще мовчали у дрімоті», «Ємпедокл», «Голос народу», «Раніш і нині», «Вечірня фантазія», «Захід сонця», «Середина життя», «Єдиний», «Заснулі», «Біля джерел Дунаю», «Свято миру». За обсягом це була на тоді

найбільша українськомовна презентація поетичної творчості Ф.Гельдерліна. Вона супроводжувалася великою фаховою статтею Д.Наливайка «Світлий геній Гельдерліна», автор якої на кінець своєї праці категорично ствердив: «Творчість Гельдерліна давно ввійшла в золотий фонд німецької і світової демократичної культури. Добірка перекладів Миколи Бажана, яка пропонується в цьому номері журналу, знайомить читача з повноцінним «українським Гельдерліном» [5, 187]. Д.Наливайко у цілому мав рацію, хоча Бажан не припиняв роботи над своїми перекладами, не вважаючи їх, очевидно, стилістично й образно-семантично довершеними. У середині 1982 року у видавництві «Дніпро» вийшла окрема збірка поезій Ф.Гельдерліна в перекладах того ж тлумача і з його примітками та з розширеним варіантом статті Д.Наливайка в ролі передмови.

М.Бажан працював з оригіналами за берлінським виданням 1959 року (Hölderlin. Sämtliche Werke), зладженим Ф.Байснером. Вибрані для українського перекладу твори друкувалися за хронологічним принципом у двох розділах: «Поезії 1784-1800 років» (27 текстів) і «Поезії, написані після 1800 року» (15 текстів). Серед них були поезії, проінтерпретовані по-українськи попередниками, зокрема, й такі перлини, як «Дуби», «Середина життя», «Діотима», і такі складні твори, як «Свято миру», «Біля джерел Дунаю», «Патмос». Д.С.Наливайко модифікував кінець своєї передмови — передусім ту частину підсумкової оцінки, яка стосувалася «повноцінного українського Гельдерліна». Тепер кінець передмови звучав так: «Поезія Гельдерліна давно ввійшла в золотий фонд німецької і світової демократичної культури. І давно вже назріла потреба масштабного її відтворення українською мовою, що **певною мірою** (виділено нами.- Б.Ч.) і здійснюється збіркою перекладів Миколи Бажана» [1, 35]. Нова «міра» оцінки зробленого досвідченим перекладачем врахувала два факти: нова публікація тих перекладів, які друкувалися у «Всесвіті», містила по-новому відредаговані тексти, але українськомовний Гельдерлін на тлі оригіналів і корпусу російськомовних версій був дуже неповний, хоча з'явився на високому фаховому рівні. Відразу після журнальної публікації перекладів М.Бажана В.Коптілов наголошував, що «Микола Бажан ставиться до перекладуваних оригіналів винятково дбайливо й дає українському читачеві надзвичайно вірний портрет першотвору, а синтез поезії з філософією в творчості Ф.Гельдерліна дав «потужний поштовх» перекладацькій діяльності майстра українського карбованого слова і зумовив появу «блискучих українських перекладів поезій

славнозвісного німецького письменника» [3, 138].

Найменшою виявилася третя презентація українським читачам доробку Ф.Гельдерліна 1985 року в другому томі Творів Бажана. Тоді було передруковано десять перекладних версій, які передавали художній світ німецького класика в уявленні укладачів чотиритомника вже померлого Миколи Бажана. Послідовність відбору цих десяти творів дуже характерна як для духовного світу перекладача, так і упорядника, а також і для часу появи (1985) перекладів у культурному просторі тогочасної України. Читачі отримали такий корпус текстів: «Гімн свободі», «Гімн людству», «Гімн любові», «Геній відваги», «Греція», «До Діотими», «Вечірня фантазія», «Моя власність», «Повернення додому», «Середина життя». Отже, поза увагою видавців залишилися великі монументальні форми «Немов у свято», «Біля джерел Дунаю», «Рейн», «Єдиний», «Патмос» і характерна для пізнього Гельдерліна сповідь «Коли крізь далеч».

Варто наголосити, що жоден з істориків української літератури, які писали традиційні нариси про життя і творчість М.Бажана, за життя М.Бажана (у тім числі і З.С.Голубева 1984 року) не згадували перекладів майстра з Гельдерліна. І тільки Е.Соловей як дослідниця філософської лірики в українській літературі 1989 року звернула увагу на значення поезій німецького письменника в еволюції художнього світу пізнього Бажана (Радянське літературознавство.— 1989.— № 6.— С. 14).

Спостережене тоді дослідницею переконливо зазвучало в ширшому контексті монографії Е.Соловей «Українська філософська лірика» (1999). Перебуваючи в умовах ідеологізованої літератури, такі поети, як М. Рильський, Л. Первوماйський, М. Бажан та інші, знаходили можливість «певного вивільнення» у лірико-філософських жанрах і перекладах. У таких ситуаціях чесні майстри ніби вели полеміку самі з собою (але давнім, іншим, несправжнім). На думку Е.Соловей, про полеміку М.Бажана з самим собою свідчать кращі його твори («Уманські спогади», «Політ крізь бурю», «Чотири оповідання про надію») і переклади творів Руставелі, Гурамішвілі, Тагора, Данте, Гайне, Гельдерліна, Рільке, Целана — поетів, для яких характерні «універсалізм мислення, сприйняття і явищ дійсності, і проблем у найширших буттєвих вимірах» [6, 235]. «Духовна потуга» поезії Бажана останніх літ його життя (зокрема, циклу «Одужання») була «виявом творчої енергії опору силам зла, забуття, руйнування, трагізмові дійсності». М.Бажан в такий спосіб досягав «високої міри внутрішньої свободи», в результаті чого «навіть хаос небуття художньо долається поетичним космосом

гідності, сталості й цілісності, високого спокою, надособового розуму». Е.Соловей висловила думку/припущення, що «в останніх поезіях Бажан вочевидь здійснював заклик Ф.Гельдерліна, так натхненно ним перекладеного, з «Гімну людства» — «...верстати Духом визначену путь» [6, 251].

Це справді так. Додамо тільки, що в Бажановому духовному світі можна відчутти відлуння не тільки відомих гімнів Гельдерліна, які виникали під знаком Ф.Шіллера, а й його елегій, філософсько-медитативної лірики екзистенційно-буттєвого спрямування. Про це свідчать уже перші рядки поезії «На пустирищі написано», перекладом якої Бажан відкривав як журнальну, так і книжкову презентацію Гельдерліна. Вони сприймаються як *credo* вісімдесятилітнього майстра, просвітленого мудрістю і каяттям старості:

Добре мені! Ніколи не стрінуся тут з тлумами дурнів,
Тож і безмарний мій зір вгору в повітря піднісся,
Груди дихнули вільніш, не стиснуті мурами злиднів
Чи закамарками лжі. О, гарна, блаженна година!
[Всесвіт.— 1978.— №9.— С.141].

Тоді, коли офіційно маніфестувалося, що в СРСР утвердилася ідеологія «наукового атеїзму», М.Бажан мовою Гельдерліна, своєю версією його твору «Свято миру» («Friedensfeier») проголошував:

У Всемогутнього, від кого нам
Прийшло багато радощів і співів,
Є син єдиний — він вершитель супокою,
Його ми пізнаєм,
Бо знаємо віття,
Що, яко світу вищий дух,
В святкові дні
Схиляється ласкаво до людей [Там само, 156].

«Святом миру» закінчувалася добірка Бажана у «Всесвіті» 1978 року. А через чотири роки в книжку поезій Ф.Гельдерліна він включив переклад одного з варіантів «Патмосу», в якому знову звучали «нетипові» для доби «наукового атеїзму» слова:

Ми всі служили Матері Землі
І несвідомо сонячному сяйву ми служили
Ще недавно, та отець всеможний
Понад усе жадає,
Щоб твердість букв збережено було і вірно
Тлумачено. Цьому слугує і німецький спів [1, 134].

Переклад майже буквальний. Ось його німецькомовний оригінал:

Wir haben gedienet der Mutter Erd
Und haben jüngst dem Sonnenlichte gedient,
Unwissend, der Vater aber liebt,
Der über allen waltet,

Am meisten, dass gepflegt werde
Der feste Buchstab, und Bestehendes gut
Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang [...].

З приводу ідейного пафосу цього твору, зокрема, його «христологічних мотивів» інтерпретатори творчості Гельдерліна сперечаються й досі, ми ж хочемо наголосити, що саме М.Бажан як перекладач дає найцінніші матеріали до нашої рецепції і самого тексту Гельдерліна, і його сенсу. Як перекладач він подав адекватну версію оригіналу, доступну українцям. Вагомий матеріал презентує Бажан і стосовно дилеми «пантеїзм/християнство» як духову підставу художнього світу німецького поета. У філософсько-теологічній медитації «Єдиний» («Der Einzige») читаємо:

Володарю мій!
О вчителю любий!
Де пробував ти
Так довго? Коли
Шукав тебе між прадавніх
І героїв, і між
Богів, навіщо ти крився
Від мене? І ось тепер
Душа моя повна смутку [1, 123].

Такі і подібні медитації поета (і перекладача) розгортаються за парадигмою псалмів, у яких переплітаються і богоборчі, і покаєнні, і самовикривальні мотиви. І Бажан прилучав читачів світової поезії через рідномовні версії до цієї потужної традиції, до такого стилю світовідчуття.

Характеризуючи українськомовні версії поезій Ф.Гельдерліна, що належать попередникам і сучасникам М.Бажана, зауважуємо очевидні переваги його версій у відтворенні ліричних шедеврів німецького митця. Зупиняючись тепер на перекладах творів великих ліричних форм (елегій і філософських медитацій, що за жанровою структурою наближаються до ліричних поем), констатуємо всі ознаки довершених зразків художнього перекладу і фундаментальну закономірність літературної рецепції чужомовного твору — суголосність духовних світів автора оригіналу і перекладної версії. Досвід М.Бажана не тільки підтверджує цю закономірність, а й, окрім того, є аргументом у суперечках про «перекладність/неперекладність» оригінальних явищ мистецтва слова, про неможливість уникнути модернізації художнього світу оригіналу. У літературній рецепції проявляється парадокс: осучаснення давнього й іншомовного тексту здійснюється на загальнолюдській основі спілкування духовно споріднених особистостей шляхом зміни мовно-мовленнєвого шару художнього твору в процесі реструктуризації тексту, його знаково-семіотичних

вимірів.

У проаналізованих версіях українськомовних перекладачів, які зверталися самостійно до спадщини Ф.Гельдерліна, виявляється вагома смислотворча роль не тільки світоглядного чинника, а й суспільно-контекстуального фактора. Стан суспільної свідомості (дух часу) — це та призма, яка поряд зі стильовими уподобаннями, естетичними смаками реципієнта-перекладача зумовлює вибір твору для перекладу як аксіологічну акцію. Ускладнює літературну рецепцію іншомовного твору розбіжність у національних правописних системах, особливо в частині написання найменувань з великої літери. Назівництво і традиції правопису, обізнаність з умовністю їх норм — все це знаково-семантичні питання. Щодо творів і німецькомовних текстів Ф.Гельдерліна та їх українськомовних версій, фіксованих засобами чинного в УРСР правопису, то це питання має принципове значення. У його розв'язанні найбільш непоступливим був М.Бажан, у текстах якого знаходимо назівництво з великих літер як у текстах оригіналу, відповідного сутності духовної концепції Ф.Гельдерліна («Син Всевишнього», «тіні Любимого», «Він Духа посилав»), однак далеко непослідовно, особливо щодо Бога, Духа. Яскравою ілюстрацією в цьому аспекті може бути текст твору «Біля джерел Дунаю». У ньому правопис назви «Свято Сонця», «зневажає Високодумний силу меча» чергується з іншими нормами («згасили сяєво дарунки, богом дані»), в той час, як в оригіналі навіть окремі займенники подаються з великої літери, якщо стосуються смисловажливих концептів.

Правописно-етнічні (соціокультурологічні) відмінності в національних культурах є дуже важливим чинником літературної рецепції, які увиразнюються саме в перекладах одних і тих же текстів кількома перекладачами. Проілюструємо це поняттям «повноцінного українського Гельдерліна».

Серед поезій Ф.Гельдерліна, які мають декілька українськомовних версій, виділяються мініатюри, що в оригіналі мають назви «Die Eichbäume», «Diotima» (декілька різних творів), «An die Parzen», «Hälfte des Lebens». Заголовки перших двох перекладаються однаково й однозначно: «Дуби», «Діотіма». Друга назва коментується, що це жіноче ім'я з діалогу Платона «Бенкет», використане Гельдерліном для образу коханої, що має реального прототипа — Сюзетту Гонтард. Але третій вірш озаглавлюється перекладачами по-різному: «Парки» (в І.Качуровського), «До парок» (в П.Тимочка), «До богинь долі» (в М.Бажана). «Буквалізм» у перших двох пропозиціях не мотивований, бо без коментарів, при

написанні слова «парки» з малої літери, без позначення місця наголосу затемнює зміст. «Парки» в українській мові мають стійке смислове ядро — «місце відпочинку». Ті українські перекладачі, котрі не коментують цієї назви, не враховують читацької компетенції щодо грецької міфології. «Парки» — це «Мойри» — «богині долі, що в'яжуть нитку життя людини, і, коли перетинають нитку ножицями, людина вмирає». Так прокоментував значення цього слова М.Бажан при першому його буквальному вживанні у вірші «Греція». Там воно входить у структуру образного звертання «Зводьте, парки, ножиці захланні,—// Я уже між мертвих, в їх числі» [1, 58]. Тому цілком логічно, подаючи через кілька творів поезію «An die Parzen», М.Бажан переклав і заголовок «До богинь долі». Далі ж, у поезії «Моя власність», знову збережено слово «парки» в образному контексті грецької міфології:

Благословіть, небесні сили, людей,
Іх власність, а також і долю мою
Благословіть! Хай передчасно
Парки не втнуть моїх марень нитку [1, 80].

У зв'язку з цим виникає тільки непорозуміння: чому назви всіх персонажів грецької міфології аж до Гесперід, Менад, Селени і т.д. подано з великої літери, а «парки» — з малої. До того ж, якщо зважити, що в перекладах ранніх од з великої літери друкуються Майстрині, Месник, Героїні, Цнота, Справедливість, Довершеність та інші концепти в образній системі Гельдерліна. У гімні «Геній відваги» — навіть Потреба і вибірково — Правда. Зате послідовно подається з малої літери все, пов'язане з коренем «бог». Показовою є така строфа:

Проте грізний ти, **боже** смілих,
Коли твої слова крізь тьму й туман
Приходять вістю **істин** заяснелих,
А племін **правди** спалоє обман.
Так **Громовержець** блискавиць ярінням
Вражає твердь наляканих долин,
Як ти являш вбогим поколінням
Народів скін і **велегнів** загин [1, 55].

У даному разі неістотним є питання про те, чи так передавав назвництво сам М.Бажан чи редактори і видавці на вимогу цензури — йдеться про «радянізовану рецепцію» класичних текстів і смислові зміщення у структурі художнього світу, коли невмотивовано використовуються правописні «норми» під впливом кон'юнктурних факторів. Проблема переноситься у сферу «опосередкованої», вторинної рецепції творів Ф.Гельдерліна в Україні крізь призму соціокультурної ситуації, котра склалася тут на кінець ХХ століття. Переклади М.Бажана, зважаючи на

відзначені вище лексико-графемні відхилення від оригіналів, є найпомітнішим і поки що неперевершеним явищем в українськомовній рецепції Гельдерліна. І це зумовлене передусім талантом і високим рівнем перекладацької творчості Миколи Бажана, що визнається вченими, на яких би світоглядно-методологічних позиціях вони не стояли. Про це свідчать, зокрема, такі факти. Ще 1970 року тодішній керівник Українського науково-дослідного центру Гарвардського університету США проф. О. Прицак представляв М. Бажана Нобелівському Комітету Шведської Академії для присудження йому престижної премії. Серед мотивів, якими керувався відомий у світі українознавець і тюрколог, називалися такі: «Бажан має потяг до складності, точності і досконалого балансу між всіма елементами і рівнями поетичної структури [...] Його найбільше досягнення цих років (50-60-х ХХ ст.) — переклади з грузинської та російської. На щастя, поеми, видані Бажаном після 1953 року («Міцкевич в Одесі», 1956; «Італійські зустрічі», 1962; «Чотири оповідання про надію — Варіації на тему Р.М.Рільке», 1967), свідчать про невичерпне багатство його поетичного таланту [...] Поетичні твори Бажана справляють враження навіть у порівнянні з найвищими європейськими стандартами [...] Як унікальний представник європейського експериментального стилю він може багато чого запропонувати не тільки українському читачеві. Його поетика, що поєднує елементи неокласицизму з барочним неоромантизмом, дає змогу рідкісного проникнення в еволюцію літературного часу» [4]. Микола Бажан тоді висловив сумнів у реальності і вчасності висування його кандидатури на Нобелівську премію, посилаючись на малу кількість і низьку якість перекладів його власних творів основними мовами Європи. Отже, він добре усвідомлював як перекладознавчі проблеми, так і міжлітературну ситуацію у світі, а також місце своєї творчості в цій ситуації. Важило, очевидно, і те, що як українські, так і російські літературознавці відзначали високий фаховий рівень перекладів Бажана, водночас акцентували увагу на «богоборчих» мотивах його поезії, її комуністичному пафосі. Наприклад, З.С.Голубева визначала ідейну спрямованість варіацій М. Бажана на тему Рільке в такий спосіб: «Не бог чи якісь інші надприродні сили, а передові ідейні переконання, мужність і стійкість в обстоюванні високих світоглядних ідеалів роблять людину людиною» [2, 157]. Перераховуючи класиків світової літератури, творчість яких Бажан популяризував з «особливою радістю», авторка нарисувала «Микола Бажан» (1984), незважаючи на появу друком перекладів з Гельдерліна, не називає цього прізвища, але цілком слушно

узагальнює: «Переклади для М.Бажана — не тільки робота над художнім текстом, а й глибоко наукове вивчення епохи, осмислення своєрідностей національного життя і культури того чи іншого народу, осягнення поетичного задуму і внутрішнього світу творця оригіналу» [2, 11-12]. Ці високі характеристики цілком стосуються і перекладів М.Бажана з Гельдерліна. Еволюція творчого світу Бажана, певні зрушення у світовідчутті Майстра, котрі відзначає і Голубева на матеріалі останніх його поезій із книги «Карби», сталася не без впливу тривалої праці над текстами, епохою та долею Фрідріха Гельдерліна. У прикінцевих розділах нарису З.С.Голубевої читаємо: «Світ лірики М.Бажана — особливий, бо життя людини й природи постають у ньому як висока, гідна подиву таїна [...] Природа для Бажана — невіддільна частка людського буття, жива істота, пізнання якої відкриває шлях і до всебічного осягнення таїн людської душі, її найтонших порухів і станів» [2, 187-190]. Як бачимо, існує типологічна відповідність між деякими концептуальними засадами художніх світів німецького та українського поетів, що й було одним з мотивів звернення Бажана до текстів Гельдерліна і «натхненного» їх перекладання, в результаті чого з'явилися досконалі українські версії творів німецького класика.

Література:

1. Гельдерлін Ф. Поезії: Пер. М. Бажана. — К.: Дніпро, 1982. — 150 с.
2. Голубева З.С. Микола Бажан: Нарис творчості. — К.: Дніпро, 1984. — 207 с.
3. Коптілов В.В. Роздуми про майстра // Всесвіт. — 1979. — № 10. — С. 131–141.
4. Костенко Н. Премія, від якої відмовився поет // Рад. Україна. — 1989. — 10 жовтня.
5. Наливайко Д. Світлий геній Гельдерліна // Всесвіт. — 1978. — № 9. — С. 179–187.
6. Соловей Е.С. Українська філософська лірика.. — К.: Юніверс, 1999. — 368 с.

ФЕНОМЕН ПЕРЕКЛАДУ В ДИТЯЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Ольга Патуша

У сучасній теорії дитячої літератури переклад розглядається в контексті проблеми функціонування художніх текстів (вивчення механізмів віднесення до кола дитячого читання). Адже дитяча література – явище поліморфне та гетерогенне, що постає внаслідок міжкультурної комунікації (зрозуміло, що комунікативні типи можуть параметризуватися в різний спосіб – віковий, статевий, гендерний тощо, нас же передусім цікавитимуть мовно-етнічні

виміри міжкультурної комунікації). Як і будь-який культурний феномен, дитяча література має системний характер. Ядро кожного національного типу дитячої літератури складає класика вітчизняного і зарубіжного дитячого письменства. Механізм формування цього ядра включає так званий "перекладацький канон", який, за словами відомої дослідниці Зохар Шевіт, полягає не лише (і не стільки) в тому, що "перекладач дитячої літератури може вільніше поводитися з текстом внаслідок периферійного статусу дитячої літератури в межах літературної полісистеми" [15, 112], а передусім у дотриманні суспільних конвенцій щодо дитячого читання: трансляція (процес і результат перекладу) повинна враховувати як можливість читача-дитини, так і освітні ідеали соціуму в конкретно-історичних умовах [15, 113].

Між тим сучасна епоха тотальної руйнації усталених норм, взірців, канонів, кризи легітимності та відсутності метанаративу (за Ж.-Ф.Ліотаром) як практика постмодерну позначається і на сучасних спробах перекладу дитячих книг – як класичних (на взірць Л.Керролла, Л.Лагерлеф, Дж.Родарі, А.Ліндгрена чи Д.Біссета), так і новітніх (назвемо лише найгучніший проєкт сучасності – сагу Джоан Роулінг про Гаррі Поттера), що моделюють комунікативні функції оригіналу, репрезентуюючи тим самим еволюцію перекладної деонтики в царині дитячої літератури. Відтак до літературного універсуму дитячого читання інкорпорується перекладні тексти, які зазнали не тільки перенесення (перекодування) інформації з однієї мови на іншу, але й трансформації смислу, пов'язану зі свідомими інтерпретаційними установками самого перекладача, проблематизуючи тим самим питання адресата таких перекладів.

Яскравий приклад цього процесу – функціонування в культурному універсумі комунікативної моделі казкової діалогії Алана Александра Мілна про Вінні-Пуха ("Winnie-the-Pooh", 1926; "The House at Pooh Corner", 1929).

Мілнівська повість про Вінні-Пуха з першого свого видання (тобто ще у 20-х роках ХХ століття) стала інтерпретуватися критикою⁷ як трансляція очевидних (зовнішніх) атрибутів дитинства (іграшкового буття дитини та свідомого як єдиного її психологічного простору) і була визнана *дитячою* книгою з рецептивною настановою "цілковитої придатності тексту до

7 Маємо на увазі ситуацію у суспільних науках, коли домінував аналітичний та біхевіористичний підходи і вівся пошук "об'єктивних" причин та логістичних схем поведінки.

можливостей та інтересів маленького читача" [14, 622-623]. Процес канонізації повісті-казки А.Мілна у царині дитячого читання відбувся у руслі позитивістської парадигми освітніх інституцій, що перетворило, по суті, мілнівський текст на іконічний знак дитинства та ініціювало "нормативну" практику читання "Вінні-Пуха" (у термінах рецептивної естетики – практично елімінувало *естетичну дистанцію* між текстом та читачем) як твору міметичного, адресованого дитячій аудиторії. Тобто функціонування мілнівського тексту у культурному просторі ХХ століття пов'язане з формуванням стандартів його інтерпретації (у вигляді вибудови комунікативної перспективи оригіналу АВТОР – ТЕКСТ – ЧИТАЧ-ДИТИНА) та включенням твору до *традиції* (за онтологічними та семантичними параметрами *дитячої літератури*).

Іншомовні переклади казкової повісті про Вінні-Пуха для *дитячого читання* традиційно посилюють його "санкціоноване" значення, смисл, цінність у контексті субкультурної комунікації. Приміром, у художній парадигмі так званої "радянської дитячої літератури" версії книги А.Мілна у перекладах Бориса Заходера ("Винни-Пух и все-все-все", 1960) та Леоніда Солонька ("Вінні-Пух та його друзі", 1963) були *трансляціями культурної семантики дитинства*. Обидві версії пропонували читачам *літературний проект дитячої гри*, концептуалізованим у ряді ознак.

Текстуальна артикуляція власне "дитячих" смислів. Так, "опилки" (Заходер), "гирса" (Солонько) – в оригіналі *fluff* – "пух, пушок" – є знаком передусім іграшкової природи Вінні-Пуха, а вже тоді — символом його нетямущості; *Kanga* стала *мамою* Кенгою, а Owl (чоловічого роду) – Совою (в обох версіях); озвучення фантастичних істот апелювало до безпосереднього, життєвого, *свідомого* досвіду дітей, експлікуючи нормативні установки на їхні *передбачувані* асоціації: *Woozle and Woozles* – це Буки і Бяки (Заходер) та *Вова і Вовчик* (Солонько), *Heffalump* і *Jagular* – це *Слонопотам* і *Ягуляр* відповідно в обох версіях, *Busy Backson* – *Щасвірнус* у Заходера та *СкорOVERнУС* у Солонька. Загалом же імена героїв прочитані швидше не за нормами фонетичного транскодуювання, а згідно з правилами *дитячої гри* (літературний ономастикон як Заходера, так і Солонька обіграє не психологічні типи, а ігрові ролі: *Крістофер Робін* – головна постать власного ігрового універсуму, статус якого підтверджується подвійним іменем, решта персонажів за допомогою найменувань мінімізовані та характеризовані як *живі іграшки*).

Трансформація подієвого ряду. У Б.Заходера скорочені

екстранаративні елементи оригіналу⁸ (присвяти та вступні частини до мілнівської діалогії), дещо по-іншому вибудованій подієвий ряд (до версії Заходера не увійшли окремі частини мілнівського тексту, перекомбіновано нарративний порядок другої частини⁹); у Л.Солонька, хоча у цілому й зберігається настанова на нарративну ідентичність¹⁰, все ж редуковні обидві присвяти "To her" та розділ "Contraduction"¹¹. Тобто в обох версіях редукується ефект "рефлексивності" нарративного голосу й увиразнюється вектор ідентифікації імпліцитного читача з реципієнтом-дитиною.

Версифікаційні спроби мілнівських персонажів перетворені у Бориса Заходера на *дитячу гру* зі словом ("кричалки", "шумелки", "пыхтелки") і апелюють до читача своєю прарадоксальною асоціативністю та ритміко-інтонаційними конфігураціями.

Порівняймо:

A.Miln	Б.Заходер	Л.Солонько
<p>LINES WRITTEN BY A BEAR OF VERY LITTLE BRAIN</p> <p>On Monday, when the sun is hot I wonder to myself a lot: "Now is it true, or is it not," "That what is which and which is what?"</p> <p>On Tuesday, when it hails and snows, The feeling on me grows and grows That hardly anybody knows If those are these or</p>	<p>СТРОКИ, СОЧИНЁННЫЕ МЕДВЕДЕМ С ОПИЛКАМИ В ГОЛОВЕ</p> <p>На днях, не знаю сам зачем, Зашёл я в незнакомый дом, Мне захотелось Кое с Кем Потолковать о Том о Сём.</p> <p>Я рассказал им Кто, Когда И Почему, и Отчего, Сказал Откуда и Куда, И Как, и Где, и Для Чего;</p> <p>Что было Раньше, что Потом, И Кто Кого, и Что к Чему, И Что подумали о Том, И если Нет, То Почему?</p> <p>Когда мне не хватало слов,</p>	<p>У ПОНЕДІЛОК я гуляв І довго думав та гадав: Чому так добре сонце гріє, Коли хурделиця не віє?</p> <p>А у ВІВТОРОК – хуга, сніг, І я подумати лиш зміг: Чому це сонечко не сяє Коли хурделиця гуляє?</p> <p>У СЕРЕДУ я вийшов з хати. Дивлюся – стало накрapati.</p>

8 Мілнівська симетрія тексту як, по-перше, *діалогії* (та ще й з двома *присвятами*), а, по-друге, як дихотомії *вступної* та *основної* частин в обох книгах підтримує фігуру екстрадієгетичного наратора з іманентною оригіналові функцією "свідчення... коли оповідач називає джерело своїх знань, чи оцінює ступінь точності своїх спогадів, чи згадує про почуття, викликані тим чи іншим епізодом" [2, 263].

9 Відомо, що Б.Заходером так само редукувалися окремі фрагменти й цілі розділи "Аліси в Країні чудес" Л.Керролла та "Мері Поппінс" П.Треверс, і про композиційні зміни цих книг неодмінно попереджає читача "жанр" інтерпретації – *переказ*.

10 Ця стратегія виявляється, приміром, у збереженні в українській версії порядку подій та членуванні тексту на двадцять розділів – так, як і в Мілна.

11 Проте у Л.Солонька вибудована інша симетрія: *приказка* (так означається вступ) – *казка* (так ідентифікується увесь текст), що властиво традиційній (фольклорній) моделі комунікації.

<p>these are those.</p> <p>On Wednesday, when the sky is blue, And I have nothing else to do, I sometimes wonder if it's true That who is what and what is who.</p> <p>On Thursday, when it starts to freeze And hoar-frost twinkles on the trees, How very readily one sees That these are whose -- but whose are these?</p> <p>On Friday --</p>	<p>Я добавлял то "Ах", то "Эх", И "Так сказать", и "Будь здоров", И "Ну и ну!", и "Просто смех!".</p> <p>Когда ж закончил я рассказ, То кое-кто спросил: "И всё? Ты говорил тут целый час, А рассказал ни то ни сё!..."</p> <p>Тогда...</p>	<p>Навіщо дощ, – подумав я, – Коли в калюжах вся земля?</p> <p>А у ЧЕТВЕР пішов я в Ліс. Ого! – мороз щипа за ніс! Отут би сонечко пригріло, А не гуляло так, без діла...</p> <p>У П'ЯТНИЦЮ...</p>
---	---	--

Очевидно, що заходерівські вірші онтологічно "інтерактивні", тоді як в українському варіанті комунікативний статус "Пухової поезії" похідний від її контексту. Однак це анітрохи не применшує цінності україномовної версії Вінні-Пуха, який "...саме завдяки буквальному, місцями навіть трошки неоковирному... перекладові Леоніда Солонька (якраз настільки буквальному, щоб кризь нього «просвічував» оригінал!), доносив до дитячої свідомості естетику зовсім іншого світу — світу, де дитинна безпосередність, якщо вона переходить межу чемності (читай — поваги до інших!), не стягує на себе ні замилювання, ні (другий бік тієї ж медалі!) грубого окрику, а враз обволікається (і тим, непомітно, поправляється) делікатною, тонко й погідно всміхненою іронією, котра взагалі складає своєрідний «кисень» британської культури» [3].

Нова хвиля перекладів мілнівського "Вінні-Пуха" (починаючи з 90-х років ХХ століття) пов'язана з тенденціями до розширення меж загальнокультурного горизонту нового покоління читачів у пострадянському просторі, однак засвідчила, що сучасні версії "обертаються" в інтертекстуальному полі відомих герменевтичних спроб шістдесятих, хоча вектори їхньої взаємодії з "узаконеним" [1, 443] прочитанням різні. Приміром, проєкт Анатолія Костецького "Вінні-Пух та всі-всі-всі" (Київ, 2000) задекларований як *переклад* з російськомовної версії Бориса Заходера, містить свого роду "подвійний код". Автором використано матеріал, який є частиною культурної свідомості цілої генерації читачів – заходерівський текст та створений за ним культовий мультфільм Ф.Хитрука "Винни-Пух" (апеляція до відомого горизонту сподівань). Водночас, *Заходер*

українською є спробою адаптації кодифікованої моделі прочитання казкової повісті А.Мілна до можливостей і потреб нового покоління читачів у рамках національного проекту *української дитячої літератури* (експлікація латентного горизонту сподівань). Риторикою автентичності сповнена й інша репрезентація Алана Мілна в Україні – видання "Вінні-Пух" Івана Малковича (Київ, 2001). Здійснене як "редакція перекладу" Леоніда Солонька, воно справді демонструє удосконалену мовну текстуру (як-от: "приказка" у Солонька стала "приповідкою" у Малковича, вираз "дуже жаль" замінено на "шкода", "потім" – на "згодом", "заповітна" – на "омріяна" і т.д., завдяки чому солоньківський текст став *актуально українським*). Разом з тим у виданні І.Малковича потенційним конотатором "дитячого" змісту мілнівської моделі є й позатеkstові чинники – ілюстрації (художник О. Петренко-Заневський) та дизайн книги в цілому. Отже, *нові версії відомих* інтерпретацій Мілна такого типу в цілому зберігають суспільні конвенції щодо дитячого читання, конкретизуючи перекладацький канон в етнокультурному вимірі.

Що ж до інших спроб репрезентації англійського оригіналу¹², то серед них заслуговує на особливу увагу переклад казкової саги про Вінні-Пуха Вадима Руднева та Тетяни Михайлової – "Winnie Puh" і "Дом в Медвежьем Углу" (перше видання здійснене 1994 року). Джерелом цього контроверсійного проекту, як це не дивно, став не стільки англійський оригінал, скільки той-таки перший російськомовний "вільний переклад", точніше, сама концепція ретрансляції Мілна Борисом Заходером, адже:

- переклад Б.Заходера був неповним, отож виникло питання про причини редукції (свідомої чи несвідомої) оригіналу. Стверджуючи, що на певні частини мілнівського тексту саме через їх нерепрезентованість Заходером падає смисловий акцент, Вадим Руднев ще у далекому 1990 році перекладає п'ятий розділ мілнівської діалогії і публікує його у часописі "Даугава" разом зі статтю "Винни-Пух in a Wonderland: Исследование по семантике и модальной логике", а в 1993 році разом з Т.Михайловою завершує переклад усієї казкової повісті.
- упродовж майже тридцяти років заходерівський переказ залишався єдиною російськомовною версією Мілна, але чи

12 Приміром, 1996 році у російському видавництві "Моимпекс" з'явився "білінгвальный" Мілн – книга "Вінні-Пух" з паралельними англійським та російським текстами, останній з яких є *дослідним перекладом*, проте зі *звичними заходерівськими* іменами персонажів. В анотації пропонується використовувати це видання "для вивчення мов".

- може казка про Вінні-Пуха *звучати* по-іншому?
— стилістично рівномірний та мовно бездоганий переклад Заходера, на думку Вадима Руднева, "нейтралізував" англійську природу оригіналу, "інфантилізував" його, та чи є "дошкільний контекст" реальним комунікативним контекстом оригіналу?

Прикметно, що В.Руднев зовсім не заперечує культурної семантики дитинства ані в мілнівській діалогії, ані в заходерівській версії, однак пропонує інший спосіб її *вичитування* – лінгвопсихоаналітичний¹³: "подібно до зовнішнього невинного та безхмарного дитинства..., яке пройняте напруженою сексуальністю, весь текст ВП пройнятий зображенням дитячої сексуальності" [7,19]. Аргументами такої процедури прочитання стають у Руднева: персональний міф автора [7, 12-13], віднесення мілнівського тексту до дискурсивної практики європейського модернізму 1920-х років [7, 13-14] та настанова методологічного плюралізму самого інтерпретанта в процесі пошуку адекватного означника мілнівським концептам (відповідно методика роботи з текстом пролягає в міждисциплінарному полі аналітичної філософії, логічної семантики, теоретичної лінгвістики, семіотики, теорії мовленнєвих актів, семантики ймовірних світів, структурної поетики, теорії вірша, клінічної характерології, класичного психоаналізу і трансперсональної психології [7, 14-48]). Зрештою, розуміння "Вінні-Пуха" Алана Мілна як *символічного* знаку дитинства та *артикуляції культурного несвідомого* реалізується В.Рудневим в "аналітичному перекладі"¹⁴, котрий "не дає читачеві ні на мить забути про те, що перед ним текст, перекладений з іноземної мови, яка цілком в інший спосіб, аніж його рідна мова, структурує реальність" і зосереджує увагу читача на "мовленнєвих партіях, котрі розігрує перед ним автор... і перекладач" [7, 51], оскільки "у Мілна... об'єктом оповіді є не самі події, а оповідь цих подій" [7, 52]. У результаті читачеві пропонується текст "дистанційований", збудований на ефекті "утрудненої форми" (В.Шкловський) – такий, що специфічно інтегрує модальності "інтерактивності" – "порожні місця", "заперечення" та "негативність" [13, 55].

До найбільш характерних особливостей рудневської

13 Витоки цього методу сягають структурного психоаналізу Ж.Лакана з його ідеєю "підсвідомого, що структуроване, як і мова" [12,379] та концепцією трьох психічних інстанцій – Уявного, Символічного та Реального.

14 "Аналітичний переклад" – це руднівська метамова, свідомо практика наближення до тих первинних мов, де граматичні значення виражаються службовими словами, інтонацією, порядком слів тощо; стратегія «очуження».

репрезентації віднесемо наступні:

1. Наратив оригіналу відтворений за допомогою характерного граматико-синтаксичного прийому – використання форми *preasens historicum*, що маркує подію оповіді (мовленнєвий акт) і диференціює наративні інстанції: "Что значит "под именем"?", говорит Кристофер Робин; "Всё нормально", говорит ворчливый голос. "Тогда я продолжаю", говорю [7, 62]. "Минутку-минутку", говорит Пух. "Что ты говоришь, ты чихнул, и я не расслышал" [7, 89].

2. Факти мовної гри у Мілна змушують Руднева транскодувати їх, врахувуючи можливості "синтетичної" російської мови:

A.Miln	В.Руднев
"Good morning, Eeyore," said Pooh.	"Доброе утро", сказал Пух.
"Good morning, Pooh Bear," said Eeyore gloomily. "If it is a good morning," he said. "Which I doubt," said he.	"Доброе утро, Пух-Медведь", сказал И-Ё мрачно. "Если это действительно доброе утро" говорит. "В чём я", говорит, "сомневаюсь".
"Why, what's the matter?"	"Почему? Что за дела?"
"Nothing, Pooh Bear, nothing. We can't all, and some of us don't. That's all there is to it."	"Ничего, Пух-Медведь, ничего. Мы все не можем, а некоторые из нас просто не хотят. Вот, собственно, и всё".
"Can't all what?" said Pooh, rubbing his nose.	"Чего все не могут?" сказал Пух, потерев нос.
"Gaiety. Song-and-dance. Here we go round the mulberry bush."	"Развлечения. Песни-пляски. Танцы-шманцы. Широка страна моя родная".
"Oh!" said Pooh. He thought for a long time, and then asked, "What mulberry bush is that?"	"О!" сказал Пух. Он долго думал, а затем спросил: "Какую страну ты имеешь в виду?"

3. Етикетні формули (A Happy Birthday! How do you do! Hello!) та звуконаслідування (Bump! Crack! Bang!?) подаються без перекладу – вони використовуються як маркери генези тексту.

4. Ономастикон у рудневській версії став функціональним "згустком" комунікативної невизначеності ("лакон" за В.Ізером) мілнівської моделі, що залучає до розшифрування свого смислу весь "досвід тексту" [7, 55-56], індивідуальне та колективне несвідоме: Winnie Пух, Поросёнок, осёл И-Ё, Сыч, Канга, Бэби Ру, Тиггер, Woozle, Heffalump, Jagular, Busy Backson¹⁵.

15 За назвами віртуальних тварин-монстрів [7, 22-25, 54], як і в ході деконструкції-перекладу мовленнєвих партій усіх персонажів (на вірєць "...Кристофер Робин давал мне семена мастурбций, и я их посадил, и у меня теперь вырастут мастурбции

5. Назви розділів в "аналітичному перекладі" цілкомито відрізняються від оригінальних – вони сконденсовані, сказати б навіть, "надсинтезовані" (порівняймо: "Chapter 1...in which we are introduced to Winnie-the-Pooh and some bees, and the stories begin" у Мілна – "Глава 1.Пчѣлы" у Руднева ; "Chapter 2 ...in which Pooh goes visiting and gets into a tight place" – "Глава 2. Нора" відповідно). Це "фолкнеризація" тексту [7, 53] і свого роду інтертекстуальний код до рудневського лінгвопсихоаналізу [11, 246-274].

У версії Руднева репрезентовані всі без винятку версифікаційні моделі оригіналу (у тому числі віршовані посвяти до діалогії) за наступним принципом: "там, де важливішим здавався формальний метричний план, ми зберігали метрику за рахунок більшої вільності лексико-семантичного плану. В тих випадках, де, як нам видавалося, семантика була важливішою, ми варіювали метрику. Ми перекладали Вінніпухові вірші російськими віршованими розмірами з російськими метрико-семантичними алюзіями. ... Читач у ямбах, хорейх, амфібрахіях, гексаметрах і танках Winnie Пуха почує ремінісценції з Пушкіна, Лермонтова, Ахматової чи Висоцького..." [7, 56].

Наприклад, один із текстів оригіналу (How sweet to be a Cloud /Floating in the Blue! /Every little cloud /Always sings aloud./"How sweet to be a Cloud /Floating in the Blue!"/It makes him very proud /To be a little cloud) Вадим Руднев переклав "різностопним хореем 4343 АБАБ, традиційним у російській поезії розміром коліскової пісні "Спи, младенец мой прекрасный,/ Баюшки-баю..." [7, 294]:

Сладко спит на небе Туча
В Голубом Краю!
Я тебе погромче песню
Завсегда спою,
"Сладко спать мне, Чёрной Туче,
В голубом краю!"
Горделивой чёрной тучей
Завсегда лететь [7, 68].

прямо перед дверью" – "Может, наступщий?", робко говорит Поросёнок, продолжая прыгать. "Нет!", сказал Пух. "Это другие. Мои называются мастурбции" [7, 209], в оригіналі ж Вінні-Пух обмовлюється *mastershallum*; у Заходера це було обіграно як "коготки и гвоздики. Или винтики", у Солонька – "носики і ротики"), Вадим Руднев реконструює сексуальну онтологію тексту оригіналу як символічного зображення психіки дитини. До речі, в редакції І.Малковича, з погляду теорії інтертекстуальності, "слідом" рудневського тексту є *Бабай* і *Бабайчик* (замість *Вови* та *Вовчика* у Солонька) як легітимована апеляція до колективного несвідомого та інсталяція в текст національних архетипів.

На перший погляд, "алюзійна" природа рудневських віршів суперечить авторській настанові "утрудненої форми" усього тексту, пропонуючи "вже відомі аудиторії і такі, що стали системою "правил", моделі-штампи" [6, 223]. Однак цей прийом створює своєрідну *пульсацію тексту*, проектуючи постійну зміну "автоматизованої" та заактуалізованої рецепції, тобто пропонує своєрідну *гру модусів сприйняття* аж до їх *народювання* у постмодерністському сенсі як "три смислами на безкінечному полі інтертекстуальності" [5, 189]. Власне, сам Руднев і не приховує "помітного (і бажаного) постмодерністського відтінку" [7, 55] власного проекту, вбудовуючи свій переклад мілнівської діалогії про Вінні-Пуха у складний комплекс книги під промовистою назвою "Винні Пух и философия обыденного языка". Під обкладинкою цієї книги вміщені, крім перекладу, *різноманітні* тексти: передмова до третього видання (у ній якраз і йдеться про синхронний аспект новітньої репрезентації Мілна – інтелектуальні бестселлери 90-х років ХХ сторіччя в Росії: Б.Рассел "Вступ до математичної філософії", Р.Якобсон "Мова та несвідоме", С.Зимовець "Мовчання Герасима: Психоаналітичні і філософські есе про російську культуру" – і в такий спосіб виголошується характерна для постмодернізму ідея *контекстуалізації* [16]); філософський аналіз мілнівського тексту "Вступ до прагмасемантики "Вінні Пуха"; обґрунтування аналітичного принципу перекладу (експлікація методу постмодерного *нерозрізнення* оригіналу та копії); розлогі коментарі до перекладу (своєрідна етимологізація рудневської метамови, витримана у постмодерній стилістиці, коли *коментар* прагне домінування над *коментованим*); бібліографічні джерела (своєрідний *фактор реальності*). Отже, переклад В.Руднева та Т.Михайлової – типовий проект *деконструкції*, "акт руйнування структури з метою показати її кістяк" [12, 238], спрямований на перегляд засадничих принципів прочитання і перекладу класики та подолання "усіх жорстких концептуальних протиставлень (слово – письмо; чоловічий – жіночий; природа – культура; дійсність – видимість тощо)", аби "не обходитися з цими поняттями так, ніби вони відрізняються одне від одного" [12, 239]. А якщо завважити, що книга адресується "дітям усілякого віку та дорослим усіх професій" [7, 4] і "присвячена Асі"¹⁶, проте сам переклад визначається як "новий, повний, дорослий" [7,

16 З "Передмови" дізнаємося, що Ася – це дев'ятирічна донька Вадима Руднева, яка стала першою слухачкою перекладу (цей факт теж обіграє ситуацію креативної дискусії оригіналу казкової повісті А.Мілна, першими слухачем якої був син письменника Крістофер Мілн у віці від шести до дев'яти років).

8], то цілком очевидно, що автор "аналітичного перекладу" свідомо ігнорує протиставлення "дорослий – дитячий", укорінюючи цю пару понять у феномен *відмінюваності* (Ж.Дерріда). При цьому комунікативна модель мілнівського оригіналу по-новому параметризується: АВТОР – ТЕКСТ – ІНТЕРПРЕТАТОР – ТЕКСТ – ЧИТАЧ, де останній є *культурним читачем*, що розшифровує *постмодерну стратегію перекладу* – свого роду "*гри в класики*" (Х.Кортасар).

Аналіз функціонування у культурному просторі казкової діалогії Алана Мілна про Вінні-Пуха демонструє чинність інтепретаторських "надзавдань" у процесі перекладу текстів для дитячого читання (версії Б.Заходера, Л.Солонька, І.Малковича) та по-новому висвітлює проблему адресата (переклад В.Руднева-Т.Михайлової) як головного фактора прагматики художнього висловлювання.

Література:

1. Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература: Учебник. – М.: Академия, 2000.
2. Женетт Ж.. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – С.59 – 280.
3. Забужко О. Ціна Вінні-Пуха // Столичные новости. – 2002. – № 02 (198), 22-28 января.
4. Заходер Б.В. Стихи и сказки. – М.: Детская литература, 1988.
5. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) — INTRADA, 2001.
6. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 10 – 263.
7. Милн А. Winnie Пух. Дом в Медвежьем Углу /Пер. с англ. Т.А.Михайловой и В.П.Руднева; Аналитич. ст. и коммент В.П.Руднева. – Изд. 3-е, доп., исправл. и перераб. (Серия "XX век +"). – М.: Аграф, 2000.
8. Мілн А. Вінні-Пух та його друзі /Перекл. з англ. Л.Солонько. – К.: Дитвидав, 1963.
9. Мілн А., Заходер Б. Вінні-Пух та Всі-Всі-Всі /Пер. з англ. Б.Заходера, переказ з рос. А.Костецького. – К.: Школа, 2000.
10. Мілн А.А. Вінні-Пух /Пер. з англ. Л.Солонько, ред. І.Малкович. – К.: «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2001.
11. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. – М.: Аграф, 2000.
12. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки /Пер. з фр. В.Шовкун. – К.: Основи, 1998.
13. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996.
14. The Wordsworth Companion to Literature in English. – Great Britain: Cambridge

- University Press, 1994.
15. Shavit Z. Poetics of Children's Literature. – Athens, London: Georgia University Press, 1986.
 16. Курицын В. Русский литературный постмодернизм // <http://www.guelman.ru/slava/postmod/index.html>
 17. Miln A.A. The house at Pooh Corner // http://www.hiiumaa.ee/puhhiraamat/part2/pooh2_0.html
 18. Miln A.A. Winnie-The-Pooh and All, All, All // <http://www.machaon.ru/pooh/>

РІЗНОМОВНІ ПЕРЕКЛАДИ ОДНОГО ВІРША ЯК МАТЕРІАЛ КОМПАРАТИВІСТА

Анатолій Ткаченко

Поглиблення диференціації наук, зосередження їх на власних специфічних проблемах має закономірно супроводжуватись і їх інтеграцією, оскільки саме на помежів'ях наук лишається багато недослідженого і чи не найцікавішого матеріалу. Так, перекладознавство належить і до компаративістики, і до мовознавства, залучає і психологію творчості, й етнологію, й питання машинного перекладу тощо. Осмислюючи закономірності художнього перекладу, складники перекладацької майстерності, проблеми адекватності перекладу з однієї мови на іншу, його відповідності образному ладу, всій мистецькій структурі оригіналу та окремим її компонентам, науковець, певна річ, має оперувати не лише загальнотеоретичними положеннями, а й результатами безпосереднього аналізу текстів.

Однією з основних проблем перекладознавства є проблема принципової можливості чи неможливості адекватного художнього перекладу. Цілий спектр підходів до неї у своїх крайніх виявах відбиває протилежні позиції. Так званий перекладацький песимізм виходить із того, що акт мистецької творчості – неповторний і раціонально непояснений, до того ж і слова, тим паче їх комбінації в різних мовах, не можуть бути абсолютно тотожними. І навпаки, перекладацький оптимізм будується на ствердженні певної типологічної подібності психології творчості та можливості перекодування однієї знакової системи в іншу. Можливі чи навіть неминучі втрати на будь-якому системному рівні мають бути відшкодовані за допомогою додаткових образних засобів мови перекладу (так звана *перекладацька компенсація*). В ідеалі перекладач

повинен досконало знати, крім рідної, мову й культуру народу, літературу якого опрацьовує, бути конгеніальним авторові оригіналу, творити не тільки в раціональному, а й в емоційному регістрі, з повною духовною самовіддачею.

Уявлення про художній переклад, критерії вимог до нього постійно розвиваються: те, що колись вважали *перекладом*, тепер, виходячи зі значно розширеного спектру форм міжлітературної взаємодії та інтертекстуальності, кваліфікується то як *переспів*, то як *перекладення*, *наслідування*, *творчість за мотивами*, *стилізація*, *травестія*, *адаптація*, *трансплантація*, *запозичення*, *переробка*, *цитатація*, *образна аналогія*, *ремінісценція*... Їх змішування іноді призводить до довільних трактувань ступеня перекладацької свободи.

Певним самовиправданням для прихильників досить вільного поводження з оригіналом у їх полеміці проти “буквалістів” часто-густо слугує жартівливий афоризм Гайнріха Гайне: “Переклад, мов жінка: якщо гарна, то невірна, якщо вірна, то негарна”. У російському варіанті гра словом “верный” (у значеннях: *адекватний*, *достепенний* і – з інтимної сфери – *незрадливий*) схоплюється виразніше; а в нас, хоча словники й подають “вірний” і як “точний”, “правильний”, усе ж таки переважає первинна основа слова “віра”. Але й росіяни не досягають повної відповідності, оскільки німецьке *die Übersetzung* – жіночого роду (буквально – *пересадка*). Тобто, в оригіналі словогра ще виразніша (“Пересадка, мов жінка...”). Навіть на цьому прикладі видно, як непросто, та, власне, і неможливо досягти абсолютної відповідності “копії” оригіналові. Тим паче, коли “копіювальник” – творча людина, котрій нелегко приборкувати політ власної фантазії. Як-от і щодо наведеного афоризму. Адже його можна продовжити так: “Але ж на те ти і мужчина: зроби, щоб гарна стала й вірна”. Справді, на те й перекладач, аби надолужувати неминучі втрати, досягаючи недосяжного ідеалу в гармонійному перевтіленні “духу” і “букви” оригіналу.

Проілюструвати ці положення допоможе порівняльний аналіз різномовних трансформацій одного вірша. Через гостре особисте переживання автора, причетного до драматичної колізії перевтілень, заглиблюємося в ті ж таки проблеми:

Є щось святотатницьке в перекладі.
Ну переклади троянду – матіолою.
Граціозність Венери – Попелюшкою голою.
Запахів несумісність – вся в перекраді!
Перекласти, перевезти, перевести.
Перевести славу за мізинок слова?!

Перекласти, щоб не переключити! Ну, а віртуозні жести?
 Ну, а фібри словошлюбів – золота ж основа,
 Вся посічена інакшістю чужого подиху.
 Подих – хай чудесен, хай на диво дивнословен.
 Кожне слово славне, славне аж до подвигу...
 Контрабасе, шепіт скрипки поклади мені болиголовом!
 Так. Інакше ж неможливо. Як же мені губи в губи,
 Як же мені сонце в сонце – тільки в словонебі відшукати.
 Щоб в мені чужі своїми запеклися люті згуби,
 Щоб в цыкату не стрибали з божевілля всі цікади.
 Так. Хай так. Чи тільки варіація
 Іншомовна, чи й твоя тонка сейсмичність
 Ходить у словах моїх, неначе в бранцях,
 І волає, і волає про катастрофічність.
 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...
 Стрільай мене – зорею...

(І. Драч, "Розмова з другом-перекладачем")

Глибоке проникнення в образний лад оригіналу дало змогу білоруському перекладачеві Ригору Барадуніну або зберігати авторську словогру ("перекладзе" – "перакрадзе"), або компенсувати її власними рівновартісними художніми знахідками ("Перавесці славу за панюшку слова?"; "Мур нанова перакласці! Захваць падтакст у тэксце!"; "Бо і сам жа я з тае словакатоўні..."; "Яма ямба мне твайго – турмой сырою...").

Подібним шляхом пішов і польський перекладач Флоріан Неуважний. Хоч, мабуть, не без впливу примхливої пані рими, він посоромився "оголити" Попелюшку, а тільки "роззув" її, зробивши "Korciuszkiet bosym". Тоді як саме "гола" Попелюшка (що неприродно для цього казкового створіння Ш.Перро) підкреслює – більш матеріально, болюче, тілесно, в прямому розумінні й водночас умовно-асоціативно – певну протиприродність перелицьовування реалій культури.

Перекладач вірша на російську мову В.Шацков значно спрямив художню структуру, багатопланову, багатощарову тропіку, перевів схвильовану не-завжди-логічність оригіналу в річище поміркованої, послідовної, "правильної" оповіді:

О, как же слову-солнцу отыскать
 В стихии языка подобие прямое,
 Чтоб чудом двух светил не испугать
 Под небом слов все подлинно живое?!

Справді, варто було з'явитися “чуду двух світил”, як підтвердилися побоювання автора оригіналу: всі цикади пострибали в цукуту, лишилося від них тільки абстрактне “все подлинно живое”. Тоді як автор ще ремствує, бентежно шукає, сумнівається (“*Чи тільки варіація / Іншомовна, чи й твоя тонка сейсмічність / Ходить у словах моїх...*”), перекладачеві вже все ясно: “*В оковах строк страдает и твое / Сейсмически-чувствительное сердце. / Из плена вариаций нам вдвоем, / Как ни старайся, никуда не деться!*”. Втрачено й експресивний образ “Сам я з тої ж слово буцегарні”, тобто, довічний в’язень, мученик слова. А є ж відповідне розмовне “каталажка”. Отож можливим був і такий “словошлюб”, як “словокаталажка”. Натомість маємо якусь заробітчанську фразу: “*Ведь я и сам не прочь от перевода*”. Спрага освоєння нових поетичних світів жене автора оригіналу (“*Сам спішу до Лорки! Навіжено сам я — до Неруди! / Віддаюсь, як проклятий, твоєму ямбу і хорюю...*”). А в перекладі – якесь самохвальство: “*Неруду, Лорку сам пере-водил, / Срывался з рифм, как с бурных водопадов...*”. Справді, наступну риму “водопадов – звездопадом” не назвеш вдалою:

Ах, это ты! Ну что ж, переводы –
стреляй в меня
сплящим звездопадом.

Ніби й сліпуче, красиво, проте руйнується образ: “звездопад” на те й “пад”, аби падати самотужки; ним не “вистрелиш”. У білоруському та польському перекладах збережено і зорю, і всі інші ключові образи оригіналу. Адже саме тут відбувається розв’язка; хоч автор “не здається” до кінця. Він не приборканий: “стріляй мене”, але – “зорею”, тобто – тим-таки другим світилом, що дорівнює першому, оригіналові. І в цьому – весь драматизм перекладацького оптимізму.

Донедавна твори літератур колишнього Союзу потрапляли за кордон переважно через посередника – російський переклад. Серед них, наприклад, і виконаний Петером Кірхнером німецький підрядник: “*Неруду, Лорку я сам перекладав...*” і т.д. – аж до “*бурхливих водоспадів*” (“*tosenden Wasserfällen*”). Спрацював ефект “зіпсованого телефону”, підсилений заробітчанською халтурою В.Шацкова. Ясно, що в таких випадках краще обходитися без посередників. Хоч на певних етапах міжлітературної взаємодії *переклад-посередник* буває неминучим і навіть відіграє позитивну роль, заохочуючи звертатися до *оригіналів*.

Фраза про заробітчанську халтуру може здатися надто категоричною і невдячною щодо “друзів-перекладачів”, але, на

жаль, часто-густо саме російські інтерпретатори дозволяли собі дещо зверхнє ремісництво у трансформації доробку “молодших братів”. Прикладів – безліч. Обмежуся відвертими огріхами, що їх припустилися перекладачі того ж І.Драча у збірці “Зелене врата” (1980). Цікавий факт: саме за цю збірку перекладів, виконаних шістнадцятьма (!) інтерпретаторами, І.Драч удостоєний Державної премії СРСР 1983 р. Зайве казати, що такий аврально-артільний конвеєр – аж ніяк не на користь художності перекладів.

Вірш “Сльоза Білорусі” (переклад М.Комісарової). Рядок “Коли ти жито з горем жала...” підстрахувально пом’якшено: “Когда ты жито в поле жала...”; замість “Сльозу душила сіл зола” – “Слезу душили **силы зла**” (без словника, на здогад буряків, за сучо зовнішньою, звуковою подобиною).

“Замість анекдота” (переклад Л.Озерова). Мати, назгрібавши в лісі листя, “прямым путем идет домой” (так примітивно передано фразу “Иде додому собі навпрошки”), далі проігноровано прихід зими, а замість **горища**, яке пропахло листям, знову за звуковою подобиною притягнуто **горницю**, і виходить, ніби мати наносила лісового листя (чомусь також і тополиного, якого зроду в лісі не буває), не на горище, а в світлицю.

Відчутти анекдотичність наступної версії Л.Озерова можна тільки в цілковитому зіставленні з оригіналом-гоку:

Вечері мільйон стільників міста
Мерехтять у вулії над Дніпром
Рано бджоли летять на роботу
І я з ними.
К ночи сонмы городских фонарей
Мельтешат в улее над Днепром
Ранью пчелы летят на работу
И я с ними

Стільники (сонми) чи не за аналогією зі *світильники*, викликали в перекладача стандартний набір псевдопоетизмів (перший рядок), добряче підмочених у другому рядку (пишномовні *сонми*, замість того, щоб *мерцать*, чомусь *мельтешат*). А відтак загублено цілісний образ міста-вулика з теплим мерехтінням родинних стільників; натомість маємо якусь хаотично-пожежну гру з вогнем у вулику, до якої за принципом “На вгороді бузина, а в Києві дядько” під’єднано два останні рядки.

Вірш “Мадонна-стюардеса” в перекладі М.Дудіна зазнав такої баналізації, що знову треба було б цитувати всі 16 рядків. Тож мушу вирвати з контексту дві середні строфи, а замість аналізу – лиш риторичні запитання та вигуки у квадратних дужках:

Пропали всі. З розбитого ж хвоста
Мадонна вийшла, строга і проста,

Скривавлена, ішла крізь сто смертей,
Дитя з небес тулила до грудей
Ще дівчина. Іще сама дитина.
Кирпатого вона тримала сина
І чула, як під синім піджаком
Нуртують юні груди молоком.

И все погибли... Лишь она одна
Мадонною погибли [?] со дна,
Из-под обломков встала впереди [?]
Людских тревог [?] с ребенком на груди.
Сама ребенок. Но уже как мать,
Она его умела понимать [?!]
И чувствовала, как под пиджаком
Грудь шекотало первым молоком.

Той же перекладач у вірші “Сонячний фенікс” рядки “Я довго гою свої дивні рани, / Все кутаю в канупери й катрани...” перетворив на подобу медичного припису: “Потом врачую язвы старых ран, / Использую [?!] канупер и катран”.

Зазнав спрямлень і спрощень чудовий вірш “Мій син фотографує мою матір” (переклад Н.Шумакова), аж до примітивної, слабкої рими “мне – гезде”. “У “Барвінку” (переклад В.Шацкова) *цивинтар* перетворюється на ... “двор церковный”. Сумнувано-іронічний рядок “Всі комп’ютери *клепки* ламають” із вірша “Твої губи впізнав я у ній” у перекладі киянина Ю.Мезенка, до речі, одного з найуважніших інтерпретаторів І.Драча, теж, на жаль, спрощується: “Все компьютеры *планы* ломают...”.

У вірші “Хустина Марії Заньковецької, подарована Льву Толстому” (переклад С.Соложенкіної), очевидно, з цензурних міркувань “пропущено” цілу строфу, вкладену у вуста Л.Толстого: “Та з ним [Чеховим. – **А.Т.**] я в одному не згоден – / Не йдїть до Александрїнки. / Платня там, ще й привїлей: / Премного всїлякої пїнки. / Та Ваше правдиве покликання – / Ця мокра від слїз хустина. / Доля народу Вашого – Ось стежка до правди єдина!”. Малесенька, але дуже істотна цензурна зміна відбулася і в перекладі “Сизый сокол из гнездовья Курбаса” (Н.Шумаков): “...и осина мокрая в думы **Ваши** стреляла...”. В оригіналі – **наші**. І вже **наші** незагойні думи переадресовуються лише в минуле – часів Л.Курбаса чи Д.Мілютенка. У перекладі “Сильве Капутикян” (С.Пархомовський) рядок “Сделай, родная, **уладь**, помоги!” дещо зміщує акцент риторичного звертання (в оригіналі – “**обстань**”).

Переклади рясніють так званими креолізмами типу “дивчина-калина”, “хаты”, “ластивьенок”, “звонница” (замість “колокольня”), “червонные”, “жितья” та ін. Є ці слова і в

російській мові, але з іншими стилістичними відтінками, а коли їх живцем переносять з українського тесту, то це змінює нюанси.

Завершує збірку “Зеленые врата” романс “Рябина” (так переклав Н.Шумаков назву “Горить горобина”). Рядки “Горить горобина – **намисто ї** / Порвали й розсипали губи мої...” також стали жертвою вже не раз констатованого “ляпсус лінгве”: “Пылает рябина – то **вместо нее** / Рассыпали яркое сердце мое”. Прямий російський відповідник до *намиста* – *мониста*. Але навіть шукати відповідників, коли лексичне значення нібито лежить на поверхні. І перекладач “клює” на суто звукову подібність (насправді це – так звані псевдодрузі перекладачів – подібні звучанням, але різні значенням слова споріднених мов).

Певна річ, багато є у збірці й знахідки та вдалі переклади. Але наразі ми зупинилися саме на переважно замовчуваних у критиці негативах, аби ще раз ствердити основні “аксіоми” перекладознавства, що потребують повсякчасного небайдужого доведення.

ВИБРАНА БІБЛІОГРАФІЯ

1. Академические школы в русском литературоведении. – М., 1975.
2. Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. — Л., 1983.
3. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./За ред. М.Зубрицької.— Львів: Літопис, 1996.
4. Аристотель. Поэтика. – К., 1967.
5. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб.ст. — СПб.,1999.
6. Барт Р.Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
7. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. — М.: Высшая школа, 1989.
8. Білецький Л. Основи літературно-наукової критики. – Прага, 1925.
9. Брагинский И. Теория художественного перевода как наука // Актуальные проблемы теории художественного перевода: В 2 т. — М., 1967. — Т.1.
10. Вєрвєс Г.Д. Іван Франко і польська література. — К., 1958.
11. Веркалець М.М. Літературні взаємини Івана Франка з Агатангелом Кримським // Іван Франко і світова культура: У 3 т. — К., 1989. — Т.1.
12. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989.
13. Волков А.Р. К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. — М.,1973.
14. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1986.
15. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики. — К., 2000.
16. Гайнічеру О.І. Поезія і мистецтво перекладу. — К., 1990.
17. Гачев Г. Национальные образы мира. — М., 1988.
18. Гачев Г. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. — М., 1995.
19. Гачечиладзе Г. О реализме в искусстве перевода // Актуальные проблемы теории художественного перевода: В 2 т. — М., 1967. — Т.1.
20. Гачечиладзе Г.Р. Введение в теорию художественного

- перевода. — Тбилиси, 1970.
21. Гачечиладзе Г.Р. Вопросы теории художественного перевода. — Тбилиси, 1964.
 22. Гачечиладзе Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. — М., 1972.
 23. Гегель. Эстетика в 4т. — М., 1968. - Т.1.
 24. Горский И.К. Об отличии литературной компаративистики от сравнительно-исторического литературоведения // Контекст-1990. Литературно-теоретические исследования. — М., 1990.
 25. Гринцер П. Основные категории классической индийской поэтики. — М., 1987.
 26. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. — М., 1977.
 27. Драгоманов М. Розвідки про українську народну словесність і письменство: У 4 т. — Т.4. — Львів, 1907.
 28. Драгоманов М.П. Буддійські початки "Слова" Іє Dіt de l'empereur Coustant і їх риси у слов'янському фольклорі // Записки НТШ. — Львів, 1906. — Т.VII.
 29. Драгоманов М.П. Славянські оповідання про народини Константина Великого // Записки НТШ. — Львів, 1906. — Т.VII. — С.193-294.
 30. Драгоманов М.П. Славянські оповідання про пожертвуване власної дитини // Записки НТШ. — Львів, 1906. — Т.VII.
 31. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого. — М., 1979.
 32. Жирмунский В.М. Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки. — М.-Л., 1962.
 33. Жирмунский В.М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур // В.М.Жирмунский. Сравнительное литературоведение. — Л., 1979.
 34. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. - Л., 1979.
 35. Журавська І. Іван Франко і зарубіжні літератури. — К., 1961.
 36. Зарубежное литературоведение 70-х годов. Направления, тенденции, проблемы. -М., 1984.
 37. Зимомря М.І. Переклад як ідейно-художня структура у творчій концепції І.Франка // І.Франко. Статті і матеріали. — Львів, 1990. — Вип.54.
 38. Зисельман Е. Теория перевода и теория подобия // Мастерство перевода. — М., 1981. — Сб. XII, 1979.

39. Зорівчак Р. Іван Франко — теоретик перекладу // Жовтень. — К., 1976. — № 8.
40. Зорівчак Р. Словесний образ у художньому перекладі // Хай слово мовлено інакше. Проблеми художнього перекладу. — К., 1982.
41. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. — М., 2001.
42. История всемирной литературы. В 9 томах. — М., 1984.
43. История современной зарубежной философии: компаративный подход / Под ред. М.Я.Коренева. — СПб., 1997.
44. Ковганюк С.П. Практика перекладу. — К., 1968.
45. Коптілов В.В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження. — К., 1972.
46. Корсак К. Компаративістика: кому вона нужна? //Зеркало недели. 2000 р., 12 лютого.
47. Котляревский А. История всеобщей литературы в России // Котляревский А. Сочинения в 4 т. — Спг, 1889. — Т.2.
48. Кочур Г. Стихотворный размер и перевод // Актуальные проблемы теории художественного перевода: В 2 т. — М., 1967. — Т.1.
49. Криса Б.С. Світоглядні аспекти художнього перекладу. — К., 1985.
50. Кундзич О. Переводческий блокнот // Мастерство перевода. — М.: Сов. писатель, 1968.
51. Кундзіч О. Творчі проблеми перекладу. — К., 1979.
52. Кундзіч О.Л. Дієзи в ключі. Статті про мову і про переклад. — К., 1956.
53. Кундзіч О.Л. Слово і образ. Літературно-критичні статті. — К., 1966.
54. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. — К.: Радянська школа, 1971.
55. Літературознавчий словник-довідник /Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. — К., 1997.
56. Лотман Ю. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. — М., 1981. — Вып.14.
57. Марков Д.Ф. Вопросы теории и методологии сравнительного изучения славянских литератур // Сравнительное изучение славянских литератур. — М., 1973.
58. Микулина Л. Национально-культурная специфика и

- перевод // Мастерство перевода. — М., 1981. — Сб. XII, 1979.
59. Наєнко М. Українське літературознавство: школи, напрями, тенденції. — К., 1997.
 60. Наливайко Д. Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. — К.: Основи, 1998.
 61. Наливайко Д. Стан і завдання українського порівняльного українознавства. // Урок української. 2000 р., № 11-12.
 62. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1981.
 63. Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. — К., 1988.
 64. Наливайко Д.С., Шахова К.О. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму. — К., 1997.
 65. Науман М. Введение в основные методологические и теоретические проблемы // Общество, литература, чтение (Восприятие литературы в теоретическом аспекте). — пер. с нем. под ред. Егорова О.В.; Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1975. — М.: Прогресс, — 1978.
 66. Неупокоева И.Г. Некоторые вопросы изучения взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. — М., 1961.
 67. Неупокоева И.Г. Проблемы взаимодействия современных литератур (три очерка). — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963.
 68. Никольский С.В. Над страницами антиутопии К. Чапека и М. Булгакова (Поэтика скрытых мотивов). — М., 2001.
 69. Новикова М. Перекладач і класика. Про форми і межі перекладацької інтерпретації // Хай слово мовлено інакше. Проблеми художнього перекладу. — К., 1982.
 70. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов. — Черновцы: Рута, 1999.
 71. Огнева О.Д. Канон фенлю і особистий шлях Лесі Українки // Східний світ. — 1993. — № 2.
 72. Осьмаков Н. Психологическое направление в русском литературоведении. М., 1981.
 73. Оямаа О., Оямаа Ю. Можно ли оправдать адаптированный перевод? // Актуальные проблемы теории художественного перевода: В 2 т. — М., 1967. — Т.1.
 74. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі.

- К.: Либідь, 1998.
75. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського. – К., 2000.
 76. Подгаецкая И.Ю. Перевод в системе исторической поэтики // Контекст — 1987.
 77. Потебня О. Эстетика і поетика слова. – К., 1985.
 78. Ржевская Н.Ф. Литературоведение и критика в современной Франции. – М., 1985.
 79. Россельс В. Перевод и национальное своеобразие подлинника // Вопросы художественного перевода. — М., 1955.
 80. Саїд Е. Орієнталізм // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996.
 81. Самарин Р.М. О современном состоянии сравнительного изучения литературы за рубежом // Сравнительное изучение славянских литератур. — М., 1973.
 82. Сильман Т. Концепция произведения и перевод // Мастерство перевода. — М., 1963. — Сб. 1962.
 83. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М., 1996.
 84. Сопоставительное литературоведение: подходы, критерии, опыт. — Витебск, 1990.
 85. Сравнительное изучение литератур. — Л., 1976.
 86. Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. – М., 1981.
 87. Теории, школы, концепции: Критические анализы. Художественный образ и структура. - М., 1976.
 88. Теории, школы, концепции: Критические анализы. Художественный процесс и идеологическая борьба. -М., 1975.
 89. Терещенко Ю. Україна і європейський світ. – К., 1996.
 90. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: за и против. — М., 1975.
 91. Тураев С.В. О характере и формах литературных влияний // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. — М., 1961.
 92. Тэн И. История английской литературы. Введение /Пер. с франц. И.К.Стаф //Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987.

93. Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX — XX ст.)/ Відп. ред. Д.С.Наливайко.— К.: Заповіт, 1997.
94. Федоров А. Искусство перевода и жизнь литературы. — Л., 1983. — 352 с.
95. Федоров А.В. Введение в теорию перевода. — М., 1953.
96. Федоров А.В. К вопросу о переводимости // Актуальные проблемы теории художественного перевода: В 2 т. — М., 1967. — Т.1.
97. Федоров А.В. Основы общей и сопоставительной стилистики. — М., 1971.
98. Федоров А.В. Основы общей теории перевода: Лингвистический очерк. — М., 1968.
99. Федоров А.В. Язык и стиль художественного произведения. — М.-Л., 1963.
100. Фрай Н. Анатомия критики /Пер. с англ. А.С.Козлова и В.Т.Олейника // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков.
101. Ю.Нефедов Н.Т. История зарубежной критики и литературоведения. - М., 1988.
102. Янашек-Иваничкова Х. Некоторые новые тенденции в компаративистике // Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке. — М., 1989.
103. Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej/ Pod red. Janaszek-Ivanickovej.- Warszawa: Instytut kultury, 1997.
104. Clements R.J. Comparative literature as academic discipline. A Statement of Principles, Praxis, Standards. — New York: The Modern Language Association of America, 1978.
105. Comparative literature. Matter and Method /Edited with Introductions by A.Owen Aldridge. — Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press, 1969.
106. Comparative literature. Method and Perspective /Edited by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. — Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961.
107. Durisin D. Teoria mezziliterarneho procesu 1.- Bratislava: SAV, 1995.
108. Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Langsschnitte. [Stuttgart, 1983.
109. Guillen Claudio. The Challenge of Comparative Literature. — Cambridge, Massachusetts, and London, 1993.
110. Jost Francois. Introduction to Comparative Literature. —

Indianapolis and New York, 1974.

111. *Precis de litterature comparee*/Sous la Direction de P. Brunell et Y. Chevrel." Paris: Presses universitaires de France, 1989.
112. *Reader-Response Criticism // Conrad / Heart of Darkness. A Case study in Literary Criticism.* – N.Y., 1989.
113. Weliek R. *Discriminations: Further Concepts of Criticism.*- New Haven and London, 1971.
114. Wellek Rene. *The Crisis of Comparative Literature //Concept of Criticism.* — New Haven: Yale University Press, 1964.
115. Zepetnek S.T. *Comparative literature. Theory, Method, Application.* — Amsterdam and Atlanta, 1998.

Здано до складання 21. 02. 2002. Підписано до друку 06. 03. 2002.
Формат 84x108 1/32. Папір офсетний. Гарнітура Таймс.
Ум. друк. арк. 18,5. Тираж 500.

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського державного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2