

Методології
сучасної
літературної
компаративістики



Київ - 2020

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

МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Колективна монографія

За редакцією доктора філологічних наук
професора Г.М.Сиваченко



Київ – 2020

ББК 83.0 + 83.3 + 85
УДК [82:0 + 82.091]: 17.07.25

Рекомендовано до друку Вченою Радою Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка Національної академії наук України (Протокол № 6 від 22 грудня 2020).

Рецензенти:

- Пелешенко Юрій Володимирович, доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України
- Білик Наталія Леонідівна, доктор філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Методології сучасної літературної компаративістики. Збірка наукових праць відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / Ред. Сиваченко Г. М. – К. : 2020. – 633 с.

За науковою редакцією Г. М. Сиваченко.
Макет і упорядкування Т. Г. Сverbілової.

Збірник є наслідком наукових зацікавлень українських учених питаннями сучасної теорії і методології літературної компаративістики і містить ряд статей, присвячених різним теоретико-методологічним аспектам. В центрі досліджень – як традиційні категорії і концепти такої універсальної дисципліни, як компаративістика, так і нові, такі, що виникають унаслідок взаємодії з іншими науковими дисциплінами. перетворюючись на Comparative Studies. Автори намагались урізноманітнити можливий теоретичний дискурс сучасної методологічної бази порівняльного літературознавства. Безумовно, розглянуто лише деякі теоретичні аспекти, але більшість із головних сучасних методологій, по можливості, відображено.

Для літературознавців, викладачів історії літератури і компаративістики, студентів-філологів, усіх, хто цікавиться проблемами літературної компаративістики та її сучасних методологій.

Передмова	c.4
-----------------	-----

Розділ перший. Методи і методології компаративістики

1. Наливайко Дмитро. Сучасне порівняльне літературознавство як третій етап наукової компаративістики.....	c.7
2. Годік Катерина. Генетико-контактний метод: поняття, історія розвитку, критика методології.....	c.27
3. Демська-Будзуляк Леся. Компаративні студії та новий історизм.....	c.46
4. Пупурс Ірина. Імагологічний метод.....	c.59
5. Свєрбілова Тетяна. Імагологія як методологія репрезентації постнаціональних ідентифікаційних моделей	c.107

Розділ другий. Літературна компаративістика у колі інтертекстуальності, трансмедіальності, наратології, антропології

6. Скорина Людмила. Теорія інтертекстуальності: витоки, здобутки, проблеми.....	c.125
7. Брайко Олександр. Наратологія і літературна компаративістика.....	c.160
8. Свєрбілова Тетяна. Літературна компаративістика від порівняльних медіакультурних студій до трансмедіальної наратології.....	c.204

Розділ третій. Категорії інтермедіальності в компаративістиці

9. Сиваченко Галина. Від літературоцентризму до артцентризму, або про засновки інтермедіальності.....	c.222
10. Рязанцева Тетяна. Інтермедіальність як методологія літературної компаративістики.....	c.233
11. Юхимук Яніна. Музичний екфразис як засіб творення інтермедіального поля.....	c.258
12. Сиваченко Галина. «Іконічний поворот» у теоріях культури і суспільства.....	c.288
13. Брайко Олександр. Образотворчі засоби кіно та їх літературні аналоги: деякі аспекти компаративного розгляду.....	c.300

Розділ четвертий. Літературна компаративістика і діалог культур

14. Сиваченко Галина. Інтердискурсивність як діалог культур	c.374
15. Сиваченко Галина. Культурний трансфер – нова методологія компаративістики.....	c.391
16. Свєрбілова Тетяна. Міждисциплінарний аспект актуальних концептів сучасної постколоніальної теорії в дискурсі Comparative Culture.....	c.408
17. Свєрбілова Тетяна. Студії транскультурації і культурної гібридності як предмет літературної компаративістики.....	c.429

Розділ п'ятий. Сучасні національні школи компаративістики

18. Нарівська Валентина, Пахсар'ян Наталя. Сучасна французька компаративістика: проблеми і методи.....	c.452
19. Овчаренко Наталія. Інтердисциплінарність як «гра» пам'яті (Літературна компаративістика в Канаді)	c.472
20. Аністратенко Антоніна. Шляхи розвитку румунського порівняльного літературознавства: ціннісні орієнтири і компаративна практика.....	c.496

Передмова

Вашій увазі пропонується збірник праць науковців відділу компаративістики у творчій співдружності з фахівцями вищої школи. Нашою метою було показати, що сучасна літературна компаративістика обертається в полі як традиційних для неї категорій і концептів, так і нових, таких, що виникають унаслідок взаємодії з іншими науковими дисциплінами. До певної міри літературна компаративістика наразі є дисципліною універсальною, що, не відмовляючись від власної специфіки, наближується до теорії літератури і загалом теорії культури, перетворюючи Cultural Studies на Comparative Studies. Тому для неї цілком природно використовувати арсенал досягнень цих гуманітарних дисциплін, не втрачаючи своєї основної специфіки – порівняння різних національних мистецьких явищ із метою увиразнення їх неповторності й несхожості, попри наявність подібності.

Тенденція сучасної літературної компаративістики до розгляду лише конкретних літературних феноменів без суттєвих винаходів у сфері теоретико-методологічній, на жаль, зводить науку до простого порівняння будь-чого з будь-чим. Саме тому автори намагались урізноманітнити можливий теоретичний дискурс сучасної методологічної бази порівняльного літературознавства. Безумовно, були розглянуті лише деякі теоретичні аспекти, охопити все було просто неможливим, але більшість із головних сучасних методологій, по можливості, відображено.

Читачі знайдуть тут і вже давно класичну засадничу працю патріарха української літературної компаративістики Дмитра Наливайка «Сучасне порівняльне літературознавство як третій етап наукової компаративістики», і статтю на традиційну тему із сучасного погляду молодого науковця Катерини Годік «Генетико-контактний метод: поняття, історія розвитку, критика методології», і працю Лесі Демської-Будзуляк, присвячену місцю нового історизму у компаративних студіях, і розкриття змісту такого фундаментального розділу літературної компаративістики, як імагологія у статтях Ірини Пупурс і Тетяни Свербілової; присутній також розділ,

присвячений взаємодії порівняльного літературознавства з такими дисциплінами, як інтертекстуальність, трансмедіальність, наратологія, літературна і культурна антропологія (праці Людмили Скорини, Олександра Брайка, Тетяни Свербілової, Наталії Полтавцевої), і цілий окремий блок, де оглядаються різні інтермедіальні аспекти літературної компаративістики (статті Тетяни Рязанцевої, Галини Сиваченко, Яніни Юхимук, великий розділ Олександра Брайка про спільні інтемедіальні категорії літератури і кіно)

Окремий блок присвячено новітнім теоріям взаємодії і діалогу культур, які наразі стають усе більш популярними у глобальному культурному світі. Це і теорії інтердискурсивності та культурного трансферу у висвітленні Галини Сиваченко, і близькі до цього студії з транскультурації та культурної гібридності як концептів постколоніальних студій в історичному висвітленні у працях Тетяни Свербілової.

Останній розділ присвячено деяким сучасним національним школам компаративістики: французької (Валентина Нарівська, Наталя Пахсар'ян), канадської у зв'язку з інтердисциплінарністю (Наталія Овчаренко) і румунської (Антоніна Аністратенко).

Маємо надію, що наші зусилля стануть у нагоді як науковцям, так і викладачам порівняльного літературознавства і теорії літератури, студентам-філологам, а також усім небайдужим до сучасного стану літературної компаративістики.

Розділ 1.

Методи і методології літературної компаративістики



Дмитро Наливайко

СУЧАСНЕ ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ЯК ТРЕТІЙ ЕТАП НАУКОВОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Як галузь науки про літературу порівняльне літературознавство формується у другій половині XIX ст. Але, подібно до багатьох наукових галузей, воно має багатовікову передісторію, яка бере початок набагато раніше в античності класичної пори, в V – VI ст. до н. е. Щодо переростання його з «донаукової» стадії в «наукову», то в науковій літературі воно визначається по-різному. Окремі вчені, як, приміром, Ф. Жост, знімають названий поділ і вводять їх до єдиного тисячолітнього континууму, П. Ван Тігем відносить переростання до епохи Відродження, деякі вчені – до XVII – XVIII ст., зокрема до славнозвісного «спору про давніх і нових»; але переважна більшість учених сходиться на тому, що процес формування літературної компаративістики як наукової дисципліни розгорнувся наприкінці XVIII – першої половини XIX ст. і завершився в другій половині останнього.

Компаративістика як третя з основних літературознавчих дисциплін, поряд із історією й теорією літератури, сформувалася пізніше від них і зайняла серединну позицію між ними. Вона внутрішньо пов'язана з ними, причому тим специфічним зв'язком, що притаманний утворенням проміжного характеру; її розвиток позначений хитаннями, зміною векторів руху то до історії літератури, то до її теорії. Ця зміна векторів корелятивна поділу компаративістики на два основні її види залежно від об'єктів вивчення: конкретних генетико-контактних зв'язків і типологічних семантико-структурних спільностей та відповідностей. Ці види порівняльного літературознавства відмінні за змістом і структурою та по-різному співвідносяться з означеними літературними дисциплінами.

З'являються названі види майже одночасно, але перший етап розвитку наукової компаративістики, що охоплює останню третину XIX ст. й першу третину XX ст., позначений безперечним домінуванням генетико-контактології.

За своєю типологією та методикою дослідження цей вид компаративістики близький, якщо не гомогенний, історії літератури, і цим пояснюється, чому на цьому етапі вони розвивалися здебільшого в полі історії літератури, у взаємозв'язках і взаємодії з нею. Ця компаративістика виходила із засадничого принципу, за яким порівняльні студії можливі й доцільні лише за умови наявності генетичних текстових збігів і документально фіксованих контактів літературних явищ, які стають предметом дослідження.

У середині ХХ ст. цей вид / напрям літературної компаративістики, що засновувався на позитивістській методології, вступає у глибоку кризу й тісниться порівняльною типологією, яка зосереджується на вивченні аналогій і спільностей літературних явищ та процесів, їхніх контекстів та систем. Генетико-контактологія втрачає самодостатність і великою мірою інтегрується порівняльною типологією. Це не значить, що дослідження генетико-контактних зв'язків знімаються, але вони постають тепер переважно в силовому полі порівняльної типології і підпорядковуються її завданням і концептам. Загалом у цьому виді літературної компаративістики головним завданням виступає вивчення типологічних аналогій, відповідностей і спільностей, що зумовлюються дією спільних або подібних чинників соціального, культурного й художнього розвитку. Ця зміна загальної парадигми літературної компаративістики потягла за собою й зміну її векторності в системі літературознавчих дисциплін, більшою мірою спрямовуючи її рух до теорії літератури. Такий рух, слід сказати, іманентний теорії літератури, яка оперує переважно не на рівні конкретно-історичних фактів, а на рівні інтенцій і структур літературного процесу, що мають характер його констант або, скоріше, тяжіють до них. Типологічний метод посилив теоретико-узагальнюючі підходи до літератури й розширив, фактично, до необмеженості, діапазон компаративних досліджень.

Вихід на перший план порівняльної типології приводить також до двозначних змін у функціонуванні компаративістики в системі літературознавчих дисциплін. До якоїсь міри вона набуває значення й сенсу

інтегративного складника загального літературознавства. У певному розумінні вона стає, користуючись терміном Ю. Лотмана, «пізнанням другого ступеня», попередньо означеного й описаного істориками й теоретиками літератури, культурісториками й культурфілософами, антропологами, психологами тощо. Загалом же можна сказати, що в останні десятиліття минулого сторіччя наукова компаративістика переходить у нову стадію розвитку, означену появою нових векторів та інтенцій. Формується нова компаративістична парадигма, з такими, за визначенням Д. Фоккема, детермінантами: «Ця нова парадигма складається з а) нової концепції об'єкта літературознавчого дослідження; б) введення нових методів; с) нового бачення наукової цінності дослідження літератури; d) нового соціального обґрунтування дослідження літератури» [14, 13-14]. На теоретико-методологічному рівні її найхарактернішою рисою є фронтальне звернення до концептів та методів сучасного літературознавства й суміжних із ним гуманітарних дисциплін та їх активне застосування. Ще на VIII конгресі Міжнародної асоціації літературної компаративістики (1976) відбулося «узаконення» ряду нових методологій, було створено п'ять секцій, на яких розглядалися історичний, соціологічний, семіотичний, структуральний та стилістичний методи. На наступних конгресах їх коло поступово розширювалося, що зрештою відбивало стрімке методологічне збагачення компаративістики.

Та перш ніж удатися до розгляду сучасної компаративістики в теоретико-методологічному аспекті, її репрезентативних течій та концепцій, необхідно звернути увагу на її кардинальне предметно-тематичне розширення, можна навіть сказати – на її подвоєння в цьому розрізі. Річ у тому, що до останніх десятиліть минулого віку предметом компаративістики було вивчення міжлітературних зв'язків та відносин, а також міжвидових зв'язків та відносин творів різних літератур, і залишалася поза її компетенцією не менш масштабна й значуща сфера взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами та видами духовно-творчої діяльності. Звичайно, окремі явища цих взаємозв'язків і взаємодій потрапляли в поле зору науковців і раніше, але вони

мали розрізнений, несистемний характер і не розглядалися в параметрах компаративістики як специфічної галузі науки про літературу. В їх потрактуванні домінував підхід як до явищ, належних до сфери естетики або ж історії мистецтва.

Проблема літератури в системі мистецтв, трактована в аспекті, що тією чи тією мірою інтегрується в порівняльне літературознавство, не раз порушувалася в період між двома світовими війнами. Та справжній перелом у цій сфері відбувся у 60-х рр. ХХ ст., і безперечний пріоритет тут належить американській компаративістиці. 1961 року Г. Ремак дає нову, «подвоєну» формулу порівняльного літературознавства: «Літературна компаративістика – це вивчення літератури понад межами окремої країни і вивчення зв'язків між літературою, з одного боку, та іншими сферами знання, такими як мистецтво (наприклад, малярство, скульптура, музика), філософія, історія, суспільні дисципліни (політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо – з другого боку. Стисло кажучи, це є порівняння однієї літератури з іншою або іншими і порівняння літератури з іншими сферами гуманітарного досвіду» [20, 3].

Це різке розширення діапазону літературної компаративістики спершу зустріло значний спротив серед західноєвропейських учених, особливо французьких; неприхильно воно було сприйнято й науковцями в «соціалістичній співдружності», зокрема рішуче виступив проти нього відомий словацький компаративіст Д. Дюришин, який свою позицію аргументував тим, що воно призведе до надмірного розширення й без того надто широкого поля компаративістських студій (див.: [19]). Однак уже в 70-х рр. ситуація починає швидко мінятися, і на ІХ конгресі МАЛК, що проходив 1979 року в Інсбруку, відбулося, так би мовити, офіційне визнання цієї галузі компаративістики. Тут варто зацитувати американського вченого М. Рубінса: «Якщо ідея Г. Ремака про те, що до порівняльного літературознавства входить вивчення взаємовідносин між літературою й іншими мистецтвами, спершу піддавалася різкій критиці, то під кінець ХХ ст. подібні міждисциплінарні дослідження вже

в цілому сприймаються як законний склад компаративістики» (цит. за: [6, 11-12]).

Проблема літератури в системі мистецтв, широка й багатопланова, зводилася в нашій науці до висвітлення їх взаємообміну на тематичному рівні, до появи статей, нарисів та окремих книжок про музикальні, малярські та інші твори на літературні теми й мотиви і про театральні постановки, інсценізації та екранізації літературних творів тощо. Але майже або й зовсім не розроблялися такі питання, як література й теорія мистецтв, *correspondance des arts* і література, взаємовідповідність стилів літератури та інших мистецтв і особливо перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотнє перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури, що є нині, на мій погляд, центральною проблемою вивчення взаємозв'язків і взаємодії літератури з іншими мистецтвами.

Літературі належить особлива позиція і роль у системі мистецтв, у їх взаємозв'язках і взаємодіях. Мистецтво як вид духовно-творчої діяльності за своєю природою поліфункціональне, причому його види, як правило, тісно або переважно пов'язані з якоюсь певною функцією – креативною, комунікативною, аксіологічною, пізнавальною, гедоністичною тощо. Література вирізняється з-поміж інших видів мистецтва тим, що суміщає в собі весь комплекс його функцій у потенціально повному вигляді. Звідси її здатність охоплювати всі сфери й аспекти буття, виражальна універсальність її художньої мови, хоч у чуттєвій повноті й конкретності вираження певних його сторін вона поступається іншим мистецтвам (наприклад, скульптурі – в пластичності вираження, малярству – в його візуальній наочності і барвистості, музиці – в емоційній наснаженості тощо). Вираження, що дається засобами словесного мистецтва, за своєю технологією знакове, воно більш узагальнене й абстраговане у відтворенні чуттєвої реальності, але водночас воно різнобічніше, сказати б, універсальніше, наділене специфічною синтетичністю. Воно спроможне охоплювати й поєднувати те, що інші мистецтва, «часові» й «просторові», можуть виразити лише спільними зусиллями. А це означає, що

взаємозв'язкам літератури з іншими мистецтвами притаманна особлива широта і розмаїтість.

Важливо наголосити, що у вивченні взаємозв'язків і співвідношень літератури з іншими мистецтвами й сферами духовної культури компаративістика користується такими ж методами й методиками, тим же аналітичним інструментарієм, що й у вивченні міжлітературних зв'язків та відносин. Вивчення проводиться на тих же дискурсивних рівнях – онтологічному й епістемологічному, семантичному й естетичному і на тих же рівнях структури творів – тематологічному (сюжетів, мотивів, міфів, образів тощо), морфологічному (з урахуванням «матеріальної» специфіки видів мистецтва), генологічному (зі взаємоперекодуванням жанрів словесного мистецтва і специфіки жанрів інших мистецтв), стильовому, інтертекстуальному тощо. Всім цим, зрештою, переконливо підтверджується онтологічна спорідненість двох типів компаративних досліджень, які складають цілісну систему сучасного порівняльного літературознавства.

* * *

Наступна знакова риса сучасної компаративістики – це її ще щільніша і активніша, ніж на попередньому етапі, пов'язаність із теорією літератури, до чого додаються (переважно через теорію літератури) ширші й глибші залучення із інших гуманітарних галузей – філософії, культурології, антропології, соціології, психології тощо. Можна сказати, що те зміщення вектору компаративістики до теорії літератури, яке визначилося на її попередньому етапі, на сучасному не тільки закріпилося, а й поглибилося. Зрозуміла річ, це її збагачення здобутками теорії літератури, введення теоретичних ідей та концепцій, що культивується багатьма вченими-компаративістами й цілими напрямками, розширює й поглиблює пізнавальні можливості галузі, відкриває перед нею нові перспективи; словом, воно є позитивним фактором її розвитку. Та водночас деякі вчені, той же Гільєн або Яусс, небезпідставно звертають увагу на те, що нові теоретичні ідеї та концепції часто вводяться в компаративістику похапцем, безсистемно й безконтрольно, що «приводить нас

до непослідовності, до хаосу перспектив, до хисткого маргінального становища» [15, 68]. І цілком слушно Гільєн радить сучасним компаративістам відмовитися від подібних вправ і належним чином усвідомити, що «теорія літератури є для них складним завданням і водночас настільки ж фундаментальним та необхідним, якою була світова література для їхніх попередників» [15, 68].

Отже, сучасна компаративістика перебуває у фундаментальній пов'язаності з теорією літератури, залучаючи й тією чи тією мірою адаптуючи її концепції та методології – феноменологічні, герменевтичні, психоаналітичні, семіотичні, структуралістські, постструктуралістські й інші. Та важливо підкреслити, що означена «рецептивна» пов'язаність компаративістики з літературно-теоретичними течіями й концепціями далеко не однакова за своєю масштабністю та продуктивністю. І справа тут не тільки й не стільки в компаративістиці, скільки в характері й структурі теоретичних методологій, у їхній відповідності специфічним потребам і завданням компаративістичних студій. Тому поширені спроби розбудови сучасної компаративістики на певній літературно-теоретичній методології далеко не завжди дають очікувані наслідки. «Так не вигорів, – слушно коментує Е. Касперський, – проект структуралізму, оскільки цей напрям схилив до іманентних досліджень і віддавав перевагу однорідним цілостям, що природно обмежувало зацікавлення й дослідницький потенціал компаративістики і, більше того, суперечило її епістемології, самій ідеї порівняння та протиставлення відмінностей» [17, 352].

З інших причин не набрав широкого застосування в компаративістиці феноменологічний метод, який зводить, власне, історичну й просторову різноманітність культурних і літературних явищ до однорідної трансцендентної суб'єктивності, що зрештою послаблює і маргіналізує відмінності [17, 353]. Скажімо, феноменологічна компаративістика у варіанті Р. Інгардена інтенційована на зведення різноманітної конкретики літературних сходжень і розбіжностей до апріорної «світової літератури», що позбавляє їх самостійного значення. Таким чином, обидва названі методи, кожен на свій лад, виявляють

інтенціональну невідповідність парадигматичним принципам порівняльного літературознавства, яке у своїх студіях базується на виявленні розбіжностей і розходжень, гомогенності та конвергентності з одного боку і гетерогенності й диференційованості – з другого в літературних явищах та процесах як іманентно суперечливих реальностях. Ще виразніше й категоричніше зазначена інтенціональна невідповідність проявляється в деяких постструктуралістських концепціях та методологіях, зокрема в деконструктивізмі з його зняттям центральної мисленнєвої структури, які замінюються дискурсами, де зникають градаційні значення, поступаючи місцем «вільній грі знаків», із їхньою засадничою настановою «текст без контексту», якою власне усувається необхідність і можливість компаративістських вивчень на епістемологічному рівні.

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

Почнемо із сучасної герменевтики, котра серед названих течій вирізняється тим, що вона не тільки творить свій теоретико-методологічний дискурс у компаративістиці ХХ ст., а й входить як важливий конструювальний елемент в інші дискурси. Будучи наукою інтерпретації текстів, вона є вічним супутником філософії, теології, історії культури, літератури та інших гуманітарних дисциплін і водночас у принципі нескінченним проектом. У самій основі герменевтичного мислення закладений епістемологічний постулат існування істини, прихованого сенсу, що їх необхідно роздобути й оприятити. Однією з обов'язкових умов реалізації цих евристичних завдань у герменевтиці є оприсутнення всього культурного контексту, в якому з'являється той чи

інший текст, звірення джерел і варіантів, їх діахронне й синхронне зіставлення. Принципово важливий для порівняльного літературознавства введений Ф. Шлеєрмахером концепт герменевтичного кола, суть якого полягає в тому, що «цілість може бути зрозумілою лише через її частини, які, своєю чергою, можна зрозуміти тільки у співвідношенні з цілістю, яку вони будують і якій належать» (цит. за: [5, 60]). Такі співвідношення і співзалежності «герменевтичного кола» існують у літературі на різних рівнях, як і між творами митців, що входять до певних культурно-історичних спільностей, так і взагалі між національними літературами і *literature generale* чи *literature universe* (котрі за своєю сутністю є змінними культурно-історичними категоріями, на відміну від нашого поняття «світової літератури», в якому домінує елемент концепційної статичності). Все тут сказане зрештою засвідчує, що за своєю методологічною парадигмою герменевтика є галуззю, яка іманентно тяжіє до компаративістики й у певних аспектах та інтенціях гомогенна їй.

Цим, очевидно, пояснюється присутність герменевтичних конструктивів та інтенцій у теоретико-методологічних парадигмах інших течій та шкіл сучасної компаративістики. Таку присутність, зокрема, знаходимо в рецептивній теорії констанцської школи, в системно-емпіричній школі, яка в останні десятиріччя минулого віку набула значного поширення в західній науці, почасти в інтертекстуальних студіях. На кожній із них далі зупинимося докладніше, тут лише зафіксуємо їх контакти з герменевтикою. Глибоко й виразно проявляються вони в рецептивній естетиці Г.-Р. Яусса й В. Ізера. У доповіді «Рецептивна естетика і літературна комунікація», виголошеній на IV конгресі МАЛК, Яусс констатував, що ця школа була реакцією «на спроби трансформувати теорію літератури за допомогою дескриптивних і формалізованих методів, які не залишають місця для інтерпретацій. На противагу цій тенденції, яка панує й досі, рецептивна естетика робить своїм кредом герменевтику і закріплюється в полі наук про значення» [16, 16]. Тим самим доповідач указав також на належність рецептивної естетики до «антропологічних», інтерпретаційних течій та шкіл у сучасній теорії літератури

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

Однак завважимо, що, відмежовуючись від семіотико-структуралістських шкіл, рецептивна естетика не відмовляється від їхнього наукового наробку, вона, за Яуссом, не є поверненням до традиційних підходів із їхньою позірною об'єктивністю. Своє завдання вона вбачає у виявленні комунікативних відносин, прихованих за зв'язками, що сходять до простої казуальності [16, 17].

Те принципово нове й продуктивне, що внесла рецептивна естетика в порівняльне літературознавство, – це ведення в поле його вивчень реципієнта як актанта міжнаціональних і міжвидових літературних зносин, реципієнта в широкому значенні, у кінцевому підсумку – читацького загалу, соціуму. Свій внесок у переверот, що відбувся в теорії літератури другої половини ХХ ст., Яусс кваліфікував у праці «Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика» (1977) як уведення категорії «горизонту очікувань» до літературної герменевтики і поєднання його з «горизонтом життєвого досвіду реципієнта». «Зміст твору, – стисло формулює він пізніше, – це поєднання двох чинників: горизонту очікувань (або первинного коду) і горизонту життєвого досвіду (вторинного коду), який виникає завдяки реципієнтові» [16, 17]. І «саме через цю взаємодію реалізується безперервний обмін досвідом між автором, твором і читачем, між теперішнім і минулим досвідом мистецтва» [2, 199]. Рецептивна естетика спирається не тільки на герменевтику, а й на соціологію

літератури. Тут, зокрема, впадає у вічі її близькість до Р. Ескарпі й соціологічної «бордоської школи». Її другим наріжним каменем є визнання реципієнта як активного чинника літературного процесу і, відповідно, міжлітературних відносин. У трикутнику «автор – твір – реципієнт» рецептивна теорія особливу увагу приділила третьому учаснику літературного процесу, запиту якого (горизонт життєвого досвіду) визначають також вибір і освоєння творів у міжлітературних спілкуваннях. Таким чином ці спілкування набувають змісту міжлітературної комунікації, де активна роль належить соціологічному чиннику. Загалом же введення автора й читача в міжнаціональний літературний процес осмислюється рецептивною естетикою як цілеспрямована соціологізована акція, що здійснюється за допомогою різнорівневих механізмів, якими забезпечується діалогізм художнього тексту з міжнаціональним реципієнтом.

Соціологічні підходи й концепти, заперечувані деякими течіями й школами, досить широко практикуються в сучасній компаративістиці, здебільшого в поєднанні з іншими підходами й концептами, що вже вище фіксувалося в рецептивній теорії. Характерним явищем у цьому плані є системно-емпірична школа, котра спирається передусім на соціологію та її методи. Як проголошує один із її лідерів, американський вчений-компаративіст С. Тотоші де Запетник у книжці «Літературна компаративістика: теорія, метод, застосування», «дослідження літератури має бути соціально важливим». Тодоші спирається передусім на соціологічний метод німецького вченого З. Шмідта, його «емпіричне літературознавство», в якому вбачає «незмінний внесок у розвиток більш раціонального, наукового і соціально-значущого розуміння літератури» (див.: [22, 777]). Поряд із цим важливою теоретико-методологічною опорою системно-емпіричної школи служать герменевтика й рецептивна естетика: «Емпіричне дослідження літератури виникло як реакція (на формалістичні методології – тут і далі пояснення мої. – Д. Н.) і спроба вирішити основну проблему герменевтики, торбо продемонстрували легітимізацію літературної інтерпретації. Рецептивна теорія вже показала, що

інтерпретація прив'язана не тільки до тексту, а також і навіть більшою мірою до читача – і в сенсі індивіда, і з погляду соціальних спільнот. Це привело до виникнення теорії радикального (когнітивного) конструктивізму, оснований на тезі, що суб'єкт значною мірою сам тлумачить текст» [22, с.??].

Інший вектор з'являється в компаративістських течіях і школах, пов'язаних із культурною антропологією; характерним для них є перенесення орієнтації із соціології на психологію, зокрема на етнопсихологію. Поміж них слід виділити літературну імагологію, яка спершу розвинулась у Франції і в останні десятиліття ХХ ст. набула повсюдного поширення. Вже у 80-х рр. згадуваний нідерландський учений Г. Дизерінк кваліфікував імагологію к напрям компаративістики, що найбільшою мірою відповідає потребам і завданням сучасності [13, XI]. За своїм характером і структурою вона є галуззю міждисциплінарною, поряд із літературознавцями нею займаються антропологи й етнологи, соціологи й культурологи, історики ментальностей та історики ідей тощо. Літературна імагологія існує не відокремлено, а у зв'язку й співпраці із зазначеними галузями, однак не розчиняючись при цьому в «загальній імагології». Її безпосередній предмет – літературні образи (іміджі) інших народів та індивідів-іноземців, які створюються в певній національній (або регіональній) свідомості й утілюються в літературі; за своєю природою і структурою вони є інтегрованими образами, специфічними етно- й соціокультурними дискурсами, що визначаються значною сталістю, але не лишаються незмінними. Деякі вчені особливе місце й роль відводять літературознавчій імагології на тій підставі, що «першорядним її (імагології. – Д. Н.) предметом є все-таки література, оскільки з усіх феноменів культури домінуючу роль у формуванні національної свідомості відігравала література» [9, 23].

На сучасну імагологію, її теоретико-методологічні засади особливо значний вплив має антропологія, передусім філософсько-етичні концепти Свого – Іншого, автентичності й ідентичності, які імагологи зі сфери соціопсихологічної проектують на сферу етнокультурних відносин і процесів.

Можна сказати, що з усіх корелятивів Іншого імагологію найбільше цікавить інше як етнокультурне. Відповідно, в ній на передній план виходять проблеми відносин суб'єкта з етнокультурними спільнотами, своїми й чужими, образи (іміджі) цих спільнот. При цьому Своє і Чуже, Свій і Інший виступають у сучасній імагології як взаємопов'язані й взаємопроникні світи, тут Інший є не лише опозицією до Свого, а й способом та формою його присутності у світі. Відбувається структуризація світу на свій і чужий простір, свою і чужу культуру, причому Р. Шукуров наголошує на тому, що «уявлення про чужу культуру (тобто Чужого) цілком концентрується на власній культурі, котра в цих уявленнях виконує одночасно і роль центрального чинника, і базової моделі, вносить у простір Чужого невластиву йому систему координат» [10, 12]. І в цій системі координат світ Чужого, зокрема етнокультурний, або редукується, або відтворюється з тією чи іншою мірою приблизності. Отже, одна з найскладніших проблем імагології, зокрема літературної, полягає в пізнанні світу Чужого в його ідентичності, уникаючи екстраполяції Свого в його інтерпретацію.

Наступна із засадничих категорій – і проблем – імагології – це категорія ідентичності Я або колективних ідентичностей у їх широкому спектрі – родової, національної, соціальної, віросповідальної, мовної тощо. Для літературної імагології особливу увагу мають національна й культурна ідентичності, які можна об'єднати в етнокультурну ідентичність. Основна її функція полягає в тому, що вона «стає могутнім засобом самовизначення і самоорієнтації індивіда у світі крізь призму колективної особистості та своєї самобутньої культури» (Е. Сміт) [7, 26]. Саме завдяки відкриттю своєї етнокультурної ідентичності ми спроможні дізнатися, «хто ми такі» в сучасному світі, й наново відкривши цю культуру, ми «наново відкриваємо себе», своє «автентичне Я» [7, 26].

В імагологічних студіях необхідно брати до уваги принципову відмінність у сприйнятті Іншого / Чужого в давніші часи й у Новітній час, а точніше, в інтенційованості їх сприйняття. Річ у тому, що в давніші часи

свідомості Чужого як світу, наділеного своєю іманентністю, не існувало, на епістеміологічному рівні Своє екстраполювалося на Чуже й відбувалося, сказати б, «присвоєння» останнього. Але це не була усвідомлювана етнокультурна експансія, справа тут у відсутності мисленнєвої і ментальної настанови на сприйняття Не-свого в іншому статусі й інших модулях. Чуже сприймалося, зрештою, як варіант свого світу й розміщувалося на самому його краю, але не за його горизонтом. Рецепція Чужого в його іманентності й самобутності, як об'єкта пізнання, що має на меті й збереження його іншості як атрибутивної якості й самоцінності, формується вже в Новітній час, про що й ішлося вище.

Слід остерігатися ототожнення *imago* з національними стереотипами, що спостерігається нерідко. Імагологічний образ Іншого є феноменом культури, що корелятивно репрезентує Іншого в певній культурі, образом, що ввійшов у простір цієї культури, зберігаючи тією чи іншою мірою автохонний зміст і культуру. Щодо стереотипу, то це, за визначенням Д.А. Пажо, «елементарна, нерідко карикатурна форма образу», що тяжіє до знаковості, «специфічний індекс однозначної комунікації» [18, 149]. Переважно стереотипи виникають на побутовому рівні й переходять, нерідко в трансформованому вигляді, на інші рівні, позначаючись на імагологічних уявленнях та судженнях.

Значного поширення в компаративістиці останніх десятиліть набув інтертекстуальний метод. Можна сказати, що тим ґрунтом, на якому він виникав, була криза авангардизму в літературі й мистецтві, що стала доконаним фактом у 70-х рр. Абсолютна настанова на новизну, відкидання з порогу традиційного й «несучасного», ставка на оригінальність, несхожість, що панували неподільно більш ніж півстоліття, викликали зворотній рух маятника, який зашкалився на протилежній, крайній точці амплітуди – на перекваліфікуванні літературної творчості в «зчитування текстів» і проголошення «смерті автора». У сфері творчості це був постмодернізм, а в її теоретичній експлікації – корелятивний йому постструктуралізм, у лоні якого виникла теорія інтертекстуальності.

Саме поняття інтертекстуальності висунула Ю. Крістева в книжці «Semeiotike. Дослідження з семаналізу» (1969). Його узагальнене формулювання звучить так: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш знайомих формах: тексти попередньої культури і тексти сьогоденної культури. Кожний текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат. <...> Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблем джерел і впливів; вона є загальним полем анонімних формул, походження яких можна віднайти, підсвідомих чи автоматичних цитацій, що подаються без лапок» (цит. за: [3, 226]).

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

Вихідними засадничими концептами традиційної компаративістики є автор та твір і взаємозв'язки та взаємодії між авторами і між творами як автономними величинами. В інтертекстуальній теорії вихідним, засадничим є концепт інтертексту як універсальної іманентної категорії, позбавленої статусу «авторства»: це простір сходження всіляких цитацій, які не є цитатами із чужих творів, «а всілякими дискурсами, із яких, власне, і складається культура і в атмосферу яких незалежно від своєї волі занурений автор» [4, 289]. Із цих цитацій-дискурсів або під їхнім впливом складається новий текст, котрий, як і будь-який текст, «за самою своєю природою є не що інше, як інтертекст» [4, 290]. Отож, інтертекстуальність ставить під сумнів автономність тексту й

доводить, що він реально існує й може існувати лише в полі інших текстів і через них укорінюватися в історії і культурі.

Усе це говорить за те, що інтертекстуальна теорія не належить до «формалістичних» із їхніми концепціями тексту як автономної мистецької структури, звільненої від ідеології та історії. Текст у цій теорії явно чи неявно має соціокультурний зміст та цінність, є продуктом суспільно-історичних сил, що показав Р. Барт у своїх працях, зокрема у книжці «S /Z». Як підсумовано в американській «Енциклопедії постмодернізму», «Інтертекстуальність – це відмова усувати тексти та акт прочитання й написання з перспективи суспільно-історичних зацікавлень. Крім того, інтертекстуальність доводить, що написання, прочитання й мислення відбувається в історії, а тому всі акти мови мають розглядатися в ідеологічному та історичному контексті. По суті, інтертекстуальне прочитання – це дослідження глибокого контексту будь-якого акту текстуальності і йде кількома різними стежками асоціацій, що є фактично головним змістом тексту» [1, 172].

Отже, інтертекстуальність неабиякою мірою гомогенна компаративістиці, бо в ній закладена парадигма зіставлення тексту з різнорідними текстами й дискурсами, найширший простір для порівняльних досліджень; як, зрозуміло, для своїх польських читачів говорить Е. Касперський, «інтертекстуальність для компаративіста є тим, чим був степ для козака» [17, 355]. А це також означає, що з'явилася вона не на порожньому місці, що її елементи та інтенції імпліцитно виникали в порівняльному літературознавстві й раніше і подеколи фіксувалися, а то й експлікувалися. Як, приміром, М. Мордовченко ще в 40-х рр. писав, що «жоден текст не розкриває свого глибинного сенсу сам із себе – як складова частина історичного руху культури він є відповіддю, відгуком, реплікою в суперечці, полемічним чи співчутливим, включеним у боротьбу думок і поза нею не може бути зрозумілим».

Водночас слід зазначити, що, адаптуючись до специфічних потреб і завдань літературної компаративістики, в її практиці методологія інтертекстуальності зазнавала значної трансформації. Її засадничий підхід до

тексту як «зчитування різнорідних дискурсів», не тільки літературних, а й філософських, соціальних, наукових, публіцистичних та інших, у цій практиці нерідко сходиться до виявлення кола читань автора досліджуваного твору чи творів, до вивчення їхніх претекстів і рідше прототекстів. Цим подібні інтертекстуальні дослідження наближаються до вивчення джерел і впливів, яким займалася традиційна компаративістика, передусім генетико-контактологія, чим пояснюється певна активізація останньої, але відбувається це в інших формах і в іншій методологічній парадигмі.

До найвизначніших теоретико-методологічних дискурсів сучасної компаративістики слід віднести також порівняльну поетику. На перший план у ній висунулося порівняльне вивчення жанрів і стилів національних літератур у різні періоди їхнього розвитку й у параметрах різних художніх систем, їхніх змін і трансформацій. При цьому, якщо порівняльне вивчення стилів є чи не традиційним у літературній компаративістиці, то подібне вивчення жанрів набуло розвитку недавно. Але прикметно, як на це слушно звернула увагу Г. Тіме, що порівняльно-поетикальний напрям компаративістики «виявився пов'язаний не стільки з питанням власне поетики, скільки з вивченням спільності соціально-літературних явищ і процесів у різних країнах і в різних народів...» [8]. Отож і в цьому напрямі знаходимо істотний соціологічний елемент, щоправда, іншого гатунку, ніж у рецептивній теорії чи інтертекстуальності, близький скоріше до соціокультурних концепцій франкфуртської школи чи Л. Гольдмана.

Підсумовуючи розгляд, почнемо з того, що, на відміну від попередніх етапів наукової компаративістики, коли на кожному з них промовисто домінував певний її напрям чи тип (генетико-контактологія на першому й порівняльна типологія на другому), на її сучасному етапі не знаходимо подібної домінанти. Натомість маємо широкий розклад компаративістських течій і концепцій, зокрема чимало поширених і репрезентативних, проте серед них немає жодної, яка могла б претендувати на роль домінантною. Більше того, немає й консенсусу у формулюванні предмета цієї наукової галузі, не кажучи

вже про загально визнаний метод вивчення, що не раз фіксувалося вище. Аналізуючи «саморозуміння компаративістики» на сучасному етапі, німецький учений М. Рот визначає такі її типологічні риси, як позбавлене наукової конкретики розуміння предмета, неповнота розробки її історичного контексту, вже згадувана відсутність загально визначеного методу і, як наслідок усього цього, затрудненість у впровадженні теорії в практику [21, 150].

Звідси поширена нині думка, що не існує в сучасній компаративістиці концепції, на основі якої можна розбудувати загально прийнятну теоретико-методологічну парадигму галузі. Звучала ця думка й на дискусії польських компаративістів 1997 року. Як зазначив один із дискутантів, П. Рогульський, «короткочасні періоди фасцинації модних напрямів у літературознавстві лише показують, що простір наукового дискурсу залишається фактично вільним від гегемонії якогось із них» [11, 128]. На відміну від М. Рота, який відсутність дослідницького методу розцінює як ваду, чимало дослідників у методологічному плюралізмі сучасного порівняльного літературознавства (й літературознавства загалом) схильні вбачати закономірний феномен, корелятивний епосі постмодернізму, структурі її світосприйняття й мислення. І вони, безперечно, мають рацію. При цьому К. Гільєн слушно звертає увагу на взаємодію і співпрацю різних теоретичних концепцій і компаративістських течій та шкіл, на те, що вони «подібні одне одному, домагають одне одному, містяться одне в одному; ймовірно, що завтра вони переплітатимуться ще сильніше» [15, 12].

Методологічний плюралізм сучасного порівняльного літературознавства включає не тільки новітні концепції і течії, а й давніші, традиційні, які при цьому здебільшого тією чи іншою мірою зазнають трансформації. Як було показано вище, елементи традиційних методів та концептів, як генетико-контактологічних, так і порівняльно-типологічних, входять у найновіші компаративістські методології; більше того, останнім часом спостерігаємо в цій сфері певне пожвавлення. Це стосується, зокрема, соціологізму й історизму в сучасній літературній компаративістиці. Можна з певністю говорити про те, що

тенденція виведення компаративних досліджень «з-під впливу соціології», соціологічних мотивувань та інтерпретацій, яка спостерігалася раніше, аж ніяк не домінує на нинішньому етапі. В теоретичній компаративістиці дебатується питання, котре якщо не виникло, то актуалізувалося в добу постмодернізму: чи є вона за своїм предметом наукою історичною чи аісторичною? Не вдаючись у розгляд цих дебатів, зазначу, що поділяю позицію вчених, яка з афористичною чіткістю сформована Е. Касперським: «Зрозуміло, що дисципліна, яка сама є історичною, не може мати своїм предметом щось понад чи позаісторичне. Той, хто твердить протилежне, впадає в апорію» [11, 3]. Як констатує в одній зі своїх останніх праць Д. Дюрішин, межа ХХ – ХХІ століть означилася посиленням історизму в літературній компаративістиці [12, 77]. Плюралістичним лишається саморозуміння сучасної компаративістики, її статусу в системі літературознавчих дисциплін. Одні компаративісти, слідом за Ф. Жостом, убачають у ній своєрідну метанауку, що обіймає й синтезує різні галузі літературознавства на парадигмальному рівні, другі, як У. Вайсштайн чи Д. Дюрішин, традиційно підключають її до історії літератури в широкому сенсі; треті, де слід виділити Р. Етьємбля та його школу, кваліфікують її як універсальну (всесвітню) теоретичну поетику і т. д. Звідси досить поширена нині думка, що компаративістика є свого роду метанаукою, котра займається інтерпретацією і реінтерпретацією нагромаджених знань про літературу та культуру. Але при всій її полісистемності, розмаїтті течій і методик, сучасну компаративістику об'єднують спільні завдання та цілі, передусім ті, що висувуються нинішньою епохою й набувають актуальності, яка далеко виходить за межі дисципліни. Зрештою, генеральна тема компаративістики – це зустріч «свого» й «іншого» та процеси, що при цьому відбуваються, експлікація того, як «інше» стає «своїм». У наш час ці процеси набули глобального характеру й незвичайної значущості, що піднімає статус компаративістики й водночас її актуальність у сучасному світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Енциклопедія постмодернізму. За редакцією Ч. Е. Вінквіста та В.Е. Тейлора. – Київ, 2003.
2. Изер В. Историко-функциональная модель литературы // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1997. – №3.
3. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – Москва, 1996.
4. Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст // Барт Р. S/Z. – Москва, 1997.
5. Література. Теорія. Методологія. – Київ, 2006.
6. Проблемы современного сравнительного литературоведения. – Москва, 2004.
7. Сміт Е. Національна ідентичність. – Київ, 1994.
8. Тиме Г. О некоторых тенденциях современной компаративистики // Россия. Запад. Восток. Встречные течения. – Санкт-Петербург, 1996.
9. Хорев В. Имагология и изучение русско-польских литературных связей // Поляки и русские в глазах друг-друга. – Москва, 2000.
10. Шукуров Р. М. Введение, или предварительные замечания о чуждости // Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья. – Москва, 1999.
11. Badania porownawcze. Dyskusja o metodzie. – Warazawa, 1998.
12. Āurišin D. Svetova literatura perom a dlatem. – Bratislava, 1993.
13. Dyserinck H., Fischer M. S. Internationale Bibliographie zur Geschichte und Theorie der Komparatistik. – Stuttgart, 1985.
14. Fokkema D. Comparative Literature and the New Paradigma // Canadian Review of Comparative Literature, 1982.
15. Guillen C. The Challenge of Comparative Literature. – Harvard Univ. Press, 1993.
16. Jauss H. R. Esthetique de la Reception et Communication litteraire // Proceeding of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association. Literary Communication and Reception. T. II.
17. Kasperski E. O teorii komparatystyky // Literatura. Teoria. Metodologia. Pod red. D. Ulickiej. –Warszawa, 2001.
18. Pageaux D. H. De l'imagérie culturelle | l'imaginaire // Précis de la littérature comparée. – Paris, 1989.
19. Proceeding of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association //Actes du IXe Congres de l'Association International. – Innsbruck, 1981. – T. 1.
20. Remak H. Comparative Literature, its Definition and Function // Comparative Literature: Method and Perspective. – Carbondal, 1961.
21. Roth M. Selbstverständnis der Komparatistik. Analytische Versuchuber die Programmatik der vergleichenden Literaturwissenschaft. – Frankfurt am Mein, 1987.
22. Totosy de Zepetnek S. Comparative Literature: Theory, Method, Application. – Amsterdam; Atlanta, GA, 1998.

ГЕНЕТИКО-КОНТАКТНИЙ МЕТОД: ПОНЯТТЯ, ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ, КРИТИКА МЕТОДОЛОГІЇ

1.1. Суть генетико-контактного підходу

Генетико-контактний метод – це метод компаративного аналізу, який ґрунтується на порівнянні літературних текстів, щодо яких можна встановити відношення типу донор-реципієнт.

За визначенням, поданим у розвідці В. Будного, генетико-контактний метод «вивчає міжлітературні зв'язки і відношення, які стосуються спадкоємності і комунікації у сфері міжлітературних і міжкультурних відносин. Генеалогія зосереджена на тих подібностях (відповідностях, спільностях), що засновані на спорідненості літературних явищ, а контактологія – на тих, що спричинені їхнім спілкуванням (тобто двосторонніх міжнародних літературних взаєминах). Предметом генетично-контактного дослідження є різноманітні взаємодії у міжлітературному просторі й часі, що їх описують такі категорії, як традиція, еволюція, вплив, запозичення, рецепція тощо» [3, 51].

В. Будний і М. Ільницький наголошують, що синхронні літературні явища, які мають ті чи ті подібні риси, генетична методологія проектує на вісь діакронії, шукаючи причини цієї подібності у їхньому походженні: виявляє спільних літературних „предків”, моделює генотип, простежуючи генеалогічні лінії (одні з яких розвиваються, а інші уриваються) та мутації (тобто поступові видозміни, спричинені пристосуванням до нових умов) у наступних поколіннях „нащадків” [3].

В. Будний у своїй статті «Зіставно-типологічний підхід у літературній компаративістиці» особливу увагу звертає на відмежування від генетичного підходу в компаративістиці зіставного. Він посилається на польського дослідника Едварда Касперського і стверджує: «Якщо генетичні студії зосереджуються на реальному контексті історичних умов даного явища, то зіставна компаративістика, сама творить контекст літературного явища —

асоціативне поле подібностей і розбіжностей, яке виникає у процесі порівняння низки різнорідних явищ, як-от середньовічна рицарська епіка в Японії, Західній Європі, Київській Русі, Грузії. Так із низки паралельних зіставлень вибудовується контекстуальний аналіз, який розташовує навколо досліджуваного літературного явища подібні й відмінні мистецькі і позамистецькі явища, що порівнюються з ним, без огляду на те, чи існують між ними реальні відношення спорідненості і впливу. Для генетичного дослідження ці відношення є обов'язковими, для порівняльного — факультативними [2, 336].

Віктор Жирмунський відмежував од генетичного й контактного порівняння дві інші порівняльні методики:

1) «звичайне зіставлення», яке є аналогом синхронного аналізу в мовознавстві і служить основою для подальшого поглибленого порівняльно-історичного дослідження;

2) «історико-типологічне порівняння», яке «пояснює схожість явищ, генетично не зв'язаних між собою схожими умовами суспільного розвитку» [10].

Дмитро Наливайко в своїй роботі «Сучасна літературна компаративістика: історія й тенденції» зазначав, що порівняльні студії в рамках цього підходу були можливі та доцільні лише за наявності генетичних текстових збігів і документально фіксованих контактів літературних явищ, які виступають предметом дослідження. Також він писав про те, що цей метод близький, якщо не гомогенний, історії літератури. В його статті з цього приводу зазначено наступне: «Компаративістика виходила із засадничого принципу, за яким порівняльні студії можливі й доцільні лише за наявності генетичних текстових збігів і документально фіксованих контактів літературних явищ, які виступають предметом дослідження» [12, 28]. Саме такою особливістю генетико-контактного підходу дослідник пояснює той факт, що на перших етапах свого встановлення компаративістика розвивалася в полі історії літератури. Навіть в сучасних студія Д. Наливайко вбачає таку ж тенденцію.

Дослідник пише: «Сучасна компаративістика перебуває в різноманітних контактах з теорією літератури, залучаючи й тією чи тією мірою адаптуючи її концепції та методології – феноменологічні, герменевтичні, психоаналітичні, семіотичні, структуралістські, постструктуралістські та інші.» [12, 29].

В рамках генетико-контактного методу можливе дослідження різноманітних контактних зв'язків, які можуть бути односторонніми та двосторонніми. за співвідношенням у часі такі зв'язки можуть бути:

- Синхронними. Передбачають можливість безпосередніх або опосередкованих контактів авторів в одному часовому проміжку. Прикладами таких є наступні зв'язки: А.Міцкевич – А.Пушкін, І.Франко – Я.Каспрович, Т.С Еліот – Е.Павнд.

- Несинхронними. Передбачають звернення автора до літературного явища, образів, концептів, віддалених від нього часом. Прикладами таких зв'язків є звернення Лесі Українки до біблійних джерел, М. Яцкова – до новелістики Е. По, Дж. Джойса – до «Одіссеї» [3, 56].

Прикладами наслідування в сучасній українській літературі є використання Сергієм Жаданом певних тем і мотивів 20-х років ХХ століття (запозичення назви збірки Майка Йогансена «Балада про війну і відбудову»), «Кобзар 2000» братів Капранових, який на смислового, композиційного, тематичного рівнях апелює до одноіменної збірки Тараса Шевченка і навіть містить заголовки, які є видозміненими цитатами з його творів (« Катеринка» у братів Капранових замість «Катерина» Шевченка, «І мертвим, і живим» замість «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє», «Сон-б» замість «Сон»).

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

- Зовнішні зв'язки, які не впливають на структуру твору реципієнта.
- Внутрішні зв'язки, що їх виявляють на різних структурних рівнях твору-реципієнта (концептуально-тематичному, сюжетному, композиційно-стильовому, жанровому тощо) шляхом аналітичного його зіставлення з твором-

донатором, під час якого з'ясовується міра залежності, виражена у формі цитат, алюзій, ремінісценцій, пародіювання, наслідування, стилізації, продовження сюжету, розвитку традицій тощо. Текстом, на прикладі якого можна виразно простежити подібні зв'язки, є «Уліс» Джойса, який виступає твором-реципієнтом по відношенню до твору-донатора «Одіссеї» Гомера».

Прихильники дослідження генетично-контактних зв'язків зосереджуються переважно на літературних впливах – процесі й результаті дії літературного явища-транслятора (окремого твору, національного письменства, образу, стилю чи будь-якого іншого елементу мистецької традиції) на інше літературне явище, яке є реципієнтом.

За Д. Наливайком, розвиток генетико-контактної методології був панівним у ХІХ столітті [11]. Першими до нього звернулися німецькі романтики. Саме цей підхід до дослідження літературних джерел ліг в основу праць Якоба Грімма, Теодора Бенфея та інших. Згодом його почали розвивати в Російській імперії, де методологія отримала низку прибічників, одним із яких став відомий вчений О. Веселовський. Над компаративними студіями в українському літературознавстві працювали М. Драгоманов, І. Франко, В. Перетц, О. Колесса; теорію наслідування в історичній школі розглядав Л. Білецький, порівняльно-історичну школу описували у своїх працях К. Копержинський, П. Филипович; порівняльну – Д. Чижевський. М. Наєнко виокремлює порівняльний напрям в історичній школі; компаративні тенденції і традиції порівняльно-історичного літературознавства були проаналізовані М. Гнатюк. Про порівняльно-історичну школу в фольклористиці писав Я. Гарасим. М. Дмитренко розглянув у своїй розвідці теорію запозичення і самозародження сюжетів у межах культурно-історичної школи у фольклористиці.

Традиційно як домінантну, а часом і єдино можливу, методологію «впливологію» розглядали представники французької школи (наприклад, Поль Ван Тігем), а типологічний підхід розвивали представники американської школи (Р. Веллек, Г. Ремак та інші). Як підкреслює Д. Фоккема, Поль ван Тігем

був більше зацікавленим у віднайденні в ході дослідження залежності як результату впливу, ніж незалежності, зумовленої аналогіями розвитку, чи, за термінологією Д. Дюришина, у контактологічних відношеннях, ніж у типологічних збігах [9].

У Радянському Союзі, попри обмеженість компаративних студій, типологічний підхід, тісно переплетений з історико-генетичним, пропагували М. Храпченко, І. Неупокоева. В Україні типологічним дослідженням займалися О. Чичерін (зіставлення російського, французького, англійського роману-епопеї), Д. Наливайко (типологія стильових напрямів), І. Денисюк, Н. Крутікова, Н. Копистянська, І. Денисюк, Г. Вервес, М. Сиваченко, Ю. Булаховська, М. Яценко, М. Бондар та інші дослідники.

Проте поступово ця методологія зазнає кризи й «витісняється» типологією, яка фокусується на вивченні спільностей та аналогій літературних явищ, контекстів та систем, у яких вони перебувають. Дмитро Наливайко зазначає, що контактний напрям компаративістики, заснований на позитивістській методології, вступає у глибоку кризу й витісняється порівняльною типологією вже в середині ХІХ століття. Хоча варто зауважити, що в цей час його повністю не замінюють на нові методи компаративістики, хоча вже починають піддавати роботи такого плану об'єктивній критиці. Дослідник зауважує, що ця зміна загальної парадигми літературної компаративістики викликала зміну її векторності, спрямовуючи по висхідній її рух до теорії літератури [11]. Ще пізніше компаративісти починають застосовувати одночасно низку методів для дослідження, з-поміж яких генетико-контактний підхід лишається одним із класичних підходів до дослідження творів, однак не основним.

Розвиток генетико-контактного підходу

Генетико-контактний метод є одним із найстарших у компаративістиці. Він зародився в порівняльно-історичному літературознавстві в ХІХ столітті. В. Будний пише про те, що компаративному аналізу передували певні суспільні зміни: «На початку віку Й.-В. Гете задекларував свою концепцію Weltliteratur,

брати Шлегелі пропагували романтичний критерій самобутності літератур різних епох і народів, а мадам де Сталь своєю книжкою «Про Німеччину» («De l'Allemagne», 1810) захоплено знайомила співвітчизників і всю Європу з німецькою літературою «Бурі й натиску». Відтак виникають перші університетські кафедри порівняльного літературознавства: спершу - і це справді подиву гідний факт - у слов'янському світі, в Польщі (1818 р. у Варшавському університеті), а потім у Швейцарії (1850 р. в Лозанні, 1859 р. в Женеві), Італії (1861 р. в Неаполі) та інших країнах. Зароджувалася нова галузь на ґрунті інтенсивних міжлітературних взаємин у ХІХ ст.» [2].

Першими до нового дослідницького методу звернулися німецькі романтики. Виразний представник цього руху Якоб Грімм є автором «Німецького словника» (над ним працював разом зі своїм братом Вільгельмом Гріммом, за життя не закінчив цю працю), а також «Історії німецької мови» та «Німецької міфології» (1835). Остання з перелічених книг є фундаментальною працею, яка демонструє наочно застосування дослідником генетико-контактного підходу.

В своїй праці Якоб Грімм вивчає генеалогії германських богів, встановлює їхні паралелі зі спорідненими фігурами античної та скандинавської міфології, показує, як саме відбувалися зміни в їхньому зовнішньому вигляді, покликанні та характері. Особливу увагу автор звертає на розбіжності в розумінні того чи іншого божества у різних германських племен. Варто зазначити, що у «Німецькій міфології» Я. Грімму вдається зібрати розрізнені відомості про германську міфологію а довести її спорідненість азійською скандинавською на основі окремих історичних фактів (автор враховує також тексти грецьких та римських дослідників), а також фольклорні джерела [6].

Для гейдельберзьких романтиків, до складу яких входив Якоб Грімм та його брат Вільгельм дана праця була справжнім відкриттям. З одного боку, вона дозволила реконструювати величезний фольклорний пласт, на який була спрямована увага представленої наукової школи, з другого боку – дала змогу

залучити передовий на той час підхід. Книга вплинула на подальші літературознавчі студії не лише в Німеччині, а й за її межами.

Підтримували ідеї Я. Грімма Ф. Бопп та А. Шлейхер. Німецькі романтики вважали, що носіями первісних знань про природу, богів, міфи про зародження всесвіту, героїв належали народам, які входили до індоєвропейської мовної сім'ї (арії). Під час розселення ці народи надавали міфам своєрідних рис, перетворивши їх поступово на казки та легенди. Звичайно, такі міфи не могли залишатися в незмінному стані. Під дією різних культурних чинників вони трансформувалися, набули національних рис, але зберегли первень, за якими можна реконструювати первісний сюжет [17].

Представлена концепція, звичайно, критикувалася ще в ХІХ столітті. Компаративістам закидали упереджений підхід до аналізованого матеріалу, оскільки вони вважали джерелом всіх сюжетів виключно індійські джерела, в той час як на звання таких могли претендувати і семітські та інші тексти, які мають неарійське походження. Але з огляду на масив літератури, який вже мала на той час Індія, відкинути її було практично не можливо. Адже й сьогодні не складно знайти низку сюжетних подібностей між індійською «Махабхаратою» та літературними творами Західної Європи. Прикладом цього може бути історія народження одного з дітей царівни Кунті – Карни, якого мати не може залишити собі і змушена пустити плисти за течією річки в кошику. Схожий сюжет про покинуте немовля знаходимо в легенді про Ромула і Рема, біблійному тексті про Мойсея, тощо. Іншим прикладом може стати історія про народження Крішни. В ніч його появи на світ води бурхливої річки розступилися і дали змогу батькові майбутнього героя перенести його в безпечне місце, врятувати від ворогів. Схожий мотив маємо в біблійній оповіді про Мойсея. Велика кількість аналогій в індійських текстах та західній культурі провокувала дослідників до подальшого пошуку.

Ще одним із визначних дослідників, які звернулися до генетико-контактного підходу, став німецький науковець Теодор Бенфей. Його літературознавчі погляди викладено в передмові до збірника індійських казок

«Панчатантра». У ній дослідник прагне показати, який саме вплив справила «Панчатантра» на ті книги, що були створені в європейській літературі пізніше. Він пише про те, що індійські сказання були свого часу дуже популярними і ширилися Європою протягом кількох століть. Т. Бенфей зазначає, що за цей час сказання кількаразово перекладалися, крім того, вони адаптувалися до німецького ґрунту. Найкраще збереглися в цих сказаннях саме наративні моменти, ті смисли, які для народів були універсальними, торкалися моральних норм [17].

В якості прикладу дослідник згадує «Калілу і Дімну», а також деякі фрагменти «Махабхарати». Бенфей показує, якими шляхами вони проникли в західні літератури і вказує на те, що більшість сучасних європейських сюжетів мають східне коріння. Представлена праця є одним із визначних зразків застосування генетико-контактного підходу, який зробив його відомим.

Праця Бенфея мала велику популярність у позитивістську епоху. Так, дослідник Макс Мюллер (1823-1900) запропонував порівняльну міфологію і солярну теорію, за якими походження міфів убачалося в метафоричності первісної мови і обожненні сонця. Дослідник висловлював свої погляди на теорію наслідування і зазначав, що запозичення не зменшує цінності національної культури, яка взяла на опрацювання ту чи іншу фабулу. Він зазначав, що кожен народ надає запозиченій фабулі своєрідність за рахунок особливостей національної культури та побуту. Таким чином, Мюллерова версія порівняльно-історичного методу трактувала факти літературної міграції як матеріал для історії сюжету, а через нього – історії духовної культури певного народу.

В російському літературознавстві незалежно від Бенфея сформувалася власна компаративна школа. Її початок заклала робота А. Пипіна «Нарис літературної історії старовинних повістей та казок руських». В ній вперше були наглядно продемонстровані широкі зв'язки руської словесності та культури зі Сходом і Заходом. Дослідника цікавила взаємодія мистецтва із духовним життям суспільства в цілому [13].

Продовжив роботу в цьому напрямі досліджень російський вчений О. Веселовський. Цей дослідник у своїй біографії зазначав, що вперше мав справу з генетико-контактним методом під час своєї першої подорожі до Німеччини за часів студентства. В той період інтерес до компаративних студій в нього вже був закладений Буслаєвим. В своїй праці «Слов'янські сказання про Соломона і Китовраса та західні легенди про Морольфа і Мерліна» що побачила світ у 1872 році, він також береться аналізувати східні сюжети, які проникли в слов'янські літератури через Біблію. Дослідник зазначає, що на нього вплинули роботи Теодора Бенфея, але лише частково. Він зазначає, що не менший вплив на нього справила робота «Історія англійської художньої прози» Джона Коліна Денлопа Лібхена, а також дисертація про російські повісті А. Пипіна, що зафіксовано в листах до останнього [5].

О. Веселовський в своїй праці зазначає, що в літературознавстві народжується новий напрям, якому має поступитися місцем міфологічна гіпотеза, що зводила всі тексти до індоєвропейського джерела (при цьому дослідник не применшує значення книг Я. Грімма та Т. Бенфея). і цей напрям буде базуватися на тих фактах, які може встановити історія. О. Веселовський також зазначає, що міжкультурні зв'язки є складнішими, ніж уявлялося представникам міфологічної школи, їх практично неможливо повністю відновити. Він стверджує, що не лише Схід впливав на Захід, а й Захід в часи походів Олександра Македонського мав значний вплив на східний світ. І точно відтворити це неможливо. В цьому дослідник вбачав слабе місце попередніх генетико-контактних студій, включаючи роботи Т. Бенфея та В. Стасова, який розробляв цю методологію в Російській імперії.

На думку дослідника, основою для запозичень є культурний універсалізм. О. Веселовський сформував теорію «зустрічних течій», що виникають через подібність культурних та фольклорних основ. Він стверджував, що запозичення того чи іншого сюжету можливе лише в тому випадку, коли в культурі народу вже є схоже явище. Інакше реципієнт просто не зможе засвоїти запропоновану фабулу або ж образ [5].

В подальших працях, зокрема в дослідженні російських духовних віршів, билин, а також розвідках, присвячених історії роману та повісті він відходить від генетичного напрямку. Таким стала історична поетика, яка досліджує закономірності культурної динаміки. Саме такий підхід і заклав напрям для літературознавчих досліджень ХХ століття. Теорія запозичень мала багатьох послідовників, серед яких був Г. Потанін, А. Кірпічніков, М. Халанський. Частково її дотримувався Ф. Буслаєв, який вважав генетико-контактний метод одним із найбільш плідних. З цього приводу він писав, що вміння засвоювати чуже свідчить про здоров'я народного організму [4]. Однак ці дослідження вже були досить віддалені за своїм характером від методу, який використовували романтики.

Українські генетико-контактні студії (від М. Петрова до І. Франка)

В українському літературознавстві передвісниками компаративного підходу були вчені, які розробляли міфологічну теорію. В українській науці вона була частиною наукових концепцій М. Максимовича, О. Котляревського, М. Костомарова, О. Потебні, які здійснювали історично-порівняльні дослідження над виявами народного духу в міфах та фольклорі, студіювали найдавніші елементи в народних творах та віруваннях. На наш погляд, на формування порівняльного літературознавства в Україні більше вплинули ті їхні праці, в яких акцентовано принцип історизму та етнопсихологічні аспекти порівняльно-історичного підходу.

У другій половині ХІХ століття генетико-контактним методом починають цікавитись українські вчені. Вони засвоюють його як через праці німецьких компаративістів (того ж Теодора Бенфея), так і через розробки російських учених (передусім Буслаєва, Веселовського). Провідними вченими, які долучаються до поданої методології досліджень, стають Михайло Драгоманов, Микола Дашкевич, Іван Франко. Варто зазначити, що деякі дослідники вважають, що українські вчені в цей період не застосовували винятково генетико-контактний підхід у своїх працях. Так, Г. Александрова у праці «Українське порівняльне літературознавство кінця ХІХ – першої третини ХХ

століття: Теоретико-Методологічний дискурс» пише про те, що у дослідників цього періоду принципи порівняльного літературознавства взаємодіяли з окремими аспектами і засадами інших наукових напрямів, шкіл – психологічної (І. Франко, Д. Овсянико-Куликовський, О. Потебня, О. Білецький), соціологічної (І. Стешенко, Б. Навроцький, Б. Якубський), філологічної (В. Перетц, М. Марковський, П. Филипович, М. Драй-Хмара) та ін. Дослідниця також зазначає, що для українського порівняльного літературознавства означеного періоду характерні дослідження трьох типів:

- генетичні (порівнювали явища, що виникали в результаті спорідненості за походженням);
- контактологічні (досліджували культурні взаємодії);
- типологічні (аналізували явища, схожі незалежно від контактів), які ще не мали певної системи, але активно впроваджувалися в дослідження (поєднання цих типів студій можна спостерігати, зокрема у І. Франка) [1, 13].

Одним із перших в українському літературознавстві генетико-контактний компаративний підхід застосував М. Петров. Його основною працею стали «Нариси історії української літератури ХІХ століття». Як стверджує Г. Александрова, у поданій книзі зусилля автора були спрямовані насамперед на те, щоб довести – українська література відображала напрями сусідніх країн. Тому науковий пошук дослідник скерував на відшукування впливів і запозичень. Він виявив багато фактів взаємодії національних та інонаціональних складників в українській літературі, що, згідно із завданням автора, давали змогу точніше з'ясувати, які елементи в українській літературі є національними, а які виникли як вплив чи запозичення. Впливи бачилися йому завжди однобічними. Переважала позитивістська фактографія і механістичний виклад міжлітературних взаємин, зіставлення швидше осягнені інтуїтивно, а не випливали з ґрунтового аналізу літературного процесу. В представленому дослідженні, побудованому на основі генетико-контактного методу, наголошується не на спільних аспектах, які об'єднують українську літературу з російською, а на домінуючому становищі останньої. У дослідженні М. Петров

віддавав перевагу аналізу безпосередніх контактів. Попри всі недоліки, «Нариси...» створили передумови для студій про українсько-інонаціональні літературні контакти, показали, що літературні зв'язки є необхідним компонентом національного письменства, який супроводжує його розвиток.

Крім того, поява «Нарисів...» спровокувала вихід ще одного компаративного дослідження, яке стало значним надбанням українського літературознавства – праці Миколи Дашкевича «Відгук на твір г. Петрова: “Нариси української літератури XIX століття”» (С.-Петербург, 1888). У цій розвідці дослідник наголосив на самотності української літератури і пов'язав її розвиток із провідними західними стилями та течіями. Хоча ця праця і була створена як рецензія на іншу розвідку, фактично вона перевершила її за ґрунтовністю дослідження і мала набагато більший вплив на розвиток подальшого українського літературознавства. Дашкевич також досліджував вплив так званої української школи у польській літературі на створення поеми «Гайдамаки». Частина його літературознавчого доробку присвячена творчості Тараса Шевченка, якій він приписував світове значення. Досліджував Микола Дашкевич твори І. Котляревського, А. Метлинського, О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя, В. Шекспіра, Дж. Байрона. В останні роки свого життя дослідник працював над великою тритомною розвідкою, яка на жаль, не зберіглася.

Микола Дашкевич мав своїх послідовників. Серед його учнів були І. Шаровольський, А. Лобода, М. Бокардов, А. Лук'яненко. Вони не стали визначним репрезентантами генетико-контактного підходу і загалом не справили значного впливу на подальший розвиток компаративного аналізу в українському літературознавстві. Однак праця М. Дашкевича була важливою для Івана Франка, що й зумовило впровадження компаративістики в Україні. Незважаючи на те, що цей дослідник був одним із перших, хто взявся досліджувати українські тексти в контексті генетико-контактних студій, він був високо поцінований науковою спільнотою. Зокрема, схвально про його праці відгукувався Іван Франко [1, 11].

Визначним українським компаративістом був Михайло Драгоманов. Вільно володіючи кількома мовами, він мав змогу добре вивчити здобутки зарубіжних дослідників і широко залучав до власних студій концепції Т. Бенфея, М. Мюллера, Ф. Буслаєва, О. Пипіна, О. Веселовського, О. Конта та багатьох інших. Учений надавав перевагу з'ясуванню історико-літературних контактів, а не генетично спільних джерел чи типологічних явищ [1, 12]. Перші зразки порівняльних студій М. Драгоманова в галузі фольклористики і літератури разом із іншими його працями були зібрані в чотирьох томах львівського «Збірника історично-філологічної секції Наукового товариства імені Т. Шевченка» під заголовком «Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство» (1899 —1907). Особливу увагу вчений приділяв «мандрівним» сюжетам і їх інтерпретаціям в українському фольклорі та літературі. У працях «Найстарші руські драматичні сцени» (1885), «Два українських фавльо та їх джерела» (1886) та ін. М. Драгоманов розширив географію впливів на український фольклор [8].

М. Драгоманов наголошував: будь-яке фольклористичне і літературознавче дослідження без порівняльних «виходів» у словесність інших народів є лише стосом сирого матеріалу, науково ненадійним. Він, як і О. Веселовський, будував свою теорію на синтезі методів, які використовували представники трьох шкіл (міфологічної, мандрівних сюжетів, антропологічної); кожний із них, за його словами, має бути прикладений «на своєму місці». Засади теорії М. Драгоманова такі: знайти й проаналізувати всі відомі варіанти твору; звернути увагу на окремі мотиви, порівняння яких веде до найдавнішого варіанта, до «ембріона», з якого виріс твір у всіх його текстуальних варіаціях, визначити місця його постановня та мандрівок. Особливо він наголошував на з'ясуванні міри оригінальності основного варіанта та «етичних і соціальних цілей» усіх його переробок [8]. «Соціологічно-порівняльний» метод М. Драгоманова мав свої недоліки, які відзначалися його сучасниками. Так, він приводив до нагромадження однотипних матеріалів і перебільшення запозичень в українському фольклорі. Але дослідник усвідомлював: в основі

цього процесу лежать глибокі історичні причини; подібний стан характерний і для фольклору інших народів. Заслуга вченого не лише в тому, що, спираючись на порівняльний метод і використовуючи величезний фактичний матеріал, він доводив інтернаціональність багатьох тем, мотивів, сюжетів, структурних утворень національної фольклорної свідомості. Його літературознавча концепція на перше місце ставила національно-культурний розвиток у контексті міжнародних духовних зв'язків, була естетично-ідеологічним фундаментом формування нового типу національно-художньої свідомості, його виходу з вузької провінційності.

Одним із найбільших українських учених, які застосовували саме генетико-контактний метод у своїх студіях, був Іван Якович Франко. Він розвивав цей напрям дослідження вслід за Дашкевичем і Драгомановим, іЄ на думку Л. Грицик, був одним із найуспішніших і найважливіших компаративістів свого часу [7], з чим не можна не погодитись. Цей дослідник був добре обізнаний з представленою методологією не лише через праці своїх співвітчизників – М. Петрова, М. Дашкевича, М. Драгоманова, а й через найкращі світові зразки. В. Будний пише про те, що І. Франко був ознайомлений з розвідками Теодора Бенфея, Фелікса Лібрехта, Олександра Веселовського, які на той час були провідними взірцями компаративних досліджень.

Іван Франко у своїх студіях відійшов від звичайного порівняння двох літературних явищ та вдався до вичленовування самотніх рис письменників на тлі спільних сюжетів, тем, мотивів. У своїх розвідках дослідник звертається не лише до літературних явищ, він широко залучає фольклор (аналогічний підхід можна бачити і в працях Якоба Грімма). Для І. Франка фольклор є не менш важливим чинником формування авторського світогляду, загальних тем і мотивів, ніж книжна література (що справедливо не лише для романтизму). Спираючись на такі принципи роботи, дослідник зазначав: *«спосіб і міра того перероблювання одного і того самого матеріалу різними народами дає дуже багато цінних етнологічних вказівок, дає важний матеріал до пізнання*

світогляду, характеру і психології народів». Ззагалом Іван Франко виділяв три елементи (різновиди) запозичень:

- запозичені традиційні складники (матеріал);
- оригінальну їх комбінація (композиція);
- випромінювану авторську індивідуальність, навіювану ідею [15].

Франкова концепція культурних і літературних взаємин Сходу і Заходу, орієнталістичний матеріал у його наукових працях підтверджують, що вчений був принциповим противником європоцентризму. І. Франко не раз вказував на перспективні можливості порівняльного методу, але застерігав і від зловживань ним, критикуючи студії М. Дикарева, Ю. Яворського та ін. Літературознавча практика І. Франка підтвердила його постійне звернення до проблем компаративістики, теоретичне осмислення цього напрямку та впровадження його здобутків у дослідницьку практику. Він є зачинателем в українській науці порівняльного літературознавства, яке досліджує літературу в системі мистецтв («Із секретів поетичної творчості» [16], розділи «Поезія і музика», «Поезія і малярство»).

В. Будний пише, що визначним прикладом ретроспективно-перспективної методики є праця І. Франка «Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія» (1895-1897). В цій розвідці учений, з одного боку, аналізує історико-документальну основу середньовічної пам'ятки, щоби з'ясувати питання авторства, датування, реконструкції творчого процесу та авторського задуму, займається текстологічним вивченням різномовних рукописних варіантів твору задля встановлення його далеких, опосередкованих і безпосередніх джерел, здійснює систематичний пошук слідів літературних впливів, зокрема обговорює зв'язок роману з буддійською легендою, ставить питання про родовід орієнтальних (арабських, вірменської, грузинської, сирійської) версій, а з другого боку, ретельно відновлює літературну історію роману – його поширення у віршованій і прозовій формі в різних країнах та відгуки в пізніших літературних і позалітературних текстах» [3, 55].

Як бачимо, коло наукових зацікавлень І, Франка було досить широким і дало змогу охопити не лише літературу Сходу і Заходу, на зіставлені якої певною мірою гуртувалися генетико-контактні студії, а й ввести в світовий контекст українські твори, зокрема Тараса Шевченка. Його розуміння контактологічних студій випередило свій час і дало змогу послідовникам розглядати їх більш широко, ніж більшість західних праць.

Говорячи загалом про здобутки української компаративістики ХІХ століття можна стверджувати, що вона не залишилась осторонь основних світових тенденцій. Більше того, цей напрям літературознавства явив праці, які не поступаються кращим зразкам німецької або французької школи компаративістики. Вони можуть і мають бути залучені до подальших студій.

Проблеми генетико-контактного підходу

Як зазначає Д. Наливайко, генетичні студії недовго побули одним із визначних методів компаративістики. В одній зі своїх статей він зазначає: «У середині ХІХ ст. цей напрям компаративістики, оснований на позитивістській методології, вступає у глибоку кризу й витісняється порівняльною типологією, яка зосереджується на вивченні аналогій і спільностей літературних явищ, їхніх контекстів і систем. Генетико-контактологія втрачає самодостатність і значною мірою інтегрується порівняльною типологією» [12, 28]. Вже в другій половині ХІХ століття на зміну їм приходить теорія впливів. І це трапляється не випадково. Аналізуючи генетико-контактний підхід, можна виокремити низку суттєвих недоліків, які унеможлилювали проведення об'єктивних досліджень з використанням такої методології. До числа недоліків належать:

- Обмеженість позитивістського методу. Генетико-контактні дослідження не можна використовувати для аналізу явищ, щодо яких не доведена їх генетична спорідненість (нема встановлених міжнаціональних контактів, відомостей про вивчення певних джерел автором перед написанням твору, тощо). Це робить його непридатним до використання в ситуаціях, коли певні архівні дані втрачено, або немає надійних історичних відомостей.

- Вторинність розгляду одного явища стосовно іншого. Так, твори, які виникли у авторів під впливом тих чи інших текстів, можуть розглядатися як несамобутні, вторинні. Таке ставлення до аналізованих текстів можна простежити, наприклад, у Теодора Бенфея. Подібний підхід до матеріалу унеможлиблює часто адекватну оцінку тих текстів, які виникли під впливом інших. Лише у деяких випадках (наприклад, у працях І. Франка) дослідник звертається до розгляду самобутності похідного тексту і використовує подану методологію як таку, що дає можливість виділити авторський підхід до канонічного сюжету на тлі запозичень. Прикладом подібного дослідження є аналіз твору «Тополя», здійснений Іваном Франком, де останній показує, які саме засоби дозволяють виокремити Шевченковий твір зі схожих поем Жуковського та інших романтиків.

- Зведення всіх тем і сюжетів до єдиного джерела. Таким джерелом для Теодора Бенфея, Олександра Веселовського була культура Сходу, саме в ній вони вбачали джерело сюжетів для західної літератури. Такий погляд сьогодні здається дещо спрощеним, адже не розкриває складну взаємодію різних культур, не враховує можливість одночасного виникнення подібних сюжетів у різних культурах на основі схожих обрядів ініціації тощо (використання таких складних схем аналізу літератур бачимо в роботі В. Проппа «Історичне коріння чарівної казки» [14]).

- Обмеженість у використанні представлено методу для інтермедіальних студій. Генетичний підхід традиційно застосовувався для аналізу однорідних явищ – літературних творів. Його залучення до аналізу зразків різних жанрів: літератури та кінематографу, живопису та скульптури, практично не відбувалося.

Проблеми методології не могли пройти повз увагу видатних літературознавців. В. Будний зазначав, що принцип наслідування було доведено до крайнощів – у погоні за літературними запозиченнями чимало компаративістів убачало вплив там, де фактично були звичайні літературні аналогії. Якщо теорія Я. Грімма заводила дослідників у прадавні часи і середньовіччя, то послідовники Т.

Бенфея стали відчайдушно шукати запозичення у новочасному письменстві, вибудовуючи непереконливі й ризиковані здогади. Наприклад, українські прихильники цієї теорії знаходили у творчості Т. Шевченка впливи чи не всієї попередньої світової літератури - від Гомера й Біблії до Байрона та Міцкевича [3].

Через недоліки представленої методології критиці піддаються і більш сучасні компаративні дослідження. Так, вважається, що серйозним обмеженням методології французької школи компаративістики, яка оперує термінами «вплив» та «запозичення», є опис взаємодій між літературами чи між авторами без урахування загального контексту та спроб структурного аналізу, типологізації. З цієї причини П. Свіггерс визначає цей підхід як «стару» компаративістику» [18]. І в цьому плані йому важно заперечити, адже сучасна компаративістика має низку методів, що дають можливість значно поглибити дослідження в порівнянні з контактним та типологічним методами.

Таким чином представлений компаративний метод для сучасної науки видається дещо застарілим, а може й спрощеним особлива якщо зводити його до пошуку єдиного джерела для низки розрізнених текстів. Однак незважаючи на всі недоліки поданого методу, він може використовуватись і у сучасних дослідженнях, звичайно, не в тому вигляді, в якому цей підхід існував у ХІХ столітті. Він є досить плідним, якщо використовувати його разом із іншими методами, та враховувати при роботі ті застереження до генетико-контактних студій, які були зроблені провідними науковцями. І дослідницька практика це доводить. Так, Дмитро Наливайко пише про те, що генетико-контактний підхід і сьогодні використовується французькою школою компаративістики [11]. Звичайно, його використання не може не викликати певної критики з боку тих компаративістів, які обстоюють більш сучасні підходи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова Г. Українське порівняльне літературознавство кінця ХІХ – першої третини ХХ СТ. : теоретико-методологічний дискурс. Дис... д-ра наук: 10.01.05 – 2010.
2. Будний В. Зіставно-типологічний підхід у літературній компаративістиці [Електронний ресурс]. – Режим доступу: file:///C:/Users/Rina/Downloads/BudnyyVasy1%20(1).pdf
3. Будний В., Льницький М. Порівняльне літературознавство. Підручник. Київ: Києво-Могилянська академія, 2008.
4. Буслаев Ф.И. Сочинения. Сочинения по археологии и истории искусства: в 3-х томах. Т. 1-3. СПб.: Тип. Импер Акад. наук, 1908-1930.
5. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Ред., вступ. ст. и прим. В. М. Жирмунского. Ленинград: Гослитиздат, 1940.
6. Гримм Я. История немецкого языка. Филологические записки. – Воронеж, 1864.
7. Грицик Л. Українська компаративістика: концептуальні проєкції. – Донецьк, 2010.
8. Драгоманов М. Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство. У Львові : Накладом Наук. т-ва ім. Шевченка, 1899 (3 друк. Наук. т-ва ім. Шевченка). (Збірник філологічної секції Наукового товариства імені Шевченка). Т. 3 : / зладив М. Павлик. — Електрон. текст. дані (1 файл : 134 Мб). — 1906 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2011).
9. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. [пер. со словацк. И. А. Богдановой]. М.: Прогресс, 1979.
10. Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. Москва, 1958.
11. Наливайко Д. Літературна теорія і компаративістика. 2-ге вид. – Харків: Акта, 2006.
12. Наливайко Д. Сучасна літературна компаративістика: аспекти й тенденції. Слово і час, 2007. №5.
13. Пыпин А.Н. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских / Соч. А. Пыпина. – СПб. : в тип. Имп. акад. наук, 1857.
14. Пропп В. Исторические корни волшебной Сказки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lib.ru/CULTURE/PROPP/skazki.txt>
15. Франко І.Я. Зібрання творів у 50-и томах. – Київ: Наукова думка, 1981. Т. 26
16. Франко І.Я. Зібрання творів у 50-и томах. – Київ: Наукова думка, 1981. Т. 31.
17. Benfey T. Panchatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://books.google.com.ua/books?id=U2AqAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
18. Swiggers P. Methodological Innovations in the Comparative Study of Literature [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/crci/article/download/2570/1965>.

КОМПАРАТИВНІ СТУДІЇ ТА НОВИЙ ІСТОРИЗМ

Витоки співпраці сучасної компаративістики та нового історизму доцільно, мабуть, шукати у другому періоді становлення компаративістичних студій 50-60 рр. ХХ ст, коли сама дисципліна переживає кризові процеси. Їх наслідком, зазвичай, вважають зміну характеру самого порівняльного літературознавства.

Одним із перших домінуючих видів компаративістики, який панував до середини ХХ ст. була контактологія. В її основі, як стверджує Д. Наливайко, – постулат, за яким порівняльні студії можливі й доцільні лише за наявності текстових збігів і документально зафіксованих контактів літературних явищ, що є предметом дослідження [4, 10]. Контактologia була ближчою до історії літератури, а її наукові студії за характером свого методологічного мислення наближені до позитивізму й близькі до методів культурно-історичної школи. У середині 50-х рр. ХХ ст. відбувається засаднича методологічна зміна характеру компаративних студій. На зміну контактології приходить типологія, напрям компаративістики зосереджений на виявленні типологічних семантико-структурних спільностей та відповідностей: «контактологія та типологія мають відмінні методології та методики дослідження по-різному вони співвідносяться із теорією та історією літератури» [4, 10-11].

Існують різні погляди на причину такої зміни, однак, гадаємо, її варто співвідносити із кризою структуралізму, яка розпочалася у 50-х роках ХХ ст. Наслідком кризи стає поява і поширення, особливо у північноамериканському науковому світі, напряму постструктуралізму. Європейський та північноамериканський структуралізм було поділено на три фази: перший – міжвоєнний пов'язаний з першою хвилею лінгвістичного повороту, «ортодоксальний» або «догматичний»; другий – повоєнний, друга хвиля лінгвістичного повороту, «критичний структуралізм»; третій – кризові явища у структуралізмі шістдесятих, «постструктуралізм» [6, 308] За задумом, «постструктуралізм» або як його офіційно назвали «інший структуралізм» –

мав виступати не тотальним запереченням першого, «догматичного», а бути, радше, його ревізією з недогматичним характером. Постструктуралісти відмовилися від ідеї пошуків універсальних законів розгляду текстів, а також ігнорування історичного контексту як важливого складника у студіях над знаком. Таким чином, якщо попередній напрям структуралізму остаточно розривав із позитивістськими підходами до вивчення літературних та мовних явищ, рухаючись у бік формалістичних студій, то постструктуралізм, навпаки, – визнавав неспроможність формалістичного підходу у виявленні усієї складності й глибини тексту, його зв'язків.

Постструктуралістський поворот/злам ще часто називають «антипозитивістським зламом шістдесятих років» головно через те, що він також приніс радикальні зміни моделі теорії/знань про літературу. Для обох поколінь літературознавців (зламу століть та 60-х рр. ХХ ст.) важливим знову стало питання загального стану їхньої дисципліни. Роздумуючи про шляхи структуралізму 60-х рр. ХХ ст., польська дослідниця А. Бужинська, поміж іншим, зазначила: «Криза структуралізму в пізніх 60-х роках була передусім свідченням глибокого розчарування багатьох дослідників літератури. Адже структуралізм мав принести гуманітаристиці та літературознавству шанс на очищення від багатьох ще позитивістських стереотипів та поглядів, і хоча він виконав своє завдання – ціна виявилася непомірною» [6, 309].

У компаративних студіях структуралістська ідея «структури і системи» (знаку і форми) була застосована до вивчення універсальних літературних явищ, як, наприклад, сюжет, тема, канон, стиль тощо. У підсумку, це уможливило перехід у наукових дослідження від вивчення впливів фактів однієї літератури на іншу до порівняння цих літератур, крізь призму побудови типологій. Наслідком такої методологічної зміни було розбудова компаративних студій на діяхронному та синхронному рівнях.

На синхронному рівні компаративістика активно співпрацювала із сучасною теорією літератури. Предметом її студій стала уся сучасна світова література, а порівняння відбувалися між типологічними явищами різних

національних літератур. Такий підхід дозволив вивчати точки дотику сучасних літератур, що формували спільну інклюзивну ідентичність, а точки розбіжностей – увиразнювали національні риси кожної окремої літератури, розкриваючи їхні ексклюзивні ідентичності. Натомість на діяхронному рівні компаративістика звернулася до історії літератури у пошуках спільних історичних джерел для різних національних літератур, оскільки «[...] рух до «чужої» літератури (й культури) є водночас і рухом до «своєї»: у зіставному аналізі розкривають глибинні аналогії і спільності, які розширюють і поглиблюють пізнання своєї літератури. В цьому полягає ще одна істотна функція компаративістики, зокрема порівняльної типології» [4, 22].

Ще одним важливим внеском постструктуралізму у систему сучасних гуманітарних наук було формування концепції текстуалізації історії й культури і поява поняття «тексту культури». В основі цього поняття думка про те, що будь-який текст є явищем культури, який відчитується у певних історико-культурних контекстах, а його «прочитання» залежить від настанов самого реципієнта. У праці *Ключові слова* Р. Вільямс пропонує розрізняти три значення поняття «культури» одне з яких – твори і практики у галузі інтелектуальної і, особливо, художньої творчості [17, 90]. Поняття «культура» набирає у дослідника характеру соціокультурної практики і перетворює в об'єкти / тексти культури будь-який продукт матеріальної чи духовної діяльності людей.

Розширення семантики поняття «текст» відкрило нові горизонти перед літературознавчими й загалом гуманітарними студіями, сприяло зближенню філології з іншими дисциплінами. Для компаративістики це означало можливість зіставлення текстів не лише різних національних літератур, а й вихід за межі літератури, порівняння не лише однієї літератури з іншою, але й текстів літератури з іншими текстами культури – мистецькими (театр, кіно, живопис, музика, архітектура, скульптура), документальними (щоденники, спогади, епістолярія) тощо. Водночас це вплинуло й на зміну предмету літературних студій. Тепер у центрі наукового дослідження опиняються універсальні проблеми, а літературні тексти стають джерелом їх дослідження,

як, наприклад: пам'ять, ідентичність, система цінностей, формування світогляду, простір, час та інші.

Постструктуралізм суттєво видозмінив стосунки компаративістики з обома напрямками літературних студій – теорією й історією. Відбувається щільне взаємопроникнення цих дисциплін. Проте, коли раніше ці напрями жили компаративні студії, то тепер, навпаки, компаративістика, її метод, стає наріжним каменем нової літературної науки. За останні півстоліття з'являються праці філософів, істориків, соціологів, антропологів, теоретиків літератури, зокрема Г. Вайта, С. Грінблатта, К. Гірца], Р. Барта, П. Бурдьє, Ж. Дерріди, Р. Вільямса, М. Фуко, що кардинально змінили «інтелектуальний ландшафт», сприяли виникненню нових фундаментальних дослідницьких методологій¹. У галузі теорії літератури дебати розгорнулися довкола проблеми переосмислення природи цієї дисципліни та подальших шляхів її розвитку. За визначенням А. Бужинської, на перше місце виходить не стільки теорія, скільки спосіб мислення про світ, інтерпретаційні практики, що «урухомлюють різноманітні культурні контексти, у яких бере участь літературний текст» [6, 32].

В історії літератури взаємопроникнення історії і компаративістики відбувається на ґрунті напряму нового історизму. Наприкінці 60-х – на початку 70-х рр. ХХ ст. у теоретичній науці про історію почала побутувати думка, що історія ніколи не може дійти до нас у «чистому вигляді», натомість історики завжди мають справу з текстами, мовою, мовними інтерпретаціями. Так на IV Міжнародному конгресі порівняльного літературознавства у Бордо (1970 р.) Р. Веллек у доповіді під промовистою назвою *Занепад історії літератури* підсумовує загальні тенденції в історії літератури й зазначає, що слід остаточно

¹ Йдеться зокрема про такі праці: White H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism* (1978); Geertz C., *The Interpretation of Cultures* (1973), Barthes R., *Le plaisir du texte* (1973), *Sur Racine* (1979), Bourdieu P. *La Reproduction, éléments pour une théorie du système d'enseignement* (1970), *La Distinction: critique sociale du jugement* (1979), Derrida J. *De la grammatologie* (1967), *Marges – de la philosophie* (1972), Williams R. *Culture and Society* (1963), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (1976), Foucault M. *L'Archéologie du savoir* (1969).

відмовитися від ідеї еволюційної історії на користь досліджень історичних практик, тобто історії письменників, інституцій і технік [16, 207-221]. Це суттєво змінювало тогочасну історичну науку, змушувало інші дисципліни змінювати свої методологічні підходи до вивчення проблем історичного характеру.

На такому ідейному ґрунті у західній історичній науці, у тому числі й літературознавстві, формується напрям нового історизму². У літературознавстві він набуває своїх наукових координат на початку 1980-х рр. в інтелектуальному середовищі університету Берклі (Каліфорнія), і швидко поширюється у наукових колах інших американських університетів. Значний вплив на його виникнення здійснив курс лекцій, прочитаних М. Фуко під час його американського турне наприкінці 70-х – початку 80-х рр. ХХ ст. Із поглядів М. Фуко новий історизм запозичує ідею *дискурсивності* як критики владних систем. Згідно з філософом, держава постійно втручається у щоденне життя людей через формування «дискурсивних практик», за допомогою яких поширює владну ідеологію на усі сфери життя.

У 1983 р. група американських науковців, співробітників Берклі, – С. Грінблатт, Л. Монроз, К. Галлагхер, С. Алперс, – засновують журнал «Representations». В основі концепції часопису ідея міждисциплінарних досліджень тематичних питань, як, наприклад, «історія і пам'ять», «культура і закон», «політика й естетика», «візуальна культура» тощо. Редактори журналу залучили до співпраці відомих історіографів: Г. Вайта та Ля Капра; теоретиків постколоніалізму: Е. Саїда та Ц. Тодорова; етнологів К. Гіртца. Унаслідок їхньої

² На сьогодні тривають дискусії з приводу терміну цього напрямку. Поруч із поняттям «новий історизм» притаманний для німецького літературознавства, побутує й інше – «новий історизм», що побутує у північно-американській науковій традиції. Д. Гек описує цю різницю таким чином: «слово «історизм» відсилає до самого минулого, або чогось, що має значення історичного, натомість «історизм» вживається у значенні науки про минуле, тобто – студії історії». Див.: [8, 98]; Водночас Б. Томас вважає, що у формуванні терміну з використанням слова «історизм» є дещо спекулятивне і риторичне. Утворенням за калькою до «доконструктивізму», «неомарксизму», «постструктуралізму» і в сенсі протиставлення Новій Критиці. Вчений взагалі пропонує термін «нова історія». Див.: [14, 3-4]. В українській науковій традиції прижився термін «новий історизм».

співпраці вийшла ціла серія досліджень під загальною назвою *Новий історизм: студії з культурної поетики* (The New Historicism: Studies in Cultural Poetics). Серед центральних тем: «американський натуралізм», «ірландський націоналізм й літератури меншин», «Ренесанс, літературні практики і соціальні зміни в Британії (1380-1530)» й низка інших.

Щоб дати просте і максимально зрозуміле визначення нового історизму, можна сказати, що метод цього напрямку ґрунтується на паралельному читанні літературних і нелітературних текстів, які, зазвичай, відносяться до одного історичного періоду. Таке читання передовсім означає, що перевага тепер надається не лише літературним текстам, а й позалітературним (часом можемо означити їх як дискурс), що стають не менш важливими для дослідника. Багато дослідників визначають новий історизм «як спільну цікавість до ‘текстуальної історії’ та історичності текстів» [2, 206]. Водночас під методом нового історизму розуміють «посилене бажання відчитати усі текстуальні сліди минулого – з такою ж увагою, яка традиційно приділялася лише літературним текстам» [7, 12]. У попередній історичній традиції літературний текст знаходився на вершині дослідницької ієрархії, тоді ж коли нелітературні тексти була радше «рамкою» для вивчення художнього твору. Практика «зрівняння у правах» літературного й не літературного матеріалу є першою й основною відмінністю між «новим» і «старим» історизмом.

Друга важлива відмінність у слові «архівний», тобто «архівний матеріал», позаяк воно вказує на те, що цей метод є все ж таки історизмом, а не історією. Різниця між архівним матеріалом та історією полягає у тому, що перший нам даний, але ще не опрацьований і відповідно не інтегрований у загальні історичні знання, а значить, не впливає на певні історичні концепції. Тоді ж коли історія – це є вже певна усталена система з перевіреними та опрацьованими концепціями. Тобто, коли дослідник нового історизму звертається до архівних матеріалів, то це означає, що його, у першу чергу, цікавить сам текст. Також можна сказати, що його цікавить історія у тому

вигляді, як вона представлена і зафіксована у писемних документах. Або ж історія-як-текст [2, 208].

У сучасному літературознавстві під поняттям нового історизму розуміють переважно два явища, що сформували відповідні напрями: 1) діяльність американського теоретика, історика, методолога літератури, медіавіста, у Гайдена Вайта, *історична поетика* або ж *історична тропологія*; 2) британо-американський інтелектуальний рух, який часто визначають як *культурний матеріалізм* або *поетика культури*. Ці дві орієнтації у своїй основі мають дві відмінні теоретичні бази. Теорію Г. Вайта вважають структуралістською, однак зважаючи на сильний вплив філософії Ф. Ніцше, її водночас зараховують і до постструктуралістської. Представники британських студій також аплікують ідеї нового історизму у літературознавство через призму марксизму та культурних студій ХХ ст. Таким чином, для представників нового історизму, – як істориків, так і літературознавців, – головним завданням є конструювання цілої культури як напрямку літературних досліджень, як певного тексту, який потрібно знову й знову інтерпретувати. Вони виводять літературний текст на той самий рівень, що й газетний допис, рецепт, теологічний трактат, інструкцію, автобіографічні дописи тощо.

Новий історизм запозичує компаративний метод студій ще на початках своєї появи. Так, у 1973 р. з'являється фундаментальна праця Г. Вайта *Метаісторія: Історичні уявлення в Європі ХІХ ст.* (*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*), у якій вчений запропонував нові підходи до історіографічних досліджень на основі теорії тропів та фігур. Головна ідея вайтської тропології у тому, що праця історика, в жодному разі, не є відтворенням минулого, але нагадує неминучий «поетичний акт», в якому доходить до структурного переформатування історичного поля досліджень за допомогою чотирьох базових тропів: метафори, метонімії, синекдохи й іронії. У своїй теоретичній концепції теоретик зосереджується на проблемі історичного письма як певної наративної оповіді: «Наративне письмо, – за Г. Вайтом, – це не розповіді про хронологічні послідовності випадків, а радше створення

взаємозалежностей між минулими подіями та видами оповіді. Події, зафіксовані в анналах та хроніках, – це не сирий матеріал для подальшого вираження, а вже закодовані у тропях сюжети, які чекають подальшого наративного пояснення» [5, 6].

Таких висновків учений зумів досягнути, використовуючи передовсім компаративний метод дослідження чотирьох базових для XIX століття історичних концепцій: Ж. Мішле, Л. Ранке, А. Токвіля і Б. Кроче. Зіставляючи і порівнюючи їхні тексти з погляду використання тих чи інших тропів і фігур для побудови історичної нарації, вчений дійшов висновку про інтерпретативну природу історичної оповіді, визначив основні історіографічні жанри та стилістику. З іншого боку, праця Г. Вайта про історичні уявлення у Європі XIX ст. певним чином і поряд із психологією, етнологією й культурною етнологією, дала поштовх розвитку напряму літературної імагології у системі компаративних студій. Як стверджує Д. Наливайко, літературна імагологія за своїм характером і структурою є галуззю міждисциплінарною, а її безпосередній предмет «[...] літературні образи (іміджі) інших народів та індивідів-іноземців, які створюються в певній національній (або регіональній) свідомості й утілюються в літературі [...]» [4, 28].

Водночас літературна імагологія стає джерелом для формування поетики культури Стівена Грінблатта. Базовий принцип цього напряму – перехід від формального аналізу словесних/текстових артефактів до ідеологічного аналізу дискурсивних практик, а також у відкиданні жорстких меж між «літературними» й «нелітературними» текстами. Одним із головних положень цього напряму виступає ідея текстуальності історії, запропонована Л. Монроузом, згідно з якою існують взаємонаправлені стосунки між історією і текстами. Їхній зміст у тому, що саме тексти уможливають доступ до історії й водночас вони самі є строго вмонтованими в історію. Свого поширення поетика культури набула завдяки науковим студіям С. Грінблатта. У 1980 р. виходить друком його книжка *Формування “Я” у добу Відродження: від Мора до Шекспіра* (Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare).

Використовуючи метод «обрамлення літературних текстів нелітературними», учений зіставляє англійську драму епохи Відродження та тогочасну колоніальну політику Британії. Показує, як зовнішній контекст впливає на формування окремої ідентичності, і яким чином уже художня література фіксує таку ідентичність.

За допомогою такого методу, С. Грінблатт руйнує усталений на тоді погляд на ідентичність західноєвропейської людини як таку, що формується лише у час пришвидшеної модернізації ХІХ ст. та потрясінь буржуазних революцій. Теоретик увиразнює думку щодо текстуалізації історії, показує, як через текст, індивідуальні нараційні стратегії проступає образ епохи, формується система цінностей [13, 508]. Таким чином, можемо припустити, що засаднича спільність між новим історизмом і компаративними студіями – це порівняння різноманітних текстів із епохою, виявлення їхніх взаємозв'язків, взаємовпливів та універсальних закономірностей. В обох головних напрямках, – історичній поетиці та культурному матеріалізмі, – вчені активно звертаються до компаративного методу вивчення власної проблематики шляхом порівняльного читання / паралельного вивчення літературних і нелітературних текстів.

Найбільше новий історизм зближується із компаративістичними студіями в американській школі компаративістики. Зрештою, це й не дивно, оскільки перший з них був продуктом саме англосаксонського наукового дискурсу. Аналізуючи особливості становлення й розвитку компаративних студій у США, Т. Денисова виділяє кілька важливих факторів, серед яких розвиток інтердисциплінарності та контекстуалізації [3, 101-102]. Інтердисциплінарність, як метод і напрям дослідження різноманітних культурних явищ зафіксованих у текстах на стикові різних наукових напрямів, виявилася, за словами науковця, «[...] необхідною умовою функціонування компаративістики, що забезпечує активне й плідне включення літератури до культурних процесів і парадигм [...]» [3, 100]. Натомість контекстуалізація (вписування національних літератур у різні контексти) стає основним напрямком пошуків нових практичних шляхів компаративних студій в добу глобалізації та мультикультуралізму. Важливість

контекстуалізації у відмові від розгляду культурних явищ з погляду співвідношення «центру і периферії».

Звернення до вивчення і вирішення проблем, які лежать за межами літератури, а, головне, у полі культурної антропології, надає сучасним американським компаративним студіям соціологічного характеру. Т. Денисова наводить думку Д. Демроша, який вказує на орієнтацію сучасних компаративістів на таку модель літературних студій, яка одночасно сфокусована і на обох полюсах і при цьому піддає критиці владний авторитет [3, 102]. Такий підхід характерний і для новоістористів, які наголошують на важливості кожної окремої історії з різних позицій. Новоістористи також критикують владний дискурс, завжди обстоюючи особисту свободу та право «Іншого» в суспільстві, завжди перебувають на боці «пригніченого», «маргіналізованого» й «репресованого».

Для нового історизму так само важливими стають принципи інтердисциплінарності та контекстуалізації. Інтердисциплінарність як один із домінантних методів сучасних гуманітарних студій практично однаково трактований і застосований в обох напрямках. Натомість у підходах до контекстуалізації в новому історизмі та компаративістиці існують певні розбіжності, при збереженні спільного компаративного методу дослідження. Адже коли компаративні студії вдаються до контекстуалізації задля вписування окремих літератур у спільний літературний ланцюг, то новий історизм вдається до контекстуалізації задля вписування літератури, її уявлень у загальний дискурс епохи.

На сучасному етапі, щільне змикання компаративістики і культурних студій нового історизму, формують феномен культурної компаративістики. Представники обох цих напрямів прагнуть дати відповідь на питання, яке лежить далеко за межами історії й літератури, а саме – питання культурної ідентичності. Ця проблема, ідентичності Я або колективних ідентичностей, перекочує із досліджень Г. Вайта і С. Грінблатта в один з найпотужніших напрямів сучасної компаративістики, імагологію, стає, за словами

Д. Наливайка, її засадничою категорією і проблемою у їх широкому спектрі – родової, національної, соціальної, віросповідальної, культурної, мовної тощо ідентичностей, а для «літературної імагології особливу вагу мають національна й культурна ідентичності, які можна об'єднати в етнокультурну ідентичність» [4, 32].

На сьогодні звично говорять про три напрями компаративістики: «традиційна», інтердисциплінарна та культурна. Усі три напрями зосереджені довкола проблем, які часто лежать поза межами самої літератури. Проте, як слушно зазначає Б. Бакула, головне питання сучасної компаративістики не в тому «чи порівнювати?», а до питання про «власну точку зору» [1, 504]. Усе частіше лунають думки, щодо метанауковості сучасних компаративістичних студій [11, 352], які виникають на перехресті зіставлень різноманітних літературно-історичних й культурно-літературних контекстів та їхнього соціологічного характеру. Визначальним стає ідея «літературного і позалітературного тексту як віддзеркалення цінностей та настанов культури, яка його створила» [12, XIII-XIV]. Такий підхід якнайбільше зближує сучасні компаративістичні студії із теорією нового історизму, витворюючи напрям культурної компаративістики. Для цього напрямку характерними є ті ж тенденції досліджень, що й для нового історизму, а саме: 1) література розглядається у взаємозв'язку з іншими матеріальними реаліями, що разом складають соціальний контекст; 2) літературні тексти рівноцінні з іншими типами текстів, а отже, заперечується винятковість чи привілейованість літератури; 3) розмивається межа між літературою та історією; 4) наше уявлення про минуле безпосередньо пов'язане з теперішнім [10, 11-12].

Водночас, аналізуючи основне проблемне поле культурної компаративістики, Д. Утрацька визначає такі проблемні точки: 1) дослідження літературних жанрів у системі масової культури; 2) зміщення домінантної дослідницької перспективи із центральних американо-європейських літератур на попередньо змаргіналізовані літератури; 3) аналіз впливів дискурсів і теорієпізнавчих практик культурної антропології; 4) новий статус перекладу як

автономного, поряд із іншими літературними жанрами, явища; 5) вивчення взаємозв'язків літературних текстів і віртуальної реальності; 6) верифікація типів рецепції «інших культур» у літературному тексті [15, 266].

Сучасна культурна компаративістика, на відміну від «традиційної» й інтердисциплінарної, є найбільш розгалуженою, охоплює студії над перекладом, постколоніальні, етнічні, гендерні, вивчення культурної ідентичності. Саме цей напрям викликає найбільше термінологічних, методологічних і теоретичних дискусій, а в англоамериканському світі одержує назву «нової компаративістики» на зразок «нового історизму». Відкритим залишається питання демаркаційної лінії між трьома зазначеними напрямками компаративістичних студій, оскільки для них усіх притаманний спільний метод дослідження. На думку А. Геймея, ця лінія проходить по межі культурного повороту, що його зазнали гуманітарні студії в останніх роках ХХ ст. і є продовженням історичного розвитку дисциплін, позначених тісним зближенням із іншими гуманітарними дисциплінами [9, 37]. Таким чином, зазначені напрями компаративістики не протистоять одне одному, а співпрацюють одне з одним та з іншими науковими дисциплінами, залишаючи за кожним із них своє поле студій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бакула Б. У напрямі до інтегральної компаративістики. Пер. з пол. С. Яковенка // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. Під ред. Б. Бакули. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. С. 503-515.
2. Баррі П. Новий історизм і культурний матеріалізм. Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. К.: Смолоскип, 2008. С. 205-225.
3. Денисова Т. Школа американської компаративістики: генеза, історія, характеристика // Національні варіанти літературної компаративістики. Під ред. Д. Наливайка, Т. Денисової, О. Дубініної. К.: Видавничий дім «Стилос», 2009. С. 81-140.
4. Наливайко Д. Літературна компаративістика вчора і сьогодні. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. Під ред. Д. Наливайка. К: Києво-Могилянська академія, 2009. С. 5-43.
5. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Пер. с англ. под ред. Е. Г. Трубиной и В. В. Харитоновна. Екатеринбург: изд-во Уральського ун-та, 2002. 528 с.
6. Burzyńska A. Postrukturalizm // Burzyńska A., Markowski M. P. Teorie Literatury XX wieku, Kraków: Znak, 2006. S. 305-358.
7. Greenblatt S. Towards a Poetics of Culture. The New Historicism. Ed. by Harold A. Veesser // Collection of Essays. N.Y.: Routledge: Chapman and Hall, 1989. S. 1-14.

8. Heck D., Wokół nowego historycyzmu // Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. 88/2. – S. 97-111.
9. Hejmej A. Interdyscyplinarność i badania komparatystyczne // Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ. 2007. nr 1. – S. 35–53.
10. Hens-Piazza G. New Historicism. Augsburg Fortress, Publishers 2002. 104 p.
11. Kasperski E. O teorii komparatystyki. Literatura. Teoria. Metodologia. Pod red. D. Ulickiej. Warszawa, 2001. – S. 331-356.
12. Kujawińska-Courtney K., Wprowadzenie. Stephen Greenblatt i poetyka kulturowa/nowy historycyzm // Stephen Greenblatt. Poetyka kulturowa. Pisma wybrane. Tłum. Z angl.: Krystyna Kujawińska-Courtney. Kraków UP, 2006. S. V-LXXXII.
13. Markowski M. P. Historyzm // Anna Burzyska, Michał Paweł Markowski, Teorie Literatury XX wieku. Kraków, 2006. – S. 497-518.
14. Thomas B., The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics. Princeton, New Jersey, 1991, 254 p.
15. Utracka D. W stronę komparatystyki kulturowej. o granicach i tożsamości pojęć we współczesnym dyskursie literaturoznawczym // Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, Rok IV (XLVI), 2011. S. 266 (245-267).
16. Wellek R. Upadek historii literatury, tłum. G. Cendrowska // Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej, 2008. No 79/3. S. 207-221.
17. Williams R. Keywords. A vocabulary of culture and society. New York: Oxford University Press, 1985. – P. 90. 340 p.

ІМАГОЛОГІЧНИЙ МЕТОД

Протягом останніх десятиріч вектор літературознавства все більше спрямовується на вивчення міжкультурних взаємин. Це призвело до того, що в сучасних літературознавчих студіях фактично не обходиться без складових термінологічного апарату літературної імагології, а першорядні позиції стабільно займає імагологічний метод.

Питання *Іншого (Чужого)*, його стосунки зі *Своїм (Рідним)*, та власне і сам образ свого «Я» – це ті основи, на які спирається імагологічний кут зору. Сюди ж додаються проблеми етнокультурного міфу, образу-міражу, кліше, стереотипу, імагеми, національного характеру, образу чужинця, іншості, імагопозиції, імагоперцепції та ін.

Не можна не погодитись із зауваженнями Т. Денисової стосовно того, що наразі термінологічний апарат літературної імагології «ще не відстоявся, не уніфікувався, не набув статусу загальноприйнятої категоріальності» [7, 216]. Подібні закиди мали місце й у статті «Імагологія як гуманітарна дисципліна» російської дослідниці Є. Папілової: «для позначення одиниць, які передають у літературних текстах уявлення про «чуже», немає фіксованих на практиці термінів, сукупність таких одиниць не систематизовано. Окремі автори вдаються до використання своєї власної термінології» [24]. Дотепер ситуація мало змінилась.

Безперечно, вагомий вклад у систематизацію термінологічного апарату літературної імагології зробили М. Беллер і Дж. Лірсен, які в рамках одного енциклопедичного збірника – «Імагологія. Культурне конструювання та літературна репрезентація національних характерів...» [51] – презентували роз'яснення найголовніших і популярних термінів, якими користуються літературознавці у дослідженнях імагологічного характеру. Втім, не дивлячись на те, що теоретико-методологічні положення «Імагології...» внесли певну ясність щодо термінології, її статті не дають вичерпної інформації стосовно тих

чи інших понять, як-от імагема. Разом із тим у сучасній літературній імагології продовжують паралельно функціонувати різноманітні терміни-синоніми та пропонуються до вжитку нові термінологічні одиниці щодо вивчення образів *Іншого* та *Свого* (здебільшого запозичені з інструментарію інших наукових дисциплін). І, безсумнівно, це ускладнює характеристику імагологічного методу. Тому надалі максимально враховані різні авторські підходи щодо розуміння і використання насамперед тих імагологічних понять, які тяжіють до синонімічної багатоманітності.

Імаго

Виходячи зі семантики назви «імагологія» («*imago*» – лат. «образ», «*logos*» – наука; тобто – «наука про образ»), першорядним і головним завданням літературознавчих імагологічних досліджень є різнобічне вивчення саме художнього імаго³. Останнє функціонує під різними назвами. Так, його широкоживаними синонімами є «імідж або національний імідж» (англійський варіант), «образ або національний образ» (російський варіант), «гетероімідж» («гетерообраз», «чужорідний образ» = *Інше* = *Чуже* в рідному письменстві), «автоімідж» («автообраз», «власний національний образ» = *Своє* = *Рідне* в інонаціональній літературі), «етнокультурний імідж», «етнообраз або літературний етнообраз», «імагологічний образ», «геокультурне імаго».

Лідер французької школи літературної імагології Д.-А. Пажо зазначив, що «з певного погляду образ – це мовлення, мовлення з Іншим; таким чином він слугує об'ємним посиланням на реальність, на яку вказує і яку означає. Тому ключовою проблематикою для імагології має бути питання логіки образу, його «істинності», а не «помилковості». Вивчати образ – це знати, що його утворює, що передає, якою є його справжня сутність, а у випадках, коли таке можливо, – що поєднує його з іншим образом або ж оригіналом» [23, 400].

Отже, процес вивчення імаго включає в себе передусім дві основні позиції: 1) ідентифікацію з відповідною реалією (питання гео- та

³Перш за все розуміється вивчення образу *Іншого* або *Свого* як геокультурних, національно-етнічних одиниць.

етнокультурної достовірності, а разом із тим і міражу або образу-міфу); 2) погляд крізь основи імаготворення (імагопозиція, імагоперцепція, імагемосемантика та ін.).

Ідентифікація

(Гео- та етнокультурне віддзеркалення реальності.

Міраж=образ-міф).

Визначення відповідності імаго тій чи іншій реалії відбувається насамперед на географічному, культурологічному й етнічному рівнях. Розпізнати географічний оригінал художнього імаго – це, безсумнівно, першорядна функція імагологічного методу. За визначенням Д. Замятіна в монографії «Гуманітарна географія: простір і мова географічних образів», «цілісна і складноорганізована система уявлень про якесь місце чи інший просторовий об'єкт, яка відповідає просторовим уявленням якоїсь культури» є географічним образом, який слід розглядати «як сукупність символів і архетипів, пов'язаних із певною територією <...> й репрезентовані через твори літератури, музики, живопису і т. д.» [Див. більше: 10]. На думку російського культуролога, географічний образ (до інваріантів якого Д. Замятін відносить поняття «культурний ландшафт» і «географічний імідж») – «система взаємопов'язаних і взаємодіючих знаків, символів, архетипів і стереотипів, яка яскраво й одночасно достатньо просто характеризує будь-яку територію (місце, ландшафт, регіон, країну)» [9, 128].

Тобто, першими мовами про імаго є географічна, культурологічна та етнічна інформація, які ідентифікують його та дають можливість маркувати як об'єкт, приналежний континенту (*Європейське, Африканське, Азійське*), країні або регіону (*Французьке, Українське, Єгипетське, Індійське, Кавказьке*), місту (*Єрусалимське, Токійське, Московське*), етносу (*Німецький, Арабський*) тощо. І якраз імаго базується на гео- та етнокультурній достовірності *Іншого* або *Свого*, яка в художньому творі перетворюється на «гео- та етнокультурну правдивість»⁴, і виступає основним об'єднуючим фактором авторських

⁴Зрозуміло, що тут мова йде про художню правдивість.

варіантів *Іншого* або *Свого*. При цьому в типологічно-подібних імаго різних письменників значно більше подібностей, аніж відмінностей, у їхніх гео- та етнокультурних складових, оскільки вони є індикаторами реальності *Іншого* або *Свого*, ключові ідентифікаційні ознаки яких творяться здебільшого за рахунок певного набору популярних імагем (образів і артефактів). Тобто, такі типологічно-подібні гео- та етнокультурні імаго цілком можуть бути віднесені до «імаготипічних структур», про які згадував бельгійський компаративіст Х. Дизерінк у статті «Імагологія та питання етнічної ідентичності» [8]. Схожості цим імаготипічним (клішованим, стандартним, шаблонним) структурам додає ще й загальна приналежність письменників до одного етносу, нації, країни, континенту, напряму, мистецької школи, історичного періоду тощо. Власне, така «родинність» зближує авторські процеси імаготворення, дозволяє віднайти ідентичні риси в імагопоетиці, імагемосемантиці, імагостилістиці.

Показовим є процес орієнтації Сходу на теренах Європи, зокрема в літературі романтизму. Адже перш за все англійські, російські, українські, французькі, польські, німецькі та інші європейські письменники дивилися на Схід очима європейця, а вже потім оцінювали його крізь призму власного его та індивідуального досвіду – до такого умовиводу свого часу дійшов Е. Саїд. «Схід був витворений.., – вважає американсько-палестинський учений, – орієнтаційований не тільки тому, що його відкрили як «орієнтальний» у всіх тих розуміннях, які здавалися самоочевидними пересічній європейській свідомості дев'ятнадцятого сторіччя, а й тому, що його *можна було зробити* орієнтальним – тобто примусити його бути орієнтальним» [31, 16]. На його думку, «орієнталізм об'єктивно слід розглядати як знакову систему, яка виражає європейсько-атлантичну владу над Сходом, а не як правдивий дискурс про Схід (яким він претендує бути у своїй академічній або науковій формі)» [31, 17].

При цьому слід враховувати й той факт, що гетероїміджі *Романтизованого Східного* формувалися в контексті ідей і поетики романтизму, інакше кажучи, статистичні азійські артефакти та реалії художньо романтизувалися. На цей важливий момент вказували Е. Саїд, Е. Шаффер, Н.

Ліск, Дж. Маккензі, С. Зенкін та ін., акцентуючи, що «романтики вельми індивідуалізували відповіді на свої бачення Сходу, кожна – проекція їхніх власних фантазійних світів» [55, 31]. Тобто, геокультурні імаго як базисні складові *Романтизованого Східного*, створені письменниками-романтиками, – це суб'єктивні конструкції об'єктивних геокультурних субстанцій [Див. більше: 28].

«Образ або імідж, – зазначається в книзі авторитетних французьких компаративістів П. Брюнеля, К. Пішуа й А.-М. Руссо, – це індивідуальне чи колективне уявлення, котре складається з елементів одночасно і інтелектуальних, і емоційних, і суб'єктивних. Жоден іноземець ніколи не побачить країну так, як це хотілося б місцевим жителям. Це означає, що емоційні оцінки переважають над об'єктивною оцінкою. Хибні ж погляди розповсюджуються швидше й ширше, ніж істина» [42, 64]. Такої думки дотримується переважна більшість учених-імагологів, які вважають, що образи закордону – радше міфи й міражі, котрі відображають наші бажання й очікування. Авторське імаго не є копією реальності, а є міражем = дійсністю, яка уявляється авторові. Тобто, воно завжди несе в собі *Авторське*.

Свого часу Д. Наливайко означив «імагологічний образ» як «ансамбль уявлень та ідей про Іншого, не-свій світ і культуру, що неминуче виводить цей образ на перехрестя проблем ідеологічних і культурологічних, нерідко й політичних. Він аж ніяк не є фотографічним відбиттям Іншого/Чужого, за ним стоїть, і в нього інкорпорується автор зі своєю суб'єктивністю, зі своєю ідеологією й ангажованістю, який не просто розгортає образ, а й експлікує його» [22, 95].

Варто зупинитися на тому, яким чином типологічно-подібні об'єктивні імаго набувають відмінностей. М. Фішер відзначав, що іміджі можуть бути як національними кліше, наближеними до стереотипів («імаготипів або імаготипної системи»⁵), так і складними образами, котрі об'єднують у собі різні

⁵М. Фішер запропонував уживати ці поняття замість терміну «стереотип» [Див. докладніше: 47].

образи *Чужого*. Зрозуміло, що будь-яке загальне імаго *Іншого* (континентальне, національне, етнічне, історичне й т.п.) формується за рахунок різних індивідуальних гетероїміджів, які завжди базуються на ідентичному об'єктивному гео- та етнокультурному імаго *Іншого*. Разом із тим оригінальності, самотності, несхожості йому додають перш за все авторські чинники: імагологічна точка зору щодо *Іншого* (сприймання крізь власну національну або етнічну ідентичність), імагологічна позиція щодо *Іншого* (сприймання крізь власну соціальну ідентичність), текстуальна стратегія щодо *Іншого* (декораційні й перцепційні прийоми) та ін.

Також віддаляли від об'єктивності авторські імаго й впливи на них національних кліше (сумарних і усталених уявлень про *Інше*), які мали місце в тій чи іншій країні, регіоні тощо. Приміром, Д.-А. Пажо виокремив не тільки індивідуально-авторські («образ є презентацією, сумішшю почуттів та ідей, тому наше завдання полягає в тому, аби вловити цей ідеологічний і чуттєвий резонанс» [23, 400], а й культурно-ідеологічні, колективні та напівколективні впливи на образ *Іншого* («образ є презентацією культурної реальності, через яку індивідуум або група індивідуумів розробляє, поділяє і пропагує у власному культурному чи ідеологічному просторі чужий культурний чи ідеологічний простір» [23, 399]; «образ Іншого – на рівні індивідуальному (коли йдеться про письменника), колективному (коли йдеться про соціум, країну, націю), напівколективному (коли йдеться про певну спорідненість мислення, спільну думку) – з'являється також як продовження мене й мого індивідуального простору») [23, 401].

Х. Дизерінк у статті «Імагологія та питання етнічної ідентичності» вказав на імагологічну значимість національно-історичних впливів: «іміджі та імаготипічні структури не є відбиттям або відображенням реальних колективних рис спільнот («нація», «народ» і подібне), а лише фікціями, тобто, ідеями, що в певний час на певних історичних етапах формуються у країнах або спільнотах» [8, 389].

Наприклад, європейське імаго *Східного* часів романтизму – це суб'єктивно-романтизоване об'єктивне гео- та етнокультурне імаго *Східного* із не- або відчутними відлуннями національних і загальноєвропейських кліше *Східного*. При цьому самі авторські чинники, або разом із історико-політичними й ідеологічними факторами, призводять до нюансування реалій гео- та етнокультурного імаго вигаданими й стереотипічними характеристиками. Й така суб'єктивізація та привнесення матеріалу, що не відповідає дійсності, дозволяє говорити про європейські імаго *Романтизованого Східного* (*Єгипетське, Індійське, Кавказьке, Кримське, Степове* та ін.) як образи-міфи або «міражі»⁶ (Ж.-М. Карре), або «уявні образи» (Дж. Лірсена) [14, 371], котрі більш або менш наближені до гео- та етнокультурної правди. Приміром, такими є Шатобріанове і Нервалєве *Близькосхідне*: «колись здавалося, що <...> це Схід Шатобріана і Нерваля» [61, 1] – це слова французького журналіста, які цитуються на початку «Орієнталізму» Е. Саїда як одне з численних свідчень літературної суб'єктивізації об'єктивного імаго *Східного*.

Основні складники імаготворення

1. Імагологічна позиція або імагопозиція: сукупність соціального й психологічного (формотворчих) та інформаційного (об'єднуючого з «імагологічною точкою зору») вимірів

В авторитетному імагологічному довіднику [51] до ряду вагомих понять сучасної літературознавчої імагології включені концепти «перспектива» («perspective»), «точка зору» («point of view»). Манфред Беллер, роз'яснюючи значення цих синонімічних термінів, спочатку процитував тлумачення «point of view» або «viewpoint», які поєднуються з малярським умінням зображувати тривимірний об'єкт у двовимірній площині, з Оксфордського словника

⁶У книзі «Французькі письменники і німецький міраж. 1800 – 1940» («Les écrivains français et le mirage Allemand», 1947) Жан-Марі Карре, досліджуючи образ *Іншого* у літературі, відзначив, що французька германофілія (котру започаткувала Мадам де Сталь) змінилася германофобією після франко-пруської війни 1870 – 1871 рр. тощо. Власне, у цій монографії Ж.-М. Карре назвав образи *Іншого* «міражами».

англійської мови – «особливе ставлення чи спосіб розглядання предмета», «позиція, з якоїсь щось спостерігається». Далі вчений справедливо відзначив, що «найпоширеніше літературне вживання цього терміна пов'язується з проекцією наратора або літературного героя на наративні описи <...> Особливіше вживання стосується позиції та поглядів щодо різних країн» [51, 395].

Сенс цієї статті М. Беллера полягає в тому, що в імагології концепти «перспективи» й «точки зору», які також підміняються термінами «позиція» і «погляд», перш за все поєднуються з національністю автора, який творить імідж *Іншого*. Таким чином імагологічними різновидами «перспективи» або «точки зору» стають національні погляди (англійський, російський, український та ін.) на етноси. «Іміджі певної нації <...> будуть різнитися залежно від різних точок зору інших націй» [51, 395], – відзначає М. Беллер, виокремлюючи одну із загальновідомих і ключових тез імагології щодо національної специфіки сприймання *Чужого*.

Отже, посилаючись на ці роз'яснення термінів «перспективи» й «точки зору», зроблені М. Беллером, у цьому розділі буде використано дані імагологічні терміни виключно у рамках «національно-авторського». Коли ж мова йтиме про вплив соціального статусу автора на його сприймання *Іншого* або, інакше кажучи, про соціалізоване сприймання *Іншого*, то скористаємося терміном «імагологічна позиція»= «імагопозиція».

У дотичних до імагології галузях знання – соціології, психології, соціальній психології⁷ – термін «позиція» (від лат. *positio* – положення, розташування) функціонує у двох основних значеннях: «1) Стійка система відносин людини до певних сторін дійсності, що проявляється у відповідній поведінці та вчинках <...> 2) Інтегральна, найбільш узагальнена

⁷До речі, важливість цих наук для літературної імагології підтверджується включенням до вже згадуваної «Імагології...» (За редакцією М. Беллера та Дж. Лірсена) статей «Соціальна психологія» (Manfred Beller, *Social psychology*) й «Соціологія» (Nico Wilterdink, *Sociology*).

характеристика положення індивіда в статусно-рольовій внутрішньогруповій структурі» [37, 347].

Таким чином «імагологічну позицію» можна охарактеризувати як соціально-психологічний кут зору на *Інше* (разом із тим і на *Своє*, оскільки часто *Інше* тісно пов'язане зі *Своїм*), який проявляється певними поетикальними й семантичними ознаками у створених іміджах *Іншого* й *Свого*. Тобто, гео- та етнокультурне *Інше* й *Своє* обрамляється, насичується соціально-психологічним *Авторським*.

І ще на початку 80-х років ХХ ст. Д.-А. Пажо заявив, що національний образ не слід розглядати як аналог реальності, яка спостерігається, оскільки національний образ – це все-таки репрезентація авторського уявлення. І при вивченні національного образу, на думку французького компаративіста, слід обов'язково рахуватися з «основними опозиціями тексту (я-оповідач – рідна культура, й він-персонаж – культура, яка зображається) та тематичними одиницями, елементами, які є каталізаторами образу чужого» [59, 175]. Як бачимо, тут вповні проводиться аналогія з «імагологічною точкою зору». А от далі, читаючи цю статтю, можна прослідкувати й певний натяк на «імагологічну позицію». Так, Д.-А. Пажо пише, що важливо розглядати й різні просторово-часові відносини тексту, оскільки вони структурують образ *Іншого*: різноманітні види опозицій «Я – Інше», способи міфологізації та «зовнішній» порядок, ізоморфний внутрішньому світу письменника, – географічний і психологічний простір у цьому випадку повинні постати як єдине ціле» [59].

Дж. Лірсен, висвітлюючи історію розвитку та методи літературної імагології, зауважив, що «наші джерела мають суб'єктивний характер, їх суб'єктивність не можна ігнорувати, виправдовувати або відфільтрувати, її необхідно враховувати при аналізі. Репрезентовані національності (*spected*) окреслені в перспективному контексті репрезентанта-тексту або дискурсу (*spectant*). Із цієї причини імагологи мають особливий інтерес до динаміки взаємодії між цими образами, які характеризують *Іншого* (*гетерообрази*), та тими, які характеризують власну, внутрішню ідентичність (*самообраз* або

автообраз)» [14, 371], та конкретизував дані теоретичні розробки на прикладі Томаса Манна («При вивченні німецького самообразу в роботах Томаса Манна завжди треба ставити питання, чи Манн періодично пише як німець, або, можливо (і, ймовірно, одночасно), як патрицій-буржуа, європейський інтелектуал чи Lubecker» [14, 371]. Інакше кажучи, Дж. Лірсен говорить про «імагологічну точку зору» (автор-німець) та «імагологічну позицію» (автор-інтелектуал та ін.) щодо *Німецького*.

У першому українському підручнику з порівняльного літературознавства також є зауваження щодо сприймання *Чужого* з «імагологічної точки зору» (мандрівником як представником нації) та з «імагологічної позиції» (мандрівником як індивідом, уподобання якого частково визначені його соціальним статусом): «своя» національно-культурна традиція та індивідуальні психологічно-побутові уподобання мандрівника-спостерігача, які є вихідною основою для сприймання чужоземного світу» [26, 365].

Такі умовиводи сучасних компаративістів щодо впливу «імагологічної точки зору» та «імагологічної позиції» на образ *Іншого*, звичайно, не є їхнім відкриттям. Аналогічні думки існували й у попередні віки. Приміром, у першій половині XIX ст. популярністю користувалася «Подорож до Верхнього та Нижнього Єгипту...»⁸ Шарля Сонніні де Манонкур, яка 1809 р. вийшла в російському перекладі під назвою «Путешествие господина Сонниния в Верхний и Нижний Египет, с описанием страны, нравов, обычаев и религии природных жителей». Авторська імагологічна точка зору щодо *Єгипетського* присутня у цій книзі вже з перших рядків: «Єгипет, – пише французький мандрівник, – у наші часи сплюндрований, вертеп розбійництва і нелюдності, нарешті може мати надію повернути свою колишню гучну славу. Ставши надбанням народу не менш знаменитого, ніж той, яким пишалася давнина; ця прославлена країна, котру минулі віки зробили малопізнанною, досягне своєї

⁸Charles-Nicolas-Sigisbert Sonnini de Manoncourt, *Voyage dans la Haute et Basse Égypte, fait par ordre de l'ancien Gouvernement, et contenant des observations de tous genres* (1799). Цього ж року ця тритомна подорож була перекладена на англійську мову – Sonnini, *Travel to Upper and Lower Egypt* (translated by Rev. Henry Hunter). Також побачив світ і німецькомовний переклад.

прадавньої славетності. Землі, народи, міста, селища повернуться до життя, приймуть нове утворення, і Єгипет стане не таким, яким був донедавна. Таким чином, вважаю за потрібне зобразити Єгипет у тому вигляді, в якому його побачили Французи...» [29]. Не втрачається сприймання *Єгипетського* з французької точки зору й у подальшій оповіді: месє Сонніні де М. як патріот-француз постійно підкреслює велику місію Франції у відродженні Єгипту та в оприлюдненні величних артефактів давньоєгипетської культури. Така його прямолінійна та пропагандистська імагологічна точка зору призвела до того, що російськомовне «Путешествие господина Сонниния...» супроводжувалося наступним роз'ясненням: «Читач великодушно пробачить захоплення пана Сонніні: він писав свою Передмову під час перебування військ французьких у Єгипті, і певно не передбачав наслідки їхніх подвигів» [29].

О. Сенковський у статті «Здібності й погляди сучасних мандрівників Сходом»⁹ (1835) відзначив, що розповсюджені європейські орієнтальні іміджі – це, більшою мірою, суміш із хибних сходознавчих відомостей, смішних висновків, переказів попередньої стереотипічної інформації, що зумовлені дією забобонів і політичних теорій Європи. На західному орієнталізмі помітні, за спостереженнями російського орієнталіста польського походження, відбитки «національного напрямку розуму самих мандрівників: все, що тільки є вульгарного й безглузлого в модних ідеях сучасної Франції, Англії та Німеччини, відображається тут із повною силою для користі й повчання читача. Француз, зрозуміло, шукає на Сході «засобів для відродження роду людського» або для поліпшення долі жінки. Англієць зустрічає ви скрізь зайнятого більше ворожнечами своєї вітчизни, торгівельною жадобою та руїнами старовини, ніж східною людиною» [32, 72]. Європейцям, зауважується О. Сенковським, щоб правильно зрозуміти Схід слід зняти із себе оболонку європейської людини та навчитися розмовляти й думати як азіати [32, 74].

⁹О. Сенковский, *Способности и мнения новейших путешественников по Востоку* (1835).

Тобто, перефразовуючи сучасними термінами, «імагологічна точка зору» призводить до спотворення реалій *Східного*.

А от проблема «імагологічної позиції щодо *Іншого*» частково висвітлена у першому розділі подорожі Ш. Сонніні де М. Спочатку месьє Сонніні на підставі власного досвіду описав психологічно-соціальний портрет мандрівника та відзначив, що кожен із них бачить навколишнє середовище по-різному: «Всі речі також не постають в однаковому вигляді перед усіма спостерігачами. Подібно до того, як для всякого живописця характерний особливий підмальовок і спосіб накладання фарб, так і мандрівник, маючи свій особливий спосіб спостереження, повідомляє його у своїх писаннях» [29]. Далі він вказав на причини появи різного бачення *Іншого* та вирізнив деякі можливі варіанти «імагологічної позиції» мандрівника: «через неможливість усе пізнати мандрівник здебільшого приліплюється до предметів, які старанніше вивчав замолоду. Будучи керований своєю схильністю, а подеколи своєю несамовитістю, розмірковує про все згідно з люб'язним своїм предметом, і нехтує тим, що на нього не схоже, або від нього віддаляється. У такий спосіб і з тієї причини часто ботанік дивиться тільки на трави; зоолог – на тварин; любитель старожитностей – на руїни; фізик – на дії природи; купець – на способи збільшити свої статки; політик – на зносини між народами» [29]. Такі різні погляди на *Інше (Єгипетське)*, за спостереженнями Ш. Сонніні де М., призводять до різних моделей текстуальної орієнтації («Один, нехтуючи подробицями, презентує свої висновки вкупі, без розрізнення; інший пишно звеличує суцї дрібниці; ще інший подеколи жертвує правдивістю заради велеречивого опису або сили слова; ще інший, хоча й правильний спостерігач, але грубий і без хисту, обтяжує свої повісті сухістю стилю» [29]). Також Сонніні відмітив, що часто для реальності не баченого на власні очі *Єгипетського* автори-мандрівники вдавалися до цитувань інших історико-літературних джерел («Він¹⁰ вирішив додати нову подорож, якої він не

¹⁰Ш. Сонніні де М. мав на увазі «Листи з Єгипту...» М. Саварі (M. Savary, *Lettres sur l'Égypte, où l'on offre le parallèle des moeurs anciennes & modernes de ses habitans, où l'on*

здійснював, а тому й змушений був робити виписки, запозичати у *Геродота*, *Страбона*, *Діодора* та ін.» [29]).

У заголовку колись популярного франкомовного «Путівника вояжера Алжиром» (1846) [48] виокремлено наступні типажі мандрівника – «вчений» («le savant»), «художник» («l'artiste»), «людина світу» («l'homme du monde»), «колоніст» («le colon»). «Ці категорії, – вважає Алі Бехдад, автор монографії «Запізнілі мандрівники: орієнталізм у період колоніального занепаду», – пропонують різні сфери інтервенції на Сході, до яких прикладається інформація путівника» [39, 40].

Повертаючись до орієнталізму ХХ ст., слід пригадати ще деякі напрацювання Р. Шваба й Е. Саїда, які виявляються дотичними до проблеми «імагопозиції». У «Східному Ренесансі» [62], керуючись соціально-психологічними особливостями орієнталістів ХІХ ст., Р. Шваб поділив їх на: орієнталістів-науковців, орієнталістів-ентузіастів або орієнталістів, які є одночасно науковцями й ентузіастами. До останніх він відніс Р. Бертона, Е. Лейна, Ф. Шлегеля. Е. Саїд в «Орієнталізмі» виокримив три категорії авторів-орієнталістів: 1) автор, який здійснює професійне орієнталістське дослідження, що має науковий статус (Е. Лейн); 2) автор, який наукові артефакти презентує через яскраві індивідуальні враження (Р. Бертон); 3) автор, «для якого реальна або метафорична поїздка на Схід є здійсненням якогось глибоко пережитого й нагального проекту» (Ж. де Нерваль)» [31, 208]. При цьому зауважив, що «ці три категорії не так уже й різняться одна від одної <...> До того ж жодна категорія не містить у собі «чисті» репрезентативні типи» [31, 208]. Вповні очевидно, що підґрунтям для цих класифікацій Р. Шваба й Е. Саїда слугують формотворчі для «імагологічної позиції» соціальні та психологічні чинники.

Безперечно, офіційний соціальний статус «того, хто перебуває закордоном» або «того, хто, описує свою батьківщину» продукує відповідну статусну імагопозицію: мандрівник – мандрівну, паломник – паломницьку,

décrit l'état, le commerce, l'agriculture, le gouvernement du pays, & la descente de S. Louis à Damiette, tirée de Joinville & des auteurs arabes, avec des cartes géographiques (Paris, 1785 – 1786).

науковець – наукову, невільник – невільницьку, колоніст – колоніальну, військовослужбовець – військову й т. п. Утім, такий алгоритм не є сталим: приміром, письменник-науковець може займати щодо *Іншого* не тільки наукову, а й мандрівну або паломницьку позиції.

Своєю чергою офіційна імагопозиція має експектаційний характер: від автора, який споглядає *Інше* із заявленої мандрівної імагологічної позиції, очікують тексти у жанрі подорожі; від автора-паломника – паломницької літератури й т. п. Приміром, російські читачі від О. Пушкіна, який подорожував Кавказом, чекали подорожніх записок, від О. Сенковського, який перебував у науковому відрядженні на Близькому Сході, – наукових текстів, а від паломника М. Гоголя – опису Святої Землі тощо. Разом із тим, подеколи, офіційно-статусна імагопозиція створює й відповідний ракурс сприймання *Іншого*: якщо автор-науковець вигадує або фантазує про *Інше*, то це може прийматися за наукові факти, а от останні з-під пера автора-мандрівника можуть викликати сумніви; якщо автор-мандрівник дає подорожні рекомендації, то їх сприймають серйозно, беручи на віру. Щодо останнього показовими є рядки з листа К. М. Базілі, який, будучи на той час російським консулом у Сирії та Палестині, просив М. Гоголя не турбуватися про конвої та інші нісенітниці, про які говорять світські мандрівники-шарлатани, наслідуючи Ламартіна (лист К. М. Базілі до М. Гоголя з м. Бейрута, від 25 грудня 1847 р.).

Щодо психологічної складової імагопозиції, то під цим розуміється «психологія групової поведінки». Колись в одному з досліджень, присвячених історико-психологічним особливостям побутової поведінки декабристів, Ю. Лотман зауважив: «До свідомості людини підключаються складні етичні, релігійні, естетичні, побутові й інші семіотичні норми, на фоні яких складається психологія групової поведінки» [18, 26]. Такого роду «психологія групової поведінки» («мандрівника», «паломника», «вченого», «невільника» та ін.), на наш погляд, маркує й імагологічну позицію («мандрівну», «паломницьку», «наукову», «невільницьку» та ін.). Для науковця та мандрівника характерна пристрасність, емоційна напруга в бажанні відкрити

або побачити щось нове, флексибільність, тобто здатність пристосовуватися до *Іншого* (не тільки вивчати чужоземну мову й культуру, а й намагатися жити по-чужоземному); для невільника – ностальгійність, відчуття самотності, депресивність; для паломника – благоговійне почуття глибокої поваги до християнських святинь, пристрасне прагнення доторкнутися до Святих місць.

Утім, структура «імагопозиції» – це не лише соціально-психологічне налаштування на сприймання заданого об'єкта, але ще й сума певних знань про нього, такий собі «бібліотечний образ», який завжди тяжів над формуванням *Іншого* та *Свого*. Власне, інформаційна складова об'єднує «імагологічну позицію» з «імагологічною точкою зору»: вона є спільною для обох, коли, приміром, автор-англієць виключно орієнтується на англійську інформацію про *Інше*, російський – російську й т. п. Але потрібно враховувати, що нерідко бібліотечний образ *Іншого* – не тільки власне-національні, а й закордонні іміджі.

Приміром, на *Кавказьке* польського романтика Т. Лади-Заблоцького вплинули російські іміджі цього регіону, створені О. Бестужевим-Марлінським, а на *Близькосхідне* іншого польського романтика Ю. Словацького – французьке *Єгипетське*, *Палестинське* та інше *Східне* А. де Ламартіна. Тут доцільно зауважити, що бібліотечний Схід, яким оперували письменники-романтики, включав разом із реальними фактами й стереотипні уявлення про Азію, котрі літератори або беззастережно підтверджували, або доповнювали новими нюансами, або розвінчували. Про такого роду рецепційні моменти щодо *Кримського* писав І. Муравйов-Апостол у передмові до «Подорожі Тавридою 1820 року»¹¹: «Як любителю вчень старовини, я буду повідомляти тобі мої про них міркування, здогадки, нісенітниці; ти з усього цього вибереш те, що, можливо, буде вартим твоєї уваги» [20, 3].

Таким чином «імагопозиція» характеризується сукупністю трьох вимірів – двох формотворчих (соціального й психологічного) й об'єднуючого з «імагологічною точкою зору» (інформаційного). Разом із тим текстів, у яких

¹¹И. Муравьев-Апостол, *Путешествие по Тавриде в 1820 г.* (1823).

Інше або *Своє* зображене з якоїсь однієї імагологічної позиції, вкрай мало. Нерідко авторське імаго – це мозаїка наративів із різних імагологічних позицій та однієї імагологічної точки зору. Остання може бути як яскраво вираженою чи менш акцентованою, так і загальною другорядною, непомітною чи латентною, але вона ніколи не відсутня.

2. Деякі види імагопозиції та моделі імаготворення (паломницька, мандрівна, наукова, невільницька)

Одними з найпоширеніших імагологічних позицій щодо *Іншого* є паломницька, мандрівна, наукова й невільницька, кожна з яких характеризується трьохвимірністю (соціальний + інформаційний + психологічний).

Паломницька імагопозиція передбачає сприймання виключно пов'язаного з топографією Біблії (Корану і т. п.) та історією релігійного вчення *Іншого*, яке осягається крізь релігійну інформацію та психологічний стан паломника як глибоко віруючої, набожної людини. Дана імагопозиція призводить до появи *Паломницького Іншого*. Для цієї моделі імаготворення здебільшого характерні: різнопланові описи географічно-природничих і архітектурних об'єктів місця паломництва (Єрусалиму, Віфлеєму, Мертвого моря, Йордану, храму Воскресіння, Мекки тощо); алюзії, асоціації, цитування та посилення на релігійну літературу; образ «релігійних руїн»; опозиція «*Своє* (Біблійно-християнське, Мусульманське та ін.) – *Чуже* (Турецько-арабське-мусульманське, Білійно-християнське та ін.)», де перше як *Своє* ідеалізується, а друге як *Чуже* негативізується; психологізація *Іншого* за допомогою авторського підвищеного інтонування (окличні речення), поетизації власної релігійності (естетичні образи прикрашено-піднесеного *Іншого*), відображення авторського душевного стану (молитв, своїх і чужих поезій на релігійну тематику).

Найсильніше та найповніше авторське Я проявляється в **мандрівній імагопозиції**, яка серед цих чотирьох імагологічних позицій є

найсуб'єктивнішою. Мистецьким результатом такого сприймання *Іншого* (*Свого*) є *Мандрівне Інше* (*Своє*). Для цієї моделі імаготворення притаманно: 1) сильна присутність біографічно-авторських чинників (*Інше* проживається автором-мандрівником, описується в контексті його реальних або вигаданих дій, переживань, емоцій); 2) різноманітна палітра емоційного забарвлення (захоплення, здивування, шкодування, співчуття, жаль та інші психологічні оцінювання письменниками *Іншого* або *Свого*, які підтверджували, розвінчували, формували позитивні й негативні, привабливі й непривабні етнокультурні іміджі *Іншого* або *Свого*); 3) не тільки комбінування авторського баченого, почутого, прочитаного, але й вигаданого *Іншого* або *Свого*, яке часто з'являлося заради задоволення читацьких смаків; 4) суб'єктивні географічно-природничі, етнографічно-антропологічні, культурно-релігійні, історико-політичні та інші характеристики тієї чи іншої частини *Іншого*, де проводилися зіставлення *Іншого* зі *Своїм* (заради кращої читацької уявної візуалізації вербального *Іншого*).

Соціальний вимір **наукової імагопозиції** стосується того, що спочатку автор-науковець сприймає *Інше* як науковий об'єкт за допомогою емпірично-теоретичних методів дослідження (спостереження, опису, експерименту, аналізу, синтезу, узагальнення, пояснення, класифікації). Далі це *Наукове Інше* переноситься у літературний текст, де зберігається автентичність *Наукового Іншого*. Інакше кажучи, автор-науковець художньо-образно інтерпретує знання про *Інше*. При цьому в моделі наукового імаготворення – *Науковому Іншому* – *Інше* як науково-достовірний артефакт чужоземної культури виступає найважливішою частиною наративу.

Велике значення має також інформаційний вимір: науковець мусить бути ознайомленим із усім масивом інформації щодо *Іншого*, тому *Наукове Інше* характеризується інтертекстуальністю. А от психологічний вимір відступає на задній план: авторське Я в *Науковому Іншому* майже не помітне або відсутнє. Воднораз підтекстово науково-психологічні чинники все-таки діють: науковцю притаманна жага до відкриттів і бажання їх оприлюднити. А *Наукове Інше* – це

не лише літературна презентація *Наукового Іншого*, а й свого роду приємний, легший для всезагального, непрофесійного сприймання, вид його популяризації. Тобто, *Наукове Інше* дещо тяжіє до сучасної науково-популярної літератури.

Результатом **невільницької імагопозиції** письменників є *Невільницьке Інше*. Для цієї моделі імаготворення характерно: фігурування *Іншого* в образах «в'язниці», «неволі»; депресивне сприймання чужоземних територій через топоси «могили», «смерті»; поширення нерадісних переживань автора-невільника на топографічні описи чужини; зображення *Іншого* як краю несприятливого клімату й розсадника хвороб; побудовані на ностальгійних мотивах опозиції *Своє – Чуже*, де друге завжди поступається привабливістю першому; проведення асоціацій *Себе (автора-невільника) з Іншим (географічним об'єктом)*; передача невтішних авторських емоцій через персоніфіковані образи *Іншого*.

3. Декораційне імаго та його види

«Повідомлення залежні від різноманітних форм передачі» [Цит. за: 13, 166], – відзначено у праці «Енциклопедія та методологія філологічних наук»¹² Августа Бека. В контексті літературної імагології такими повідомленнями про *Інше* можна назвати гео- та етнокультурні імаго, які безумовно залежні від імагологічних «форм передачі», тобто, від презентацій, зумовлених авторськими текстуальними стратегіями щодо *Іншого*. Звичайно, завжди буде присутня гео- та етнокультурна стратегія щодо *Іншого*, відображення більшою або меншою мірою його прикметних географічних, природничих, етнографічних та інших рис (імагем). Разом із тим мають місце й другі паралельні авторські стратегії – назовемо їх «**декораційні імаго**» – які важливо правильно визначити, щоб вірно зрозуміти місце та роль гео- та етнокультурного іміджу *Іншого* в тексті.

Дж. Лірсен у програмній статті «Імагологія: історія і метод» («Imagology: History and method») написав, що «перше завдання – створення інтертексту

¹²А. Voeckh, *Enczklopädia und Methodologie der philologischen Wissenschaften* (1877).

даної національної репрезентації як тропа <...> Троп також має бути контекстуалізований у тому тексті, у якому він виник. Який це текст? Які в ньому працюють жанрові умовності: наративні, описові, гумористичні, пропагандистські? Художній, документальний, поетичний? Який статус, оприявленість і функції національних тропів у межах цих параметрів? Яке місце треба відвести поетичному (оповідному, іронічному) відображенню даної національної характеристики? Саме в цьому аспекті імагологія, як і раніше, найбільш міцно укорінена в літературознавстві. Усвідомлення поетичних умовностей, наративних технік і змінних умовностей літератури необхідне для збалансованої оцінки розгортання в тексті даного образу, а не лише бібліометричного сприйняття» [14, 372]. Власне, Дж. Лірсен вказав, що при вивченні текстуального значення образу *Іншого* слід враховувати індивідуально-авторські та жанрологічні чинники, які впливали на його формування. Дані умовиводи цілком у руслі герменевтичних поглядів Е. Гірша, одного з авторитетних представників герменевтики другої половини ХХ ст.: текстуальне значення – це вербальна інтенція автора, тому важливо правильно відновити, зрозуміти й враховувати авторські цілі та ставлення; інтерпретація завжди повинна бути «жанрово обумовлена», тому що жанр задає ті контури розуміння, за які не може вийти інтерпретація [50].

Зрозуміло, що в тексті автор використовує гео- та етнокультурне імаго *Іншого* по-різному. Воно може слугувати для відображення минулого і сучасного стану країни, декором для авторських політичних і естетичних ідей, матеріалом для фантазій, інтерпретацій тощо. Таким чином імаго *Іншого* може фігурувати в різних варіантах декораційного імаго («умовному», «алегорично-символічному», «інтерпретаційному», «казково-міфологічному», «історичному» та ін.).

Умовне: *Інше* як схематична реалія

Умовність – це один із принципів творення художнього твору, який означає невідповідність художнього образу об'єкту зображення. В сучасних гуманітарних науках виокремлюють три типи «художньої умовності» –

«первісна або безумовна» (властива будь-якому твору як мистецькому об'єкту), «вторинна» (зумовлена літературним родом, стилем, напрямом) та «третя» (власне художній прийом, який залежить від творчої волі автора) [Див. більше: 15 та ін.]. Найчастіше *Інше* як схематична реалія зустрічається в текстах письменників, які не бачили на власні очі того регіону та представників того етносу, які ними описується. Їхні уявлення про *Інше* сформувалися виключно через рецепцію інших гетероїдів, почерпнутих із книжок, розповідей, живопису тощо. Тобто, їхні гео- та етнокультурні імаго *Іншого* являють собою комбінацію з копійованих або переосмислених ними мистецьких образів відповідного *Іншого*. При цьому таке авторське імаго характеризується невеликою кількістю гео- та етнокультурного матеріалу, який засвідчує це *Інше*, та може іноді слугувати декором для філософсько-естетичних ідей, які висвітлюються автором у творі.

Приміром, у декораційному імаго «умовне» зображено *Індійське* в поемі «Ангел смерті» М. Лермонтова, присвяченій кузині О. Верещагіній. Сюжет було запозичено з новели Жан Поля (Й. П. Ф. Ріхтера) «Смерть ангелів». Втім, М. Лермонтов ріхтерівську тему «небесного милосердя» доповнив темою «вічного протистояння добра та зла». Починається поема з типових уявлень про Схід як край чудес, кохання та чуттєвих насолод, багатств, свободи та образу азіаток як гордовитих красунь. Ці традиційні для орієнталізму кліше *Східного* налаштовують на відповідне сприйняття *Індійського*. Той факт, що в «Ангелі смерті» мова йде про *Індійське*, засвідчується тільки лексемою «Індостан». Лермонтові краєвиди Індії, портретна характеристи індійки Ади – умовно-східні. Пейзажі індійських берегів нагадують будь-які океанські узбережжя теплих широт, оскільки вони не конкретизовані жодними географічно-природничими атрибутами, які приналежні виключно Індії. Для їхньої орієнталізації М. Лермонтов включив загальновідомі флористичні атрибути південних країн, які також символізують і Схід, – пальму («Вартові пальми рядком» = «Сторожевые пальмы в ряд»), мирт («Від миртів дихає аромат?» = «От миртов дышит аромат?»). Портрет Ади орієнталізовано за традиційними

порівняннями близькосхідної мусульманської поезії («прудка, як лань степова» = «резва, как лань степная», «мила, як цвіт запашного раю» = «мила, как цвет душистый рая») та європейським іміджем азіаток як сексульних жінок («все пристрасне у ній: і груди, й стан» = «все страстно в ней: и грудь, и стан»).

Казково-міфологічне: *Інше* як фантасмагорична реалія

Зрозуміла річ, що насамперед подібна текстуально-імагологічна орієнтальна стратегія мала місце у творах, написаних у жанрі «літературної казки» та стилізаціях казкового фольклору, а також в інших жанрових формах, де присутні міфологічно-іраціональні елементи.

Зокрема, у контексті літератури романтизму зустрічаються різні приклади гео- та етнокультурного *Східного* в цьому імагодекораційному варіанті: *Східно-мусульманське* («Ватек» В. Бекфорда, «Історія про халіфа-чорногуза», «Історія про маленького Мука», «Казка про вдаваного принца» та інші східні казки В. Гауфа), *Індійське* («Індуські гімни» В. Джонса, «Прокляття Кехами» Р. Сауті), *Кавказьке* («Ашик-Керіб» М. Лермонтова), *Степове* («Цар Соловей» С. Руданського) та ін.

Разом із тим письменник, презентуючи той чи інший різновид *Іншого* в декораційному імаго «казково-міфологічне», був вправі вільно поводитись із гео- та етнокультурними артефактами *Іншого*, оскільки його художньою метою було не відтворення їхньої достовірності, а зображення фантасмагоричного простору. Нереальність *Іншого* створювалася за рахунок вигаданих автором або скопійованих образів фантастичних героїв, людей з надприродними можливостями, чудодійних предметів, іраціональних подій і магічних дій, які, власне, і є першорядними елементами казково-міфологічного декораційного імаго.

Чудодійні предмети (черевики-скороходи та палиця, за допомогою якої можна знаходити скарби, – «Історія про маленького Мука»; голка, що сама шие, та нитка, яка ніколи не закінчується, – «Казка про вдаваного принца»), магічні дії (метаморфози людей у тварин – «Історія про халіфа-чорногуза»), фантастичні персонажі (Альзаїда, донька доброго духу, з «Казки про вдаваного

принца») – це лише декілька прикладів основних формотворчих одиниць казково-міфологічного декораційного імаго *Близькосхідно-мусульманського* В. Гауфа, створеного під впливом «Тисячі й одної ночі». Завдяки ним реальні орієнтальні імагеми географічно-природничого (Багдад, Александрія, Червоне море, верблюд), соціального (султан, емір, халіф, візир, купець, караван), декоративно-побутового (намет, люлька, дамаський кинджал, шербет), мусульманського (Мекка, Медіна, чалма, рамазан, пророк Магомет) та іншого гатунку, введені німецьким автором, сприймаються як частина уявного, а не земного Сходу.

Алегорично-символічне: *Інше* як завуальована реалія *Свого*

Алегорично-символічне декораційне імаго зустрічається передусім у творах, де відбувається процес сатиризації *Свого* за рахунок *Іншого*.

Яскравим прикладом є популярний просвітницький жанр – «східна повість». Обставини успіху цих філософсько-сатиричних і авантюрно-галантних орієнтальних творів свого часу правомірно були виокремлені російською дослідницею В. Кубачевою: «По-перше, умовне східне вбрання було вигідне через цензурні міркування; по-друге, сам метод зображення західного світу через сприйняття наївного східного мешканця був на руку письменнику-просвітнику. Це був ідеальний для просвітника спосіб аналізувати явища життя з погляду розумності й природності. По-третє, маскування під модний жанр полегшувало широку популяризацію філософських ідей» [12, 298]. Загалом у філософсько-сатиричних повістях просвітників *Східне* слугувало маскою, за якою були сховані проблеми свого суспільно-політичного устрою, та виступало алегоріями, які констатували загальнолюдські пороки.

На цих і подібних засадах мистецько-орієнтальної політики «одягання *Свого* у шати *Іншого*» базується декораційне імаго «алегорично-символічне».

Яскравим прикладом такого алегорично-символічного декораційного імаго щодо *Іншого* маємо у письменницькому доробку ірландця Томаса Мура – «Лалла-Рук». У 1814 р., під час роботи над цим твором, Т. Мур отримав поетичний подарунок від Дж. Байрона – присвячену йому поему «Корсар». У

посвяти Байрон написав: «Ваші друзі говорять, – і я певний цього, – що ви зайняті створенням поеми, події якої відбуваються на Сході; ніхто не міг би зробити це краще за вас. Там ви маєте знайти нещастя вашої батьківщини, палку й пишну уяву її синів, красу й чутливість її дочок; коли Коллінз дав своїм ірландським еклогам назву «східних»¹³, він сам не знав, наскільки правильно було, хоча й до деякої міри його зіставлення. Ваша фантазія створює гарячіше сонце, менш млисте небо; проте ви володієте безпосередністю, ніжністю та своєрідністю, які виправдовують ваші зазіхання на східне походження, котрі ви особисто доказуєте переконливіше, ніж усі археологи вашої країни»[43, 224]. Як бачимо, Дж. Байрон передбачив орієнтальну стратегію свого друга, який став відомим як автор «Ірландських мелодій», – у третій вставній poemі «Лалла-Рук» під назвою «Ті, що поклоняються вогню» («The Fire-Worshippers») *Ірландсько-англійське* Т. Мур трансформував у *Східне (Персько-арабське, Зороастрійсько-мусульманське)*.

Романтизованим *Східним* «Тих, що поклоняються вогню» став Іран (Сасанідська імперія) за часів воєнної експансії арабів. Для них військова колонізація Сасанідського Ірану передбачала насамперед релігійно-політичну колонізацію (всім мусили керувати виключно мусульмани, у світі яких невірні мали три шляхи існування – смерть, прийняття ісламу, сплачування податку за право сповідувати не мусульманську віру). В цій минувшині Ірану Т. Мур побачив аналогії з Ірландією стику XVIII і XIX ст.: типологічно-подібними явищами були опір персів проти загарбників-арабів та ірландський рух спротиву проти англійського правління; арабське завоювання Ірану та англійська політика 90-х років XVIII ст. щодо Ірландії супроводжувалися численними вбивствами, пограбуваннями й знущаннями над місцевим населенням; перси прагнули звільнитися з-під гніту окупантів, так само й ірландці бажали бачити свою Ірландію незалежною державою; перси й ірландці відрізнялись етнічно й релігійно від своїх колонізаторів (більшість персів

¹³ Дж. Байрон мав на увазі W. Collins' *Oriental Eclogues* (1759). До речі, спочатку ці еклоги вийшли під назвою «Перські еклоги» («Persian Eclogues», 1747).

сповідували зороастризм, а араби – мусульманство; більшість ірландців були католиками, а англійці – протестантами). Щодо різниці природи ірландського й англійського етносів, то ірландцями (як кельтами) постійно підкреслювалася їхня етнічна неспорідненість із англійцями (як саксами). У часи Т. Мура розповсюджувалися думки про схожість «ірландського характеру» з «французьким характером». Цьому сприяв і той факт, що ірландці симпатизували французам (постійним ворогам англійців) і шукали їхньої військово-політичної підтримки в боротьбі за звільнення з-під гніту Англії. Разом із тим на теренах Ірландії популярністю користувались і гіпотези про східний генезис ірландців як нащадків індоєвропейських племен кельтів. «Ірландці, – відмічав Дж. Байрон, – маючи насамперед на увазі Т. Мура, хваляться своїм східним походженням. Справді, аргументаціями такого припущення є дикість, ніжність і яскравість їхньої уяви, пристрасний і екзальтований характер чоловіків, краса й азійська чарівність їхніх дівчат» [Цит. за: 2, 146].

Простежується ще одна подібність між *Ірландським* і *Іранським*, яка, на думку дослідників творчості Т. Мура, скоріше за все й зумовила його вибір саме цієї частини Азії як «камуфляжу *Свого*» – це фонетична наближеність лексем «Iran» і «Egin» (Ерін – давня кельтська назва Ірландії). У тексті «Тих, що поклоняються вогню» слово «Іран» вирізняється майже з періодичною послідовністю: «When Iran, like a sunflower», «Iran's happiest years», «Iran's foes», «For God and Iran», «Iran's self», «And Iran's hopes and hers are o'er!» та ін. Прийом частого виокремлення й акцентування справді створює відчуття можливої підміни «Iran» на «Egin», особливо для читачів знайомих із історією Ірландії й патріотизмом Т. Мура.

Геокультурне імаго *Романтизованого Іранського* «Лалла-Рук» створено за рахунок географічних, природничих, культурно-історичних імагем, як-от «Оманове море» («Oman's Sea»), «Хармозія» («Harmozi»), «Бахрейн» («Bahrein»), «Кадісія» («Cadessia»), «бюльбюль» («bulbul»), «таліпот» («talipot»), «емір» («emir»), «Мітра» («Mithra»), «Зал» («Zal»). Здебільшого їх

було доповнено коментарями: «Кадісія» – це місце, де араби отримали вирішальну перемогу над персами; «Зал» – славетний сивоволосий перський герой, описаний у Шах-наме тощо. Т. Мур писав «Лалла-Рук» протягом декількох років, вивчаючи різноманітну сходознавчу літературу. Втім, східний колорит його поеми не є вповні науково-достовірним, у ньому простежується ряд неточностей і помилок, серед яких найпомітнішою є сцена, коли герой-зорострієць стрибає у вогнище, що є категорично недопустимим у зороастризмі. Власне, геокультурне оформлення «Тих, що поклоняються вогню» максимально наближено до *Перського, Зороастрійського й Мусульманського*. Лише замальовки моря можуть викликати мимовільні асоціації з морською Ірландією.

Більшою мірою декораційне імаго «алегорично-символічне» проявляється на рівні системи діючих осіб «Тих, що поклоняються вогню»: персонажі-азіати мають прототипів-європейців. Центральна сюжетна лінія поеми – любовна, типологічно-подібна до трагічного кохання Ромео й Джульєти. Водночас, якщо Шекспірові закохані належать до ворогуючих сімей, то Мурові (Хафед і Хінда) – протидіючих національно-релігійних суспільств (*Персько-зороастрійського й Арабо-мусульманського*). Хафед (Hafed) є вождем перських гебрів¹⁴, а його кохана Хінда (Hinda) є донькою мусульманського еміра Аль Хассана (al Hassan). Г. Джонс та інші біографи Т. Мура переконані, що хоробрий і благородний юний вождь гебрів Хафед – це Роберт Еммет (Robert Emmet), прототипом Хінди стала Сара Курран (Sarah Curran), а зрадник Хафедда – це збірний образ ірландських зрадників і державних шпигунів [Див.: 52].

Т. Мур познайомився з Р. Емметом у Дублінському університеті, де обидва навчались. Пізніше у біографії¹⁵ про лорда Е. Фіцджеральда¹⁶ він

¹⁴ Персидське слово «гебр» («габр») у Ірані стало синонімом «невірний», «зорострієць».

¹⁵ Th. Moore, *The Life and Death of Lord Edward FitzGerald* (2 vols., 1831).

¹⁶ Лорд Едвард Фіцджеральд – один із лідерів патріотичного товариства «Об'єднаних ірландців» («United Irishmen»), який свого часу відправився у Францію, де вступив у

характеризував Р. Еммета¹⁷ як надзвичайно талановитого, перспективного вченого, високоморальну людину й патріота Ірландії. Безмежна патріотичність Р. Еммета, його відданість своєму народу, любов до Батьківщини, ніжність до коханої – це все у «Тих, що поклоняються вогню» стало характеристикою гєбра Хафеда. Так само, як фізичне й моральне гноблення англійцями ірландців, перетворилося на фізичне й моральне гноблення арабами персів-зороастрійців. А отже, цензорами й пересічними читачами «Лалла-Рук» сприймалася цілком як поема про Схід, оскільки її *Ірландське* було з голови до ніг одягнене в «іранські шати».

Інтерпретаційне: *Інше* як автентичне *Інше*

Цей різновид декораційного імаго продемонструємо на прикладах *Романтизованого Східного*, які сприймалися як автентичне *Східне*.

Проблема діалогу між культурами Сходу й Заходу стала однією з найважливіших для письменників-романтиків, які побачили в літературах азійських народів джерело мудрості й натхнення, нових цікавих тем і сюжетів, оригінальних образів і героїв, інакших художніх жанрів і метрики віршування. Зрозуміло, що найважливішою формою міжлітературного спілкування був і залишається переклад.

В «Історії української літератури» М. Грушевський наголошував на необхідності високого рівня художніх перекладів як невід'ємної частини всебічного взаємообміну між культурами різних народів. На його думку, «у способі оброблення інтернаціональних тем, у наданні їм нової оригінальної літературної краси і артистичного інтересу взагалі проявляє себе творчий геній як індивідуальний, поодиноких творців, так і колективний – цілої нації. Коли завдяки обробленню в новій версії, в новій національній сфері артистична вартість сих тем підіймається, коли вона набуває інтересних історичних прикмет – се дає високе свідоцтво словесній творчості народу; коли

перемовини про висадку французьких військ, які мусили підтримати повстання ірландців. Але ці плани зруйнувалися через зраду ірландця-католика Рейнольдса.

¹⁷До речі, його брат Т. Еммет був одним із лідерів патріотичного товариства «Об'єднаних ірландців» («United Irishmen») та ірландської революції 1798 р.

інтернаціональні теми, попадаючи в сю сферу, втрачають літературний інтерес, блиск і гру, стираються, стають невиразними і сірими, – це свідчить про слабкість чи упадок словесної творчості» [5, 24].

З кінця XVIII ст. з'являється все більше й більше європейських літературних перекладів зі східних мов: франкомовні упанішади Анкетиля-Дюперрона й «Шах-наме» Фірдоусі (перекладач – Жуль Моль¹⁸), англкомовні «Бхавадгіта» Ч. Вілкінса та «Шакунтала» В. Джонса, німецькомовний «Наль і Дамаянті» Ф. Рюккерта та ін. Разом із тим такі переклади зі східних оригіналів здебільшого являли собою переспіви «артистичної вартості» (М. Грушевський) та ставали претекстами для інших знакових національних інтерпретацій, як-от «Шакунтала» В. Джонса для німецькомовної «Шакунтали» Г. Форстера, або «Наль і Дамаянті» Ф. Рюккерта для російськомовного «Наля й Дамаянті» В. Жуковського. Тобто, *Східне* (оригінальний текст) піддавалося неодноразовій художньо-мовній обробці по-європейському, але презентувалось і сприймалось воно завжди як автентичне *Східне*. У цьому й полягає авторська текстуальна стратегія, котра лежить в основі інтерпретаційного декораційного імаго: в романтичному наративі геокультурне імаго *Східного* демонструється як справжнє, не спотворене і не перекручене, тільки передане засобами європейських мов і, можливо, дещо поетизоване, *Азійське*. Вповні очевидно, що даний різновид декораційного імаго притаманний творам перекладного й наслідувального характеру, та пов'язується з двома підходами до принципів перекладання, котрі породжують буквальні й вільні переклади. Щодо останнього, то митці романтичного напрямку все-таки більше тяжіли до вільних перекладів, переспівів, переробок. Їхнє перекладне *Східне* було не тільки мовно-націоналізованим (відтворення змісту і форми східного літературного твору за допомогою лексичних і синтаксичних засобів європейської мови), а й романтично-орієнталізованим (східний текст «одомашнювався» до смаків,

¹⁸ *Le livre des rois par Aboul' Kasim Firdousi, publié, traduit et commenté Jules Mohl* (7 vol., 1838 – 1878).

світогляду й психології європейського читача – прибирались якісь незручні місця, вводились нові деталі, емоційні сцени тощо).

У літературі романтизму маємо приклади *Романтизованого Індійського, Перського, Кавказького* та іншого *Східного* в декораційному імаго «інтерпретаційне». При цьому автентична азійська інформація може бути як фольклорного походження («Махабхарата», «Тисяча й одна ніч» та інші східні епоси, казки, балади, пісні), так і авторського (Калідаси, Фірдоусі, Сааді, Гафіза й інших східних поетів, прозаїків і драматургів). До речі, у XIX ст. простежувалась і тенденція до сприймання оригінальних творів романтиків на східні теми (тих, у назві яких містилися означення на кшталт «турецька повість» як у «Абідоській нареченій» Дж. Байрона, або, які були підписані псевдонімами на кшталт «Делібюрдер» = «Серце брата» Д. Ознобішина) як приналежних до азійського письменства¹⁹. Так, у двадцяті роки XIX ст. на теренах Російської імперії російськомовні переклади східних поем Дж. Байрона та «Лалла Рук» Т. Мура розглядались як зразки оригінальної східної поезії. Тобто, у випадку такої читацької рецепції теж можна говорити про функціонування оригінально-європейського *Романтизованого Східного* (сфантазованого автором, а не перекладеного зі східних джерел) в інтерпретаційному декораційному імаго.

4. Імагологічна перцепція або імагоперцепція: взаємини між суб'єктом (Своє, яке споглядає) й об'єктом (Інше, яке споглядається)

«Ще від ранніх етапів історії зустріч із іншими культурами, мовами та звичаями регулювалася селективним сприйняттям, яке викликає цікавість, стимулює уяву та викликає захопливі образи у свідомості людей» [1, 378], – писав Манфред Беллер у дослідженні «Перцепція, імідж, імагологія» («Perception, image, imagology»²⁰), підкреслюючи значимість «перцепції» у

¹⁹2014 р. американська дослідниця Рангараджан Падма проаналізувала деякі твори англійських романтиків («Ватек» В. Бекфорда, «Прокляття Кехами» Р. Сауті, «Гяур» Дж. Байрона та ін.) як «псевдопереклади» («pseudotranslations»). На її думку, такі твори набувають зовнішнього вигляду справжніх перекладів [Див. більше: 60].

²⁰У четвертому випуску «Літературної компаративістики» цю статтю презентовано під синонімічною назвою «Сприйняття, образ, імагологія» [1].

творенні національних іміджів, при цьому не подаючи ніякого чіткого визначення «перцепції» як імагологічного терміну. Так само й автори «Імагології...» [51], де надрукована ця стаття Беллера, терміном «перцепція» нерідко користуються, як-от Дж. Лірсен²¹. Утім, у складі «Дотичних концептів, споріднених дисциплін» («Relevant concepts, relevant disciplines») відсутнє окреме концептуальне пояснення «перцепції». Хоча, як свідчить попередній план-проспект цієї третьої частини «Імагології» під назвою «Концепти й сфери зацікавленості» («Concepts and fields of interest»), який був представлений у інтернеті протягом 2003 р., редакторами (М. Беллером і Дж. Лірсеном, планувалося дати визначення «перцепції» у рамках статті про когнітивну психологію ([perception] – cognitive psychology).

Достатньо вживаним поняття «перцепція» стало в загальній і соціальній психології, де набуло термінологічного обґрунтування та найповнішого тлумачення. Наразі психологи оперують не тільки терміном «перцепція» (від лат. *perceptio* – уявлення, сприймання) – «сприйняття, безпосереднє відображення об'єктивної дійсності органами відчуття», а й двома дотичними термінами – «апперцепція»²² та «соціальна перцепція»²³.

Те, що термін «перцепція» прижився в літературній імагології – цілком зрозуміло, тому що дана галузь порівняльного літературознавства займається вивченням іміджів, у формуванні яких не останню роль відіграє й перцепційний акт. Адже письменник (суб'єкт сприймання) сприймає *Своє* й *Чуже* (об'єкти сприймання) та створює *Літературні Своє* й *Чуже* (результат сприймання). Сама перцепція може бути різною, в залежності як від характеристик суб'єкту, так і об'єкту сприймання. Можна виокремити загальноєвропейську,

²¹Зокрема, у статті під назвою «ІМІДЖ» («IMAGE») Дж. Лірсен написав: «Work done by Millas (2004) on the mutual *perception* (курсив мій – П. І.) of Greeks and Turks has shown that the most deep-rooted points of enmity and mistrust lay, not in the hetero-image Greeks had of Turks, or Turks of Greeks» (IMAGE Joep Leerssen) [51, 344].

²²«Апперцепція (від лат. *ad* – сполучник *до* і *perception* – сприйняття) – властивість сприйняття, що існує на рівні свідомості й характеризує особистісний рівень сприйняття. Відбиває залежність сприйняття від минулого досвіду, загального змісту психічної діяльності людини та її індивідуальних особливостей» [37, 26].

²³«Перцепція соціальна – сприйняття, розуміння й оцінка людьми соціальних об'єктів: інших людей, самих себе, груп, соціальних спільностей та ін.» [37, 333].

національну, соціальну, історичну та інші перцепції. Саме ця перцепційна різнобічність, на нашу думку, ускладнює процес означення літературно-імагологічної перцепції як повноцінного терміну та призводить до того, що компаративісти користуються усталеними в психологічних науках термінологічними визначеннями «перцепції».

Варто пояснити дещо стосовно ускладненості: приміром, національна перцепція багато в чому подібна до «імагологічної перспективи або точки зору» (в обох поняттях задіяна авторська національна приналежність), а соціальна перцепція тяжіє до «імагологічної позиції» (в обох поняттях задіяна авторська соціальна приналежність). Разом із тим, якщо в «імагологічній точці зору» в конструкції *Суб'єкт, який сприймає, – Об'єкт, який сприймається*, вирішальне слово залишається за *Суб'єктом*, то в національній перцепції враховуються й особливості *Об'єкту*. Тобто, перцепція завжди базується на більшій або меншій, рівнозначній або ні, але взаємодії між *Суб'єктом* і *Об'єктом*.

«Інший не є ні об'єктом у полі мого сприйняття, ні суб'єктом, що мене сприймає, – зазначав Ж. Делез, – це передусім структура поля сприйняття, без якої це поле не функціонувало б так, як воно функціонує» [Цит. за: 21, 31]. Фактично, за цим твердженням французького вченого, імаготворчі та перцепційні чинники *Іншого* переважають аналогічні чинники *Свого*, яке його сприймає. Мова йде про перцепцію, де *Інше (Об'єкт)* перцепційно (як перцепційна складова) важливіше за *Своє (Суб'єкт)*.

У дослідженні «Від культурних кліше до імажинарного» Д.-А. Пажо навів чотири випадки взаємодії між «двома типами культур – тієї, котра аналізує («споглядає»), й тієї, котру аналізують («споглядають») [23, 419]: 1) *Інше* сприймається вище за *Своє* (виникають «манії»); 2) *Інше* сприймається як вторинне щодо *Свого* (виникають «фобії»); 3) «чужорідна культурна реальність сприймається як позитивна, посідаючи своє місце в культурі, яка аналізує («споглядає»), а остання також набуває позитивної конотації. Цю взаємну повагу, подвійну позитивну оцінку можна виразити одним словом – «філія» [23, 420]; 4) явище обміну скасовується на користь уніфікації. За словами Д.-А.

Пажо, «манії», «фобії», «філії» слугують зрозумілими, стабільними та постійними симптомами інтерпретації чужорідного простору, образу Іншого. Вони утворюють фундаментальні установки, котрі висвітлюють усередині тексту чи навіть цілого культурного ансамблю варіанти, преференції, відторгнення, й принципи ідеологічного відбору при зображенні Іншого» [23, 421].

Утім, у процесі взаємодії між *Своїм* і *Іншим* поруч із «маніями», «фобіями», «філіями» були й залишаються дві засадничі антиподні перцепції: *Інше – не подібне на Своє* та *Інше – подібне до Свого*. Перша призводить до пошуку в *Іншому* екзотичного, неприйнятного, ворожого, а друга – рідного, прийнятного, дружнього.

Приміром, у векторах такого сприймання в багатовіковій історії стосунків між Заходом і Сходом оформилися певні типово-орієнтальні перцепції. Найбільш вживаними серед них стали наступні: 1) Схід – Інший, не схожий на Захід і не зрозумілий Заходу, тому екзотичний; 2) Схід – Інший із суперницькою та неприйнятною Заходом інакшістю, тому небезпечний; 3) Схід – Інший, але в дечому подібний до Заходу, тому Свій.

До речі, орієнталізм Е. Саїда генетично пов'язаний із імагологічною концепцією «перцепції»: «На відміну від американців, французи й британці – меншою мірою також німці, росіяни, іспанці, португальці, італійці та швейцари – мають тривалу традицію того, що я називатиму *орієнталізмом*, маючи на увазі такий собі специфічний спосіб сприйняття Сходу, опертий на ту виняткову роль, яку Схід відіграє в західноєвропейській opinio. Схід не тільки сусідить із Європою; саме там були розташовані найдавніші, найбільші і найбагатші європейські колонії, він також – джерело її цивілізацій та мов, її культурний суперник, він є для неї найзмістовнішим образом Іншого, до якого найчастіше звертаються. Крім того, Схід допоміг визначити Європу (або Захід) як свій контрастний образ, контрастну ідею, особистість, контрастний досвід» [31, 11 – 12]. Інакше кажучи, за Е. Саїдом, загальною перцепцією є «*Східне* – це

Орієнтальне = Інше, витворене *Своїм*», до складу якого входять перцепції («Східне – Прасвоє», «Східне – Антизахідне» та ін.).

Саїдові постколоніальні погляди підтримуються й Джоном Джеймсом Кларком у «Орієнтальному Просвітництві: несподіваній зустрічі між азійською та західною думкою» [44], де у тому числі висвітлюються різночасові, від 1600 до останніх десятиліть ХХ ст., сприймання Заходом (Європою та США) релігії та філософії окремо взятого Сходу (Китаю, Індії або Японії). Перша частина монографії («Orientations: The issues») – теоретико-методологічна основа даного імагологічного й культурологічного дослідження – починається із підрозділу під невідповідною назвою «Схід: Інший Європи» («The East: Europe's Other») (бо інакшість – це постійна характеристика будь-якого Сходу), де відразу ж акцентовано дві цитати: «Він, хто знає себе й іншого, // теж визнає, що Схід і // Захід не можуть бути розділені» (Гете)» та «Схід – це Схід, Захід – це Захід, // і ніколи ці двоє не зустрінуться...» (Кіплінг)» [44, 1]. Дж. Кларк наводить ці відомі орієнталістичні гасла німецького й англійського письменників як свідчення полярності європейського погляду на Захід і Схід. Одні, подібно до Й. Гете, вважають, що Захід і Схід – це взаємопов'язані структури, які доповнюють одна одну. Для інших, так само як і для Р. Кіплінга, Захід і Схід – це опозиційні структури, які протиставляються одна одній. «Протиріччя між обома думками, – констатовано в «Орієнтальному Просвітництві...», – вказує на віковий підхід у ставленні Заходу до Сходу. З одного боку, Схід – це джерело натхнення, античної мудрості, це культурно багата цивілізація, яка є значно вище нашої власної та може бути використана для відображення неадекватностей останньої. З другого боку, це чужий простір невиразної загрози та незбагненої таємниці, довго зачинений у інертному минулому, доки не був грубо пробуджений сучасним поштовхом Заходу» [44, 2].

Дж. Кларк робить ці загальноєвропейські, озвучені Й. Гете та Р. Кіплінгом, сприймання базисними для інших перцепцій, серед яких він виокремлює: Схід – це цивілізація, якій Захід зобов'язаний усім (за словами Вольтера); Схід – це містика й навіть жахливий містицизм; Схід – це екзотика;

Схід – це жіночність (в розумінні опозиції до чоловічого Заходу); Схід – це зловісне й загрозливе. При цьому британським культурологом справедливо зауважується, що в західній культурі виникало безліч, від хвалебних до наклепницьких, стереотипів і міфів щодо *Східного*. Деякі з них – це результат народного ставлення й упереджень, інші – плід релігійної та політичної пропаганди, ще деякі породжені літературними й науковими джерелами. Тобто, багато західних перцепцій Сходу «затемнені фантазією та бажаннями» європейців [44, 5].

У п'ятому розділі даної монографії [28], на основі умовиводів Д.-А. Пажо, М. Беллера, Е. Саїда, Дж. Кларка, проаналізовано конкретніше чотири типово-орієнтальні перцепції: 1) Схід – екзотика; 2) Схід – Своє; 3) Схід – Прасвоє; 4) Схід – небезпека. В літературі романтичного орієнталізму вони обіймають провідні позиції та представлені у різних етнокультурних і семантичних варіаціях, як-от «*Єгипетське – екзотичне*», «*Кримськотатарське – небезпечне*», «*Близькосхідне – Своє*», «*Індійське – Прасвоє*».

5. Імагемосемантика

Суттєвою складовою імаготворення є імагемосемантика, яка проявляється на географічному, антропологічному, етнографічному, гендерному, релігійному, історико-соціальному, міфологічному та інших рівнях.

Імагема

В імагології відсутнє чітке визначення терміну «імагема». На думку Дж. Лірсена, «імагеми» – це «глибинні структури, які породжують полярність контрастних характеристик» [14, 373]. У його ж статті «Образ» («Image») зазначено, що «імагема» («imageme») – це термін, який використовується для опису образу в усіх його імпліцитних, сполучених полярностях» [51, 344]. Керуючись спостереженнями західноєвропейських компаративістів, насамперед Дж. Лірсена, 2014 р. О. Поляков підсумував у «Становленні й розвитку категоріального апарату імагології», що: «варіанти стереотипу, які

контрастно протиставлені один одному, отримали назву імагем»; «до складу стереотипів входять імагеми як структурно-змістовні компоненти національного образу» [25]. Також у цьому описовому дослідженні професора Вятського державного гуманітарного університету наведені трактовки «імагеми» хорватського культуролога Д. Дукіча («імагема є об'єктом стереотипізації» [45]) та фінської дослідниці Р. Тарамаа («імагема є найдрібнішою одиницею культурної іконосфери, яка входить до складу стереотипу» [65]).

В історичних працях «імагему» здебільшого прирівнюють до «національного образу», як-от у статті «Історична імагологія та проблема формування «образу ворога» (на матеріалах російської історії ХХ ст.» Сенявських [33] або в історико-культурологічному дослідженні А. Ложкіної про образ Японії в радянській свідомості [17].

Польська дослідниця М. Швідерська запропонувала використовувати «імагеми» як елементи «імаготеми» [Див. більше: 63]. На її погляд, імагеми «можуть проявляти себе як літературні персонажі або як будь-який елемент якоїсь національної культури чи культур, які з'являються в тексті, приміром, імена художників, філософів, письменників, політиків...» [64].

«У будь-якій культурі є резерв слів (широкий чи ні – залежить від багатьох факторів), які сприяють більш або менш швидкому розповсюдженню образу Іншого» [23, 408], – відзначено у статті «Від культурних кліше до імажинарного» Д.-А. Пажо, де також містяться короткі зауваги про «слова, наближені до стереотипів», «слова-ключі», «слова-зображення» та ін.

Власне, той «резерв слів», про які писав Д.-А. Пажо, логічно назвати «імагемами». До них відноситься певна група різнотематичних мовних одиниць, яка формує образ *Іншого*, або, кажучи інакше, географічні, природничі, архітектурні, міфологічні, соціальні, релігійні та інші складові-лексеми геокультурного імаго *Іншого*. Таким чином «імагему» можна вповні означити «імагологічним геном» *Іншого*, його першорядним, сталим і формотворчим елементом.

Ключові геокультурні імагеми – перші символи *Іншого*

Геокультурне імаго – це основна інформація про *Інше*. Вона складається з певного набору геокультурних імагем. Національно-літературні варіанти ідентичного *Іншого* зближуються за рахунок саме ключових геокультурних імагем. Останні, в залежності від авторської текстуальної стратегії, або лишень згадувалися заради достовірності придуманого місцевого колориту, або досить детально виписувалися, відіграючи важливу роль у композиції. При цьому геокультурні імагеми в кожному авторському наративі можуть різнитися певними специфічними рисами, зумовленими індивідуально-авторськими та національно-історичними чинниками.

Так, в англійській, французькій, російській, українській літературах романтичного напрямку ключовими геокультурними імагемами *Романтизованого Єгипетського* виявилися природно-географічні («Ніл», «Александрія, Каїр, Мемфіс, Розетта та інші єгипетські міста й селища») й архітектурні («піраміда», «сфінкс»). До них долучаються ще мовні («ієрогліф») та релігійно-обрядові («Амон-Ра та інші староегипетські божества», «мумія»).

В основі англійського, німецького, французького, російського варіантів *Романтизованого Індійського* лежить наступний набір ключових геокультурних імагем – природно-географічні («Індія», «Кашмір», «Ганг», «тигр»), міфологічні («індуїстські боги»), релігійно-обрядові («саті»), соціальні («брахман», «парія»), архітектурні («індуїстський храм»), літературні («Саконтала»).

Імаго *Кримського (Кримськотатарського)* були виписані російськими, українськими та польськими романтиками, головним чином, за допомогою природно-географічних («Бахчисарай», «Кафа», «Алушта», «Ялта», «татарське селище», «Чатир-даг», «Аю-даг») і соціально-політичних («кримський хан», «кримський мурза») ключових геокультурних імагем. Вагоме місце у житті кримських татар відводилося мусульманству, й тому перераховані ключові геокультурні імагеми *Романтизованого Кримського* майже завжди обрамлялись або доповнювались релігійним – *Мусульманським*.

Обов'язковою та ключовою геокультурною імагемою *Степового* в українському, польському й російському літературних романтизмах є «степ», який може набувати додаткового філософського забарвлення та співіснувати з топосом «могили» як символом історичної пам'яті. Імагема «степ» дозволяє включати в один типологічний ряд різні літературні приклади, як *Романтизованого Пограничного Степового*, так і *Киргизького (Казахського), Туркменського, Ногайського*. Геокультурне імаго першого *Степового* зображено або як виокремлення одного з видів фронтів (географічного, соціального, військового, релігійно-культурного), або як їхня комбінація (військовий + релігійно-культурний та ін.). При цьому його складова *Чуже (Східне)* базувалася на певній сумі геокультурних імагем («кибитка», «орда», «сушена конина», «арба» та ін.), які несли здебільшого інформацію про особливості того чи іншого кочівного народу. *Романтизоване Киргизьке (Казахське), Туркменське, Ногайське* були виписані як соціальні та культурно-релігійні степові фронтири за допомогою певного набору відповідних ключових геокультурних імагем, пов'язаних із фронтірними соціумом «кочівник» і етносами Великого Степу («киргиз = казах», «туркмен», «ногаєць») [Див. більше: 28, 128 – 197].

Образ «чужоземця»: питання «етнічного характеру» («національного характеру») та етнічних імагем.

У статті «Літературознавча імагологія: предмет і стратегії» Д. Наливайка справедливо відзначено, що безпосередніми предметами імагології є «літературні образи (іміджі) інших країн та іноземців, що створюються в певній національній чи регіональній свідомості й відбиваються в літературі; за своєю природою і структурою вони є інтегрованими образами, специфічними етно- й соціокультурними дискурсами, що відзначаються значною тривкістю й тривалістю, але не лишаються незмінними» [21, 27].

Зрозуміло, що у першу чергу чужоземець – це *Чужий*, оскільки має не нашу, не таку, як у нас самих, національну (етнічну) ідентичність. Інакша національність передбачає інакші особливості людини, які є найхарактерніші й

найбільш спільні для певної людської спільноти (етносу або нації²⁴) – мова, світогляд, риси обличчя, тілобудова, поведінка, темперамент, емоції, почуття, смаки, традиції та ін. Всі ці чинники формують характер нації (етносу).

В європейській культурі здавна існував інтерес до «національного характеру» («етнічного характеру»), що формувався в межах окремо взятої нації (етносу) під впливом природничо-географічних, культурно-історичних, психофізіологічних та інших націєтворчих (етнічнотворчих) чинників. «Національний характер» був і залишається об'єктом вивчення мандрівників, істориків, філософів, антропологів, етнографів, етнопсихологів, культурологів, соціологів, політологів, літературознавців та ін. Вивчався він крізь опозицію *Своє – Чуже*, з акцентуванням на важливості кліматично-географічних умов як основних націєтворчих чинників, крізь призму поняття «народний дух» (Ш. Монтеск'є, Й.-Г. Гердер), на основі трьох факторів – «раса», «середовище», «момент» (І. Тен²⁵), за методичними розробками «школи психології народів» (В. Вундт²⁶, М. Лацарус і Х. Штейнталь²⁷), у рамках соціальної та культурної антропології (Ф. Боас [41], Б. Малиновський [56], М. Мід [57]), з виокремленням мови як ключового елементу формування народності (О.

²⁴У сучасному науковому обігу існує дві думки щодо взаємозв'язку між поняттями «етнос» і «нація». Згідно з першою, «етнос» і «нація» – це терміни-синоніми. За переконаннями Е. Сміта та багатьох інших учених, «етнос» і «нація» деякими характеристиками збігаються між собою, а деякими – різняться [Див. більше: 34]. У нашому дослідженні ставиться знак рівності між «етнічним характером» і «національним характером», оскільки для опису імагологічного методу відокремлення «нації» від «етносу» не є принциповим.

²⁵На думку І. Тена, «раса» (уроджені, генетичні чинники), «середовище» (кліматичні, соціальні, політичні й інші умови, в яких існує людина та народ), «момент» (певний етап у історії життя людини й суспільства) – це основні три формотворчі фактори вигляду людини, народу та цивілізації (наведені умовиводи І. Тен виклав у монографії «Філософія мистецтва» («Philosophie de l'art», 1865).

²⁶В. Вундт є автором десятитомної «Психології народів» («Völkerpsychologie», 1900 – 1920), в якій назва кожного тому промовисто свідчить про досліджуваний об'єкт. Зокрема, перший і другий том – «Мова» («Die Sprache»), третій том – «Мистецтво» («Die Kunst»), четвертий, п'ятий і шостий – «Міф і релігія» («Mythos und Religion»), сьомий і восьмий – «Суспільство» («Die Gesellschaft»), дев'ятий – «Право» («Das Recht»), десятий – «Культура в історії» («Kultur in der Geschichte»).

²⁷За спостереженнями цих німецьких учених другої половини XIX ст., всі індивіди одного народу мають певні відбитки на своєму тілі й душі завдяки єдності походження та середовища проживання, а народний дух – це психічна схожість представників одного народу, які усвідомлюють себе одним етнічним цілим.

Потебня [27]), з етнопсихологічної точки зору (А. Кардінер [53], Р. Бенедикт [40], М. Костомаров [11]), за допомогою термінів «соціальний характер» (Е. Фромм²⁸), «базисні типи особистості» (А. Кардінер, М. Мід, Р. Бенедикт), «статусна особистість» (Р. Лінтон [54]), етіс підходу (вивчається тільки одна культура з намаганням найможливішого пізнання її зсередини), етіс підходу (вивчається дві або декілька культур з намаганням пояснити виявлені міжкультурні збіги й розходження) [Див. більше: 35], у фокусі ідеї Космо-Психо-Логосу (Г. Гачев²⁹) та ін.

Головним чином різниця між «націо-етнічними характерами» базувалася на інакшостях культурного порядку, котрі у другій половині ХХ ст. компаративісти-літературознавці насамперед почали вивчати за допомогою термінів «відношення» («attitudes») та «сприйняття» («perception»). Разом із тим національність (етнічність) і національні (етнічні) культури стали розглядатись як моделі ідентифікації, а не ідентичності. Зокрема, 1951 р. таку пропозицію висунув французький компаративіст М.-Ф. Гюяр у есеї «Чужинець, яким його бачать» [49] – нації потрібно вивчати у сприйнятті стороннього не як реально існуючі, а як уявні спільноти. Таким чином у художніх текстах національність персонажів має бути прочитаною як літературний троп. Пізніше в аналогічному імагологічному векторі працював Д.-А. Пажо, одним із результатів роботи якого стала монографія 1971 р. про французько-літературні іміджі португальців – «Образи португальців у французькій літературі (1700 – 1755)» [58]. Тобто, в гуманітарних науках сама проблема національної (етнічної) сутності й ідентичності відійшла на другий план, а провідні позиції отримали питання щодо обопільного сприйняття націй (етносів), їхніх інородних іміджів, а, отже, й «національного (етнічного) характеру». Ці перцепційні проблеми й стали ключовими в літературно-імагологічних дослідженнях. Як правомірно було

²⁸На цьому головним чином базується дослідження «Соціальний характер у мексиканському селищі...» (Е. Fromm, М. Массобу, *Social Character in a Mexican Village: A Sociopschoanalytic Study* (1970).

²⁹Г. Гачев запропонував сприймати націю як органічне явище, зумовлене трьома універсальними чинниками: природою (Космос), складом душі народу (Психея) і логікою його розуму (Логос) [3].

відмічено Дж. Лірсеном, з другої половини ХХ ст. історія літератури стала «формою вивчення достовірного національного характеру як відображеного у своїй історії культури» [51, 19].

Таким чином етнічні імагеми – це етнографічні, антропологічні, гендерні, релігійні та інші семантичні одиниці стереотипного або ні забарвлення, за якими формується читацьке уявлення про етнос і його характер.

Приміром, перші зачатки імагологічного оформлення «східного характеру» помітні вже у стародавніх греків. Вони вважали себе представниками високорозвинутої цивілізації, а от персів та інші народи, що жили на Сході від грецьких земель, іменували варварами й дикунами. Ці розповіді, а також характеристики єгиптян та інших етносів Сходу містяться в «Історії» Геродота. Зокрема, ним було відмічено, що з усіх народів, про яких є більш-менш певні відомості та які мешкають у краях світанку та Сходу сонця, першими людьми Азії є індійці, найчисленніша нація [4]. У Геродотовій «Історії» про корінних мешканців Індії проінформовано наступне: 1) є багато індійських племен, які розмовляють різними мовами й мають різні традиції. Разом із тим усі індійці злягаються прилюдно як тварини та мають колір шкіри як у ефіопів; 2) є індійці, які живуть у річкових болотах. Вони харчуються рибою, плавають на очеретяних човнах і носять одяг з плетеного очерету; 3) є індійці-кочовики. Вони їдять сире м'ясо, вбивають та з'їдають хворих людей; 4) є індійці, що живуть осіло. Вони не мають будинків, не вбивають нікого живого і нічого не саджають. Їдять траву. Коли хтось із них захворіє, то йде у пустелю помирати; 5) на півночі індійської землі живуть найвойовничіші індійці, які збирають золото за допомогою мурах.

У праці «Про повітря, води та місцевості» Гіппократа зауважено, що різниці між поведінкою та звичаями народів пов'язані з природою та кліматом ареалу їхнього проживання. Цієї думки дотримувався й Арістотель, який у своїй «Політиці» відзначив, що кліматичні умови східних країн призвели до винахідливості, розумності та не хоробрості азіатів.

У паломницькій і подорожній літературі Середньовіччя XVII – XIX ст. описувався зовнішній вигляд і образ життя азіатів, за якими й формувалося уявлення про їхній «східний характер». Приміром, у «Ходінні архімандрита Агрефенія» (друга половина XIV ст.) написано, що в Палестині араби роблять багато скла, у російськомовному «Описі Турецької імперії» (автор невідомий, друга половина XVII ст.) – араби бояться вогнепальної зброї, але надзвичайно вмілі у мистецтві кінного бою³⁰.

У XVIII ст. французькими просвітниками було введено до наукового обігу поняття «дух народу», який, на їхню думку, передусім обумовлювався географічними факторами. Найяскравішим представником географічного детермінізму був Ш. Монтеск'є. Він уважав, що загальний дух народу – це, в першу чергу, результат дії кліматичних умов, а вже потім релігії, законів, системи державного управління, звичаїв і традицій³¹. На думку Ш. Монтеск'є, народи «жарких кліматів», до яких відносяться й азіатські, боязкі, ліниві, не здатні до подвигів, але вони мають жваву уяву. Дослідницькими суб'єктами праці «Про дух законів» стали китайці, перси, індійці, татари, єгиптяни, турки та інші азіати. Приміром, на думку Монтеск'є, «дух татарського або гетського народу був завжди споріднений з духом, який панував у імперіях Азії. Народи цих імперій управлялися палицею, а татарські народи – довгим батою. Ці звичаї завжди були огидні духу Європи, й у всі часи те, що народи Азії називали карою, народи Європи називали тяжкою образою» [19, 390 – 391].

Філософ і фольклорист Й.-Г. Гердер також був прихильником географічно-кліматичного детермінізму, разом із тим уважав, що дух народу (душа народу, народний характер) можна пізнати через його почуття, мову, справи, тобто через життя народу, а найповніше дух народу відображається в усній народній творчості (зб. «Народні пісні»³² (1778 – 1779) та ін.). В його

³⁰ Див. більше про літературу, пов'язану з формуванням слов'янського *Близькосхідного* з XII ст. до 1917 р., зокрема у книзі Бориса Данцига – «Близький Схід у російській науці та літературі» [6].

³¹ Ці та інші питання висвітлені в його монографії «Про дух законів» («*De l'esprit des loix*», 1748).

³² J. G. Herder, *Völkslieder* (1778 – 1779).

чотиритомних «Ідеях до філософії історії людства»³³ (1784 – 1791) маємо різнопланові характеристики монголів, арабів, індусів, персів, турків та багатьох інших народів. Приміром, за його висновками, єгиптяни XVIII ст. виявляються достатньо лінивим народом; монголи – це хижаци, які жадають здобичі та через брак води вирізняються неохайністю; араби – це народ, який колись приніс світло знань у варварську Європу, та характеризується кочівним і розбійницьким способом життя, тому що живе у пустелях; стародавні перси – це потворні, розумні, догідливі та марнославні горяни, які мають неприборкану фантазію, схильні до розкошів, усіляких життєвих утіх, романтичного кохання тощо.

Відіграли певну роль у формуванні «східного характеру» по-європейськи й письменники-романтики, оскільки головними діючими особами та другорядними персонажами їхніх творів стали турки, татари, єгиптяни, араби, черкеси та представники інших азійських етносів. Романтиками були перейняті всі попередні напрацювання щодо генези народності. Вони вважали, що: 1) «майже кожен народ має свій особливий характер, особливий спосіб мислення, цілковито оригінальний спосіб вираження. Клімат, правління, релігія, перекази, звичаї, характер виховання, нарешті, ступінь просвіти більш-менш обумовлюють цей розвиток, який настільки очевидно проявляється в моральному характері людини, а від цього безпосередньо й у мистецтвах вільних або витончених, де переважно відображається його дух...» (Д. Ознобішін у статті «Східна література» («Восточная література», 1826) [36, 386]; 2) «Клімат, характер правління, віра дають кожному народу виняткову фізіономію, яка більш-менш відображається у дзеркалі поезії. Є спосіб думок і відчуття, є безліч звичаїв, повір'їв і звичок, які належать виключно якомусь народу» (О. Пушкін у чорновому начерку «Про народність у літературі» («О народности в литературе» [30, 26]) та ін.

В «Орієнталізмі» Е. Саїда правомірно виокремлені головні західні (європейські) концепти щодо рецепції «орієнтала, східної людини», як-от:

³³J.-G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784 – 1791).

азіати інакше сприймають оточуючий світ, аніж «західна (європейська) людина»; азіати знаходяться на нижчому щаблі суспільного розвитку й неповноцінні, ніж європейці; азіати – варвари й дикуни; в минулому азіати внесли значний вклад у розвиток наук і мистецтв. Європейський орієнталізм, на думку американсько-палестинського вченого, призвів до появи низки ідей, які «пояснювали поведінку орієнталів; вони наділяли орієнталів ментальністю, генеалогією, атмосферою; а найважливіше, що вони дозволяли європейцям дивитися на орієнталів як на феномен, що має постійні характеристики» [31, 60].

Отже, **етнічні імагеми** – це всі складові «етнічного характеру». Втім, треба враховувати той факт, що «літературний аналіз, – як справедливо відзначено М. Беллером, – відрізняється від філософських, психологічних і нейрофізіологічних теорій і досліджень «внутрішніх зображень», оскільки він зосереджується на вербально та текстуально кодифікованих образах» [1, 377]. Тобто, й етнічні імагеми, які презентують чужоземця, – це художні образи, які можуть більшою чи меншою мірою відповідати реальності, або цілковито бути продуктом авторської фантазії.

Найвагомішими серед етнічних імагем є етнографічно-антропологічні. Вони є першими «імагологічними мітками» етносу, першорядними знаками *Іншого* та його характеру. Зрозуміло, що гендерні імагеми, які стосуються характеристики чужоземця та чужоземки як частини етносу, входять також до складу етнічних імагем. Щодо релігійних імагем, то вони теж належать до вагомого пласта етнічного імагемного поля.

Стереотип

До складу імагемосемантики включається й стереотип. Інакше кажучи, імагема може бути стереотипом. Зрозуміло, що *Інше* (або *Своє*) виражається як стереотипами, так й нестереотипними іміджами, та з часом трансформується, але при цьому завжди зберігає своє структурне ядро. Звичайно, більшої зміни зазнають національні (етнічні) іміджі, а не стереотипи. Дж. Лірсен убачав причину таких трансформацій не в тому, що змінювалася природа іміджу, а в

тому, що в різні історичні періоди змінювалося ставлення *Чужого* до тієї чи іншої нації (етносу).

Національні (етнічні) стереотипи чи імаготипи (термін М. Фішера) – це узагальнені, емоційно-насичені образи націй (етнічних груп), які стали загальноприйнятими, звичними, трафаретними. В національних (етнічних) імаготипах, які можуть бути негативними й позитивними, відображається думка про себе *Своїх* (автостереотипи) та *Чужих* (гетеростереотипи). За визначенням Д.-А. Пажо, стереотип – «елементарна, нерідко карикатурна форма образу», що тяжіє до знаковості, «специфічний індекс однозначної комунікації» [Цит. за: 21, 43]. На схожих висловлюваннях ґрунтується й стаття про концепт стереотипу в «Імагології...» (за редакцією М. Беллера та Дж. Лірсена), але водночас зазначається, що хоча «по суті, стереотипи – фікції; але їхнє культурологічне вивчення з'ясувало, що поки стереотипи далекі від реальності, вони також створюють власні проблематичні реальності» [51, 430].

На думку Х. Дизерінка, національні образи та стереотипи пронизують усе єство тексту, а спотворене х*удожнє зображення чужоземців часто відіграє таку іманентну роль, що навіть у лімітованих рамках внутрішньолітературного дослідження виникає потреба його вивчати, коли ми прагнемо цілісно розкрити значення конкретного твору й відповідно вписати його у контекст історії літератури [46].

Справедливо було відмічено й Дж. Лірсеном, що «...національні стереотипи передусім та найбільш ефективно формулюються, увічнюються та поширюються в полі художнього вимислу та поетичної літератури <...> Більш того, тексти є єдиним тривалим, безперервним і об'ємним доказом того, що образи *працюють*, набувають ефективності в культурно-комунікативному полі, у першу чергу через їх інтертекстуальну тропікальність. Ці тропи, загальні істини стають знаними за допомогою повторення та взаємної схожості, і в кожному випадку це означає, хоч би де б ми не стикалися з окремими прикладами національних характеристик, що основне посилення має відбуватися не на емпіричну реальність, а на інтертекст, референтну групу або

інші відповідні текстові аспекти. Іншими словами, літературна історія однозначно свідчить про те, що національні символи – справа узагальнень і чуток, а не емпіричних спостережень або відображень об'єктивних фактів» [14, 369].

Етнотип

Виразником «етнічного характеру» може бути відома історична особа, як-от Клеопатра – єгипетського, хани роду Гіреїв – кримськотатарського тощо. У 20-х роках ХХ ст. російський філософ Г. Шпет намагався співвіднести особистість зі світом культури й розробив поняття «типу» як «репрезентанта» тієї чи іншої історичної спільноти (тип китаєця, тип міщанина та ін.) [38]. У збірнику «Імагологія...» [51] присутні схожі ідеї, що втілилися в термін «етнотип»³⁴ – сукупність стереотипізованих характеристик, які приписуються етнічним групам або націям та виникають унаслідок літературних й інших дискурсивних домовленостей, а не в результаті відтворення соціально-історичних реалій.

У літературі романтизму романтизована Клеопатра, романтизовані хани Гіреї – це певною мірою подібні етнотипи, оскільки вони стали не тільки знаковими етнічними персонажами, але і яскравими виразниками *Свого Східного*.

Приміром, створені О. Пушкіном, А. Муравйовим, А. Міцкевичем, Ю. Словацьким, М. Костомаровим та іншими романтиками етнотипи «Хан Гірей» давали передусім уявлення про *Кримськотатарське* (Кримське ханство) як територію Азії, де панував деспотизм і мусульманство, а чоловіча частина населення періодично знаходилася у загарбницьких походах, де вирізнялася жорстокістю. Складовими *Романтизованого Кримськотатарського* стали «Бахчисарайський палац», «намет», «гарем», «мурза», «бей», «селердар-ага», «ігіт», «кади-аскер», «курултай або курултай», «намаз», «муфтій»,

³⁴Спочатку, у проспектному плані майбутньої «Імагології...» було запропоновано термін «національні фігури» («national figures»), до яких відносили Фауста, Дон Жуана, Дон Кіхота Вільгельма Телля, Джона Булля та ін.

«пофарбована борода» та інші етнічні імагеми, які у текстах романтичного орієнталізму безпосередньо пов'язувались саме з літературними образами правителів цієї династичної сім'ї, нащадків Чингісхана.

І наостанок, імагологічний метод відкриває нові перспективи бачення й розуміння літературних явищ як впливових частин соціуму. В цьому розділі, пишучи про теоретико-літературознавчий арсенал імагології, свідомо було обрано ілюстративним матеріалом виключно художні твори на східну тематику часів європейського романтизму. Імагологічний фокус на *Романтизоване Східне* дав змогу яскраво продемонструвати впливовість сходознавчих образів письменників-романтиків на формування загального орієнталізму тих часів, відлуння і живучість якого помітна до сих пір.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беллер М. Сприйняття, образ, імагологія // Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ: ВД «Стилос», 2011. С. 376 – 381.
2. Брандесъ Г. Литература XIX вѣка въ ея главнѣйшихъ теченіяхъ. Англійская литература / пер. с нем. М. Юлшина. С.-Петербургъ: Изданіе Ф. Павленкова, 1898. 339 с.
3. Гачев Г. Национальные образы мира. Москва: Советский писатель, 1988. 500 с.
4. Геродот. Історії в дев'ятих книгах / переклад, передмова та примітки А. О. Білецького. Київ: Наукова думка, 1993. 576 с.
5. Грушевський М. С. Історія української літератури: в 6 т. 9 кн. Т. 1 / упоряд. В. В. Яременко; авт. передм. П. П. Кононенко; приміт. Л. Ф. Дунаєвської. Київ: Либідь, 1993. 392 с.
6. Данциг Б. М. Ближний Восток в русской науке и литературе. Москва: Издательство «Наука». Главная редакция восточной литературы, 1973. 435 с.
7. Денисова Т. Біфокальна оптика Аскольда Мельничука (Образ України в романістиці американського письменника). Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ: ВД Стилос, 2011. С. 214 – 257.
8. Дизерінк Х. Імагологія та питання етнічної ідентичності. Літературна компаративістика. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ: ВД Стилос, 2011. С. 382 – 395.
9. Замятин Д. Н. Гуманитарная география: предмет изучения и основные направления развития. Общественные науки и современность. 2010. № 4. С. 126 – 138.
10. Замятин Д. Н. Гуманитарная география: пространство и язык географических образов. Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. 331 с.
11. Костомаров М. І. Закон Божий (Книга буття українського народу). Київ: Либідь, 42 с.
12. Кубачева В. Н. «Восточная» повесть в русской литературе XVIII в. URL:http://www.pushkinskiydom.ru/Portals/3/PDF/XVIII/05_tom.../Kubacheva/kubacheva.pdf дата звернення: 10.10.2010)
13. Лановик З. *Hermeneutica Sacra*. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 587 с.

14. Лірсен Дж. Имагологія: історія і метод. Літературна компаративістика. Вип. IV: Имагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ: ВД Стилос, 2011. С. 362 – 375.
15. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под. ред. проф. Горкина А. П. Москва: Росмэн, 2006. 584 с.
16. Літературна компаративістика. Вип. IV: Имагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ: ВД Стилос, 2011. 448 с.
17. Ложкина А. Образ Японии в советском общественном сознании: дис... канд. ист. наук. Москва, 2009. 258 с.
18. Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Литературное наследие декабристов: Сборник / под ред. В. Г. Базанова и В. Э. Вацура. Ленинград: Наука, 1975. С. 25 – 74.
19. Монтескье Ш. Избранные произведения. Москва: Государственное издательство политической литературы, 1955. 800 с.
20. Муравьев-Апостол И. М. Путешествия по Тавриде в 1820 году. Санктпетербургъ: Печатано в типографии состоящей при Особенной канцелярии Министерства внутренних дел, 1823. 337 с.
21. Наливайко Д. С. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії. Літературна компаративістика. Вип. I. Київ: ПЦ «Фоліант», 2005. С. 27 – 45.
22. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістики. Київ: Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2006. 347 с.
23. Пажо Д.-А. Від культурних кліше до імажинарного. Літературна компаративістика. Вип. IV: Имагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ: ВД Стилос, 2011. С. 396 – 430.
24. Папилова Е. В. Имагология как гуманитарная дисциплина. Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Филологические науки. 2011. № 4. С. 31 – 40. URL: <https://psibook.com>. (дата звернення: 12.04.2017).
25. Поляков О. Ю. Становление и развитие категориального аппарата имагологии. Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2014. Вып. 9. URL.: <https://m/cyberleninka.ru> (дата звернення: 5.04.2017).
26. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
27. Потебня А. А. Слово и миф. Москва: Правда, 1989. 624 с.
28. Пупурс І. Схід у дзеркалі романтизму (імагологічна парадигма романтичного орієнталізму: на матеріалі західно- й східноєвропейських літератур кінця XVIII – XIX ст.): монографія. Суми: Університетська книга, 2017. 407 с.
29. «Путешествие господина Сонниния в Верхний и Нижний Египет, с описанием страны, нравов, обычаев и религии природных жителей» URL: <http://www.vostlit.info/./Sonnini/frameset5.htm> (дата звернення: 5.08.2015).
30. Пушкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах / под общей редакцией М. П. Еремина. Т. VI.: Критика и публицистика. Москва: Правда, 1981. 447 с.
31. Саїд Е. В. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ: Видавництво Соломії Павличко Основи, 2001. 511 с.
32. Сенковский О. Собрание сочинений Сенковского (Барона Брамбеуса). Т. VI. Санктпетербургъ: Типография Императорской Академіи Наукъ, 1859. 632 с.
33. Сенявский А. С., Сенявская Е. С. Историческая имагология и проблема формирования «образа врага» (на материалах российской истории XX в.). Вестник РУДН. Серия «История России». 2006. № 2. Москва: Издательство РУДН. С. 54 – 72. URL: <https://m.cyberleninka.ru>. (дата звернення: 10.03.2017).
34. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / пер. з англійської П. Тарашука. Київ: Основи, 1994. 224 с.

35. Стефаненко Т. Г. Этнопсихология. Москва: Институт психологии РАН. Академический проект, 1999. 320 с.
36. Сын отечества. Санктпетербургъ: Тип. Н. Греча, 1826. № 1 (часть № 105) 423 с.
37. Шапар В. Б. Психологічний тлумачний словник. Харків: Прапор, 2004. 640 с.
38. Шпет Г. Введение в этническую психологию // Психология социального бытия. Москва: Институт практической психологии; Воронеж: МОДЭК, 1996. С. 261 – 372.
39. Behdad A. Belated Travelers: Orientalism in the Age of Colonial Dissolution. Durham, NC: Duke University Press Books, 1994. 176 p.
40. Benedict R. Race: Science and Politics. New York: The Viking Press, 1945. 232 p.
41. Boas F. Race, Language and Culture. New York: The Macmillan Company, 1940. vi, 676 p.
42. Brunel P., Pichois C., Rousseau A.-M. Qu'est-ce que la littérature comparée? Paris: A. Colin, 1996. 172 p.
43. Byron G. The works of Lord Byron / ed. E. H. Coleridge. Vol. III. London: John Murray, Albemarle Stree; New York: Charles Scribner's Sons. 1900. URL:<http://gutenberg.org/ebooks> (дата звернення: 10.10.2010).
44. Clarke J. J. Oriental Enlightenment: The Encounter between Asian and Western Thought. London: Routledge, 1997. 273 p.
45. Dukić D. The Concept of Cultural Imagery. URL: <http://www.bib.irb.hr/344847> (дата звернення: 25.09.2016).
46. Dyserinck H. Zum Problem der «images» und «mirages» und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft. Arcadia 1. 1966. S. 107 – 123.
47. Fischer M. Komparatistische Imagologie. Für eine interdisziplinäre Erforschung national-imagotyper Systeme. Zeitschrift für Sozialpsychologie. 1973. № 10. S. 30 – 44.).
48. Guide du voyageur en Algérie: itinéraire du savant, de l'artiste, de l'homme du monde et du colon / par E. Quélin. Paris: L. Maisson, 1848. III, 352.
49. Guyard M.-F. L'étranger tel qu'on le voit (1951) URL: <http://www.hum.uu.nmedewerkers/m.c.j.kok.../Guyard.../guyard.htm> (дата звернення: 15.07.2007).
50. Hirsh E. D. Validity in Interpretation. London: New Heaven (Yale University Press), 1967. 302 p.
51. Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A critical survey / edited by Manfred Beller and Joep Leerssen. Rodopi: Amsterdam – New York, N.Y., 2007. xvi, 476 p.
52. Jones H. M. The Harp That Once – A Chronicle of the Life of Thomas Moore. New York: Russell & Russell, 1970. xvi, 365 p.
53. Kardiner A. The Individual and his Society: the Psychodynamics of Primitive Social Organization. New York: Columbia University Press, London: Oxford University Press, Humphrey Milford, 1939. xxvii, 503 p.
54. Linton R. The Cultural Background of Personality. New York: Appleton-Century-Crofts, 1945. xix, 157 p.
55. Mackenzie J. M. Orientalism: History, Theory and the Arts. Manchester: Manchester University Press, 1995. 232 p.
56. Malinowski B. Sex, Culture and Myth. Literary Licensing, 2011. 352 p.
57. Mead M. People and Place. Bantam Books. 217 p.
58. Pageaux D.-H. Images du Portugal dans les lettres françaises (1700 – 1755). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1971. 242 p.
59. Pageaux D.-H. Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle // Synthesis. Bucarest, 1981. VIII. pp. 169 – 185.
60. Rangarajan P. Imperial Babel: Translation, Exoticism and the Long Ninetenth Century. New York: Fordham University Press, 2014. xiii, 251 p.
61. Said E. W. Orientalism. New York: Pantheon Books, 1978. xiii, 368 p.

62. Schwab R. *The Oriental Renaissance: Europe's Rediscovery of India and the East 1680 – 1880* / translated by Gene Patterson-Black and Victor Reinking. New York: Columbia University Press, 1984. 542 p.
63. Schwiderska M. *Studien zur literaturwissenschaftlichen imagologie das literarische Werk F. M. Dostoevskijs aus imagologischer Sicht mit besonderen Berücksichtigung der Darstellung Polens*. München Sagner, 2000. 495 s.
64. Świderska M. *Comparativist Imagology and the Phenomen of Strangeness*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. Volume 15. Issue 7 (December 2013). URL: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent>. (дата звернення: 1.04.2017).
65. Taramaa R. *Stubborn and Silent Finns with "Sisu" in Finnish-American Literature: An Imagological Study of Finnishness in the Literary Production of Finnish-american Authors*. Oulu: Oulu University Press. 2007. 211 p.

ІМАГОЛОГІЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПОСТНАЦІОНАЛЬНИХ ІДЕНТИФІКАЦІЙНИХ МОДЕЛЕЙ

(на прикладі іміджів та міражів радянського літературного
проекту 1920-х - поч. 1930-х рр.)

1. *Імагологія й «Інші»: спроба різночитання.*

Опозиція «Свій - Чужий» належить до найстаріших архетипів в онтології існування людства, та й не тільки людства, й не тільки земного існування. Можна сказати, що це визначальна космічна опозиція буття як такого взагалі. Для того, щоб ідентифікувати себе як існуючу даність, треба мати для порівняння когось іншого, або щось інше. Це єдиний шлях пізнання світу. «Уявлення і образи Свого й Чужого належать до найдавніших архетипних, -- зазначає Д. С. Наливайко, -- а їх опозиція є однією із засадничих у структурі людської свідомості від часу її появи, що підтверджується і первісною міфологією [...] На сучасну імагологію, на формування її теоретико-методологічних засад особливо значний вплив чинять філософсько-етичні студії Свого – Іншого, автентичності й ідентичності...» [9, 91-93; 10, 27-30].

«Зустріч з Іншим, -- вважає В. Будний, – його прийняття чи неприйняття, підпорядкування йому, панування над ним чи діалог із ним – спонукає до вслухання у власне “Я”, відкриття в ньому досі не знаного, переоцінку й оновлення, коли перебудовуються позиції, в яких “своє” існує відносно “іншого” та “універсального”, загальнолюдського» [1, 54]. Як свідчать дослідники, бінарні стосунки між «Я» та «Іншим» у ХХ ст. поступово замінюються на стосунки діалогу, а отже, категорії імагології тісно переплітаються із сучасною культурологічною, антропологічною теорією діалогу та діалогізму як необхідної для спілкування якості буття.

Категорія «Іншого» в сучасній культурі вже з другої половини ХІХ - поч. ХХ ст. здобула статус центральної, як філософсько-антропологічної, так і

естетичної. Для ХХ ст. вона стала місцем зустрічі найрізноманітніших дискурсивних практик. Цікавим є той факт, що філософське осягнення буття як свого власного відображення в дзеркалі іншого спершопочатку йшло пліч-о-пліч із літературознавчими дослідженнями, адже література завжди була полем репрезентації для імагології. Проблема Іншого, або Чужого, у Ф. Ніцше, З. Фрейда, Ф. Достоєвського, М. Бахтіна, Ф. Кафки, М. Фуко, Ю. Кристевой, П. Рікера була нерозривно пов'язаною або з власною художньою творчістю, або із дослідженнями феномену художньої творчості в аспекті «свого-чужого». Філософська антропологія ХХ ст. спромоглася отримати величезний багаж знання з цього питання. Літературна компаративістика в її класичних зразках ніколи від цього багажу не відмовлялась. Більше того, наразі її *подальший розвиток невід'ємний від синтезу гуманітарного знання і включення в свою орбіту досягнень Cultural Studies та сучасних філософії та антропології.*

Імагологія, або Image Studies, в літературній компаративістиці традиційно вважається дисципліною, що досліджує роль національних (культурних або етнічних) стереотипів у структурі літературного тексту. Складності, що виникали в історичному розвитку цієї дисципліни, починаючи з 50-х рр. ХХ ст., були пов'язаними з принциповою *неможливістю ототожнення самого розуміння національної ідентичності з позицією автора літературного тексту*, адже гносеологічно художній текст сам по собі принципово не ідентичний реальності. Вірогідно, саме це стало причиною несприйняття початкової імагології французької школи 50-х рр. в американському естетичному літературознавстві.

Рене Веллек назвав імагологію «літературною соціологією» і рішуче виступив проти підміни суто літературознавчого «внутрішнього» структурного аналізу соціологічним. Варто зауважити, що сам Веллек знаходився під значним впливом російських формалістів, і історія із «заборонаю» імагології може бути умовно порівняною з репрезентаціями російського формального методу та з відмовою з його боку від традицій російської та української

порівняльно-історичної школи О. Веселовського, Д. Чижевського, пізніше О. Білецького.

Як би там не було, а сучасна імагологія другого періоду вимушена була твердо наголошувати на суб'єктивності, вторинності ідентифікаційних літературних репрезентацій та дискурсивних практик, які і пропонують певні національні іміджі та стереотипи. Це означає, як твердить Дж. Ліерсен, що, вивчаючи національні стереотипи, національні характери та національні репутації, імаголог не повинен перейматися питанням, чи є ця репутація правдивою, але питанням, як вона стала пізнаваною. *Референція в національних стереотипах як інтертекстуальних структурах відбувається не між текстом та реальністю, а між текстом та текстом.* Дослідник, який мав у минулому досвід структуральних студій, виділяє деякі структурні подібності в презентаціях різних країн. Це опозиція півночі-півдня (будь-якої країни), периферії-центру тощо. Завжди є значна доля суб'єктивності (автоіміджу) в репрезентаціях Іншої культури. Ця обов'язкова доля суб'єктивності перетворюється на одну з головних відмінностей між «іміджем» та об'єктивною інформацією [див. 23].

Ця преамбула необхідна для того, щоб наголосити на нагальній необхідності розширення сучасного категорійного апарату компаративної літературної імагології і додати до класичного розуміння таких її базових категорій, як «інший» та «ідентичність» (в розумінні літературний Імідж іншої національної країни та національної культури та проблема власної національної ідентичності), – дискурс сучасної антропології, де ці категорії *не обов'язково асоціюються саме з національною ідентичністю.* Інший може визначатися за будь-якими параметрами. Це, приміром, і проблема аутсайдерства, і дискурс безумства ХХ ст., і сучасний гендерний дискурс, і проблеми сексуальних меншин як Іншого тощо. Ідентичність може бути соціальною, конфесійною, корпоративною, постколоніальною, гендерною тощо.

Про можливість і необхідність *принципового розширення в перспективі імагологічних студій* твердять і корифеї компаративної імагології. Так, Хьюго

Дизерінк, вважаючи компаративну імагологію дослідженням ідентичності, що сповідує принципи критичного раціоналізму, спираючись на досвід своїх французьких попередників – Ж.-М. Карре, М.-Ф. Гюйара, К. Діжона, Р. Ескарпі, – нагадує, що найбільш вагомі поняття: «нації» та навіть «народи» *не є константними або богоданними факторами, але лише концептуальними моделями, що змінюються в історичному часі*. Так, дослідник наводить близький йому приклад федерального союзу Бенелюкс в Європі, в якому об'єднані три держави, і питання про національну ідентичність цього союзу може виглядати проблематичним. Тому він зазначає, що *завданням компаративної імагології на майбутнє буде не тільки перехід від старої етнопсихології до новітньої етноімагології, а й відкриття можливості розвитку в літературі постнаціональних ідентифікаційних моделей*. Це завдання дослідник порівнює з аналогічним феноменом в європейській літературі ХІХ ст., коли французькі романтики піддавали критиці національний тип мислення. Але, на його думку, тяжіння людей до власної ідентифікації, до належності до певної групи, колективної ідентичності, є стійким. Цю потребу у перспективі необхідно враховувати в постнаціональній дійсності. І література збереже свою непересічну роль у процесі концептуалізації ідентичності. Отже, дослідник вважає, що *компаративна імагологія залишиться часткою того поля, до якого безперечно належить: до загальної філософської антропології як науки про людину [див. 17]*.

Важливим висновком Г. Дизерінка було твердження, що образи, пов'язані з ідентичністю, не є ментальними репрезентаціями, що творяться націями про нації, але, як свідчать дискурсивні структури, що рухаються у суспільствах, є похідними від національних ідентифікаційних моделей [21, 23]. Тобто національні Іміджі не є об'єктивними відображеннями реальних міжнаціональних стосунків, а лише суб'єктивними дискурсивними практиками, артикульованими структурами. Це стало принциповим для другого, сучасного етапу розвитку імагології. Тому на цю галузь літературної компаративістики

так суттєво вплинули досягнення постструктуралізму, особливо М. Фуко, Ю. Кристевою. Під значним впливом антропології К. Леві-Строса знаходився й видатний французький компаративіст Д.-Х. Пажо [21, 23].

З кінця 1970-х – початку 80-х рр. починається освоєння імагології з боку антропології (Дж. Стокінг, Л. Вулф), феміністичних та гендерних студій, постколоніальних студій (Е. Саїд). В книзі Е. Гелнера «Нації та націоналізм» (1983) взагалі існування націй виводилося з націоналізму ХІХ ст., як синдром колективної хибної пам'яті, а не навпаки. Склалася парадоксальна ситуація, коли методи та методології Image Studies були майже забороненими у компаративістиці, але в той самий час активно розвивались у суміжних дисциплінах, часом зовсім не компаративного плану.

Виникла нова синтетична дисципліна Intercultural Studies (Г. Хофтстедте, Дж. Пібоді Г.), що використовує етнічно-антропологічні категорії аналізу. Дж. Ліерсен відзначає наявність маргіналізації сучасної імагології, появу інтердисциплінарного контексту, що, втім, не заперечує її окремішності [21, 25]. Це підтверджується тим, що традиція Аахенської програми Х. Дизерінка продовжується й розвивається в європейських студіях при Амстердамському університеті у серії *Studia imagologica* (Amsterdam Studies on Cultural Identity) та в інших країнах. Так, приміром, центр компаративних історичних та інтеркультурних студій Загребського університету у вересні минулого року організував міжнародну конференцію «Імагологія сьогодні: досягнення, складності, перспективи». Ініціатори конференції зосередилися на трьох проблемних комплексах, серед яких на першому місці була *взаємодія імагології з іншими дисциплінами: соціальною психологією, культурною антропологією, семіотикою, новим історизмом, Cultural Studies, постколоніальними та гендерними студіями*. Артикулювалася також і багатоаспектність методів імагології (дискурсивний аналіз, імагологічна герменевтика та інтерпретація, традиційна методологія прискіпливого читання, стратегії культурно-історичної контекстуалізації тощо) [див. 20].

Аналізуючи зміст збірок серії *Studia imagologica*, можна дійти висновку, що з часом він поступово *змінюється у бік розширення в розумінні категорії ідентичності*. Так, якщо перші випуски були традиційно присвячені різним аспектам саме етнокультурної ідентичності, то, приміром, в 11 книжці серії [Див. 18] знаходять місце теми, з національною ідентичністю вже безпосередньо не пов'язані. Це стосується, в першу чергу, гендерних досліджень, які можуть торкатися національних Іміджів, а можуть і не торкатись, як, скажімо, в статтях S. Craps «How to Do Things with Gender: Transgenderism in Virginia Woolf's *Orlando*» або ж M. A. Franks «(Porno)Graphic Depictions: Image and Sexual Identity». Йдеться про гендерну або сексуальну ідентичність. Феміністичні студії дуже рішуче втручаються в справи традиційної імагології. Цікавим, скажімо, є те, що феміністичною імагологією займаються на території колишньої радянської Середньої Азії [див. 6-7].

Другою рисою розширення категорії етнонаціональної ідентичності на прикладі збірок *Studia imagologica* можна назвати регіональність, не пов'язану з певною національною ідентичністю, яка об'єднує певний географічний регіон, історико-географічну концептуальну спільність або ж у цілому Європу. Перший випадок – це, наприклад, інтердисциплінарні студії стосовно структури Іміджу, утворення ідентичності та репрезентацій ідеї Півночі рівно як міфологічного простору, так і дискурсивної системи, що створюється як ззовні, так і зсередини цього феномену. Під Північчю розуміються такі країни території, як Ісландія, Аляска, Канада. Другий -- мультидисциплінарне дослідження ідеї кельтицизму в європейському контексті від ХУІІІ ст. до нашого часу [див. 16]. Третій випадок – це намагання розглянути спільну європейську ідентичність [див.27] як спільну історичну пам'ять та нові маргінальні Іміджі, що роблять загальноєвропейську ідентифікацію доволі проблематичною. Іміджу Європи присвячено також одну статтю Дж. Т. Лірсена «Moral labyrinths: On an emerging image of Europe» (2008) [див. 22].

Сучасна компаративна імагологія знаходить свій погляд також і на такі традиційні ще від романтизму теми, як *інаковість митця, письменника, який створює власний Імідж, далекий від загальноприйнятого, і сприйняття його різними групами людей може вважатися імагологічним аспектом*. Але імагологія і тут знаходить власний кут зору, адже порівнюються різні національні моделі рецепції постаті конкретного митця.

Як приклад можна навести статтю Жаклін Т. Шефер «Charles Morgan and the image of the artist». Авторка свідчить, що літературний Імідж письменника та журналіста складався з того Іміджу, який він мав на батьківщині, того Іміджу, який він мав за кордоном, та того Іміджу, який він створював сам, коли перетинав кордони [26, 321-336]. Подібні теми, на наш погляд, мають імагологічну перспективу. Утім варто підкреслити, що найавторитетніші представники сучасної імагології Х. Дизерінк та Дж. Лірсен, вбачаючи небезпеку розмивання кордонів дисципліни, продовжують наполягати на тому, що це саме етноімагологія (*ethno-imagologie* за Дизерінком). Лірсен вважає цей термін фразеологічно обтяжливим, але теж пропонує визначати, що імагологія досліджує енотипи, як свідчать матеріали сайту «Images», які, втім, не поновлювалися з 2003 р., так що цілком можливі за цей час зміни в наукових дефініціях стосовно імагології [див. 19]. Праці вченого останніх років свідчать про те, що в центрі його уваги проблеми культурницького націоналізму (*cultural nationalism*) і особливо близькі до вітчизняного історичного досвіду проблеми визначення романтичного націоналізму в Європі [24, 3-40].

Як нам здається, *сьогодні дисципліна виявляє тенденцію до подвійного існування: в межах класичного розуміння та поза цими межами, у розширеному контексті*. Так, сам Дж. Лірсен вважає за необхідне не тримати термінологію дисципліни у застиглому догматичному вигляді, а видозмінює її залежно від ідей, що з'являються в науковому обігу.

Так, яскравим прикладом цього процесу може бути введення нового, ще не тематизованого терміну імагології, поза традиційними «*авто-імідж*» та

«гетеро-імідж». Це «мета-імідж», яким, власне й ми користуємося у своєму дослідженні. Метакоментар в такому дискурсі може розглядатися як репрезентація того метаІміджу, під яким Ліерсен, услід за Іраклісом (Херкьюлесом) Міллесом [25, 3-19], розумів те, як суб'єкт уявляє собі свій власний Імідж в очах Іншого. Міллес досліджував репрезентації греків та турків в літературі та суспільстві. Ця тема для двох націй історично склалася дуже болісно. Але цю болісну точку не вдавалося відчути, описуючи лише авто-Іміджі та гетеро-Іміджі. Зрушення було зроблене лише тоді, коли рецепієнтам запропонували визначити чужий Імідж про себе самих («Як ви вважаєте, якими вас бачать інші?»). Тобто який Імідж ми маємо стосовно нашого власного Іміджу у іншого. Тільки тоді на поверхню вийшла ворожість та підозрілість до іншого. На думку Лірсена, *мета-Імідж ліквідує колапс, що існує між авто-Іміджем та гетеро-Іміджем [див. 19]*.

Отже, хоча традиційно імагологія виникала як дослідження етнокультурної, національної ідентичності, з'ясовувала роль Іншого як представника певної нації в інонаціональному світі, але згодом на сучасному рівні проблема стала усвідомлюватися значно складніше, у розширеному плані, як дослідження психо-соціокультурної та антропологічної ідентичності людини у суспільстві, позначеному глобальними цивілізаційними процесами XXI ст. І хоча перший аспект теми не відкидається, але він продуктивно поєднується з антропологічними дослідженнями сучасності. Наразі стало очевидним, що сучасна глобалізація значно руйнує етнічні уявлення про окремішність людини в загальному світі. *Людина національна у модерних міграційних процесах усе більше перетворюється на людину цивілізаційну, і соціально-психологічні її відмінності, як Іншого по відношенню до власного суспільства, стають не менш вагомими, ніж відмінності етнічні. Останні ж у сучасному європейському світі значною мірою нівелюються, хоча, якщо йдеться про світ Сходу та Заходу, то як очевидно, вони ще довго будуть зберігатися і визначати образ Іншого як очима європейської культури, так і*

образ Центральної Європи очима Сходу, зокрема, української та російської культури (окциденталізм) [3, 5-44].

2. Імагологія та неперсоніфікований соціалістичний (радянський) дискурс як дискурс влади

Хоча школа імагології, така важлива для вітчизняного розуміння власної ідентичності, в сучасному українському літературознавстві почала розвиватися, але, на жаль, в ній абсолютно відсутня специфіка саме східнослов'янського досвіду 70-ти років ХХ ст, хоча інтерес до слов'янського світу і знаходить своє відображення в працях західних імагологів. Маємо на увазі *досвід цивілізації радянського типу*. Для вітчизняного імаголога цього досвіду немовби й не було, або він потрактовується як негативний, колоніальний. Водночас дослідження соцреалістичного дискурсу, хоча й із запізненням порівняно з материковою та зарубіжною русистикою, але починають з'являтися [див. 2;4;5;11;12;14]. І хоча проблема «*Чужого*» в них неминуче постає в тому чи іншому ракурсі, але вона ще не стала центральною імагологічною проблемою, як була центральною в самому соцреалістичному дискурсі, заснованому у соціопсихологічному плані на протиставленні Країни Рад, оточеної навкруги ворогами, -- та чужого: диверсанта, шпигуна, шкідника, ворога народу, у кращому випадку буржуазного гостя з інших країн.

Без категорії *Іншого*, що функціонує в цьому суспільстві саме як категорія *Чужого*, неможливо навіть зрозуміти внутрішній сенс культури радянського типу з її репресивністю, протиставленням «нашої людини» й «не нашої людини» тощо. Отже для імагології тут велике поле досліджень. Наша завдання – наголосити на необхідності поєднання традиційних імагологічних методологій та методологій сучасного вивчення соцреалістичного канону, які в українському літературознавстві ще знаходяться в стані становлення та самовизначення в одному з двох напрямків: Cultural Studies та історії

літератури. Як гадаємо, поєднання з методиками імагології буде плідним для них обох.

Є ще один дуже важливий аспект, який дозволяє синтезувати традиційне вивчення *Іншого* як представника іншої країни або образу іншої країни очима національної культури – з класичним антропологічним підходом, який отримав надзвичайну популярність у ХХ ст. Адже в радянському типі культури принципово декларувався космополітизм у вигляді пролетарського інтернаціоналізму, який насправді виявився фікцією. Розвиток національних культур, які входили до складу радянської цивілізації, формально підтримувався, але кінцевою метою соцреалістичного культурного проекту була асиміляція і розчинення іншого в космополітичному дискурсі, що спершопочатку ототожнювався з дискурсом російської культури. Таким чином *імагологічна проблема ідентичності автоматично зводилася до ототожнення радянської людини лише з однією із наявних ідентичностей*.

Саме завдяки цьому механізму перенесення російська культура не настільки цікавилася власною ідентичністю, як культура українська, найбільш розвинена серед націй, які повинні були асимілюватися з російською культурою. Варто зазначити, що автоматизм цього перенесення продовжує діяти і в сучасних дослідженнях соцреалістичного дискурсу, які наразі належать майже виключно російським культурологам, як материковим, так і зарубіжним. Радянське для них асоціюється з російським, отже проблема національної ідентичності не ставиться. Цей аспект тільки починає усвідомлюватися українськими дослідниками соцреалістичного канону, який без українського внеску «виглядає неповним і, власне, нецілісним» [14, 9].

На відміну від переважно антропологічної ідентифікації письменників російської літератури, українські митці були на додаток ще перевантаженими проблемами суто національної ідентифікації. Тому порівняння ідентифікаційних моделей у двох національних культурах, дійсно, може бути подвійною компаративною задачею: по-перше, включаючи, в традиційну

імагологію неосягнений *дискурс Чужого в радянському типі культури*, що імагологією ще зовсім не досліджувалось, а, по-друге, порівняння двох типів такого антропологічного проекту: російського та українського. А позаяк радянський тип культури належить до найбільш *міражних* в історії людських цивілізацій, то, як нам вважається, отримує нові контексти і нові перспективи назва давньої праці Х. Дизерінка: «До проблеми "іміджів" і "міражів" та їх дослідження в межах порівняльного літературознавства». Іміджі і міражі радянського проекту в імагології – це перспективна ділянка досліджень. Зокрема це стосується терміну Дизерінка *мета-імідж*, що може розглядатися по відношенню до радянського літературного проекту як внутрішня репрезентація ідентифікаційного релятивізму персонажів.

За визначенням керівника амстердамської школи сучасної імагології Дж. Ліерсена, крім традиційних для імагології концептів *авто-іміджу* та *гетеро-іміджу*, треба брати до уваги також і новий термін *мета-імідж*, або імідж про імідж, *наші уявлення про наш імідж у Іншого*. Завдяки *мета-іміджу* інколи прояснюється ситуація прихованої ворожості, яка не може бути проясненою лише за допомогою авто- та гетеро-іміджів.

В українській літературній творчості знайшли відображення *ускладнені іміджі, синтезовані з двох прото-іміджів: це редуція сприйняття радянського дискурсу та національний етно-імідж*. Саме цим його імагологічна картина нового світу відрізнялася від філософсько-антропологічної картини російських письменників, а пошуки ідентичності українською радянською культурою відрізнялися від аналогічних пошуків ідентичності культурою російською.

Йдеться про такий концепт, як *невизначеність кожного із головних персонажів в аспекті самоідентифікації*. Вони можуть оцінюватися як у плані сакральному, так і в плані профанному. Відповідно визначення жанру можуть коливатися *від комедії до трагікомедії або навіть трагедії*.

Головна риса протагоніста такого твору – *ідентифікаційний релятивізм*, що не дозволяє присвоїти йому однозначну оцінку. Це риса модерністського

тексту взагалі, але у митців українського Відродження вона обернена в бік соціалістичного (радянського) дискурсу.

Імагологічна парадигма в такому дискурсі на поверхневому рівні складаються з двох типів іміджів: *уявлення персонажа про самого себе та його уявлення про інших персонажів*. У свою чергу, драматична структура завжди має на увазі індивідуальні та спільні уявлення про головного персонажа, висловлені в діалогічній формі. Вони теж можуть бути класифікованими як *уявлення другорядного персонажа про самого себе та його уявлення про головного персонажа як про Іншого*.

Ці два типи постійно взаємодіють між собою. Так, приміром, у трагікомедії М. Куліша «Народний Малахій» напівбожевільний головний персонаж уявляє себе Месією («Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої»), а інших персонажів уявляє дійовими особами радянського дискурсу, на яких спрямовано його діяльність. З іншого боку, ці дійові особи вважають себе звичайними людьми, далекими від будь-якого ідеологічного дискурсу, а Малахія вважають за божевільного та морального відступника, який зраджує близьких для нього людей. «Я вже яка, але ж не така, як оцей», -- кидає у фіналі мадам Аполінара, хозяйка будинку розпусти, до Малахія, який у безумстві не помічає смогубства власної доньки.

Але найголовнішим об'єктом для гетеро-іміджу в творах радянських письменників стає сам неперсоніфікований радянський дискурс, який усвідомлюється персонажами саме як дискурс влади. Як уявляють його головні персонажі? Адже радянський дискурс виступає для них завжди у функції не просто *Іншого*, а *Чужого*, якого треба *засвоїти та пристосувати до власного життя для того, щоб вижити*. Інший тут виступає в первісній функції – *об'єкта для присвоєння*. Драматургія того ж Миколи Куліша демонструє це з очевидністю. Так, історія Мيني Мазайла – це спроба присвоєння російськомовного прізвища з метою вижити. Історія убогої польської дівчинки Маклени Граса – це спроба присвоєння інонаціональної радянської ідеології з підсвідомою кінцевою метою урятуватися від голодної смерті. Навіть історія

Ілька Юги, який вбиває свою Мрію – Марину, яка виявилася керівником націоналістичного заклоту, – це відчайдушна спроба присвоїти нову революційну дійсність, де немає місця для поезії та музики, а є місце лише для смерті.

Проте *гетеро-імідж* радянського (революційного) дискурсу в очах персонажа позбавлений конфліктності, адже ініціація присвоєння чужого усвідомлюється героєм у *сакральному плані* як необхідний перехід до нового життя і нової особистості. Герою здається, що він перероджується, народжується заново. Святкування нового народження відбувається у ритуальному просторі міфу. Так в «Народному Малахії» вибудовується вся перша дія – відправлення персонажа з маленького містечка Учорашне у далеку путь до столиці, до уряду. Його уявлення про своє майбутнє місце в цьому новому житті оніричне. Це *гетеро-імідж* радянського дискурсу з погляду ейфорії безумства. Радикальна зміна цього *гетеро-іміджу* внаслідок взаємодії з *мета-іміджем* радянського дискурсу веде до остаточного сповзання у божевілья. Божевільний той в новому житті, хто має сміливість побачити свій *мета-імідж*.

У «філологічній комедії» «Мина Мазайло» свято присвоєння чужої радянської дійсності – зміна українського прізвища на російськомовне – відбувається як сакральна гра родини Мазайло у «вище життя», що настане після цієї ініціації. Їхній *гетеро-імідж* про цю дійсність ілюзорний: *вони гадають, що вони радянський дискурс присвоїли та пристосувалися до нього, а насправді він лишається для них ворожим*. І ця ворожість проявляється несподівано як драматична кульмінація дії, що веде до трагікомічної розв'язки.

Можлива ворожість влади до пересічного громадянина висвітлюється за допомогою його мета-іміджу з боку влади. Мина настільки боїться оцінки власної ідентичності чиновниками різного типу, що втрачає мову.

Карнавальна гра подружжя Мазайлів-Мазеніних після отримання повідомлення у газеті про зміну прізвища відтворює всі можливі події життя пересічної людини, яка, нарешті, досягла давно бажаної ралізації власних

амбіцій. Вони не помічають, що в ейфорії програють в уяві навіть кончину господаря, оповіщення про неї та пам'ятник на цвинтарі. Але трагікомедія все таки залишається трагікомедією, і граціозна театральна гра щасливої родини у гідне з їхнього погляду життя перетворюється на радянський данс макабр.

Ця трагікомічна абсурдна сцена усвідомлюється, завдяки її близькості до фіналу, як генеральна репетиція фіналу, вже реального, а не ілюзорного. Для виникнення такого фіналу необхідне *поєднання ілюзорного гетеро-іміджу влади, яка, на думку персонажа, дозволяє йому зайняти гідне місце у суспільстві, – та справжньої оцінки його ідентичності з боку влади, яка позбавляє його посади взагалі. Мета-імідж влади як інституту, ворожого до пересічної людини та її маленької ідентичності, виявляється справжнім.*

Драматична перипетія *трансформує жанр комедії на трагікомедію, адже герой втрачає свої життєво важливі ілюзії стосовно оцінки владою власної ідентичності.*

*

Отже, на поверхневому рівні конфлікт між протагоністом та неперсоніфікованим радянським (революційним) дискурсом не проявлюється. Для того, щоб він виявився, потрібно створення *мета-іміджу* головного персонажу відносно об'єкту, на який спрямовані його моральні зусилля, і співвіднесення цього *мета-іміджу* з *гетеро-іміджами* інших персонажів, спрямованими на самого героя. Ідентифікаційний релятивізм персонажу репрезентується як усвідомлення себе водночас і людиною, що намагається засвоїти ворожий для себе дискурс, і людиною, що прагне зберігти власну ідентичність. А це виявляється неможливим.

В трагікомедії «Народний Малахій» *авто-імідж* персонажа різьче розходиться як з *гетеро-іміджами* інших персонажів стосовно нього, так і з прихованим *мета-іміджем* влади з боку героя. *Мета-імідж* радянського дискурсу так і залишається на межі між реальністю та ілюзією. Зведення в суспільстві колективістського типу мети життя окремої людини до безкінечної самопожертви в ім'я майбутнього, підміна індивідуально-духовного суспільно-прагматичним, неминує породжувати відтягнену реакцію суспільства. Це і стає

ілюзорним *авто-іміджем* радянського дискурсу, який в «Народному Малахії» виявляє свою приховану ворожість до людей лише за допомогою *мета-іміджу* головного героя.

Але М. Куліш ще й *подає виразно акцентовану національну версію радянської ідентичності*. Його скептична модель, попри її близькість до загальнорадянського культурного проекту андерграунда, має окреслені національні риси оніричної свідомості, що проявлюється за допомогою співвіднесення різних типів персональних іміджів.

В «Народному Малахії» розробляється *національна модель ейфорії безумства*, у плані як філософії свідомості, так і її соціології. Проект Малахія як *гетеро-імідж* усвідомлюється принципово утопічним і зводиться до чергового проекту нового Єрусалиму. Модель екстатично зміненої свідомості в Об'явленні Іоанна Богослова перетворюється на модель ейфорії безумства.

Проте видіння Малахія мають яскраве національне забарвлення, спочатку етнографічне, згодом психологічне. З погляду *авто-іміджу* Малахій асоціює себе з людиною національною.

Деякі критики вбачали у постаті Малахія прикмети конкретних постатей української історії (Сковорода, Винниченко). Якщо узагальнити, то трагедія невизнаного пророка полягає в тому, що він *намагався поєднати несумісне, дисонансне, – втілення загальноетичного національного ідеалу у чужому суспільстві, ворожому цьому ідеалу*. Або, мовою імагології, *поєднати власний авто-імідж, побудований як національно ідентичний, з приховано ворожим мета-іміджем влади, яка цю ідентичність замінює на радянський безнаціональний дискурс*. Ціна цієї хибної ідеї – безумство та смерть, які царюють у фіналі «Народного Малахія». Протагоніст п'єси завжди приречений, з погляду імагології, залишатися *Чужим у позбавленому ідентичності суспільстві*.

ЛІТЕРАТУРА

1. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. Слово і час, 2007. №3. С.54.
2. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ: Факт, 2008. – 280 с.
3. Гундорова Т. Меланхолія по дорозі в Рим, або дискурс українського окциденталізму. Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму / [За ред. Т. І. Гундорової]. Київ: ВД Стилос, 2008. – С. 5-44.
4. Гундорова Т. Соцреалізм : між модернізмом і авангардом. Слово і час, 2008. №4. С. 14-21
5. Гундорова Т. І. Соцреалізм як масова культура. Сучасність, 2004. № 6. С. 52-6
6. Исмаилова Ф. Е. Феминистская имагология. Алматы, 2003. 347 с. 21,75 п.л.;
7. Исмаилова Ф. Е. Феминистская имагология как направление сравнительного литературоведения. Вестник КазГУМОиМЯЮ, 2000. №1. С. 56-59.
8. Куліш М. Твори в двох томах. [Упоряд., підг. текстів, коментар Л. С. Танюка]. – Т. 2. – Київ : Дніпро, 1990. – 877 с.
9. Наливайко Д.С. Літературна імагологія: предмет і стратегії. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2006. С. 91-103.
10. Наливайко Д. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії. Літературна компаративістика. – Вип. 1. Київ : ПЦ Фоліант, 2005. С. 17-44.
11. Свербілова Т., Скорина Л. Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у постатях. Черкаси : [Чабаненко Ю.А.] 2007. – 383 с.
12. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. [За заг. ред. Л. Скорини]. Черкаси : [Чабаненко Ю. А.], 2009. – 590 с.
13. Танюк Л.С. Драма Миколи Куліша. Куліш Микола. Твори: в 2-х тт. – Т.1. – Київ: Дніпро, 1990. С.18-19.
14. Хархун В.П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія . Ніжин: ТОВ Гідромакс, 2009. 508 с.
15. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша. Куліш М. Твори в двох томах. – Т. 2. – Київ : Дніпро, 1990. С.326-329.
16. Celticism / [ed. BROWN Terece]. Amsterdam. Atlanta : GA, 1996. X. 299 pp.
17. Dyserinck H. Imagology and the Problem of Ehtnic Identity. Intercultural Studies, 2003. № 1. // <http://www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyserinck.shtml>.
18. Image into Identity. Constructing and Assigning Identity in a culture of Modernity / [ed. Michael Wintle]. Amsterdam / New York (NY), 2006. 281 pp.
19. Images - information // <http://cf.hum.uva.nl/images/>
20. Imagology. // <http://www.ffzg.hr/imagologija/englishindex.html>
21. Leerssen J. Imagology: History and methodolody. Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey / [Ed. by Manfred Beller and Joep Leerssen]. Amsterdam. New York (NY) : Rodopi, 2007. P. 23.
22. Leerssen J. T. Moral labyrinths: On an emerging image of Europe. <http://dare.uva.nl/record/293247>.
23. Leerssen J. National identity and national stereotype. Images - information - national identity and national stereotype. <http://cf.hum.uva.nl/images/info/leers.html>
24. Leerssen J. The Cultivation of Culture. Towards a Definition of Romantic Nationalism in Europe. Working Papers European Studies. Amsterdam, 2005. № 2. P. 3-40
25. Millas I. (H.). Tourkokratia History and the Image of Turks in Greek Literature Working Papers European Studies. Amsterdam, 2006. № 4. P. 3-19.
26. .Schaefer Jacqueline T. Charles Morgan and the image of the artist. Europa provincia mundie: Essays in Comparative Literature and European Studies offered to Hugo Dyserinck on the

occasion of his sixty- fifth birthday / [Ed. By Joep Leerssen and Karl Ulrich Syndram]. Amsterdam. Atlanta. GA: Rodopi, 1992. P.321-336.

27. The Essence and the Margin. National Identities and Collective Memories in Contemporary European Culture. Rorato / [Eds. Laura and Anna Saunders]. Amsterdam / New York, 'NY, 2009. 231 pp.

Розділ 2.

Літературна компаративістика у колі інтертекстуальності, інтермедіальності, трансмедіальності, наратології



ТЕОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ: ВИТОКИ, ЗДОБУТКИ, ПРОБЛЕМИ

Теорія інтертекстуальності від витоків до сьогодні. Вивчення міжтекстових зв'язків має давню історію. Російські літературознавці, претендуючи на першість у цій царині, доводять, що теорія інтертекстуальності генетично пов'язана з російською лінгвістичною традицією, зокрема з концепцією діалогу М. Бахтіна, теоретичними поглядами Ю. Тинянова, теорією анаграм Ф. де Соссюра, ідеями О. Потебні. С. Бальбус акцентує увагу на працях польських науковців. Однак, як окремий науковий напрям теорія інтертекстуальності з'явилася наприкінці 1960-х років. Як відомо, термін «інтертекстуальність» увела в науковий обіг французька дослідниця Юлія Крістева. Уперше цей неологізм було озвучено восени 1966 р. у доповіді на семінарі Р. Барта; навесні 1967 р. ці матеріали були опубліковані в статті «Бахтін, слово, діалог і роман». Розмірковуючи про ідеї російського вченого, Ю. Крістева сформулювала перше визначення інтертекстуальності, яке нині вважають хрестоматійним: «Будь-який текст вибудовується як мозаїка цитат, будь-який текст – це засвоєння й трансформація якогось іншого тексту. Тобто поняття інтерсуб'єктивність замінене поняттям інтертекстуальність» [15, 429]. Ширше обґрунтувати поняття «інтертекст» та «інтертекстуальність» Ю. Крістева спробувала в книжці «*Séméiôtiké. Дослідження із семаналізу*» (1969). Так, у статті «Закритий текст» (1966–1967) привертає увагу твердження, що текст «є пермутацією текстів, інтертекстуальністю: у просторі тексту перехрещується й нейтралізується безліч висловлювань, узятих із інших текстів» [17, 46]. На думку авторки, текст є місцем постійного багаторівневого взаємообміну між безліччю фрагментів, які мова в процесі письма знову й знову перерозподіляє. Новий текст виникає з безлічі попередніх текстів, які руйнуються, заперечуються й відроджуються. Оскільки інтертекстуальність мислиться як безкінечний процес, постійна текстова динаміка, питання про розпізнавання інтертексту визнане неактуальним. У цій статті Ю. Крістева

також розмірковує про два типи аналізу, які застосовуються для виокремлення в романі ідеологеми знака: 1) супрасегментальний, що «розкриває роман як закритий текст: вихідну запрограмованість, довільність закінчення, діадичну будову, відступи й зв'язки між ними»; 2) інтертекстуальний, що «дозволить виокремити зв'язок між письмом і мовленням у тексті роману» [17, 48]. Запровадження в науковий обіг поняття «інтертекстуальний аналіз» є цікавою теоретико-методологічною пропозицією авторки, яка зберігає свою актуальність донині, щоправда, в іншому вигляді, аніж це було передбачено. У статті «Поезія і негативність» (1968) уперше з'являється поняття «інтертекстуальний простір». На думку дослідниці, «навколо поетичного означуваного твориться множинний текстовий простір, елементи якого відображаються в конкретному поетичному тексті» [17, 168–170]. Цей простір авторка пропонує називати інтертекстуальним. 1970 р. вийшла друком збірка Ю. Крістевої «Руйнування поетики», у якій заслуговує на увагу стаття «Текст роману». Дублюючи тези про інтертекстуальність як пермутацію текстів, ідеологему як інтертекстову функцію й інтертекстовий аналіз, авторка демонструє, як можна застосовувати їх у безпосередній роботі з текстом – романом Антуана де ла Сая «Маленький Жан із Сантре» (1456). У вказаній статті інтертекстуальність тлумачиться: 1) як діалог текстів; 2) у зв'язку з літературним дискурсом; 3) як генератор романного тексту – разом із генератором комплексів і генератором актантів [16, 456]; 4) як інтертекстовий простір письма [16, 488].

Аби збагнути новаторство ідей Ю. Крістевої, варто відмежувати їх, з одного боку, від теорії впливів і запозичень, із другого – від діалогізму М. Бахтіна. Г. Косіков слушно наголошує на тому, що дослідниця «переглянула теорію “джерел” принаймні у трьох принципових пунктах»: 1) «інтертекст вона розуміє зовсім не як зібрання “точкових” цитат із різноманітних авторів (таким є центон або попурі...), а як простір сходження різноманітних цитатій» [13, 18]; 2) наголошує, що «інтертекст пишеться в процесі зчитування чужих дискурсів»; 3) «акцентує динамічний аспект своєї концепції. Інтертекстова структура “не

присутня, а виробляється по відношенню до іншої структури» [13, 18–19]. Діалогічно-поліфонічну концепцію М. Бахтіна Ю. Крістева також трансформує в трьох аспектах: 1) вона «радикально – у дусі фрейдівського психоаналізу – переосмислила бахтінське поняття “іншого”» [14, 14]; 2) «логіка крістевської інтертекстуальності по суті своїй вимагає “смерті суб’єкта”» [14, 16]; 3) «бунтарський пафос, яким натхненний четвертий розділ книги М. Бахтіна, Ю. Крістева помітно зміщує в бік ідей, які лягли в основу його монографії про “карнавальну культуру”» [13, 16].

У пізнішій праці «Революція поетичної мови» (1974) Ю. Крістева розвиває ідею про те, що інтертекстуальність – це не наслідування чи відтворення, а транспозиція однієї чи кількох знакових систем в іншу знакову систему. Підкреслюючи важливу роль цитат, наслідування й парафраз, які визначають семантичне багатство творів Лотреамона, авторка доводить, що їх вертикальним виміром є класична поезія, сентенції Паскаля, інші дискурси, трансформовані й транспоновані в нову ціннісну систему, позначену пафосом заперечення цінностей. У середині 1970-х років дослідниця переглянула концепцію інтертекстуальності й відмовилася від терміну, який почали сприймати як аналог традиційного вивчення джерел і впливів. Замість інтертекстуальності вона запропонувала застосовувати поняття «транспозиція», однак витіснення попереднього поняття не відбулося.

Надалі у вивченні інтертекстуальної проблематики сформувалися три наукових напрями: I) деконструктивістський, що розглядає текст як гру для читача / з читачем (Р. Барт); II) семіотичний, у межах якого читачеві надається широка можливість інтерпретацій тексту (М. Ріффатерр); III) соціально-політичний, представлений рецептивною естетикою (М. Фуко) [6, 56].

Поняття «інтертекстуальність», запропоноване 25-річною стажисткою з Болгарії, не викликало значного наукового резонансу (її підтримали лише учасники групи «TelQuel» на чолі з Ф. Соллерсом). Якби не авторитет Ролана Барта, він мав шанси загубитися, як це сталося з іншими термінологічними новотворами. Однак не варто забувати, що в студіях авторитетного

французького вченого поняття «інтертекстуальність» набуває нових семантичних відтінків. Р. Барт визнає, що концепція Ю. Крістєвої мала на нього неабиякий вплив (разом із ідеями В. Проппа, Ж. Дерріди, М. Фуко, Ж. Лакана та співробітників часопису «TelQuel»), однак він не продовжує розвивати запропоновану концепцію, а грається з нею. Першою «інтертекстуальною» студією Р. Барта можна вважати есе «Смерть автора» (1967, публікація – 1968), у якому фігурує хрестоматійне визначення тексту: «Текст являє собою не лінійний ланцюжок слів, які виражають єдиний, подібний до теологічного сенс (“повідомлення” Автора-Бога), а багатовимірний простір, де поєднуються і сперечаються між собою різні види письма, жоден із яких не є вихідним; *текст зітканий із цитат, які відсилають до тисяч культурних джерел*» [4, 387–388]. Однак зацікавлення дослідників інтертекстуальності бартівською статтею не повинне вичерпуватися цим твердженням. Заслужують на увагу принаймні ще дві тези. Перша: Р. Барт анонсує смерть Автора і ставить на його місце Скриптора, який не творить, а лише пропускає крізь себе й фіксує на письмі знаки інтертексту. Вирішальна роль у текстопородженні відведена читачеві [4, 388]. Ця ідея була втілена в рецептивній концепції інтертекстуальності, однак реалізується вона не завдяки, а всупереч твердженню Р. Барта, для якого і скриптор, і читач – не реальні люди, а певні умовні амплуа.

Уперше поняття інтертекстуальність Р. Барт згадує в книзі «S / Z» (1970). У його розумінні інтертекст зливається з Текстом: «Ідеальний текст пронизаний сіткою численних, переплетених між собою внутрішніх ходів, які не мають влади один над одним; він являє собою галактику означуючих, а не структуру означуваних» (...) вервечка кодів, які він мобілізує, губиться десь у безкінечній даліні» [5, 33]. Ретельно аналізуючи різні рівні оповіді, дослідник прив’язує інтертекст до поняття коду (уточнюючи, що кодом, у його розумінні, є «перспектива цитації, міраж, зітканий із структур», «скалки того, що вже було прочитане, виокремлене, здійснене, пережите» [5, 45]). У статті «Від твору до тексту» (1971) дослідник дублює текстильну метафору тексту, паралельно застосовуючи концепт «текст – сітка». За Р. Бартом, текст «всуціль зітканий із

цитат, референцій, відгомонів; усе це мови культури (а яка мова не є такою?), старі й нові, які проходять крізь текст і творять потужну стереофонію. Будь-який текст – це між-текст по відношенню до якогось іншого тексту, але цю інтертекстуальність не слід розуміти так, що в тексті є якесь походження; будь-які пошуки “джерел” і “впливів” відповідають міфу про філіацію творів, текст же утворюється з анонімних, невловних і водночас уже читаних цитат – із цитат без лапок» [5, 417]. Така характеристика повторюється і в есеї «Задоволення від тексту»: «Текст твориться, виробляється шляхом нескінченного плетення безлічі ниток; заблукавши в цій тканині (у цій текстурі), суб'єкт зникає як павук, розчинений у продуктах своєї секреції» [5, 514]. Цикл студій Р. Барта, пов'язаних із проблематикою інтертекстуальності, завершує стаття «Текстовий аналіз однієї новели Едгара По» (1973). «Основу тексту, – твердить автор, – складає не його внутрішня, закрита структура, що може бути вивчена вичерпно, а його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки; текст існує лише завдяки міжтекстовим взаєминам, завдяки інтертекстуальності» [5, 427]. Ототожнюючи текст та інтертекст, учений доводить, що інтертекстуальність є загальним принципом літератури – способом розкриття тексту в зовнішній світ. Логічним підсумком таких рефлексій є уявлення про світ як глобальний текст, у якому все вже сказане; нове можливе лише за принципом поєднання відомих елементів у нових комбінаціях.

Теоретичні рефлексії Р. Барта оригінальні й цікаві, але їхня «прагматична» продуктивність виявляється незначною. Як слушно зауважує Г. Косіков, «бартівський Текст, за визначенням, не може стати ані об'єктом якихось аналітичних процедур, ані предметом тієї чи іншої наукової дисципліни» [14, 37–38], адже безкінечний Текст породжує «безкінечну герменевтику». Тож на цьому етапі дослідники інтертексту постали перед необхідністю «звуження й конкретизації понять тексту й інтертекстуальності, розмежування інтертекстуальності й інтердискурсивності», а головне – «чіткого визначення завдань інтертекстової теорії» [14, 39]. Зважаючи на це, на

противагу до глобальної інтертекстуальності постструктуралістів, структуралісти запропонували модель обмеженої інтертекстуальності.

Зазвичай розмову про концепцію інтертекстуальності Жерара Женетта починають із книги «Палімпсести. Література в другому ступені», однак проблематика міжтекстових зв'язків цікавила його й раніше. Так, у першому томі «Фігур» (1966) у статті «Утопія літератури» науковець декларує провідні тези структуралізму – зв'язок твору з іншими творами, пріоритетність читання / читача порівняно з письмом / автором (скриптором); солідаризуючись із Борхесом і Валері, науковець доводить, що «автор не має і не користується ніякими переважними правами на твір; від самого свого народження (а може й до того) він (твір – Л.С.) перебуває в публічному користуванні й живе лише своїми численними зв'язками з іншими творами у безмежному просторі читання» [38, 129]. У другому томі «Фігур» (1969) значний інтерес викликає стаття «Про одну барокову оповідь», проблематика якої випереджає міркування Ж. Женетта про гіпертекстуальні феномени в «Палімпсестах». Щоправда, поняття інтертекстуальності чи гіпертекстуальності тут ще не фігурують. Об'єктом дослідження науковця стала «героїчна ідилія» Марка-Антуана де Сент-Амана «Врятований Мойсей». Підкреслюючи зв'язок аналізованого твору з біблійною книгою «Вихід», Ж. Женетт застосовує поняття ампліфікації, що тлумачиться подвійно – як розгортання біблійної фабули (за допомогою додавання епізодів, котрі мають «заповнити сцену») і як власне *auxesis* чи *amplificatio* (у термінах старовинної риторики – як прийом, що дозволяє розширити історичне, моральне, релігійне значення обраного сюжету). На початку 1970-х років у діяльності Ж. Женетта відбувся злам, спершу він переключився на сферу наратології, а на початку 1980-х років почав розвивати ідеї, близькі до постструктуралізму.

«Візитівкою» інтертекстуальних студій Ж. Женетта є його таксономія транstekстуальних елементів. Уперше вона була апробована в книзі «Вступ до архітексту» (1979). На думку науковця, варто розрізняти такі типи транstekстуальності: 1) інтертекстуальність (присутність одного тексту в

іншому); 2) метатекстуальність (зв'язок, який об'єднує коментар і текст, котрий він коментує); 3) паратекстуальність (деякі види зв'язків, що зводяться до наслідування й трансформації); 4) архітекстуальність (зіставлення тексту зі своїм архітекстом). Найвагомим здобутком Ж. Женетта-інтертекстолога є монографія «Палімпсести. Література в другому ступені» (1982). Заслуговують на увагу кілька аспектів його наукової концепції. По-перше, Ж. Женетт чітко відмежувався від ідей Ю. Крістєвої. Як вказував дослідник, «у той час інтертекстуальністю називали найрізноманітніші відносини між текстами. Натомість я займався більш специфічним типом реляцій, для яких запропонував новий термін – гіпертекстуальність» [10, 22]. По-друге, чотири типи транстекстуальних взаємин тут були переглянуті й доповнені: науковець запровадив поняття «гіпертекстуальність», уточнив семантику терміну «паратекстуальність». Але найважливішим є те, що в трактуванні Ж. Женетта концепція інтертекстуальності втрачає властиву постструктуралізму розмитість, нечіткість і перетворюється на об'єкт наукової рефлексії, який можна класифікувати й аналізувати. Докладніше в цій студії дослідник зупинився на характеристиці гіпертекстуальності – міжтекстових реляцій, які пов'язують текст В («гіпертекст») із текстом А (попереднім текстом, «гіпотекстом»), із якого він походить.

Наступна монографія Ж. Женетта «Пороги» (1987) присвячена дослідженню паратексту – тих «загальних прийомів, за допомогою яких авторська стратегія впливає на публіку» [10, 21–22]. За пропозицією вченого, усі паратекстуальні елементи поділені на дві ширші категорії – перітекст (перебуває всередині тексту: заголовок, підзаголовок, назви розділів, епіграф, присвята, передмова, примітки тощо) та епітекст («зовнішній» щодо тексту: інтерв'ю з автором, рекламні оголошення, рецензії критиків тощо). До заслуг Ж. Женетта-інтертекстолога належить також створення платформи для розгортання наукових дискусій – журналу «Poétique». 27 число цього часопису (1976) було присвячене інтертекстуальній проблематиці. Статті Л. Женні, Л. Делленбаха, Ж.-Ф. Контіні, П. Зумтора, Ж. Вер'єра, А. Топіа, Л. Перрон-

Муазес засвідчили активне розгортання інтертекстуальних студій, їх поступове поширення за межами Франції.

Упродовж 1970-х років паралельно з французькими науковцями в царині інтертекстуальності активно працювали американські дослідники Х. Блум, Дж. Каллер та ін. Погляди Мішеля (Майкла) Ріффатерра на проблеми міжтекстових взаємодій відображені в трьох ключових статтях: «Семіотика інтертекстуальності: інтерпретант», «Інтертекстуальний силепсис» (в англійській версії – «Силепсис») і «Слід інтертексту». У статті «Семіотика інтертекстуальності: інтерпретант» (1979) науковець кваліфікує інтертекстуальність як основу текстуальності. На його думку, перевага концепції інтертексту порівняно з теорією джерел та впливів полягає в тому, що критику не потрібно доводити зв'язок між автором та його попередниками; достатньо, аби читач помітив зближення двох або більше текстів. Науковець критикує Р. Барта за те, що він не помічав обов'язкового характеру інтертекстуальності, сплутував її з випадковими зближеннями, а також обстоював думку, що інтертекст існує незалежно від будь-якої хронології чи філіації, і натомість твердить, що «будь-які інтертекстуальні зближення зумовлені не випадковими лексичними збігами, а структурною ідентичністю» [44, 301]. Ключовим у цій статті є поняття інтерпретанта – своєрідного посередника між твором та інтертекстом. Порівняно з Ч. Пірсом (котрий за допомогою цього поняття вказував на зв'язок між знаком і його предметом), М. Ріффатерр запропонував розширити його значення й перенести на процес читання, тут знаку Ч. Пірса відповідатиме текст, який читач має перед очима, а предметів – інтертекст. Інтерпретантом є третій текст, який автор використовує в ролі часткового еквівалента системи знаків, які він побудував, аби заново переписати / написати інтертекст.

У статті «Інтертекстуальний силепсис» М. Ріффатерр пише про два способи читання – ретроактивне й інтертекстуальне [45, 626]. Інтертекстуальним науковець називає читання, що передбачає переадресацію від одного тексту до іншого. Зазвичай у такому випадку текст містить певні

підказки для реципієнта – формальні й семантичні лакуни, що натякають на додатковий інтертекст, який чекає на декодування. Науковець застерігає від сплутування понять «інтертекстуальність» та «інтертекст». На його думку, інтертекст – це корпус текстів, які читач може закономірно поєднати з тим, що знаходиться перед його очима. Він вільний, має гнучкі межі, може розширюватися, якщо коло читання реципієнта розширюватиметься, якщо будуть опубліковані тексти, пов'язані з прочитаним твором. І навпаки, якщо реципієнт має незначний рівень читацької компетентності, то інтертекст звужуватиметься, але все ж не зникне зовсім, адже навіть некомпетентний читач спроможний розпізнати текстові аномалії, що натякають на присутність інтертексту. Дослідник розрізняє три типи інтертекстуальності: 1) додатковий, 2) опосередкований, де посилення тексту на інтертекст здійснюється через посередництво третього тексту – інтерпретанта; 3) інтратекстуальний тип (інтертекст частково кодується в тексті й конфліктує з ним через стилістичну або семантичну несумісність).

Найповніше концепція М. Ріффатерра презентована в статті «Слід інтертексту» (1980). Відповідно до його тверджень, читач – єдиний експерт наявності / відсутності міжтекстових зв'язків, які він може виявляти завдяки пам'яті й читацькій компетентності. Дослідник декларує: «Інтертекст змінюється залежно від читача: фрагменти, які він об'єднує у своїй пам'яті, зближення, які він робить, диктуються йому більшим чи меншим рівнем культури, а не буквою тексту» [43, 5]. Важливо, що ці зближення, за М. Ріффатерром, не випадкові, неконтрольовані, вони обумовлені текстовою структурою. Принципово важливою є теза про важливість розрізнення обов'язкової (необхідної) й випадкової (факультативної) інтертекстуальності. Обов'язкова і важлива для сприйняття художньої концепції твору, читач не може не розпізнати її, адже «інтертекст залишає в тексті невитравний слід, певну формальну константу, що відіграє для читачів роль імперативу, керує розшифровкою цього повідомлення / коду в його літературному аспекті» [43, 5]. Цей слід завжди має форму аберації на одному або кількох рівнях

комунікації; він може бути лексичним, синтаксичним, семантичним, але завжди відчувається як деформація норми або несумісність щодо контексту.

Концепція інтертекстуальності, запропонована М. Ріффатерром, викликала жваві дискусії. Дослідника звинувачували в тому, що, надавши читачеві повну свободу, він делегує йому право не лише розпізнавати й ідентифікувати інтертекст, а й застосовувати власну компетентність і пам'ять як унікальні критерії, що дозволяють розпізнати інтертекстуальність. Найпошлідовніше критика цієї теорії представлена в книзі Н. П'єге-Гро. На думку дослідниці, небезпека теорії М. Ріффатерра полягала в необмеженій суб'єктивізації читацьких міжтекстових зіставлень. Тут ідеться не так про нездатність розпізнати інтертекст, як про те, що «межі інтертексту можуть бути розширені з огляду на те, що пам'ять освіченого, ерудованого читача, яким рухає бажання спроектувати на текст власні референції, може бути гранично інтенсифікована; такий читач буде вважати феноменом необхідної інтертекстуальності те, що насправді є лише випадковою ремінісценцією» [26, 58]. Застереження Н. П'єге-Гро доречні лише частково. Найперше тому, що М. Ріффатерр встановлює межі інтерпретаційному свавілля читача, постійно фіксуючи увагу на порушенні граматичних норм, необхідності розпізнавання слідів інтертексту в тексті. Ідеї М. Ріффатерра стали підґрунтям для моделювання вузької концепції інтертекстуальності.

Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років вийшли друком кілька колективних збірників, що стали своєрідною «трибуною» для обговорення інтертекстуальної проблематики: 1978 р. – спеціальний випуск журналу «New York Literary Forum» («2: Intertextuality. New Perspectives in Criticism»), на початку 1980-х років – «Діалогічність» (1982, укл. Р. Лахманн) і «Діалог текстів» (1983, за ред. В. Шмідта й В.-Д. Стемпела); у березні 1984 р. у Мюнхені відбувся симпозіум, а через рік за його матеріалами було видрукувано збірник «Інтертекстуальність: форми й функції – на англійському матеріалі» (упорядн. У. Бройх і М. Пфістер). Цей збірник показово презентує здобутки інтертекстуальних студій у Німеччині.

До цього регіонального дискурсу належить і науковий доробок Ренате Лахманн. У книжці «Пам'ять і література: інтертекстуальність у російській літературі XIX – XX ст.» (1990) дослідниця зібрала статті, присвячені проблемам інтертекстуальності, мемуарної літератури, діалогізму, синкретизму карнавальної культури, російського модернізму тощо. Лейтмотивом книги можна вважати твердження, що «простір пам'яті вписаний в текст так само, як текст вписаний у простір пам'яті. Пам'ять тексту – це його інтертекстуальність» [19, 36]. Для Р. Лахманн зв'язок пам'яті з інтертекстуальністю очевидний: «Пам'ять тексту є інтертекстуальність його зв'язків, яка виникає в процесі письма – як свого роду обхід і огляд міжтекстового простору. Вписуючись у мнемонічний простір між текстами, текст утворює водночас і свій імпліцитно йому притаманний мнемонічний простір, запас інтертекстів (...) інтертекстуальність та архітектуру пам'яті варто мислити в їх єдності. Текст перетинає простори пам'яті, осідає в них, але й сам віддзеркалює простір пам'яті» [19, 37]. Р. Лахманн визначає й характеризує три моделі інтертекстуальності – партиципацію, тропіку й трансформацію (доповнення / відтворення, заперечення, переписування заново). Тексти з інтертекстуальними вкрапленнями Р. Лахманн асоціює з криптограмами; їх читання перетворюється на багаторазово повторювану процедуру пошуку слідів, нашарувань, порожнин, «зарубок», які збереглися «від тієї роботи з їх трансформації, із включення в них таємних відсилок, яка над ними відбувалася» [19, 51]. Читання запускає механізм дешифровки, який відхиляє завісу над «первісним текстовим ландшафтом».

Модернізуючи наукову концепцію М. Ріффатерра, авторка пропонує розрізняти навмисну й латентну інтертекстуальність. Ці два підвиди належать до класу продуктивної інтертекстуальності, який варто відмежовувати від інтертекстуальності рецептивної, що включається лише в процесі читання художнього твору. Для аналізу «інтертекстуально організованих текстів» запропоновано застосовувати поняття маніфестний і референтний текст, референційний сигнал. З огляду на цю термінологічну парадигму,

Р. Лахманн формулює визначення інтертекстуальності – це «та нова властивість тексту, яка витікає із забезпеченого референційним сигналом імплікативного відношення між маніфестним і референтним текстами» [19, 63]. За твердженням авторки, інтертекстуальність може бути деконструктивістською і консервативною, авторитарно-узурпаторською й діалогічною.

Класична студія французької дослідниці Наталі П'єге-Гро «Вступ до інтертекстуальності» (1996) вигідно вирізняється з-поміж старіших видань тим, що це не фундаментальне дослідження чи імпресіоністично-інтуїтивні замітки, а підручник, зорієнтований на популярний виклад важливих, часто дискусійних наукових проблем. Відзначивши два полярних погляди на інтертекстуальність (широкий – у Ю. Крістєвої, обмежувальний – у Ж. Женетта), Н. П'єге-Гро намагається стати над ними, стверджуючи: «Аби поняття інтертекстуальності змогло залишитися дієвим аналітичним інструментом, його не варто ані непомірно розширювати (у цьому випадку будь-який слід гетерогенності доведеться вважати ознакою інтертекстуальності), ані надмірно звужувати (у цьому випадку доведеться брати до уваги лише імпліцитні форми, розглядаючи їх поза будь-яким зв'язком із автором та Історією). Думаємо, що таке відхилення жодним чином не свідчить про те, що ми потай повертаємося до старої історії джерел» [26, 82]. Структурно книга складається з трьох частин: I – «Історія і теорія інтертекстуальності» – містить стислий огляд основних концепцій (російських формалістів, М. Бахтіна, Ю. Крістєвої, Ж. Женетта, М. Ріффатерра, Р. Барта та ін.); II – «Типологія інтертекстуальності» – дослідниця пропонує власну таксономію інтертекстуальних елементів; III – «Поетика інтертекстуальності» – поділена на три розділи: «Смисли інтертекстуальності» (ключові проблеми: характеристика персонажів, місце й пам'ять, інтертекст, міф та історія); «Режими інтертекстуальності» (маркери інтертекстуальності, функції читача-інтерпретатора й читача-співучасника); «Естетика інтертекстуальності» (розкрито поняття наслідування й творчість, палімпсест, маніпулювання твором, колаж і бриколаж). Розглянувши різні форми інтертексту, авторка шукає відповіді на питання: як інтертекст змінює

сенс тексту; у чому полягає модифікація його тональності тощо. Для Н. П'єге-Гро «ідея інтертекстуальності – це проста й навіть банальна констатація того факту, що будь-який текст перебуває в оточенні безлічі попередніх творів і що позбутися літератури неможливо. Інтертекстуальність, отже, – це пристрій, за допомогою якого один текст перезаписує другий текст, а інтертекст – це вся сукупність текстів, які відобразилися в цьому творі, незалежно від того, чи він пов'язаний із твором *in absentia* (наприклад, у випадку алюзії) чи включається в нього *in praesentia* (як в випадку цитати)» [26, 49]. Не зважаючи на певні застереження, а також те, що від часу виходу друком цього видання минуло 25 років, посібник Н. П'єге-Гро й нині вартий пильного студіювання.

Підсумовуючи розвиток цього наукового напрямку за перші три десятиліття, німецький літературознавець Генріх Ф. Плетт слушно зауважив, що «інтертекстуальність» стала модним терміном, який кожен розуміє по-своєму. Дослідників міжтекстових реляцій учений ділить на три групи: 1) прогресивні інтертекстуалісти; 2) традиціоналісти; 3) антиінтертекстуалісти. Перші намагаються культивувати й розвивати «революційну спадщину творців нової концепції», невтомно цитують, перефразовують, інтерпретують праці М. Бахтіна, Р. Барта, Ю. Крістевої, Ж. Дерріда та інших авторитетних мислителів. Їхні ідеї – це складний конгломерат марксизму, фрейдизму, семіотики й філософії, зрозумілий лише елітарним колам. До кола традиціоналістів здебільшого належать звичайні літературознавці, які після «періоду обережних сумнівів», зумовлених радикальністю наукових пропозицій прихильників постструктуралізму / деконструкції, поцікавилися, чи можуть ідеї інтертекстуальності застосовуватися до власне літературознавчих проблем; вони пере-відкрили цитати, алюзії й центони як інтертекстуальні форми; теоретики жанру сконцентрували увагу на інтертекстуальному потенціалі пародії, травестії, колажу; перекладознавці й фахівці в царині ЗМІ переконалися, що новий підхід може бути корисним для відповідних галузей. Антиінтертекстуалісти перебували в опозиції до нового підходу. Їхні стратегії аргументації розгорталася двома шляхами: прогресивних інтертекстуалістів

вони звинувачували в суб'єктивності, ірраціональності, відсутності наукової думки; традиціоналістів – у відсутності новизни, застосуванні традиційної термінології (за таких умов інтертекстуальність виглядає як старе вино в нових міхах) [41, 5].

Із плином часу теорія інтертекстуальності проникла не лише в країни Західної Європи й Америки, а й у Росію, Польщу, Україну. На теренах СРСР інтертекстуальні студії започаткували Ю. Лотман і П. Тороп. Надалі в російському літературознавстві й лінгвістиці вони розвивалися у двох напрямках – у студіях представників тартусько-московської семіотичної школи (Б. Гаспаров, О. Жолковський, Ю. Лотман, В. Мейзерський, Ю. Степанов, П. Тороп) і прибічників лінгвостилістики (І. Арнольд, Н. Волгіна, М. Гаспаров, А. Євтюгіна, С. Золян, І. Ільїн, Ю. Солодуб та ін.).

Юрій Лотман терміни «інтертекст», «інтертекстуальність» не застосовував, однак проблематика його досліджень була безпосередньо дотична до концепції міжтекстових реляцій. Принагідні міркування про міжтекстові зв'язки (як складник ширшого поняття «позатекстові структури») наявні в працях «Структура художнього тексту» (1970), «Аналіз поетичного тексту. Структура вірша» (1972), але найбільший інтерес дослідників інтертекстуальності викликає стаття «Текст у тексті» (1981). На думку Ю. Лотмана, «будь-яка динамічна система занурена в простір, у якому розміщені інші такі ж динамічні системи, а також уламки структур, які були зруйновані, своєрідні комети цього простору. Унаслідок цього будь-яка система живе не лише за законами саморозвитку, але водночас вона включена в різні зіткнення з іншими культурними структурами» [20, 104]. Література також може трактуватися як динамічна система, тож ці закономірності і для неї залишаються релевантними. Один із показових прикладів вторгнення чужого тексту в авторський – структура «текст у тексті». Цей термінологічний конструкт може збігатися з поняттям інтертекстуальності (як і «чуже слово»), а може виходити за його межі. Друга термінологічна пропозиція Ю. Лотмана – «текст про текст». Дослідник не наводить чітких дефініцій цього поняття, лише

за допомогою терміну «оповідання про оповідання» намагається схарактеризувати структурні особливості роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». У збірнику «Культура й вибух» (1992) Ю. Лотман уводить у науковий обіг поняття «семіосфера» й «семіотичний простір». Розглядаючи різні види мистецтва, культуру як створені людством семіотичні системи, дослідник заявляє про існування семіосфери, елементи якої перебувають у постійному русі. Семіотичний простір він трактує як «багатошаровий перетин різних текстів, які разом складаються в певний пласт зі складними внутрішніми зв'язками» [20, 42]; цей простір заповнений вільними рухливими уламками різних структур, які зберігають у собі пам'ять про ціле й, потрапляючи в чужі простори, можуть раптово бурхливо реставруватися [20, 177]. У книзі «Всередині мислячих світів» на особливу увагу заслуговує лотманівська концепція культурної пам'яті.

Пеетер Тороп розробляє свою концепцію інтексту в діалозі з французькими, німецькими, польськими дослідниками. Покликаючись на бахтінську тезу про діалогічність тексту, у статті «Проблема інтексту» учений рефлексує про загальні принципи інтексту, гіпотетичну поведінку тексту в тексті, характеризує механізм функціонування інтексту, його типи. Водночас він активно застосовує терміни «метатекст» і «метакомунікація», які переадресовують компетентного читача не лише до праць М. Бахтіна, а й до здобутків російської формальної школи, польської школи стилістики й поезики, студій Д. Дюришина про системність конфліктів між текстами, К. Гурського про альянсу, тез Ф. Міко й Дж. Холмса. Як і словацький дослідник А. Попович, естонський учений тлумачить метатекст як «інтерсеміотичне вивчення окремих специфічних мов мистецтва»; на його думку, «літературна комунікація не замикається на ланцюжку: автор – текст – реципієнт. За нею йде метакомунікація, у процесі якої творяться метатексти – первинний текст стає тим прототекстом, на основі якого створений текст (...) На основі такого розуміння літературної комунікації теорія метатекстів поділяється на три частини: літературна компаративістика (авторські метатексти), соціологія

літератури (метатексти літературної культури), історична поетика (метатексти літературної традиції)» [31, 37]. Різні аспекти теорії метатекстів об'єднує типологія, в основі якої лежать чотири типи примикання метатексту до прототексту: 1) імітувальне (плагіат, переклад, цитата); 2) селективне (пародія, пастиш); 3) редукувальне (коментар, резюме, анотація); 4) комплементарне (примітки, післямова). З огляду на соціологію літератури, авторські метатексти запропоновано поділяти на: 1) автотексти; 2) «цитування» іншого автора; 3) квазіметатексти. На рівні літературної традиції П. Тороп вибудовує градацію метатекстів від ствердження до полеміки, що включає: 1) калькування текстів; 2) «переклад» схеми і її перетворення; 3) монтаж; 4) введення текстів без шансів на розвиток; 5) перебудова тексту; 6) виникнення «архітексту»; 7) введення втрачених чи перенесених текстів як актуальна проблема розвитку; 8) реконструкція втраченого чи відсутнього тексту; 9) відкриття нового тексту; 10) передчасна реалізація тексту; 11) деструкція тексту; 12) виключення тексту [31, 37]. Не маючи наміру занурюватися в теорію метатексту, П. Тороп зосереджує увагу лише на одному аспекті – проблемі контактів між текстами на рівні внутрішньотекстових зв'язків. Докладніше ці ідеї дослідник репрезентував у монографії «Тотальний переклад» [32].

Одним із перших системних досліджень інтертекстуальності, що репрезентувало не лише теоретичні, а й практичні засновки аналізу міжтекстових реляцій, була книга російсько-німецького філософа й філолога Ігоря Смирнова «Породження інтертексту (Елементи інтертекстуального аналізу з прикладами із творчості Б.Л. Пастернака)» (1985). Інтертекстуальність дослідник розглядає як процес текстопородження, іманентну властивість літератури й визначає три аспекти її аналізу: ідеологічний, семіотичний, комунікативний. Окреслюючи дослідницькі виміри інтертекстуальності, науковець відмежовує її, з одного боку, від теорії запозичень і впливів; із другого – від теорії М. Бахтіна (адже вона не зводиться до діалогу, не є аналогом практичної комунікації). Беручи до уваги функціональний аспект міжтекстових зв'язків, науковець пропонує розрізняти реконструктивну

(літературний твір спирається на реально існуючий преінтертекст і функціонує як покликання на покликання; відтворюється або трансінтертекстуальний зв'язок, який об'єднує творчість різних авторів, або автоінтертекстуальний зв'язок, який пронизує творчість одного автора), конструктивну (письменник відкриває «паралелізм якихось попередніх текстів, які насправді не входять у когерентний преінтертекст») й реконструктивно-конструктивну («виникає тоді, коли письменник, використовуючи будь-яке джерело, простежує незалежні одна від одної філіації цього претексту в пізнішій літературі» [29, 20]), діахронічну й синхронічну інтертекстуальність. Подальшу розробку інтертекстуальної теорії автор пов'язує з теорією пам'яті, насамперед семантичної.

Ірина Арнольд зібрала студії міжтекстових зв'язків у збірнику «Семантика. Стилїстика. Інтертекстуальність». Свій науковий напрям вона назвала «стилїстикою декодування», підкреслюючи, що в її розумінні текст є «повідомленням, адресованим читачеві від автора, який перебуває з ним у діалозі, як джерело інформації та впливу» [3, 413]. Представники цього напряму обмежують інтертекстуальність навмисне маркованими включеннями, заявляють, що лише критерій усвідомленого авторського запозичення дозволяє говорити про смислову значимість інтегрованого елемента для розуміння всього тексту чи його фрагменту. Інтертекстуальність авторка тлумачить як «включення в текст цілих інших текстів із іншим суб'єктом мовлення або їх фрагментів у вигляді цитат, ремінісценцій та алюзій» [3, 351]. Продуктивними для моделювання цілісної теорії інтертексту є міркування І. Арнольд про зв'язок інтертекстуальності з теорією герменевтичного тлумачення тексту.

Класикою російських інтертекстуальних студій є книжка Наталії Фатєєвої «Контрапункт інтертекстуальності, або Інтертекст у світі текстів». Продуктивною видається пропозиція дослідниці розрізняти два типи інтертекстуальності – читацьку (дослідницьку) й авторську: «Із точки зору читача інтертекстуальність – це установка на (1) поглиблене розуміння тексту або (2) подолання нерозуміння тексту (текстових аномалій) за рахунок

багатовимірних зв'язків із іншими текстами ($T > 1$)» [33, 16]. Із погляду автора – «спосіб генези власного тексту й постулювання власного поетичного “Я” через складну систему відносин опозицій, ідентифікацій і маскуваня з текстами інших авторів (інших поетичних “Я”)» [33, 20]. Увагу дослідниці привернуло також явище автоінтертекстуальності, проблеми «інтертекст і троп», «інтертекст як риторична фігура», вибір стратегії розпізнавання міжтекстового зв'язку. Узагальнивши теорії П. Торопа й Ж. Жаннета, Н. Фатєєва змодельовала власну класифікацію інтертекстуальних елементів, яка нині вважається однією з найповніших в російській філології.

Наталя Кузьміна в книзі «Інтертекст і його роль у процесах еволюції поетичної мови» змодельовала інтертекстуальну теорію на перехресті лінгвістики, фізики, синергетики, теорії інформації, що відповідає сучасній ідеї наукового синтезу. Для характеристики цього явища авторка застосовує базові поняття природничих наук (енергія, ентропія, резонанс тощо). За справедливим зауваженням дослідниці, терміни «інтертекст» та «інтертекстуальність» нині тлумачать довільно, коферентно, вільно замішуючи один одного, «інтертекстуальність» незрідка поглинає «інтертекст»; тож спершу варто чітко розмежувати їх, без цього неможлива подальша продуктивна праця. Взввши до уваги бартівське поняття «енергії тексту», а також ідеї М. Бахтіна, О. Потебні, П. Флоренського, К.Г. Юнга, Ю. Лотмана й В. Налімова, дослідниця визначає інтертекст широко – як семіотичну культуросферу, у якій відбуваються процеси породження, розуміння / інтерпретації й взаємодії текстів. Далі, звужуючи сферу застосування терміну, характеризує інтертекст «як явище мови в її креативній функції, що забезпечує здатність мови не лише адекватно передавати готові повідомлення, але й створювати нові повідомлення (тексти), які є непрогнозованими за автоматичними алгоритмами» [18, 20].

Початок ХХІ ст. засвідчив розширення й поглиблення російських інтертекстуальних студій. У наукових установах, столичних і регіональних вишах проводили наукові конференції, симпозіуми, присвячені проблемам

інтертекстуальності; опублікована низка монографій, збірників, посібників Г. Лушнікової, Г. Денисової, В. Москвіна та ін.

Серед польських дослідників інтертекстуальності найперше варто згадати Міхала Гловінського. Не зважаючи на те, що він присвятив інтертекстуальній проблематиці низку студій [39; 40], увагу науковців привертає передовсім його перший трактат – «Про інтертекстуальність» (1986), що містив не лише експлікацію здобутків зарубіжних дослідників, а й елементи дискусії. Автор чітко окреслює стосунки теорії інтертекстуальності й бахтінської концепції діалогічності, висловлює критичні зауваги щодо таксономії транстекстуальних відносин Ж. Жанетта. У викладі теорії інтертексту учений виявив кілька важливих проблемних кіл: інтертекстуальність і формальний міметизм, рецепція інтертекстуальних конструкцій, умотивування міжтекстових відносин, їх історико-літературні риси, розрізнення, зв'язок із традицією. На противагу до «радикальної» концепції Ю. Крістєвої й Р. Барта, науковець намагався обмежити сферу дослідження, скорегувати наукову оптику. На його думку, про інтертекстуальність «можна говорити лише тоді, коли посилання на попередній текст є елементом значеннєвої будови тексту, у якому воно здійснюється» [9, 292]. Другий принциповий момент стосується критерію усвідомленості / неусвідомленості покликань на інші тексти. М. Гловінський наполягає на тому, що «інтертекстуальне посилання – це завжди навмисне посилання, тобто запроваджене свідомо (хоча ступінь цього усвідомлення може бути різним), адресоване до читача, який повинен відчувати, що з тих чи тих причин автор говорить у даному фрагменті свого твору чужими словами» [9, 295]. Третє концептуально важливе твердження дослідника: інтертекстуальне покликання в новому семантичному оточенні може «виконувати найрізноманітніші ролі, іноді протилежні до тих, які він виконував у своєму питомому оточенні» [9, 295–296]. Для розпізнавання інтертекстуальності й відмежування її від супутніх явищ польський дослідник використовує критерії гри й діалогізму. Якщо у творі є покликання на чужі тексти у формі алюзій, цитат, наслідування, але відсутня будь-яка гра між текстами, такі випадки, стверджує М. Гловінський,

«не можна включати до сфери інтертекстуальності, оскільки за видимих подібностей вони протиставляються їй» [9, 299]. Ці міркування дослідника стали поштовхом до активнішого обговорення в польському літературознавстві проблем міжтекстової взаємодії.

Від М. Гловінського «естафету» інтертекстуальних досліджень перейняв Генрик Маркевич. У 1988 р. вийшла друком його стаття «Різновиди інтертекстуальності», у якій здійснена спроба звузити поняття «інтертекстуальність», запропонувавши «регульовальне» визначення її як «відношення до прото / архтексту в самому тексті, що передбачає його включення в текст», завдяки якому обидва тексти модифікуються. Дослідник вважає за доречне говорити про інтертекстуальність лише тоді, коли вона відкривається в тексті і є помітною компетентному читачеві. На його думку, явище інтертекстуальності може виникнути в таких ситуаціях: коли є пряма вказівка на прототекст, безпосередня цитата, прототекст є необхідним складником тлумачення тексту, прототекст модифікує значення цитованого тексту, існує семантична напруга між текстом і прототекстом, структурна конвергенція між ними. Г. Маркевич також пропонує власну таксономію, що включає дев'ять категорій транстекстуальності. Через те, що його класифікація повторює пропозиції С. Бальбуса, а умови, які він окреслює, не функціонують у науковому обігу як чіткі категорії, докладно ці засади поділу розглядати немає сенсу.

Проблематика інтертекстуальності відображена і в циклі наукових студій Ришарда Нича, зокрема в статті «Інтертекстуальність і її діапазон: тексти, жанри, світи» й монографії «Світ тексту. Постструктуралізм і знання про літературу». Учений знайомить читачів із основними напрямками інтертекстуальних студій, окреслює широке розуміння інтертекстуальності як категорії, що охоплює той аспект властивостей та зв'язків текстів, який «вказує на залежність його продукування й реценції від знань учасників комунікативного процесу про інші тексти й архітексти (жанрові правила, стилістичні й мовні стандарти)» [42, 97]. Однак майже одразу обумовлює, що

наявність інтертекстуальних відносин визначається існуванням текстових показників у досліджуваній роботі; вони є інтерпретантами, отриманими з контексту. Сигнали міжтекстових відносин, які має розпізнати читач, літературознавець називає показниками й ділить їх на три типи: 1) пресупозиції – логіко-семантичні, екзистенційні, прагматичні, інші пов'язані форми умовних імплікатур, які вказують на судження, тексти, вирази й стилістичні закономірності, відмінні від тих, що були безпосередньо втілені в тексті; 2) аномалії – граматичні, семантичні, а також прагматичні й літературні порушення загальних «мовних принципів» Гресе, літературних норм і конвенцій; це темні, незрозумілі, неграматичні, некогерентні місця, які зазвичай свідчать про виникнення інтертекстуальності в тексті; 3) атрибуції – тип посилянь, виведений із мовних сигналів про належність цього фрагмента до окремих контекстів (інші твори, поля, стилі, жанри, конвенції).

Станіслав Бальбус у студіях «Інтертекстуальність та історико-літературний процес» (1990), «Між стилями» (1993; 1996) висвітлює проблематику міжтекстових реляцій, покликаючись на категорії й концепції, напрацьовані постструктуралістською теорією інтертекстуальності. Предметом першочергової уваги дослідника є стилізація, її зв'язки з інтертекстуальністю й літературною традицією, історико-літературна активність, типологія стратегій інтертекстуальності і її семантико-прагматичні критерії, еволюція та революція інтертекстуальності. Дослідник трактує стилізацію як «особливий художньо-семіотичний спосіб інтерпретації (переосмислення) літературної спадщини та встановлення поточної традиції, тобто, іншими словами, оновлення цієї спадщини, її художня (творча) й герменевтична активація – у ситуаціях, до яких стилізований текст належить як продукт» [36, 20]. Аби виявилася інтертекстуальна залежність, необхідні три основні елементи: евокація моделі (взірця), ідентифікація цього взірця як стилю (при цьому має зберігатися необхідна відстань між цитуванням і цитованим текстом) та реінтерпретація. На основі аналізу текстів, що представляють різні стилі й літературні епохи, С. Бальбус моделює таксономію стилістичних залежностей, що включає: активне

продовження, реституцію форми, епігонізм, відкриту імітацію / пряме наслідування, стилістичні ремінісценції, культурну тематичну транспозицію, стилізацію та її варіації, парастилізаційне міжсеміотичне перетворення. Оскільки відносини, описані постструктуралістами, відбуваються на вищих рівнях, аніж звичний взаємозв'язок між окремими текстами, С. Бальбус пропонує називати такі явища інтерсеміотичними, що визначає «системний характер інтертекстуальних відносин», котрі розгортаються між мовами, кодами й жанровими формами. На завершення своєї студії науковець пропонує розрізняти шість різновидів інтертекстуальності: чисту, синекдохальну, репрезентативну, чисту інтерсеміотичність (інтертекстуальні виключення), чисту інтерсеміотичність (факультативна інтертекстуальність) та фальшиву інтерсеміотичність. Ці категорії важливі в дослідницькій стратегії С. Бальбуса, однак вони не знайшли підтримки в інших науковців.

Українські інтертекстуальні студії започатковані в середині 1990-х років. За два десятиліття вітчизняні науковці пройшли шлях від популяризації, осмислення й творчого засвоєння здобутків зарубіжних дослідників до формування власних оригінальних теоретичних концепцій. У процесі дослідження виокремлено три етапи розвитку інтертекстуальних студій в Україні: I – 1995–2002 роки, II – 2003–2008 роки; III – від 2009 року дотепер. Такий поділ пов'язаний із тими специфічними завданнями, які реалізували дослідники в той чи той історичний момент. Перший етап охоплює 1995–2002 рр. Інтертекстуальні студії в Україні були започатковані лише в середині 1990 років (майже через 30 років після того, як цей термін увійшов у науковий обіг) статтями М. Ткачука [30, 314-365] й В. Агєєвої [1]. До цього часу в зарубіжному літературознавстві з'явилося чимало цікавих концепцій, тож українська наука мала ґрунт, на якому можна вибудовувати власні візії. Ключовими завданнями першого етапу розвитку українських інтертекстуальних студій було засвоєння напрацювань зарубіжних дослідників і популяризація методології серед учених, учителів, студентів. Це зумовило потребу в публікації низки «пропедевтичних» матеріалів (підручників,

посібників, довідників тощо). Паралельно відбувалася інтеграція інтертекстуальності в дослідницьку парадигму українського літературознавства. Упродовж 1997–2002 року захищені п'ять кандидатських дисертацій, одна докторська (написані на матеріалі російської літератури), опублікований навчальний посібник і 32 статті (М. Коваль, В. Корнійчука, Л. Краснової, Н. Лихоманової, А. Матковської, І. Пономаренко та ін.). Однією з перших в українському літературознавстві феномен інтертекстуальності почала системно вивчати Наталія Корабльова. У 1999 р. дослідниця захистила кандидатську дисертацію й видала навчальний посібник. Підкреслюючи, що поняття інтертекстуальність «перетворилося на один із термінологічних символів сучасної філології» [12, 1], вона розглянула історію його появи, місце в системі філософсько-естетичних координат, спробувала сформулювати власну типологію інтертекстуальних зв'язків.

Другий етап – 2003–2008 рр. Кількісно і якісно його здобутки більші й цікавіші: 6 монографій (Є. Нахліка, П. Рихла, В. Просалової, а також В. Борбунюк, С. Журби, О. Кобзар), 2 посібники (Л. Біловус), 18 захищених дисертацій і 155 статей. Перша тенденція: значне розширення кола науковців, які системно чи принагідно цікавилися інтертекстуальністю. Друга прикмета: значно зростає кількість досліджень інтертексту, написаних на матеріалі української літератури. Із 18 дисертацій 2 захищені з теорії літератури (кандидатська Л. Біловус, докторська В. Просалової), 16 – з історії літератури (10 – з української, 4 – з російської, 3 пов'язані із західноєвропейською та американською літературами – творами Дж. Г. Байрона, Т.-С. Еліота, П. Целана).

Одне з чільних місць в українських інтертекстуальних студіях посідає Віра Просалова. У її докторській дисертації уперше в українському літературознавстві досліджена творчість представників Празької літературної школи як цілісний гетерогенний текст, що містить елементи різних дискурсів. Якщо раніше в українських студіях міжтекстових зв'язків домінував «інтерпретаційний» підхід, то В. Просалову більше цікавлять теоретичні

проблеми, взаємозв'язок понять текст, контекст, інтертекст. Матеріали дисертації дослідниця узагальнила в монографії, органічно поєднавши два наукові вектори. Теоретико-методологічним підґрунтям дослідження є конструктивні ідеї теорії інтертекстуальності, що не зводиться до постструктуралістського тлумачення, «не пов'язується з тезою про “смерть автора”». Вона тлумачиться як спосіб “перечитування” прототексту, загалом усього культурного фонду» [23, 68]. Продуктивним видається прагнення не протиставляти існуючі концепції міжтекстової взаємодії, а розглядати їх як «основу для можливого синтезу» [23, 7]. Дослідницька увага сфокусована на окремих видах паратекстуальності, інтерпретації інваріантних мотивів, їх співвіднесеності й взаємодії, взаємозв'язках між текстами в межах циклу / збірки, архетипних образах, ритуальних праформах, автоінтертекстуальності. 2010 р. В. Просалова й О. Бердник видали монографію «Інтертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти» [24]. У цій книзі висвітлено проблему інтертекстуальності й рецепції художнього слова, конкретизовано категоріальний апарат міжтекстових студій, уточнено семантику літературознавчих понять «художній текст», «дискурс», «інтертекст», «метатекст», «метатроп».

Третій етап – від 2009 р. донині. Важливим завданням, яке постало перед дослідниками в цей час, було моделювання ефективної методології інтертекстуального дослідження. Його реалізації сприяла докторська дисертація Мар'яни Шаповал. Ця наукова студія прикметна тим, що в ній актуалізуються здебільшого теоретичні, а не історико-літературні проблеми. Указуючи на ті нагальні питання, які постали перед вітчизняною теорією інтертексту, дослідниця запропонувала конкретні шляхи їх розв'язання. Слушною є пропозиція застосовувати модель вузької впізнаваної інтертекстуальності [35, 46]. Про інтертекстуальність пропонується говорити тоді, коли сам автор вияскравлює взаємодію між текстами, робить її досяжною для читача за допомогою специфічних засобів, а читач, зі свого боку, у процесі інтерпретації через інтертекстуальні відсилання осягає авторську інтенцію.

Доречною видається пропозиція М. Шаповал застосовувати в літературознавчій інтертекстології терміни, запозичені з лінгвістики (дискурс, інтекст, інтертекст, інтертекстема, прецедентність). Ще однією цінною прикметою аналізованого дослідження є те, що в ньому розроблена власна класифікація інтертекстуальних елементів.

Оригінальним підходом до проблем інтертекстуальності позначена докторська дисертація Ганни Віват. Дослідницька оптика спрямована на вивчення парадигмального характеру інтертекстуальних контактів художнього світу й множинність інтертекстуального дискурсу поетів-дисидентів. Новаторська методологічна пропозиція авторки в тому, що вона застосовує до аналізу інтертекстуального поля теорію реляцій, синергетику, поняття «ноосфера», фрактальність тощо. Не задовольняючись існуючими таксономіями інтертекстуальних вкраплень, дослідниця пропонує власну класифікацію, вибудовану з урахуванням теорії множин і теорії реляцій. Пропозиції дослідниці видаються цікавими й перспективними, однак деякі тези виглядають небезсумнівно. Так, Г. Віват в окрему групу інтертекстем виокремлює «одиниці вимірювання, геометричні фігури, фрактальні структури, числові кореляції, стрілу часу та інші поняття у метафоричному просторі дисидентів» [7, 31]. Не зовсім вдалим видаються й окремі термінологічні новотвори на кшталт «інтертекстосвіт» чи «фольклорідна інтертекстуальна практика». Утім це лише окремі нюанси, які не можуть затінити безперечну оригінальність цього дослідження. Обсяг статті не дозволяє докладніше окреслити всі здобутки зарубіжної й вітчизняної теорії інтертексту. Тож залишається засвідчити, що інтертекстуальність і нині перебуває в полі зору дослідників різних країн.

Проблеми термінології в інтертекстуальних студіях. Не зважаючи на те, що історія інтертекстуальних студій нараховує більше, ніж півстоліття, і нині залишається актуальною потреба вдосконалити термінологічне поле цього наукового напрямку: усунути термінологічну “омонімію” й “синонімію”, сформулювати чіткі дефініції тих понять, які застосовуються “традиційно”, без

належного окреслення їхньої семантики, популяризувати низку “авторських” термінів, що дозволить чіткіше окреслити різні типи міжтекстових взаємодій.

Усі різнопланові дефініції поняття «**інтертекстуальність**» можна об’єднати в кілька груп: 1) вона може тлумачитися як спосіб існування тексту в контексті світової культури (Ю. Крістева, Р. Барт, інші прихильники «глобальної» концепції інтертекстуальності); 2) властивість літературного твору (Р. Лахманн); 3) співприсутність в одному тексті двох або більше текстів (Ж. Женетт, У. Бройх, А. Жолковський, М. Ямпольський та ін.); 4) механізм конструювання твору; спосіб тексту повністю або частково формувати свій зміст шляхом відсилань до інших текстів (І. Смирнов); 5) взаємодія внутрішньотекстових дискурсів (Л. Делленбах, П. Ван ден Хевель); 6) науковий напрям; 7) «метод декодування одного тексту супроти іншого» (М. Шаповал), спосіб аналізу тексту, що передбачає виявлення міжтекстових зв’язків на різних рівнях художнього твору (В. Халізов) тощо. Поява різних тлумачень зумовлена складністю й багатоаспектністю цього поняття. Водночас у вказаних дефініціях помітне сплутування різних явищ, на позначення яких мають застосовуватися різні терміни.

В основу консолідованої інтерпретаційної моделі може бути покладена концепція Н. Кузьміної, яка визначила шість ключових аспектів вивчення інтертекстуальності: 1) із погляду теорії референції – це подвійна референтна віднесеність тексту до дійсності й до іншого тексту (текстів); 2) із позицій теорії інформації – здатність тексту накопичувати інформацію не лише за рахунок безпосереднього досвіду, а й опосередковано, вичленовуючи її з інших текстів; 3) у межах семіотики вона може зіставлятися із сосюрівським поняттям значимості, цінності, тобто співвіднесеності з іншими елементами системи; 4) з огляду на типи відносин мовних одиниць – це дериваційні відносини між вихідним і похідним знаками, своєрідна «дериваційна історія» тексту; 5) у семантичному плані – здатність тексту формувати свій сенс через покликання на інші тексти; 6) у культурологічному сенсі вона співвідносна з поняттям культурної традиції, семіотичної пам’яті культури [18, 25–26]. У

літературознавчих студіях можна взяти за основу дефініцію Н. Корабльової: «Інтертекстуальність – це міжтекстові співвідношення літературних творів», «властивість твору асоціюватися з іншими творами» [12, 1].

Поняття «інтертекст» увійшло в термінологічні системи різних наукових шкіл. У концепції Р. Барта воно тлумачилося широко – як «певний безкінечний текст». Але вже М. Ріффатерр застерігав науковців від сплутування понять «інтертекст» та «інтертекстуальність» і доводив, що інтертекст – це корпус текстів, які читач може закономірно поєднати з тим, який знаходиться перед його очима [45, 626]. Конкретний зміст терміну змінювався залежно від теоретичних і філософських інтенцій дослідників. Із появою «вузької» концепції інтертекстуальності дефініції стали конкретнішими, чіткішими, їх можна поділити на дві групи. До першої віднесені визначення, автори яких акцентують у понятті інтертекст другу частину («текст»). Для прикладу, інтертекст мислиться як «текст, що поглинає безліч текстів, але залишається в орбіті єдиного сенсу» (Л. Женні); текст, що містить цитати (В. Руднев); на протилежному полюсі – ототожнення інтертексту з прототекстом, але не в діяхронічному, а в еволюційному плані (О. Жолковський). З. Мітосек асоціює інтертекст не з текстом, а із запозичуваним фрагментом (інтекстом, за П. Торопом). Друга група включає дефініції, у яких активізується семантика префіксу «інтер», що означає перебування «між» текстами. Із такого погляду інтертекст тлумачиться як кілька творів, що виявляють схожість елементів і утворюють міжтекстовий простір (І. Смирнов, Н. Фатєєва); «вся сукупність текстів, які відобразилися у певному творі» (Н. П'єге-Гро). Інтертекст тлумачиться як «вічне загальнокультурне праджерело» текстів, «скарбниця історичної культурної текстотворчості» (А. Устин), «уявний простір, у якому здійснюються інтертекстуальні взаємодії» (Ж. Демужен). За основу можна взяти розуміння інтертексту, озвучене в студії Н. Кузьміної: інтертекст – це «об'єктивно існуюча інформаційна реальність, що є продуктом творчої діяльності Людини, здатна безкінечно самогенеруватися по стрілі часу» [18, с.20], «відкрита нелінійна система, усі елементи якої (прототексти й

автор) рухомі, мінливі, перебувають по відношенню один до одного у випадковій суперпозиції» [18, 20]. Значна частина дослідників вважає інтертекст неподільним поняттям; утім, при уважному розгляді виявляється, що воно представлене низкою субкатегоріальних підтипів, які можна назвати рівнями інтертексту – це інтертекстема, інтертекстуальне поле, інтертекстуальний простір.

Інтертекстема. На позначення текстового фрагмента, який пов'язує аналізований твір з іншим твором (творами) й вимагає розпізнавання та інтерпретації, дослідники застосовують терміни інтертекстуальні включення (вкраплення) або «інтекст» (П. Тороп). У лінгвістиці набув поширення термін «інтертекстема» (К. Сидоренко, В. Мокієнко), що мислиться як «міжрівневий реляційний сегмент змістовної структури тексту (...), уведений до міжтекстових зв'язків» [27, 317], «одиниця інтертексту, функціонально зорієнтована міжтекстово, представник прототексту, міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістовної структури тексту (...), утягнений у міжтекстові зв'язки» [28, 147]. У зв'язку з функціонуванням інтертекстеми в структурі тексту-реципієнта актуалізується питання про її маркованість. Зважаючи на наявність / відсутність у тексті підказок, що сигналізують про міжтекстові зв'язки, У. Бройх пропонував розрізняти марковану й немарковану інтертекстуальність. Немаркована може виникати, коли: 1) автор не усвідомлює факт «цитування» чужого тексту; 2) навмисне приховує його (плагіат); 3) розраховує на компетенцію читача; 4) не враховує знання читача про цей вплив як передумову адекватного розуміння його тексту; 5) відсутність маркування може бути елементом семантичної гри, коли читачеві надається можливість самостійно виявити інтертекстеми й ідентифікувати прототексти. Для маркування інтертекстеми автор має широкий арсенал «ксенопоказників»: елементи прототексту можуть бути зафіксовані в перітексті (примітках, заголовку, підзаголовку, епіграфі, передмові, післямові) й епітексті (листах, інтерв'ю тощо), у внутрішній системі комунікації (коли в тексті обговорюються інші тексти, ведеться суперечка з ними), коли «фігури з інших літературних

текстів відображаються у його тексті тілесно» [37, 38]. С. Андрєєва до арсеналу засобів маркування іншотекстового простору зараховує такі компоненти: 1) графічні (лапки, курсив тощо); 2) граматичні (пряме, непряме, невласне пряме мовлення); 3) композиційні (епіграф, абзацне виділення); 4) стилістичні (стилістичний контраст між авторським і “чужим” мовленням); 5) уведення слів-стимулів, словосполучень-стимулів тощо, які мають фонетичні, словотвірні, граматичні, лексичні маркери і викликають асоціативний зв'язок із прецедентним текстом» [2, 46]. Функції інтертекстом варіюються залежно від авторських інтенцій і природи цитованого тексту. Головна їх мета – моделювання діалогу між цитуючим і цитованим автором, епохами й культурами. Л. Гашева доводить, що інтертекст є поліфункціональним феноменом, який 1) виконує інформативну функцію; 2) є засобом характеристики особи, зокрема автора; 3) виражає негативну чи позитивну оцінку комусь або чомусь; 4) виступає як символ чи знак важливих для історичної свідомості подій; 5) відіграє стилетвірну роль чи пародіює той чи той функціональний стиль; 6) слугує прототекстом чи вихідною одиницею для породження нових інтертекстуальних чи мовних одиниць, тобто активно розвиває живе мовлення; 7) зближує лінгвістичну й культурологічну сфери дослідницької діяльності» [8, 80–81]. Ф. Мутхутдінова визначає такі функції інтертекстуальних вкраплень: 1) референційна (апелятивна, інформативна, експланативна); 2) оцінна; 3) етикетна; 4) декоративна [21, 109–110].

Термін «**інтертекстуальне поле**», услід за В. Просаловою, тлумачиться як «сукупність творів, що актуалізуються в пам'яті реципієнта при прочитанні одного з них і позначаються на його сприйнятті» [25, 30]. Із плином часу в нього потрапляють нові художні твори, що відповідають на попередні чи полемізують із ними [25, 32]. Складники інтертекстуального поля: 1) інтертекстеми; 2) твори, з яких вони вилучаються; 3) твір, у які вони інтегруються. Для позначення тексту, з якого запозичується інтертекстема, застосовуються терміни *текст-джерело* (Ю. Кокошко, А. Проскуріна, Г. Слишкін); *текст-донор* (Ж. Дерріда, М. Колокольнікова, В. Лукін);

прототекст (А. Попович, І. Арнольд, Н. Кузьміна); *передтекст* (І. Ільїн, А. Журбін, А. Попова); *претекст* (М. Пфістер, У. Бройх, І. Смирнов); *опорний текст* (Н. Петрова, Н. Фатєєва); *текст-асоціат* (А. Васильєв) тощо. Для позначення тексту, у який інтегрується інтертекстема, застосовують поняття *текст-реципієнт*, *вторинний текст*, *метатекст* (А. Попович).

Термін «**інтертекстуальний простір**» не має єдиної загальноприйнятої дефініції. За Ю. Пихтіною, варто розрізняти такі моделі його тлумачення: 1) широке трактування: у працях Р. Барта, Ж. Дерріди, Ю. Кристєвої, М. Ріффатєрра та ін. інтертекстуальний простір мислиться як певне «сміслові поле», яке формується із сукупності спільних кодів і смислових систем усіх попередніх текстів (передтекстів); до цієї концепції схиляються також прихильники семіотики (наприклад, Ю. Лотман); у лінгвістиці термін «інтертекстуальний простір» застосовується для розширення поняття «семантичний простір» (Т. Рєвякіна, В. Чернявська та ін.); інтертекстуальний простір трактується як «внутрішній простір тексту» (Г. Вєтошкіна); 2) прихильниками вузької концепції є здебільшого філологи-практики, які вивчають локальні тексти й установлюють інтертекстуальні зв'язки й перегуки в них. У цій студії поняття інтертекстуальний простір потрактовано як особливий семантичний простір, що виникає в процесі взаємодії художніх творів і включає низку інтертекстуальних полів окремих творів (у цьому розумінні є сенс вести мову, скажімо, про інтертекстуальний простір творчості того чи того письменника). Комбінація цих локальних інтертекстуальних просторів творить інтертекстуальний простір певної історико-літературної епохи. В інтертекстуальному просторі функціонує низка текстів, які можуть стати донорами чи реципієнтами інтертекстем. Тексти-донори можна об'єднати в три більші групи: 1) ядерні тексти (за Н. Кузьміною, вони «мають неперехідне значення, випробувані часом, не залежать від соціально-економічних чи політичних передумов і – якоюсь мірою – навіть від рівня освіти, адже вони включені в шкільну програму» [18, 53]); 2) прецедентні тексти (термін запровадив Ю. Караулов на позначення багаторазово відтворюваних текстів

культури, які формують свідомість певної групи мовців, їх асоціативне коло; до цієї категорії належать священні книги, твори видатних письменників, міфи, казки, народні пісні [11]); 3) «слабкі» («забуті») тексти.

Спроби систематики й класифікації інтертекстуальних елементів.

Моделювання чіткої таксономії інтертекстуальних елементів – одна з центральних проблем цього наукового напрямку. Одну з перших спроб науково структурувати інтертекстуальність здійснив Жан Бьяджо Конте, який у книзі «Memoriadeipoeți e sistemaletterario» (1974) виокремив п'ять груп: метафоричну реактивацію знаку; просту тотожність відрізків різних текстів; іронічну ремінісценцію; «complimento»; «aemulatio». В основу типології словацького дослідника Антона Поповича (1975) покладені чотири типи зв'язку між прототекстом і метатекстом: 1) імітувальний, що свідчить про присутність міжтекстового інваріанта в метатексті: плагіат, переклад, цитата («в імітувальному зв'язку метатекст виражає свою семантичну й стилістичну схожість із оригіналом у відношенні 1:1» [22, 191]); 2) селективний – це міжтекстові відношення, у яких метатекст створюється на основі певних елементів прототексту не за принципом подібності, а через типізацію (пародія, пастиш); 3) редукувальний, тобто відношення між двома текстами, коли редукуються або акцентуються окремі рівні тексту за умови збереження семантики міжтекстового інваріанта (коментарі, резюме, анотації); 4) комплементарний – міжтекстові відношення, які інваріантно розвивають особливості прототексту за допомогою текстових доповнень (зауваження, передмови, післямови). Запропоновані А. Поповичем способи зіставлення метатексту й прототексту покладені в основу класифікації інтекстів Пеетера Торопа. Естонський учений брав до уваги рівні (явний / прихований) і фрагментарність / цілісність зіставленого тексту. У статті «Проблема інтексту» (1981) він змоделював таку типологію метатекстів: 1) стверджувальні явні: цитата, алюзія, центон, репродукція тексту, опосередковане читання (титул, анотація, резюме, переказ, підрядковий переклад), переклад, «тенденційне

перепишування», «схвальна» рецензія, пастиш; 2) стверджувальні приховані: підсвідома алюзія, ремінісценція, парафраза, імітація, сформульований намір автора написати текст; плагіат, переклад «із других рук», метод псевдоніма, композиція на основі знайденого рукопису, «псевдопереклад»; 3) полемічні явні: цензура, періодично інтерпретована цитата, полемічний переклад, травестія, літературна полеміка у віршах, критична полеміка, літературний памфлет; 4) полемічні приховані: критична алюзія без вказівки джерела, пародія, контрафактура [31, 33–34].

Жерар Женетт у книзі «Палімпсести: Література другого ступеня» (1982) змодельовав п'ятичленну класифікацію транстекстуальності, що включає: інтертекстуальність (співприсутність в одному тексті двох чи більше текстів у формі цитати, алюзії), паратекстуальність (відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, передмови, післямови), метатекстуальність (реляції між текстом і літературою, яка його інтерпретує / коментує), гіпертекстуальність (будь-які відносини похідності, «відбруньковування» одного тексту від іншого), архітекстуальність (відношення тексту до певного жанрового коду). Визначені типи транстекстуальності не існують окремо, а завжди переплітаються в тексті. Наталі П'єге-Гро в посібнику «Вступ до теорії інтертекстуальності» (1996) наголосила на необхідності розрізняти два типи міжтекстових зв'язків – відношення співприсутності двох або декількох текстів (цитата, референція, плагіат, алюзія) й зв'язки деривації, що ґрунтуються на похідності (пародія, бурлескна травестія, стилізація) [26, 84–110]. У типології інтертекстуальних елементів Наталії Фатєєвої (1998) виокремлені: 1) власне інтертекстуальність, що створює конструкції «текст у тексті» (цитати, алюзії, центонні тексти); 2) паратекстуальність, або відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післямови (цитати-заголовки, епіграфи); 3) метатекстуальність – переказ і коментувальне покликання на передтекст (інтертекст-переказ, варіації на тему претексту, дописування «чужого» тексту, мовна гра з претекстами); 4) гіпертекстуальність – висміювання або пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність – жанровий зв'язок

текстів, помітний за умов його порушення, яке запускає крос-жанрову гру; б) інші моделі й випадки інтертекстуальності: інтертекстуальні, інтермедіальні тропи й стилістичні фігури, запозичення прийому; 7) поетичну парадигму [34, 25–38]. Ця типологія не зовсім вдала, адже окремі форми інтертекстуальних включень не завжди можна «прив'язати» до одного типу міжтекстових зв'язків; запропоноване розрізнення метатекстуальності й гіпертекстуальності лише з огляду на серйозну / сатиричну модальність видається недоречним.

Спроби змоделювати чітку дієву модель інтертекстуальних елементів з урахуванням попереднього досвіду зафіксовані і в українських інтертекстуальних студіях. Наприклад, Мар'яна Шаповал (2009) пропонує таксономію інтертекстуальних вкраплень, що включає: 1) відношення співприсутності (однотекстова референція): а) семантичні форми (інтертекстуальні мотиви, традиційні сюжети, традиційні образи, референцію, колаж); б) стилістичні форми (цитати з атрибуцією й без неї, паратекстуальні цитати, плагіат, алюзія, ремінісценція, центон); в) кодова інтертекстуальність (топоси, крилаті слова); 2) відношення деривації (системно-текстова референція): запозичення прийому, парафраза, наслідування, пародіювання, травестія, стилізація, пастиш, архітекстуальність [35, 67–69].

Узагальнюючи вказані таксономії, усі різновиди міжтекстових взаємодій можна поділити на два типи – власне інтертекстуальність і гіперінтертекстуальність. У рамках власне інтертекстуальності дослідники традиційно розглядають такі форми: цитата, алюзія, ремінісценція, центон, плагіат, запозичення прийому, образу, мотиву. Видається доцільним приєднати до цієї групи й паратекстуальні елементи – інтертекстуальні заголовки, епіграфи й присвяти. Гіперінтертекстуальність (робочий термін, утворений за аналогією з поняттям «гіпертекстуальності» в Ж. Женетта) включає такі явища міжтекстових взаємодій: транспозиція (формальна й тематична; парафраз, переспів, «варіації на тему претексту», міжродові транспозиції тощо), пародія, травестія, стилізація, пастиш.

Незважаючи на значну кількість різнотипних студій, інтертекстуальну проблематику не можна вважати вичерпаною. Залишаючись одним із напрямів сучасного вітчизняного літературознавства, вона потребує подальшої теоретичної розробки й практичного застосування, особливо в аспекті її експлікації до конкретних літературних напрямів і культурно-історичних епох.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Агєєва В. Мотиви і варіації. Роль інтертекстуальних зв'язків в українській імпресіоністичній прозі // Слово і час. 1996. № 3. С. 32–40.
2. Андреева С. Интертекстуальность как способ объективации концептов // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: сб. докладов междунар. науч. конф. (Магнитогорск, 12-14 нояб. 2003 г.). Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2003. С. 45–53.
3. Арнольд И. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. статей. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 1999. 444 с.
4. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. С.387–388.
5. Барт Р. S / Z / Пер. с франц., ред. Г. Косикова. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. 616 с.
6. Безруков А. Поэтика интертекстуальности. Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. академия, 2005. 70 с.
7. Віват Г. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус): автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Київ, 2011. 38 с.
8. Гашева Л. Интертекст как полифункциональная единица текста //Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: сб. докладов междунар. науч. конф. (Магнитогорск, 12-14 нояб. 2003 г.). Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2003.С. 76–81.
9. Гловінський М. Интертекстуальність // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ століття / Упоряд. Б. Бакули, пер. з польськ. С. Яковенка. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284–309.
10. Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. / Пер. с франц. Т. 1. Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 496 с.
11. Караулов Ю. Русский язык и языковая личность. Москва: Наука, 1987. 263 с.
12. Кораблева Н. Интертекстуальность літературного произведения: учебн. пособие. Донецк: Кассиопея, 1999. 28 с.
13. Косиков Г. Идеология. Коннотация. Текст // Барт Р. S / Z / Пер. с франц., ред. Г. Косикова. Москва: Эдиториал УРСС, 2001. С. 8–29.
14. Косиков Г.Текст / Интертекст / Интертекстология// Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Пер. с франц. Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. С. 8–42.
15. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост. и вступ. статья Г. Косикова. Москва: ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
16. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. Москва: РОССПЭН, 2004. 656 с.
17. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / Пер. с франц. Э. Орловой. Москва: Академ. проект, 2013. 285 с.
18. Кузьмина Н. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. 4-е изд., стер. Москва: КомКнига, 2007. 272 с.

19. Лахманн Р. Память и литература: Интертекстуальность в русской литературе XIX – XX веков / Пер. с нем. А. Жеребин. Санкт-Петербург: Петрополис, 2011. 400 с.
20. Лотман Ю. Культура и взрыв. Москва: Гнозис; ИГ «Прогресс», 1992. 272 с.
21. Мутхутдинова Ф. Интертекстуальность. Афоризмы как один из видов межтекстовых связей // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: сб. докладов междунар. науч. конф. (Магнитогорск, 12-14 нояб. 2003 г.). Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2003. С. 107–110.
22. Попович А. Проблемы художественного перевода / Пер. со словацк. Москва: Высш. школа, 1980. 199 с.
23. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
24. Просалова В., Бердник О. Интертекстуальність художнього тексту: текстотвірний і рецептивний аспекти. Донецьк: Норд Прес, 2010. 152 с.
25. Просалова В. Интертекстуальне поле і контекст: диференціація понять // Слово і час. 2005. № 12. С. 28–34.
26. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. Москва: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
27. Сидоренко К. Интертекстовые интерпретаторы в «Словаре крылатых выражений Пушкина» // Слово. Фраза. Текст: сб. науч. статей к 60-летию М.А. Алексеенко. Москва: Азбуковник, 2002. С. 317–330.
28. Сидоренко К. От крылатого слова к интертекстеме (межуровневая проекция) // Грани слова: сб. науч. статей к 65-летию проф. В. Мокренко. Москва, 2005. С. 143–148.
29. Смирнов И. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. Санкт-Петербург: С.-Петербург. гос. ун-т, 1995. 189 с.
30. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). Тернопіль, 2003. 384 с.
31. Тороп П. Проблема интекста // Труды по знаковым системам. XIV: Текст в тексте. Ученые записки Тартусского университета. Вып. 567. Тарту, 1981. С. 33–45.
32. Тороп П. Тотальный перевод. Tartu: Изд-во Тартуского университета, 1995. 220 с.
33. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. Москва: Агар, 2000. 280 с.
34. Фатеева Н. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия РАН: Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5. С. 25–38.
35. Шаповал М. Интертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми. Київ: Автограф, 2009. 352 с.
36. Balbus S. Między stylami. Kraków: Universitas, 1993. 393 s.
37. Broich U. Formen der Markierung von Intertextualität // Intertextualität. Formen. Funktionen, anglistische Fallstudien / Ed. U. Broich und M. Pfister. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. S. 31–47.
38. Genette G. Figures. I. Paris: Seuil, 1966. 266 p.
39. Głowiński M. Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje // Prace Wybrane. Vol. V. Kraków: Universitas, 2000. 502 s.
40. Głowiński M. Mowa: cytaty i aluzje // Teksty Drugie. 1994. № 3 (27). S. 107–118.
41. Intertextuality / Ed. by E. Heinrich F. Plett. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1991. 302 p.
42. Nycz R. Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy // Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. 1990. № 81/2. S. 95–116.
43. Riffaterre M. La travede l'intertexte // LaPensee. 1980. № 215. P. 4–18.
44. Riffaterre M. Semiotyka intertekstualna: interpretant // Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. 1988. № 79 / 1. S. 297–314.
45. Riffaterre M. Syllepsis // Critical Inquiry. 1980. № 6–4. P. 625–638.

НАРАТОЛОГІЯ І ЛІТЕРАТУРНА КОМПАРАТИВІСТИКА

Наратологія – теорія розповіді – літературознавча дисципліна, що сформувалася наприкінці 1960-х рр. Як зазначає І. Ільїн, її становлення відбулося «внаслідок перегляду структуралістської доктрини з позицій комунікативних уявлень про природу мистецтва, про сам модус його існування» [6, 164]. За своїми методологічними засадами наратологія, уважає той-таки дослідник, посідає проміжне місце між структуралізмом, який розуміє твір літератури як автономний організований об'єкт, незалежний ні від автора, ні від читача, і рецептивною естетикою й «критикою читацької реакції», які тією чи тією мірою «розчиняють» твір у свідомості сприймача. Наратологи акцентують на взаємодії цих чинників.

Наратологія формувалася впродовж ХХ ст. шляхом вивчення таких структурних компонентів художнього твору, як суб'єкт розповіді, кут зору (чи точка зору). В українському літературознавстві, схоже, досі не усталилася єдина термінологія базових наратологічних термінів, оснований на вітчизняних мовних ресурсах. Термін *нарація* (англ. narration, рос. повествование) у практичному застосуванні має різні українські відповідники. Найбільш переконливим і логічно вмотивованим видається аналог *розповідь*, який породжує похідну термінологічну одиницю *розповідний* і узгоджується з лінгвістичною термінологією (*розповідне речення* – пор. рос. *повествовательное предложение*). Розповідач (рос. повествователь) «представляє самого «автора», натомість оповідач (рос. рассказчик) – «інша особа, з «чужою» свідомістю, носій «рассказа» і «сказа» [8, 12]. Терміни *розповідь* і *оповідь*, як нагадує Валерія Смілянська, ще 1971 р. запропонував розрізняти Євген Кирилюк. Відома дослідниця за аналогією до терміна *оповідач* (рос. рассказчик) застосовує форму *розповідач*. «Отже, і «рассказ» (оповідь) і «сказ» (чужа усна оповідь) – це виклад з установкою на чужу (соціально-, індивідуально-характерну) манеру сприйняття, світобачення,

оцінну позицію, мову; але «чистий сказ» – це ще й установка на усне довільне мовлення. Носієм мовлення в обох випадках виступає оповідач («рассказчик») [8, 12]. Якщо «власне автор» знає все про своїх персонажів, зокрема їхні думки й переживання, то «розповідач перебуває всередині художнього світу, виступаючи здебільшого спостерігачем подій, які відбуваються з персонажами. З позиції на периферії подій він і описує тільки те, що може побачити спостерігач: вигляд, міміку, жести персонажів, їхні вчинки, цитує їхню мову ...» [8, 12].

Серед відомих учених другої половини ХХ ст., які доклали зусиль до формування теоретико-методологічного інструментарію наратології – Р. Барт, Ж. Женетт, Б. Успенський, Я. Лінтвельт (Лінтфельт, Lintvelt), В. Шмід та інші. Слід зазначити, що наратологія у процесі формування поєднала два аспекти чи компоненти художньої структури твору: сюжетоскладання, основане на розвитку дії й викладі подій, і власне розповідь. Фактично в річищі сюжетики Цветан Тодоров запропонував розрізняти розповідувану історію, яка включає логіку вчинків персонажів і «синтаксичні» зв'язки між ними, і розповідний дискурс, у якому наявні розповідні часи, види й способи (див.: [1, 202]). Ролан Барт виокремлював у розповідному тексті три рівні опису: рівень «функцій», рівень «дій» і рівень «розповіді». «Окрема функція набуває сенсу лиш остільки, оскільки входить у загальне коло дій даного актанта (персонажа. – О. Б.), а ці дії, своєю чергою, отримують остаточний сенс лише тоді, коли хтось про них розповідає, коли вони стають об'єктом розповідного дискурсу, наділеного власним кодом» [1, 203]. Функція – це одиниця розповіді, пов'язана з іншими у процесі розгортання дії. Наприклад, перша, ніби мимохідь, згадка про паугу в повісті Флобера «Проста душа» важлива, бо надалі цей пауга відіграє значну роль у сюжеті (приклад Р. Барта). Будь-яка деталь у художньому тексті, за французьким семіологом, наділена сенсом і тому функціональна: «мистецтво [...] реалізує принцип системності в його чистому вигляді: у творі мистецтва немає зайвих елементів...» [1, 204]. Барт передусім вирізняє *дистрибутивні функції* (ті, які мають корелят у

подальшому розгортанні дії: купівля револьвера передбачає його бойове використання чи показову відмову від пострілу) й *індекси* (відсилка до певних уявлень, які розкривають сюжетний сенс, характеризують персонажів чи «атмосферу» дії тощо). Індекси вказують на означуване (тобто об'єкти, явища та процеси реального світу), функції – на подальші сюжетні зрушення. «Функція є кардинальною, коли відповідний учинок відкриває (підтримує чи закриває) певну альтернативну можливість, яка має значення для подальшого ходу дії, коротше, коли вона або створює, або вирішує ситуативну невизначеність» [1, 207]. Функції-каталізatori мають допоміжний характер, але зберігають свою значущість лише у зв'язках зі смисловим ядром (кардинальною функцією), «описують те, що розділяє два сюжетні вузли» [1, 207]. Каталізatori прискорюють чи уповільнюють рух дії, підтримують семантичну напругу, актуалізують увагу читача, забезпечуючи контакт між розповідачем і його адресатом. Індекси в точному сенсі допомагають розкрити характер персонажа, його емоційний стан, атмосферу розгортання дії. Інформативні індекси ідентифікують людей і події в часі й просторі. Ядерні функції складаються з невеликої кількості логічно пов'язаних елементів, натомість каталізatori, індекси й інформанти конкретизують ядро потенційно величезною кількістю складників: «подібно до фрази, розповідний текст піддається необмеженій каталізації» [1, 210]. Наявність каталізатора передбачає, що існує кардинальна функція, від якої він залежить. Наявність функції передбачає наявність іншої, однотипної з нею («відношення солідарності», за Бартом). Ядерні функції неможливо видалити з розповідного тексту, вони становлять його каркас.

Запропонована Бартом класифікація функцій має значення для такого аспекту наратологічних досліджень, як аналіз події й подієвості, адже подія, зміна ситуації чи внутрішнього світу персонажа – основа розповідного тексту. Будь-яке оповідання (тобто наративний текст), за Бартом, є об'єктом комунікативного акту, має подавача й отримувача, розповідача і читача. Дослідницьке завдання полягає в тому, щоб описати код, за допомогою якого

розповідач і читач марковані упродовж процесу розповідування [1, 220]. Знаки-маркери розповідача іманентні тексту й можуть бути проаналізовані із семіотичного погляду.

Мета новітнього нарративного перевороту, за Бартом – перевести розповідний текст із констативного реєстру в перформативний, «де змістом висловлювання стає сам акт висловлювання» [1, 223]. Писати в новітній час «не значить більше «розповідати» щось, це значить говорити про сам факт розповідування, перетворювати будь-який референт («те, про що говориться») у сам факт мовлення» [1, 223]. Частина сучасної літератури прагне «втілити в мовленні теперішній час у його чистій формі»: дискурс має бігатися з актом, який його породжує, акт презентації предмета в думці (logos) має зводитися до акту його презентації в мовленні (lexis).

Розповідний рівень, за Бартом, утворюють дві системи знаків – особові й неособові. Розповідне повідомлення «Здавалося, дзвін криги об стінку склянки викликав у Бонда раптове осяяння» не може вважатися особовим (таким, суб'єктом якого є перша особа – у цьому випадку Бонд) через наявність дієслова «здаватися», яке маркує неособову форму. Неособовий модус – традиційний розповідний модус. У розповідних текстах особова і неособова форми можуть чергуватися навіть у межах одного речення. У психологічному романі послідовно чергуються знаки особи зі знаками не-особи. Психологічне зображення не може обмежитися неособовою формою, позаяк у такому випадку буде втрачено сам психологічний зміст особистості. Як бачимо, французький семіолог наближається до проблеми кута зору, погляду, з позицій якого ведеться розповідь.

Різновиди точки зору стали предметом численних наратологічних розвідок упродовж усього ХХ ст. Зокрема, російський філолог Борис Успенський ґрунтовно дослідив проблему *точок зору* (в українському термінологічному вжитку побутує також синонімічний варіант *кут зору*), «з яких ведеться розповідь у художньому творі [...]» [10, 9] та їх взаємодію. Його класифікація подана у праці «Поетика композиції» (1970). У літературі,

зазначає дослідник, може виявлятися «внутрішня» (стосовно твору) і «зовнішня» точка зору. Точку зору можна розглядати «з ідейно-ціннісного погляду, у плані просторово-часової композиції особи, котра здійснює опис подій (тобто фіксації її позиції у просторових і часових координатах), у суто лінгвістичному сенсі» [10, 18] (явище невласне-прямої мови тощо).

Найзагальніший рівень, на якому може виявлятися відмінність авторських позицій (кутів зору) – *ідеологічний*, чи *оцінний*. «У принципі це може бути кут зору самого автора, явно чи неявно представлений у творі, кут зору оповідача (рассказчика), який не збігається з автором, кут зору будь-кого з дійових осіб тощо» [10, 22]. Автор може виражати певний ідеологічний кут зору «при організації розповіді в якомусь конкретному творі» [10, 27], зокрема через фразеологію викладу. Мовленнева характеристика розповідача увиразнює індивідуальну чи соціальну позицію або ж відсилає до абстрактнішої ідеологічної позиції (наприклад, «романтичної», «біблійної» тощо).

Точки зору можуть розрізнятися у *фразеологічному* плані. Зокрема автор може використовувати в описі елементи чужого мовлення, удаватися до кутів зору персонажа чи стороннього спостерігача в зображенні дійових осіб. Автор також послуговується чужим мовленням у розповіді від імені «якогось фразеологічно визначеного оповідача (рассказчика)» [10, 38]. Засобом зміни авторської позиції є наявність в авторському тексті елементів чужого мовлення, характерних для когось із персонажів. «Використання елементів чужого тексту, які при цьому можуть бути належними різним особам, являє собою основний спосіб вираження різних точок зору в плані фразеології. *Внутрішня* позиція стосовно описуваної дії використовує позицію самих персонажів – учасників дії; *зовнішня* – відтворює позицію стороннього спостерігача [10, 98].

Інколи кут зору розповідача може бути фіксований у просторі чи в часі, а розповідач – вести виклад ніби з місця перебування персонажа. Тобто йдеться, за Б.Успенським, про просторову чи часову *перспективу* в побудові розповіді, тобто словесну фіксацію «просторово-часових відношень описуваної події до

суб'єкта-описувача (автора)» [10, 101]. Позиція розповідача може збігатися з позицією конкретної дійової особи. Розповідач може цілком перевтілитися в цю особу, тобто прийняти «його ідеологію, фразеологію, психологію тощо» [10, 101]. У відповідних планах трансформується й кут зору. Автор може також іти слідом за персонажем, не перевтілюючись у нього, маркувати себе як присутнього в певному місці. Просторова визначеність розповідача можлива й у тому випадку, якщо його кут зору не збігається з персонажним. Формою такого наративу може бути послідовний огляд місця дії, зображення з позицій рухомого спостерігача, усеохопна точка зору «зі пташиного польоту», «німа сцена» (опис дій персонажів як пантоміми, тобто погляд віддаленого спостерігача). У викладі також може бути зафіксована часова позиція розповідача. Останній може послідовно змінювати свою позицію. Опис одного й того самого епізоду може вестися одночасно з різних позицій, суміщаючи різні кути зору (наприклад, у ремарках, супутніх коментарях, попередніх зауваженнях). Кут зору розповідача може бути *внутрішнім* (погляд зсередини описуваного життя) і *зовнішнім* щодо розповіді, поглядом збоку зі знанням того, чого ще не дано знати персонажеві.

Якщо автор веде розповідь, спираючись на індивідуальну свідомість (сприйняття), то в такому випадку йдеться про *психологічну* точку зору, яка виявляється на умовному плані *психології*. Інколи цей план виражають фразеологічні засоби. Внутрішній кут зору передбачає опис із погляду самої людини, з відтворенням її думок і почуттів. Формальною ознакою внутрішнього (стосовно описуваної особи) кута зору є вживання в тексті дієслів внутрішнього стану. Натомість погляд стороннього спостерігача маркують слова на зразок *здавалося, ніби, очевидно*, які переводять опис внутрішнього стану «у план об'єктивного опису» [10, 145], маркують синхронного спостерігача. Можливий «суб'єктивний» опис крізь призму сприйняття якоїсь однієї особи – персонажа, множина кутів зору в розповіді – зміна авторських позицій (різні сцени подано з позицій різних дійових осіб). «В образи одних персонажів автор уживається, він, хоча б на деякий

час, ототожнює себе з ними» [10, 155]. Інші залишаються *об'єктами* зображення, подані з погляду іншого персонажа. Б. Успенський розрізняє такі типи персонажів у творі відповідно до можливостей реалізації психологічного плану зображення:

«а) Персонажі, які не можуть (у цьому творі) виступати як носії психологічного кута зору, – тобто такі, до яких не може бути застосований опис «зсередини» [10, 161] (їх завжди описує сторонній спостерігач);

«б) Персонажі, які не можуть (у цьому творі) описуватися очима якогось стороннього спостерігача, тобто такі, до яких не застосовуються явні ознаки «зовнішнього» опису [...].

в) Персонажі, які можуть описуватися у творі як із власного погляду, так і з погляду стороннього спостерігача. [...]

г) Персонажі, які, будучи раз зображені «зсередини», уже не можуть бути зображені з погляду стороннього спостерігача» [10, 162]. Можливий також опис тієї самої сцени з різних кутів зору, з урахуванням внутрішнього стану, думок і почуттів різних персонажів – позиція розповідача «над дією». Дослідник указує на композиційний ритм твору, визначений «частотою переходу від однієї точки зору до іншої» [10, 165]. Такі аспекти наратування наближають розповідь до інтермедіальних вимірів літератури – можливостей кінокамери.

Дослідницьку увагу привертають розбіжності точок зору в різних планах (на різних рівнях аналізу). Наприклад, можлива розбіжність плану ідеології і плану фразеології (розповідача чи персонажа-суб'єкта зору оцінюють з іншої позиції); розбіжність плану ідеології і плану психології (автор описує «зсередини» позицію персонажа, яку важко ототожнити з авторською або ж читацькою), дотримання просторового кута зору за відсутності сприйняття самого персонажа, тобто розповідач ніби рухається вслід за персонажем подібно до кінокамери тощо. Композиційна структура може будуватися з використанням різних точок зору, які перебувають у різних відношеннях між собою. Характерним випадком Б. Успенський вважає «склеювання»,

«суміщення» кута зору розповідача (в оригіналі – рассказчик, проте йдеться радше про інстанцію «повествователя» – розповідача, бодай тому, що як приклад наведено роман Толстого «Війна і мир») «з точкою зору будь-якого персонажа, а інколи навіть із точкою зору якогось іншого розповідача (в оригіналі – рассказчика. – О. Б.)» [10, 184]. Автор може свідомо обмежувати компетенцію розповідача («авторське знання про персонажа»), наприклад, словами «мабуть», «можливо», «подібно до того», «чомусь» тощо, заміщуючи персонажне сприйняття власною здогадною, хоча й цілком правдоподібною інтерпретацією, відповідною до пояснень стороннього спостерігача, чи суміщати кут зору розповідача й дійової особи, а також говорити за свого героя.

Б. Успенський вицленює семантичний, синтаксичний і прагматичний рівні твору. *Семантичний* розкриває відношення опису до описуваного, зображення до зображеного; *синтаксичний* вивчає структурні закономірності побудови опису. *Прагматичний* «досліджує відношення опису до людини, для якої він призначений» [10, 212], тобто читача.

Докладну наративну типологію суб'єктів викладу, яка здобула визнання й застосування, зокрема серед українців, розробив французький учений Жерар Женетт. У праці «Розповідний дискурс» він з'ясовує специфіку розповідності. Розповідь (*recit*) «у своєму першому значенні, яке в сучасному мовному вживанні є найбільш очевидним і центральним, [...] позначає розповідне висловлювання, усний або письмовий дискурс, який викладає певну подію або ряд подій; так, словосполучення *recit d'Ulysse* [оповідь Улісса] застосовують до мовлення героя в піснях «Одіссеї» з IX по XII, зверненої до феакійців, а тим самим – і до самих цих чотирьох пісень, тобто до деякого сегменту гомерівського тексту, що претендує на точне відтворення мови Улісса [5, 62-63]. У другому значенні, усталеному в теоретичних дослідженнях, *recit*, за Женеттом, означає послідовність подій, реальних чи вигаданих, які становлять об'єкт цього дискурсу, а також сукупність відношень слідування, протиставлення, повтору. У третьому значенні *recit* також означає «певну подію, яка полягає в тому, що хтось розповідає щось, – сам акт розповіді як

такий» [5, 63]. У цьому сенсі пісні «Одіссеї» з IX по XII присвячені розповіді головного героя, яка теж є сюжетною дією. «Без розповідного акту, отже, немає розповідного висловлювання, а інколи немає і розповідного змісту», наголошує Ж. Женетт [5, 63]. Аналіз розповідного дискурсу, за Женеттом, потребує постійної уваги до відношень між цим дискурсом і описуваними в ньому подіями (*recit* у значенні 2) і між цим дискурсом і актом, який його породжує, — реально (Гомер) або вигадано (Улісс): (*recit* в значенні 3). Женетт пропонує такі базові терміни: *історія* (*histoire*) — для розповідного означуваного або змісту; *розповідь* у власному сенсі (*recit*) — для означувального (означувача), висловлювання, дискурсу або власне розповідного тексту; *нарація* (*narration*) — для породжувального розповідного акту і для реальної чи вигаданої ситуації цього акту. На думку вченого, тільки рівень розповідного дискурсу піддається безпосередньому текстуальному аналізу, а цей останній є єдиним інструментом дослідження вигаданих розповідних текстів. «Розповідь – розповідний дискурс – може існувати тією мірою, якою він розповідає певну історію, [...] і оскільки він породжується певною особою, за відсутності котрої ... не можна говорити про дискурс у власному сенсі слова. Як наратив розповідь існує завдяки зв'язку з історією, яка в ньому викладається; як дискурс вона існує завдяки зв'язку з нарацією, яка його породжує» [5, 66]. Учений зазначає, що аналіз розповідного дискурсу передбачає студії відношень «між розповіддю і історією, між розповіддю і нарацією, а також між історією і нарацією (тією мірою, якою вони самі вписані в дискурс розповіді)» [5, 66]. У цьому визначенні впадає в око можлива тавтологія – тотожність термінів *розповідь* і *нарація*. Тому слід іще раз нагадати, що терміном *нарація* вчений описує породжувальний розповідний акт і ситуацію його появи. Тобто можливий виклад дії, скажімо, у формі листів, щоденника спогадів чи усної розповіді одного з персонажів. Детермінанта будь-якого із цих способів («ситуація його появи», зафіксована в тексті в той чи той спосіб) може бути семіотично й художньо значущою, зокрема відокремленою від часу описуваних подій. Женетт використовує ще й термін *дісгезис*, який позначає вигаданий світ із ситуаціями й подіями, а

також розповідь на протывагу мімезису як показу об'єктів і подій (див. також: [9, 36]). Він пропонує вивчати відношення «між часом історії і (псевдо)часом розповіді відповідно до трьох основних аспектів розповіді: відношення між тимчасовим порядком дотримання подій у дієгезисі і псевдочасовим порядком їх розташування в розповіді [...]; відношення між змінною тривалістю цих подій, або дієгетичних сегментів, і псевдотривалістю (фактично — довжиною тексту) їх подачі в розповіді, тобто відношення темпу розповіді [...]; ... відношення повторюваності, тобто ... відношення між щільністю повторів подій в історії і в розповіді» [5, 71]. Зіставлення порядку розташування подій чи часових сегментів у розповідному дискурсі і їх порядку в історії дає змогу виявити розповідні *анахронії* – «різні форми невідповідності між порядком історії і порядком розповіді» [5, 72]. Відповідно вводяться терміни *пролепсис* (також *антиципація*) – «випереджувальна розповідь про якусь пізнішу подію» й *аналепсис* – згадування «події, яка передує тій точці історії, де ми перебуваємо» [5, 76]. *Зовнішній аналепсис* описує подію, яка відбулася до початку розповідуваної історії. Натомість *внутрішній* – подію, яка сталася після початку дії. Змішаний аналепсис починається до початку первинної розповіді, а закінчується після нього. Інтерференції аналепсисів і первинної розповіді мають семіотичний і художній потенціал. Серед пролепсисів Женетт розрізняє ті, які заздалегідь заповнюють подальший пропуск (доповнювальні пролепсиси), і ті, які наперед дублюють, бодай частково, подальший наративний сегмент (повторні пролепсиси) [5, 104]. Повторні аналепсиси виконують щодо адресата розповіді функцію нагадування, повторні пролепсиси – роль анонсу. В іншій праці Женетт визначав розповідь як «зображення однієї або декількох послідовних подій, реальних або вигаданих, за допомогою мови, і зокрема мови писемної» [3, 283]. У будь-якій розповіді наявні зображення дій і подій, (вони створюють власне нарацію) і зображення речей і персонажів (результат *опису*). Опозиція опису і розповіді – важлива риса сучасної літературної свідомості. Розгляд співвідношення наративних і дескриптивних елементів дає змогу розкрити дієгетичні функції опису – роль описових

пасажів чи аспектів у розповіді. З розвитком розповідного начала дескриптивні компоненти набувають драматичної функції, а в чергуванні словесних картин у новому романі Роб Гріє демонструють спробу створити історію (у наративному сенсі) за допомогою зміни описів, тобто засвідчують, за Женеттом, своє наративне призначення [3, 291]. Розповідь, інформуючи про вчинки й події, акцентує на темпорально-драматичній стороні викладу; натомість опис акцентує симультанні аспекти викладу, сприяє його розгортанню у просторі. Опис постає одним із аспектів розповіді; водночас це, за Женеттом, одна з меж розповідності. Відомий мовознавець Е. Бенвеніст розрізняв розповідь (чи історію) і дискурс: у чистій розповіді виключено не тільки оповідача, а й нарацію, бо відсутні відсилки до акту мовлення. Відомості такого тексту не треба співвідносити для його розуміння із джерелом, суб'єктом чи актом мовлення. У дискурсі позиція мовця фокусує на собі важливі значення. У реальних же текстах, на думку Женетта, розповідність і дискурсивність переплітаються. Опис постає одним із аспектів літературного зображення. Дискурс присутній у романі у формі звертань розповідача до читача, передачі викладу конкретному персонажеві – першоособовому наратору, у формі листів, належних різним дійовим особам. Вторгнення дискурсу в розповідь Женетт називає *епіфрасисом* [3, 304]. Зразки епіфрасису – мотивування дій персонажів численними поясненнями розповідача у творах Бальзака – пояснювально-моралістичний дискурс, який засвідчує авторську «балакучість», але суворо підпорядкований драматичному розвитку дії; це «ідеологічне тло», необхідне для розуміння багатьох творів із «Людської комедії»). Женетт указує на значущість емоційних, оцінних та інших суб'єктивних украплень для істотної модифікації розповіді, фактично її структури: «Розповіді в чистому вигляді майже ніде й не буває. Досить щонайменшого загального зауваження, щонайменшого не зовсім описового епітета, найскромнішого порівняння, найневибагливішого «мабуть», найневиннішого логічного членування, щоб в його тканину проникло слово іншого, чужого й ніби неподатливого йому типу» [3, 297].

Наративним прийомом властиві сюжетні функції, які можна визначити, наприклад, із погляду безпосереднього ефекту чи зв'язку з подальшим розвитком дії. Засоби детерміновані цілями, причини – наслідками, що їх планує автор.

Женетт наголошує на *довільності* розповіді, свободі її уточнення (*поширення* різноманітними означеннями), цілеспрямованості художнього вимислу, яка визначає конкретні наративні елементи (необхідність «умертвити» персонажа зумовлює появу в розповіді відповідної причини). Кожний елемент, кожна одиниця розповіді набуває функціональної значущості у співвідношенні з іншим елементом. Цільова детермінація становить закон художнього вимислу, мотивуючи наративні елементи й приховуючи вигадку, перетворену на ілюзію реальності. Функція наративної одиниці – це її призначення, мотивація ж (наприклад, психологічна) приховує функцію.

Важливу роль у наратології відіграє поняття *фокалізації*, тобто перспективи, з якої зображено події й ситуації в розповідному тексті. Нефокалізована розповідь (та, в якій неможливо визначити, з чиїх позицій ведеться виклад) – це, за Женеттом, розповідь із *нульовою фокалізацією*. *Внутрішня фокалізація* (зображення з погляду персонажа) може бути фіксованою, змінною (почергове зображення з погляду різних персонажів; наприклад, в оповіданні В. Стефаніка «З міста йдучи» троє заробітчан по черзі згадують різні випадки із життя померлого сільського багатія) чи множинною (в епістолярних романах можлива багаторазова згадка про ту саму подію з погляду різних персонажів). В епічній поемі Роберта Браунінга «Кільце і книга» кримінальну історію послідовно викладено з погляду вбивці, жертв, захисту, звинувачення й т. д. Повною мірою внутрішня фокалізація реалізується через внутрішній монолог. У зовнішній фокалізації думки й почуття персонажа невідомі читачеві (як в оповіданнях Гемінгвея «Вбивці» й «Білі слони» чи в романах Дешела Хеммета). Фокалізація зазвичай охоплює порівняно невеликий сегмент наративного тексту.

Зміна фокалізації веде до порушення коду, який керує цим контекстом. Такі відхилення Женетт називає *альтераціями*, які не порушують зв'язність контексту, зберігаючи його «домінантну модальність». «Можливі два типи альтерації: або надання меншого обсягу інформації, ніж у принципі необхідно, або надання більшого обсягу інформації, ніж той, який у принципі допускається кодом фокалізації, який керує всім контекстом» [5, 210]. Перший тип (скорочення інформації) Женетт називає *параліпсисом* відповідно до риторичної традиції, для другого пропонує назву *паралепсис*. Дослідник наголошує на тому, що розповідь від першої особи допускає виклад обсягу знань і думок, властивих моменту розповіді, а не часу дії. Натомість розповідь від третьої особи (безособова) тяжіє до внутрішньої фокалізації, яка передбачає незнання чи невідання персонажів. Якщо ж автобіографічний (першоособовий) розповідач подає про себе лише ту інформацію, якою він як персонаж володів у момент описуваних подій, то маємо випадок параліпсису. «Класичним типом параліпсису в кодї внутрішньої фокалізації є опущення якої-небудь важливої дії або думки фокального героя (тобто персонажа, з погляду, «очима» котрого ведеться розповідь чи показується дія. – О. Б.), яких ні герой, ні розповідач не можуть ігнорувати, але які розповідач вважає за краще приховати від читача» [5, 210]. Дослідник помічає й цікаві випадки протилежного розширення наративної компетенції. Приміром, розповідь у Пруста подекуди передає думки іншого персонажа в ході сцени, у якій присутній сам герой, навіть до останніх думок людини при смерті. Цей паралепсис доводиться приписати романістові-всезнавцю. У визначенні паралепсису вирішальним критерієм є, на думку Женетта, «не стільки матеріальна можливість або навіть психологічна правдоподібність, скільки текстуальна зв'язність і наративна тональність викладу» [5, 221]. Виклад тут ведеться з позиції нульової фокалізації, тобто з позиції автора-всезнавця. Женетт розрізняє чотири типи нарації: наступну (розповідь про минуле), попередню (розповідь-передбачення), одночасну (розповідь у теперішньому часі, синхронна самій дії) і включену (між моментами дії). Автор може

вдаватися й до *подвійної фокалізації*, відтворюючи в одному епізоді кут зору різних дійових осіб, «почергово перебуваючи у свідомості найрізноманітніших персонажів» [5, 222]. У щоденнику й листах розповідач постає одночасно як герой і хтось інший, відмінний від нього.

Часова дистанція й події, що її заповнюють, становлять важливий елемент розповіді. «...подія, викладувана в певній розповіді, перебуває на безпосередньо вищому дієгетичному рівні, аніж рівень наративного акту, який (акт. – О. Б.) породжує згадану розповідь» [5, 238].

Літературний акт створювання вигаданої історії перебуває, за Женеттом, на першому рівні – *екстрадієгетичному*. Викладені події, включно з наративним актом персонажа, – *дієгетичні* чи *інтрадієгетичні*, вони «перебувають у складі цієї першої розповіді» [5, 238]. Події, викладені в розповіді другого ступеня (розповідь у розповіді), Женетт називає *метадієгетичними* (наприклад, у Пруста оповідь Свана, звернена до Марселя, про його розмову з принцем Германтським, оберненим у дрейфусарство) [5, 238]. Тут (на метадієгетичному рівні) фігурують персонаж як герой його власної розповіді та інші її ж таки дійові особи. «Де Гріє як герой його власної розповіді, Манон як його героїня, його брат і другорядні персонажі метадієгетичні: ці терміни позначають, власне, не людей, а відносні ситуації й функції» [5, 239] (ідеться про роман абата Прево, він же Антуан Франсуа Прево).

Перший тип метадієгетичної розповіді оснований на безпосередньому причинному зв'язку між подіями дієгезису й подіями метадієгезису (вторинна розповідь виконує пояснювальну функцію, з'ясовує, які події зумовили нинішній стан речей). Другий тип увиразнює відношення контрасту чи аналогії. У третьому типі сам акт нарації виконує певну функцію, наприклад, розваги чи перешкоди в розвитку фабули.

Розповідач, відсутній у повідомлюваній ним історії, називається в Женетта *гетеродієгетичним*, а суб'єкт викладу, присутній у сюжеті як персонаж – *гомодієгетичним* («Жиль Блас», «Грозовий перевал»). Цей останній

може бути героєм власної розповіді або другорядним спостерігачем. Суб'єкта викладу, який водночас є центральною постаттю дії, Женетт називає *автодієгетичним* наратором (доктор Ватсон у Конан Дойля) [5, , 254].

Женетт прагне визначити статус розповідача «одночасно з погляду його наративного рівня (екстра- або інтрадієгетичного) і з погляду його відношення до історії (гетеро- або гомодієгетичного)» [5, 256]. З огляду на те, що користувачі вказують на складність його термінології, а інколи навіть помиляються в її використанні, доречно навести міркування дослідника якнайповніше. Женетт виокремлює чотири типи статусу розповідача: «1) екстрадієгетичний-гетеродієгетичний, зразок: Гомер, розповідач першого рівня, що розповідає історію, в якій він відсутній; 2) екстрадієгетичний-гомодієгетичний, зразок: Жиль Блас, розповідач першого рівня, що розповідає свою власну історію; 3) інтрадієгетичний-гетеродієгетичний, зразок: Шехерезада, розповідачка другого рівня, що розповідає історії, в яких вона зазвичай відсутня; 4) інтрадієгетичний-гомодієгетичний, зразок: Улісс (тобто Одиссей. – О. Б.) у піснях з IX по XII, розповідач другого рівня, що розповідає свою власну історію» [5, 256].

Женетт виокремлює також *металепсис* – наративну фігуру, яка створює враження, ніби автор сам учиняє ті дії, які описує: «Що могло б перешкодити мені одружити Пана і зробити його рогоносцем?»; «Ти не хочеш, читачу, щоб Жак продовжував розповідь про свою любов? Раз і назавжди виріши це; цікавить вона тебе чи ні? Якщо вона тебе цікавить, посадімо селянку на крижі коня, за спиною її супутника, хай собі їдуть, а ми повернімося до наших двох мандрівників» (приклад із Д. Дідро наводить Ж. Женетт. Тут дещо докладніше цитую за вид.: [2, 6, 8]. Усі такі порушення (сюди ж належать конструкції на зразок «Доки наш герой прямує..., розповімо про...», «Але повернімося до...») дослідник називає наративним металепсисом. Цей засіб оснований на тому, що розповідач і адресати здатні переходити з екстрадієгетичного рівня на дієгетичний, тобто ставати дійовими особами, свідками чи спостерігачами всередині самої дії, належати до розповіді. Женетт виокремлює такі функції

розповідача: наративна (щодо історії), комунікативна (орієнтація на адресата); орієнтація розповідача на самого себе визначає функцію свідка, засвідчення достовірності власного досвіду. Втручання розповідача в хід історії з оцінками, авторитетним коментарем формують ідеологічну функцію розповідача.

Женетт розрізняє три способи поширення сюжету – ампліфікації шляхом розвитку (чи розширення), шляхом вставних розповідей і шляхом авторського втручання [4, 393]. Ампліфікація шляхом розвитку – це розтягування розповіді, примноження деталей, обставин. Другий тип ампліфікації – включення вторинної розповіді – виклад дії суб'єктом зображення, котрий сам перебуває всередині первинної розповіді (історія, розказана одним із персонажів). Дослідник розрізняє *наративний статус* історії, викладеної безпосередньо розповідачем (автором) і історії, викладеної одним із її учасників (персонажів). Перший рівень Женетт називає дієгетичним, другий – метадієгетичним (наприклад, вставні розповіді). Третій тип ампліфікації прикметний тим, що ні прямо, ні непрямо не пов'язаний із «дієгезисом», тобто з простором і часом, до яких відсилає первинна розповідь. Це вихід зі світу розповіді у світ дискурсу [4, 405]. Дискурс, за наратологічним словником, – план вираження наративу, який протиставляється плану змісту чи розповіді. «Якщо історія (дієгезис) – це «що», про яке розповідається, то дискурс – це «як» розповідається, тобто наратування протиставлене наратованому» [9, 34].

Іще одна форма *авторського* наративного втручання – металепис – «метонімія, розтягнута на кілька слів» [4, 407]. Розповідач удає, що він – свідок викладених чи вигаданих подій, або ж перетворюється на одну з дійових осіб своєї розповіді.

Власну наративну типологію запропонував нідерландський учений Яап Лінтфельт (Jaap Lintvelt). На його думку, «нарація влючає нескінченні модальності, серед яких кожний розповідний текст уключає оригінальний і багатий вибір сенсів» [12, 9]. Але ці модальності можна, гадає Лінтфельт, звести до обмеженої кількості основних наративних форм чи типів. Дослідник

пропонує прагматичну комунікативну модель – розгляд абстрактних інстанцій – абстрактного автора і абстрактного читача, а також конкретного автора й конкретного читача. Ця модель, переконує Лінтфельт, дає змогу витлумачити також ідеологію роману, його соціокультурний контекст і читацьку рецепцію. Учений вивчає фікційні інстанції, виробляючи наративну типологію на функціональному протиставленні між наратором і актором (*acteur*) розповіді. П'ять наративних типів виокремлені на основі низки критеріїв (нاراتивна перспектива, момент розповіді тощо), які згруповані за чотирма категоріями: психічний перцептивний план, часовий план, просторовий план і вербальний план.

Щоб дешифрувати літературне послання, читач має володіти кодами автора – естетичними, ідеологічними, соціальними, моральними тощо. Абстрактний автор – творець романічного світу, який він передає своєму абстрактному читачеві. Абстрактний автор і абстрактний читач уключені в літературний твір, хоча й не репрезентовані прямо, бо ніколи не висловлюються експліцитно. Абстрактний автор репрезентує глибинний сенс, значення літературного твору; абстрактний читач функціонує як образ адресата, ідеального сприймача, здатного конкретизувати сенс у процесі активного читання. Міркуючи про відомі спостереження Ф. Енгельса над суперечністю поглядів Бальзака-легітиміста і письменника – викривача феодального класу, Лінтфельт вважає, що перед нами вияв «реакційної візії світу конкретного автора» і «ідеології, прогресивної за визначенням, абстрактного автора» [12, 20].

Наратор бере на себе *нاراتивну функцію*, чи *функцію репрезентації*. Вона завжди поєднана з функцією контролю: наратор контролює текстуальну структуру, бо він здатен цитувати мовлення (пряму мову) (*discours*) дійових осіб (*acteurs*) [12, 26] у середині власного мовлення. Усередині цих двох функцій наратор може виявляти чи не виявляти *функцію інтерпретації* – засвідчувати (маніфестувати) чи ні свою інтерпретаційну, ідеологічну позицію. Лінтфельт пропонує розрізняти наратора з інтерпретативною функцією і

наратора без інтерпретативної функції. На думку вченого, імпліцитний автор не може втручатися прямим і експліцитним способом у свій літературний твір як суб'єкт висловлювання. Він може лише ховатися (*se dissimuler*) за ідеологічним дискурсом фіктивного наратора, проте в такому випадку це наратор (розповідач), який висловлюється й відмічає (*pointe*) імпліцитного автора. Якщо наратор відмовляється виконувати свою інтерпретаційну функцію, то, на думку Лінтфельта, у такому тексті все одно існує об'єктивний наратор, який, відмовляючись від інтерпретаційної функції, і далі виконує обов'язкові функції нарації й контролю. Отже, наратор, за Лінтфельтом, завжди залишається конститутивним чинником розповіді. Дослідник пропонує розрізнити як фіктивного наратора й конкретного автора, так і наратора (адресата розповіді, франц. *Narrataire*) – фіктивного читача в романному світі, і конкретного читача з реального світу.

Лінтфельт згадує про *функцію контролю* (за Любомиром Долежелом), яка виявляється в тому, що розповідач може обрамлювати мовлення (*discours*) персонажа власним мовленням. Суб'єктивне ставлення персонажа виконує *функцію інтерпретації*. Наратор може виявляти свою ідеологічну позицію через інтерпретаційну функцію. Дихотомія між наратором і персонажем, уважає Лінтфельт, – перманентна. Дійова особа (*acteur*) позбавлена функцій нарації й контролю. Кожна з дійових осіб репрезентує інтерпретативну, ідеологічну позицію, яка може підтверджувати, доповнювати чи спростовувати ідеологічні опозиції літературного твору.

Наратор бере на себе відповідальність за розповідь, адресовану нараторові (*narrataire*). Нарация, за Лінтфельтом, – це наративний акт – творець розповіді (*récit*), а ширше – ансамбль фіктивної ситуації, у якій він бере участь, уключаючи наратора й адресата нарації [12, 31]. Дійові особи – це актори (*acteurs*) в наративному змісті розповіді, тобто в історії чи дієгезисі. Пропоновані розрізнення, на думку вченого, дають змогу передбачати ефекти, що їх справляє на читача дистанція (моральна, інтелектуальна, естетична, ідеологічна) між різними інстанціями.

Наративна типологія, яку накреслює Лінтфельт, концентрується на *нарації* («тобто діалектичному відношенні між наратором (le narrateur) і адресатом нарації» [12, 37] (фіктивним читачем) (le narrataire) у відношеннях із розповіддю (le récit) й історією (l'histoire) (і з акторами – дійовими особами). Цю типологію виведено з функціональної опозиції між наратором і актором. Ця дихотомія дає змогу встановити дві наративні базові форми – *гетеродієгетичну* нарацію і *гомодієгетичну* нарацію (тут Лінфельт спирається на Ж. Женетта). У гетеродієгетичній нарації розповідач не фігурує в історії (дієгезисі) як дійова особа (acteur). У гомодієгетичній нарації персонаж виконує подвійну функцію: як наратор (я-розповідач) він веде розповідь, і як актор (я-наратоване) він відіграє роль в історії як персонаж. Опозиція наратор / актор визначає *центр орієнтації* читача й дає змогу розрізнити наративні типи. Гетеродієгетична нарація реалізується у трьох наративних типах. *Аукторіальний* (auctorial) тип передбачає, що центр орієнтації міститься в нараторові, але не в акторі. Читач за такого підходу орієнтується в романічному світі за допомогою наратора як організатора («ауктора») розповіді. В аукторіальному типі наратор виконує функцію центра орієнтації у планах перцептивно-психічному, часовому, просторовому й вербальному [12, 42]. Якщо центр орієнтації збігається з дійовою особою («актором», acteur, «actor»), то наративний тип – аукторіальний. У нейтральному типі ні розповідач, ні дійова особа не є центром орієнтації. Зрікаючись інтерпретаційної функції, розповідач виконує лише обов'язкову для нього наративну функцію. Романічна дія тут реєструється, як у полі зору камери, хоча описувані сцени добираються відповідно до їх значення. Центр орієнтації читача й наративний тип визначені уявною позицією, яку читач обирає в романічному світі в перцепційному, часовому і просторовому планах, а також у плані вербальному.

Ці чотири літературні площини (чи плани) формують *наративні категорії*, за якими ранжуються *наративні критерії* (наративна перспектива, момент нарації тощо) Наративні типи – це теоретичні моделі, «ідеальні абстракції, «визначені цілісністю їхніх суттєвих рис» [12, 40].

Наративна перспектива перебуває під впливом психології (psychisme) сприймача. Відповідно до центра орієнтації читача, Лінтфельт виокремлює три типи наративної перспективи: *аукторіальний наративний тип* – наративна перспектива розповідача (narrateur); *акторіальний наративний тип* – наративна перспектива дійової особи (acteur); *нейтральний наративний тип* – наративна перспектива (фокалізація) камери.

За зовнішньої необмеженої перцепції аукторіальний наратор постає всезнавцем і сприймає цілісність зовнішнього романічного світу. За внутрішньої необмеженої перцепції наратор-усезнавець розташовується у внутрішньому сприйманні, необмеженому й безпомилковому щодо внутрішнього життя й необізнаному щодо всіх дійових осіб.

В акторіальному наративному типі можлива зовнішня обмежена перцепція: приймаючи перспективу дійової особи (acteur), наратор обмежений *екстроспекцією* цього актора-сприймача, у той спосіб, що він зможе дати лише зовнішню презентацію інших дійових осіб. За внутрішньої обмеженої перцепції (інтроспекції), приймаючи перспективу дійової особи, наратор обмежений інтроспекцією дійової особи-сприймача. Він володіє лише внутрішньою перцепцією цього персонажа, і цей останній знає самого себе й ігнорує внутрішнє життя інших дійових осіб. Нейтральний наративний тип («камера») обмежується реєстрацією сприйманого романічного світу.

Лінтфельт уводить розрізнення між «наративною перспективою, пов'язаною із суб'єктом-сприймачем, і глибиною перспективи, яка стосується кількості знання про сприйманий об'єкт» [12, 43] Женетт, на думку Лінфельта, об'єднує їх у своєму понятті (concept) фокалізації [12, 51]). Лінтфельт віддає перевагу «наративному способу» (mode narratif) перед «наративною дистанцією» (останній термін пропонував Женетт), позаяк в англо-саксонській критиці цим терміном послуговуються, описуючи ідеологічну дистанцію між різними інстанціями літературного твору. Лінтфельт обмежує наративний спосіб протиставленням між *сценою* (докладним деталізованим описом події, який створює ілюзію прямої репрезентації,

включно з мовленням дійових осіб) і *стислим викладом* подій і мовлення, для яких подається лише підсумок). Учений вважає, що наративний спосіб розташований у площині перцептивно-психічній, тоді як його відбиття на рівні включення мови дійових осіб належить до категорії словесної площини.

За Емілем Бенвеністом, історія наявна тоді, коли «йдеться про презентацію фактів, які відбулися в певний момент часу, без утручання мовця (*locuteur*) в оповідання (*récit*)» (цит. за: [12, 58]). Міркування, рефлексії, порівняння тут відсутні. Власне, наратор тут не виявляє себе за подіями, розташованими в тому порядку, в якому вони виникають «на історичному горизонті». Події «розповідаються ніби самі по собі». Натомість дискурс, зазначав Е. Бенвеніст, – це «ціле висловлювання, яке припускає мовця і слухача, і в першого (є) намір впливати на другого в різний спосіб» (цит. за: [12, 58]). Для наративної теорії, вважає Лінтвельт, важливе це розрізнення, тому що від нього залежить наративний тип. Якщо «дискурс» висловлюють дійові особи, то наративний тип буде акторіальним чи нейтральним; в ауторіальному типі суб'єктом висловлювання є наратор. Завдання наратора – вести наративний акт розповіді, щоб викликати в уявленні читача дискурсивний світ, у якому розгортається історія. Він виконує наративну функцію чи функцію репрезентації, яка комбінується з функцією контролю. Наратор може виконувати також інші, додаткові (чи вибіркові) функції.

У відносинах наратор / адресат нарації (*le narrataire*) реалізується комунікативна функція. У комунікативному дискурсі наратор звертається до адресата розповіді, щоби вплинути на нього чи підтримувати контакт із ним. У відносинах наратор / розповідь (*récit*) суб'єкт викладу виконує метанаративну функцію (це метанаративний коментувальний дискурс, за допомогою якого наратор висловлюється в розповіді про саму розповідь). У відносинах наратор / історія експлікативна функція полягає в тому, щоб «постачати пояснення певних елементів історії» [12, 63], наприклад, спонук чи вчинків персонажів. В ауторіальному наративному типі пояснювальний дискурс походить лише від розповідача.

Оцінювальна функція реалізується в епітетах, порівняннях і коментарях, за допомогою яких розповідач висловлює інтелектуальні судження про історію чи про дійових осіб. Генералізувальна функція (абстрактний дискурс) полягає в тому, що в цьому дискурсі розповідач висловлює загальні, абстрактні рефлексії. Якщо оцінювальний дискурс напряму стосується романічної історії чи її дійових осіб, то абстрактний має на увазі більш загальне значення в презентації рефлексії у формі максими. Наприклад, у романі Бальзака «Батько Горіо»: «Те, що моралісти називають безоднями людського серця, це тільки оманливі думки, мимовільні рухи особистого інтересу» (переклад мій. – О. Б.). В емотивному дискурсі наратор виявляє емоції, які історія в ньому збуджує. Модалізаційна функція (модальний дискурс) указує, якою мірою наратор виражає свій рівень упевненості щодо того, (про) що він розповідає.

В *акторіальному наративному типі* (гереродієгетична нарація) один із персонажів (дійових осіб, *acteurs*) слугує центром орієнтації у площині перцептивно-психічній, часовій, просторовій і вербальній. Він може відігравати в романній дії роль протагоніста (Емма в «Пані Боварі» Флобера) чи фігурувати як свідок. Лінтфельт вважає, що існує фундаментальна відмінність між нейтральним наративним типом і акторіальним наративним типом. *Нейтральний наративний тип*, позбавлений центра індивідуалізованої орієнтації, який виконує функцію інтерпретації, зведений до імперсональної реєстрації зовнішнього світу – видимого і сприйманого слухом. В *акторіальному наративному типі*, навпаки, романний світ піддано фільтрації в суб'єктивній свідомості дійової особи (*acteur*) як центра орієнтації. Нейтральну нарацію, за Лінтфельтом, слід розглядати як автономний наративний тип.

В *акторіальному наративному типі* сприйняття романічного світу орієнтує наративна перспектива одного з дійових осіб (*acteur*). Це може бути один-єдиний персонаж-сприймач чи кілька, перспектива буде фіксованою чи варіативною, варійованою (*variable*). Варійована перспектива може бути *моноскопічною* (якщо різні персонажі сприймають, кожен, один за одним,

різні події); вона буде *поліскопичною*, якщо різні дійові особи мають, кожен одночасно, суб'єктивне сприйняття тієї самої події. У нейтральному наративному типі романічна дія подана не з погляду дійової особи, а через фокалізацію камери, обмеженої реєстрацією видимого й сприйманого на слух романічного світу [12, 74].

В акторіальному наративному типі читач приймає центр просторової орієнтації одного чи численних дійових осіб. Просторова позиція тут визначена персонажем-сприймачем. У цьому типі розповідач викладає романічні події не тільки у *сприйнятті* персонажа-рецептора, а й так, як їх можна *сформулювати* в межах його ідіолекту. Внутрішній монолог – прикметна риса акторіального наративного типу. У цьому типі розповідач утримується від утручання у виклад дії. Гомодієгетична нарація вможливує лише два центри орієнтації: романічний світ сприймає або персонаж-розповідач, або персонаж-дійова особа (*acteur*). Персонаж-наратор чи персонаж-дійова особа служить читачеві центром орієнтації, розрізняючи, у гомодієгетичному викладі, *аукторіальний* і *акторіальний* наративні типи.

Франц Штанцель прагнув звести число своїх романічних типів до трьох, щоби примусити їх збігатися з трьома літературними родами. Епопея відповідала аукторіальному роману, драма – акторіальному, лірика – роману від першої особи. За Лінтфельтом, гетеродієгетичний аукторіальний наративний тип відповідатиме епічному жанру, увиразнюючи наративний акт. Шляхом сценічної презентації дії й мовлення акторів гетеродієгетичний нейтральний наративний тип буде пов'язаний із драматичним родом. Гетеродієгетичний акторіальний наративний тип розташується між драмою завдяки переважанню сцени, і лірикою, з виявом інтимних почуттів дійової особи-сприймача. Гомодієгетичний акторіальний наративний тип збігається з ліричним родом, бо в обох випадках розповідач викликає в уяві власне внутрішнє життя. Комбінуючи пориви серця, властиві ліричним жанрам, з увиразненням наративного акту, характерного для епічних жанрів,

гомодієгетичний аукторіальний наративний тип буде посередині між двома жанрами.

У нейтральному наративному типі події презентовано в не індивідуалізованому словесному реєстрі. У нейтральному наративному типі камера робить зорову і слухову реєстрацію романічної сцени, презентованої згідно з її хронологічним розгортанням.

В аукторіальній розробці гомодієгетичної нарації романічний світ сприймається згідно з наративною перспективою персонажа-наратора (я розповідне). Термін *бачення ззаду* характеризує цей ретроспективний погляд, який персонаж демонструє із часової і психологічної дистанції, щоб переглянути життя, яке він провів колись як персонаж – дійова особа. У наративному акторіальному типі персонаж-розповідач цілком ідентифікується з персонажем – дійовою особою, щоб ментально пережити своє минуле.

Аналізуючи глибину наративної перспективи (у відношенні з об'єктом сприйняття), Лінфельт зазначає, що в аукторіальному наративному типі це зовнішня розширена перспектива, погляд персонажа-наратора або ж внутрішня розширена перспектива – інтроспекція персонажа-наратора. Аукторіальний наративний тип прикметний пізнішою нарацією. Персонаж-наратор послуговується зовнішнім або внутрішнім сприйняттям, ширшим ніж персонаж-актор, усвідомлюючи результат своєї історії, радше ніж проникливістю, збільшеною завдяки своїй зрілості. Приймаючи наративну перспективу персонажа-актора (акторіальний наративний тип), персонаж має обмежуватися знанням, яким володіє в цей час.

В аукторіальному наративному типі *часову організацію* детермінує персонаж-розповідач, а в акторіальному – персонаж-актор (дійова особа). Якщо наративний акт бере на себе персонаж-розповідач, то він пізніший стосовно історії, веденої персонажем-актором. Персонаж-розповідач часто акцентує цю часову дистанцію передбаченнями й аукторіальними втручаннями. Читач приймає персонажа-наратора як центр орієнтації. В акторіальному наративному типі персонаж-розповідач цілком обмежується

позицією персонажа-актора, і утримується від передбачень чи аукторіальних утручань, які увиразнюють його наративний акт. Якщо виклад ведеться в теперішньому часі, то нарація буде одночасною (*simultanée*). Внутрішній монолог буде в такому випадку безпосереднім, він цілком скасовуватиме відстань між розповіддю і часом історії. «Персонаж-натор ніби стирається на користь персонажа-актора, який ніби виражає спонтанний потік своєї думки без жодної інстанції-посередника» [12, 92]. Минулий час (франц. *le passé simple* – «простий минулий», час на позначення минулих подій, не пов'язаних із моментом мовлення) здається не виразником минулого, а викликає ілюзію одночасної розповіді в теперішньому часі, бо читач ідентифікується з персонажем-актором, перед яким розгортається сценічна презентація романного світу.

В аукторіальному наративному типі пізніша розповідь дає змогу персонажеві-натору мати погляд на все своє минуле цілком, пробігати відрізки часу, роблячи з власної волі повернення назад чи передбачення. В акторіальному наративному типі персонаж-актор служить центром орієнтації. Повернення в минуле буде можливим, бо персонаж-актор може викликати в уяві спогади, натомість передбачення виключене.

В аукторіальному наративному типі час історії відносно довгий, в акторіальному – відносно короткий.

У випадку внутрішнього монологу від першої особи, на думку Лінтфельта [12, 96], ідеться про розрізнявальну рису акторіального наративного типу, то гетеродієгетичного, то гомодієгетичного, тому що актор (дійова особа) служить центром орієнтації для читача. У другому випадку розповідач ховається цілком за потоком мовлення актора, тому слід вирішувати за контекстом, чи внутрішній монолог включається в розповідь гетеродієгетичну чи гомодієгетичну.

Відмінності між гомодієгетичним і гетеродієгетичним аукторіальними типами полягають у тому, що в гетеродієгетичному аукторіальному наративному типі розповідач відокремлений від актора (дійової особи),

натомість у гомодієгетичному аукторіальному типі персонаж-наратор (я-розповідач, *je-narrant*) і персонаж-актор (дійова особа, *je-narré*) об'єднані в тому самому персонажі. У гетеродієгетичному аукторіальному наративному типі внутрішнє життя дійової особи сприймає й формулює наратор (розповідач). У гомодієгетичному аукторіальному типі внутрішнє життя персонажа він сам не тільки сприймає, а й формулює. У гетеродієгетичному аукторіальному наративному типі можлива напруга між розповідачем і дійовою особою. У гомодієгетичному аукторіальному типі можлива напруга всередині того самого персонажа між персонажем-наратором і персонажем-актором. У гетеродієгетичному аукторіальному наративному типі можливе зовнішнє і внутрішнє всевідання. Наратор подає об'єктивний і безпомильний аналіз дійової особи. У гомодієгетичному аукторіальному типі всевідання неможливе, лише екстраспекція й інтроспекція. Персонаж робить спробу самоаналізу – суб'єктивного й непозбавленого помилок.

Я. Лінтфельт прагне «сконструювати критичний метод, достатньо складний, щоб аналізувати мікроструктуру літературного тексту, на рівні наративного дискурсу» [12, 179]. Якщо поетика, за Лінтфельтом, передбачає вивчення абстрактної структури, то критика розглядає аналіз конкретних реалізацій. Наративна типологія Лінтфельта має подвійну мету: внесок у поетику й метод критики. Як поетична модель, типологія постачає концептуальний теоретичний апарат і як критичний інструмент, вона виконує пояснювальну функцію, уможливлуючи літературний аналіз наративного тексту. Поетика і критика, наратологія й наративна інтерпретація, на думку Лінтфельта, це взаємодоповнювальні підходи.

Типологія пропонує абстрактну теоретичну модель віртуальних наративних форм. Вона може служити методом критики, якщо вона функціонує як інструмент практичного аналізу конкретних актуалізацій наративних типів у літературному творі. Вибір наративного типу визначає нарацію і спосіб, у який розповідь та історія спілкуються з об'єктом нарації (*narrataire*) / читачем. Наративні типи «фільтрують» продукування і сприйняття романічного світу.

Лінтфельт зазначає, що нехтування соціокультурного й історичного виміру літератури наявне лише в типології як теоретичній моделі. Типологічний підхід до наративного тексту може інтегрувати конкретного автора, конкретного читача та їхню соціокультурну ситуацію.

Наративні типи Лінтфельта детерміновані центром орієнтації читача, і їхні розрізнявальні риси пов'язані уніфікаційним принципом. Якщо дійова особа служить центром орієнтації в перцептивно-психічному плані, то вона виконує таку ж саму функцію в планах часовому, просторовому й вербальному. Проте в літературній практиці можливі типологічні порушення (відхилення). Зокрема, оман поєднує численні наративні типи. Лінтфельт прагне виробити типологію, головна мета якої – аналіз специфічної функції наративного типу всередині романічного дискурсу, на рівні *мікроструктури* літературного тексту. Замість *макроструктурної типології роману* йдеться про *дискурсивну типологію*. Цей дискурсивний аналіз може бути зосереджений на домінантному наративному типі чи на комбінації різних наративних типів. Дискурсивна типологія має дати змогу розглянути значення типологічних відхилень, порушень (*infractions*) і чергувань, наявних інколи в коротких сегментах тексту.

Я. Лінтфельт прагне також виокремити і класифікувати наративні рівні інстанцій літературного наративного тексту.

Нарація і рецепція *розповіді першого ступеня* (*le récit 1⁰* (au premier degré)) має місце поза дієгезою, наратор і наратований (тобто фіктивний читач) належать до *екстрадієгетичного* рівня. Дійові особи відіграють активну роль в історії *1⁰* і їх належить кваліфікувати як (інтра)дієгетичних акторів *1⁰*. Перетин (*la transgression*) наративних рівнів провокує *металепсис* – випадок, коли розповідач робить утручання в романічну дію; остання розгортається на нижчому наративному рівні щодо того, до якого розповідач прилягає особисто (наприклад: «Ми залишаємо героя...», «ми не покинемо нашого героя, якому належить пробудитися»). Про металепсис ідеться також, якщо наратор змішує час (*temporalité*) розповіді й час історії [12, 211]. Існує також металепсис

шляхом плутанини між екстрадієгетичною часовістю нарації і дієгетичною часовістю (*temporalité*) історії першого ступеня (приклад: розповідач удає, що відпочиває, коли персонаж перебуває в тяжкому становищі).

Наративні рівні включеної розповіді другого ступеня (*récit encadré 2⁰*). У Лінтфельтовій моделі літературних інстанцій дискурс наратора і дискурс акторів (дійових осіб, *acteurs*) об'єднані в концепті розповіді (*récit*) в той спосіб, як наратований світ (*le monde narré*) і цитований світ (*le monde cité*) у Вольфа Шміда можуть бути згруповані в понятті *історії* (дієгези, дієгезису) [12, 212]. Цей підхід, на думку Лінтфельта, дає змогу схематизувати вставляння історій у включену розповідь. Лінтфельт описує наративний рівень цифрою, щоб нумерувати велику кількість рівнів, уникаючи повторення префіксів *мета-* чи *гіпо-*. «Історія маркіза Дезарсі й мадам де Ляпоммре» (у повісті Дідро «Жак фаталіст і його пан»; прізвища подаю за українським перекладом Івана Кошелівця), на думку дослідника, увиразнює цю перевагу. Розповідач 1⁰ може вставити у свою власну розповідь 2⁰ нову розповідь, яку бере на себе інший наратор. Це включення сформує розповідь 3⁰, яку наратор 2⁰ адресує фікційному читачеві (*narrataire 2⁰*). Він розповість історію 3⁰ із дійовими особами 3⁰ [12, 214].

Лінтфельт указує й на використання впродовж нарації «сугестивної сили переконувальних стратегій, які впливають на *емоцію* адресата нарації (*narrataire*)» [12, 277]. Це можуть бути «невпевнені передчуття» в акторіальному типі («якщо довіряти моїм передчуттям»), «упевнені передчуття» в аукторіальному типі («Було передчуття, що це має статися; але ніяк не можна було уникнути цього нещастя»). До того ж акторіальну розповідь про минулі події може переривати аукторіальне впевнене передчуття.

Лінтфельт виробив дві теоретичні моделі. У комунікативно-прагматичній моделі наративного літературного тексту він зробив спробу встановити чіткі розрізнення між часто змішуваними (сплутуваними) інстанціями. Ця перша модель слугує ширшою рамкою для наративної типології. Дедуктивно

встановлені на основі функціональної опозиції між наратором і актором, п'ять наративних типів наділені розрізнявальними рисами. Наративна типологія функціонує водночас як теоретична модель і як метод аналізу наративного дискурсу. Типологія виконує дослідницьку функцію. Запровадження моделі літературних інстанцій, доповнених наративними рівнями рамкової розповіді, дає змогу аналізувати інтерпретативні позиції. Читач може комбінувати різні інтерпретації в синтетичному читанні, щоб реконструювати романічні події в усій їх складності. Пропонована модель об'єднує інстанції автора й читача, і завдяки цьому Лінтфвельт розширив наративний аналіз, беручи до розгляду соціокультурний контекст роману. Щоб поглибити вагу досліджень у цьому напрямку, наратологія має, на його думку, надихатися соціокритикою й естетикою рецепції [12, 294].

Синтез сюжетного, розповідного й рецептивного аспектів наративного акту пропонує німецький славіст Вольф Шмід. За В. Шмідом, у класичній теорії основною ознакою розповідного твору вважали наявність посередника між автором і розповідуваним світом, суть розповіді зводилася «до заломлення розповідуваної дійсності крізь призму сприйняття наратора» [11, 11]. Натомість у структуралістській наратології «визначальним у розповіді є не так ознака структури комунікації, як ознака структури самого розповідуваного» [11, 12]. Термін *наративний* указує «на певну структуру викладуваного матеріалу. Тексти, називані наративними в структуралістському сенсі слова, викладають, володіючи на рівні зображуваного світу темпоральною структурою, певну *історію*» [11, 12-13]. В основі історії лежить *подія* – «певна зміна вихідної ситуації – чи *зовнішньої* ситуації в розповідуваному світі (*природні, акціональні й інтеракціональні* події), чи *внутрішньої* ситуації того чи того персонажа (*ментальні* події)» [11, 13]. У структуралістському сенсі наративні твори завжди викладають історію, зображають подію. Подієвість передбачає зміну вихідної ситуації незалежно від причинних зв'язків цієї зміни з іншими елементами всередині тексту. Перша умова подієвості – *фактичність* чи *реальність* зміни в рамках фіктивного

світу. Ця вимога відтинає від сфери подій мрії, бажання чи галюцинації. Друга умова подієвості – *результативність*. Зміна має відбутися до кінця нарації. Без цих двох умов зміна не може претендувати на статус події. Подієвість як властивість розповіді підлягає градації. В. Шмід пропонує п'ять критеріїв подієвості.

1. *Релевантність* зміни, тобто її суттєвість, істотність у межах даного фіктивного світу. Зміна потрапляє до категорії події залежно від картини світу в зображуваному типі культури й від аксіології персонажа – суб'єкта переживання.

2. *Непередбачуваність*, парадоксальність, суперечність із загальною думкою й очікуваннями протагоністів. Закономірна зміна (наприклад, очікуване одруження наречених) подією не стає.

3. *Консекутивність* – наявність наслідків «у мисленні й діях суб'єкта» [11, 18], викликаних змінами-подіями.

4. *Незворотність* зміни, неможливість повернення героя до попередніх ціннісних позицій.

5. *Неповторність* зміни, її одноразовість.

Зміни в наративному тексті можуть бути подієвими більшою чи меншою мірою. Із царини наративності в її структуралістському баченні вилучаються твори з описом статичних станів, змалюванням картин, зображенням соціального середовища, підсумками повторюваних і циклічних процесів. Проте кожний наративний текст містить описові елементи. Описові тексти, за В. Шмідом, мають тенденцію до наративності завдяки тому, що в них фігурує опосередкувальна інстанція, яка характеризує описувача і його акт опису. «Розповідувана тут історія є історією не **дієгетичною** (тобто належною до розповідуваного світу), а **екзегетичною** (тобто стосується акту розповіді чи опису), викладаючи зміни у свідомості опосередкувальної інстанції» [11, 20].

В основі нарації лежить фікціональність розповіді. Вимисел (*fiction*), аналог Аристотелевого мімезису – це «художня конструкція можливої дійсності» [11, 24]. Фікція конструює вигаданий, можливий світ.

Зображений світ і його частини – ситуації, персонажі, дії, місце й час – є фіктивними, вони ніколи не існували в реальності. У зображений світ входять також наратор, його адресат і сама розповідь, яка стає об'єктом авторського зображення. Нараторська комунікація входить в авторську як частина зображуваного світу.

Художня розповідь наділена естетичною функцією, яка впливає на нарацію і її сприйняття. Естетичне сприйняття бере до уваги структуру, основу на взаємодії змістових і формальних елементів. Тематичні елементи (персонажі, дії, ситуації) набувають вторинного (додаткового) сенсу, а формальні наділяються смисловою функцією, збагачують тематичні складники викладу, стають об'єктами сприйняття. З естетичного погляду змістовною стає сама манера розповіді. Увага сприймача зосереджується на художній побудові розповіді, на внутрішній референтності тексту, тобто відношенні розповіді до зображеного (фікційного) світу, на співвідношенні його елементів, а не на зв'язках художнього твору з реальним станом речей. Шмід аналізує з погляду нараторології поняття абстрактного автора, яке моделює «своєрідність утілення авторського елемента у творі» [11, 48]. «Абстрактний автор» означає, з одного боку, наявний незалежно від усіх роз'яснень автора семантичний центр твору, ту точку, у якій сходяться всі творчі лінії тексту. З другого боку, це поняття визнає за абстрактним принципом семантичного з'єднання всіх елементів творчу інстанцію, чий задум (...) здійснюється у творі» [11, 48-49]. «Абстрактний автор – це означуване всіх індиціальних знаків тексту, які вказують на відправника» [11, 53]. Він не є зображуваною інстанцією, не має свого голосу чи тексту. У творі він існує імпліцитно й залежить від читацької конкретизації.

Абстрактний читач, який реконструюється із твору, не тотожний із фіктивним читачем, тобто адресатом наратора. Абстрактний читач, за В. Шмідом – це «зміст того образу отримувача, якого (конкретний) автор мав на увазі, точніше, зміст того авторського уявлення про отримувача, яке тими чи тими індиціальними знаками зафіксоване в тексті» [11, 60]. Це

гіпотетичний адресат твору, наділений мовними кодами, ідеологічними нормами й естетичними уявленнями, необхідними для читацького розуміння твору. Це «образ ідеального реципієнта, котрий осмислює твір в ідеальний спосіб із погляду його фактури і приймає ту смислову позицію, яку твір йому підказує» [11, 61]. Поведінку ідеального читача цілком визначає твір своїми смисловими позиціями, які допускають однозначне або варіативне тлумачення. Ідеальний реципієнт (читач) виражає передусім естетичну позицію.

В. Шмід приділяє увагу термінологічній невизначеності з уживанням російських слів *повествователь* і *рассказчик* (українською, відповідно, *розповідач* і *оповідач*). «У загальному науковому слововжитку термін «розповідач» служить позначенню інстанції більш чи менш «об'єктивної» з ідеологічного погляду, безособовою, такою, що стоїть близько до автора». ... Термін «оповідач» найчастіше позначає інстанцію більш чи менш «суб'єктивну», особисту, яка збігається з одним із персонажів чи належить світу розповідуваних подій». На відміну від стилістично нейтрального «розповідача», «оповідач» характеризується певним специфічним, маркованим мовним обличчям» [11, 64]. В. Шмід віддає перевагу нейтральному терміну *наратор* – поняттю, яке «позначає носія функції розповіді безвідносно до будь-яких типологічних ознак» [11, 65]. Водночас дослідник слушно зазначає, що *наратор* постає для читача «як суб'єкт, неминуче наділений певними антропоморфними рисами мислення й мови» [11, 65]. *Наратор* може бути зображений в експліцитній формі (у викладі від першої особи) й імпліцитно, через «індиціальні знаки», оснований на експресивній функції мови. В індиціальному зображенні *наратора* дослідник вирізняє такі прийоми побудови розповіді:

1. Добір елементів (персонажів, ситуацій, дій, зокрема мовлення, думок і сприйняття персонажів) для створення розповідуваної історії.
2. Конкретизація й деталізація дібраних елементів.
3. Композиція розповідного тексту (складання й розташування елементів у певному порядку).

4. Мовна (лексична й синтаксична) презентація відібраних елементів.

5. Оцінка відібраних елементів – імпліцитна через попередні засоби чи експліцитна.

6. Роздуми, коментарі й узагальнення наратора.

Імпліцитний образ наратора виникає внаслідок взаємодії цих шести прийомів. Текст обов'язково містить індекси імпліцитного зображення, тому в кожному розповідному творі наявний наратор.

Аналізуючи й вибудовуючи типологію нараторів, В. Шмід пропонує розрізняти первинного, вторинного, третинного й т. д. нараторів – відповідно розповідача рамочної історії, розповідача вставної історії (персонажа чи не персонажа) і т. д. Розповідуване в мовленні вторинного наратора В. Шмід називає цитованим світом (він постає як цитата в мовленні первинного наратора).

Головним у визначенні типів наратора є протиставлення дієгетичного і недієгетичного наратора. *Дієгезис* – це розповідувана історія (план, площина такої історії у структурі твору), натомість *екзегезис* – план (площина) розповіді. Дієгетичний наратор фігурує одночасно в обох планах (площинах) – як суб'єкт розповіді і як об'єкт розповідуваної історії. Недієгетичний наратор розповідає лише про інших, існує лише у плані розповіді. Опозиція «дієгетичний – недієгетичний», за Шмідом, відповідає розрізненню гомодієгетичного і гетеродієгетичного наратора в Ж. Женетта. В. Шмід пропонує нові назви для термінів Ж. Женетта, які описують основні типи нараторів (тут і далі ліворуч – терміни Женетта, праворуч – В. Шміда):

Екстрадієгетичний-гетеродієгетичний наратор = первинний недієгетичний наратор;

Екстрадієгетичний-гомодієгетичний наратор = первинний дієгетичний наратор;

Інтрадієгетичний-гетеродієгетичний наратор = вторинний недієгетичний наратор;

Інтрадієгетичний-гомодієгетичний наратор = вторинний дієгетичний наратор;

Метадієгетичний-гетеродієгетичний наратор = третинний недієгетичний наратор.

В. Шмід також відмежовує участь наратора в дієгезисі від проблеми точки зору, або перспективи. Серед типів дієгетичного наратора він розрізняє такі: непричетний наратор (не присутній у розповідуваній історії); непричетний очевидець; очевидець-протагоніст; другорядний персонаж; один із головних персонажів; головний герой (наратор-протагоніст). Дієгетична розповідь має тенденцію до переростання в недієгетичну.

В. Шмід аналізує також інстанцію *фіктивного читача* (наратора, адресата розповіді, якого мають на увазі). «Наратор являє собою лише схему очікувань і презумпцій наратора й ніколи не ідентичний із конкретним персонажем, котрий виступає в історії вищого рівня як реципієнт» [11, 96]. Це завжди проєкція наратора, його ідеальний адресат чи реципієнт. За В. Шмідом, «наратор (чи фіктивний «читач») – це фіктивний адресат, а не фіктивний реципієнт. Фіктивний адресат як такий є завжди проєкцією наратора. Фіктивний реципієнт може існувати тільки тоді, коли вторинний наратор звертається до читача чи слухача, котрий фігурує як персонаж-читач чи персонаж-слухач у первинній, рамковій (обрамляючій) історії» [11, 97]. Адресат і реципієнт історії, наголошує В. Шмід, це різні функції. Отже, фіктивний читач зорієнтований на певні позатекстові реалії, наприклад, літературний контекст твору. За вдалим прикладом Шміда, станційний доглядач в однойменній повісті Пушкіна не може знати про схильність свого приїжджого слухача до сентиментальних шаблонів і не має жодного уявлення про сентименталізм, а проте в переказаній ним історії, як можна здогадатися, наявні риси саме цього стилю, і ці риси наратор залучає, орієнтуючись на фіктивного адресата (тобто ідеального читача, якому «адресовано» твір як представнику цільової аудиторії), а не на культурний рівень вигаданого ним (фіктивного) персонажа-реципієнта. Шмід наголошує також на тому, що *фіктивний читач* – ідеальний адресат *наратора*, натомість *абстрактний читач* – ідеальний реципієнт *автора*. Із цього розмежування випливає, що риси

фіктивного читача можна реконструювати лише з елементів нарації (розповіді), абстрактний же читач, як можна виснувати із цього розмежування, може бути сконструйований з урахуванням інших літературних і культурних реалій (крім розповіді). У будь-якому наративі завжди є індекси, які вказують на присутність наратора, відповідно наявний і фіктивний читач. Ставлення наратора до адресата розкривається, за Шмідом, через апеляцію й орієнтування. Апеляція – це імпліцитно виражений заклик до адресата зайняти позицію щодо наратора, його розповіді, персонажів. В. Шмід переконує, що навіть висловлювання з референтною функцією мають на увазі апеляції на зразок «Знай, що...». Утім такі припущення щодо інтенцій наратора й передбачуваних ним поглядів і позиції адресата, гадаємо, важко підтвердити фактурою тексту. Орієнтування ж як установка наратора на адресата впливає на спосіб викладу й піддається реконструкції. Орієнтування стосується кодів і норм адресата (мовних, етичних, соціальних тощо), очікувань щодо поведінки адресата.

Аналізуючи проблеми точки зору й фокалізації, Шмід заперечує наявність нульової фокалізації, яка, за Женеттом, властива розповіді з позицій наратора-всезнавця. Шмід виходить із того, що наратор використовує власну точку зору (нараторіальну) чи точку зору одного або кількох персонажів (персональну). Відповідно нейтральний кут зору чи нульова фокалізація неможливі [11, 127-128], позаяк наратор завжди присутній у розповідному тексті. Невласне-пряма мова поєднує позиції наратора й персонажа і презентує, за Шмідом, змішану точку зору. За Шмідом, точка зору – це утворений зовнішніми і внутрішніми чинниками вузол умов, які впливають на сприйняття й передачу подій [11, 121]. Переймаючи типологію точок зору Б. Успенського (відповідні різновиди Шмід називає планами – просторовий, ідеологічний тощо), дослідник наголошує на тому, що «найважливіший фактор, який зумовлює сприйняття подій і ототожнюється з точкою зору, наративною перспективою чи фокалізацією взагалі – це призма, через яку події сприймаються» [11, 125-126]. Шмід розмежовує інтроспекцію і

перцептивний кут зору. Наратор може описувати свідомість персонажа, не вдаючись до «призми» його власного сприйняття. Інтроспекція трактує свідомість персонажа як об'єкт, натомість перцептивний кут зору – як призму сприйняття. Приклад інтроспекції – опис Федора Карамазова в романі Ф. Достоевського «Брати Карамазови». Шмід розрізняє недієгетичного і дієгетичного наратора (тобто розповідача, який не є персонажем, і персонажа, який розповідає про події) і виокремлює нараторіальну і персональну точку зору (остання відповідає позиції персонажа в момент описуваних подій) Особливість пропонованої Шмідом типології (моделі) точок зору в тому, що «питання про присутність наратора в дієгезисі (розповідуваний історії. – О. Б.) (так само як і питання його компетентності, інтроспекції, антропоморфності, виявленості й суб'єктивності) розглядається не як проблема точки зору. Нараторіальна й персональна точки зору трапляються як у недієгетичній, такі в дієгетичній розповіді» [11, 128-129]. Відповідно виокремлюються чотири можливі типи:

1) недієгетичний наратор із нараторіальною точкою зору (наприклад, розповідач у романі «Анна Кареніна», який не є персонажем твору й загалом не викладає події з позицій зображених осіб);

2) дієгетичний наратор із нараторіальним кутом зору – персонаж, який викладає колишні події зі свого теперішнього погляду (з позицій «я»-розповідача);

3) недієгетичний наратор приймає кут зору персонажа-рефлектора;

4) дієгетичний наратор розповідає про свої колишні пригоди з позицій розповідуваного «я», тобто з тодішніх його позицій як дійової особи подій. У романі Достоевського «Підліток» Аркадій Долгорукий, розповідаючи від першої особи, «відновлює враження», отримані «торік» (якщо рахувати час від моменту його «теперішніх» нотаток). В. Шмід слушно вказує на те, що в різних планах (перцептивному, ідеологічному, мовному, просторовому, часовому) кут зору може не збігатися у своєму суб'єкті, належати «різним полюсам» – наратора і персонажа. Ця розбіжність у застосуванні до

конкретного літературного матеріалу вможлиблює різноманітні художні ефекти й наративні акценти. Для аналізу невеликих уривків тексту В. Шмід пропонує обмежуватися розглядом трьох аспектів: перцептивного, ідеологічного й мовного планів кута зору. Такий розгляд має з'ясувати, яка фіктивна інстанція (наратор чи персонаж) відповідає за відбір наративних одиниць, чи постає персонаж із актуальними для моменту розповідуваної історії думками й почуттями (перцептивний план); хто в аналізованому уривку є оцінювальною інстанцією (ідеологічний план); чиє мовлення (лексика, синтаксис, експресивність) визначає стиль уривка (мовний план) [11, 143].

Спираючись на праці попередників (російських формалістів і французьких структуралістів), Шмід розглядає наративні трансформації як чотири наративні рівні – подія, історія, нарація, презентація нарації. *Події* – «це цілком аморфна сукупність ситуацій, персонажів і дій, які містяться так чи так у розповідному творі [...], яка піддається нескінченному просторовому розширенню, нескінченному часовому простеженню в минуле, нескінченному розчленуванню всередину й така, що піддається нескінченній конкретизації» [11, 158]. *Історія* – «це результат сенсопороджувального *відбору* ситуацій, осіб, дій і їх властивостей із невичерпної множини елементів і якостей подій. [...] Ці конкретизовані елементи подані у *природному* порядку [...]

Нарація – результат композиції, яка організує елементи подій у штучному порядку. Основні прийоми композиції – лінеаризація подій, які одночасно відбуваються в історії, і перестановка частин історії.

Презентація нарації – наративний текст, доступний для емпіричного спостереження. Нарацію передають за допомогою мовних засобів.

Наратор відбирає потрібні елементи і їх властивості й тому бере участь у наративних трансформаціях від самого початку, прокладає смислову лінію в об'єднаних складниках. Відбір елементів здійснюється на основі їх *релевантності*, тобто значущості для конкретної історії. Цей відбір, за Шмідом, створює не лише історію, а й точку зору – перцептивну, просторову,

часову, ідеологічну й мовну. Саме з відповідного кута зору (чи їх певної сукупності) події сприймаються й осмислюються.

У процесі нарративного викладу можливі також ефекти розтягнення і стиснення. Зображення розтягнене, коли для епізоду відібрано багато елементів, конкретизованих за багатьма властивостями, і розповідь постає «повільною», з багатьма елементами історії. Якщо ж для історії відібрано нечисленні елементи і властивості, то зображення постає як «стисле», а розповідь сприймається як «швидка», лаконічна. Ці міркування В. Шміда можемо пояснити й конкретизувати, залучивши досвід кіномистецтва і його літературні аналоги. Важливим засобом мистецького впливу на глядача постає ритм, який складається з тривалості, чергування кадрів і руху всередині кадрів. Якщо кадр досить довгий, то глядач може роздивитися численні деталі чи суміжні просторові елементи (особливо якщо рухома камера імітує зацікавлений погляд реального людського ока). Відповідно численні деталі словесного опису, супутні зауваження наратора чи навіть порівняння вповільнюють розповідь. Словесна конкретизація тривимірного простору (в описі інтер'єру чи пленеру) відповідатиме екранній глибині кадру й теж уповільнюватиме виклад. Переконаливим зразком повільної розповіді можуть бути гомерівські описи найдрібніших дій персонажів. Наприклад, Х. Ортега-і-Гассет, згадуючи про «плавну течію іонійського епосу, спокійний ритм, які дають змогу приділяти однакову увагу й великому, і малому», зауважує, що в Гомера «цілком доречно присвятити чотири вірші (тобто рядки поетичного тексту. – О. Б.) смерті героя й не менше двох – замиканню дверей: Вийшла із спальні, узявши за срібне кільце, причинила Двері і ременем засув знадвору засунула тихо». [7, 121].

Натомість не деталізований перехід від одного предмета уваги чи об'єкта до іншого, від однієї події до наступної чи попередньої в розповіді відповідатиме швидшій зміні кадрів (чи їх чергуванню) на екрані. Наш здогад-аналогію можна підтвердити й міркуваннями самого Шміда: «[...] чим докладніше дію викладено, тим більше вона розтягується; чим менше обставин, рис і ознак

згадано, тим більше вона стиснута» [11, 167]. «Розтягнення пов'язане, зазвичай, із високим ступенем описовості» [11, 168]. Деякі концепти Шміда фактично межують із рецептивною естетикою й навіть теорією інтертекстуальності. Він пише про *невідібране, невідбір* елементів як ті літературні шаблони, що їх може очікувати читач від розгортання дії, проте автор не справджує ці настанови чи асоціації, попри те, що «історія містить точки опертя для традиційних смислових ліній, які, однак, продовжувати не слід, тому що сенс полягає [...] в їх запереченні» [11, 172-173]. Приміром, у «Станційному доглядачі» Пушкіна не справджуються очікування, які «приводять до літературних штампів біблійного, класичного (можливо, автор має на увазі класицизм, зокрема в його просвітницькому варіанті. – О. Б.), сентиментального чи романтичного штибу» [11, 173].

До наративних засобів Шмід зараховує лінеаризацію (виклад одночасного в послідовності тексту), яка вможливорює додаткові художні ефекти, і перестановку епізодів історії всупереч природному хронологічному порядку. Через ці два композиційні засоби реалізується ідеологічний кут зору наратора.

Презентація нарації здійснюється словесними засобами й поєднується з «ненаративними, суто екзегетичними (інтерпретаційними. – О. Б.) одиницями тексту, такими як пояснення, витлумачення, коментарі, міркування чи метанаративні зауваження наратора» [11, 178-179]. Завдяки лексичним і синтаксичним засобам – носіям оцінки – у презентації нарації реалізується також ідеологічний кут зору. Через експліцитні коментарі, міркування, оцінки й автотематизацію наратора (як приклад «нав'язливої автотематизації» «хронікера-балакуна» Шмід наводить манеру викладу в романі «Брати Карамазови»), належні до акту розповіді, реалізується історія розповіді, тобто «історія розповідного акту, у ході якої реалізується презентація нарації» [11, 182]. Ідеться про те, що впродовж дії наратор оприявнює (експліцитно) свої думки, почуття, оцінки тощо, які дають змогу в сукупності реконструювати таку історію. Шмід, крім того, уважає, що «ментальні дії, які керують

розповіддю, можна екстраполювати навіть і в тих творах, де наратор, здавалось би, абсолютно відсутній», наприклад, через дослідницький аналіз того, які предмети зовнішнього світу відібрані для опису й розповіді. Шмід аналізує й таку наративну форму російської прози, як *сказ*. Цей термін у таких мовах, як англійська, німецька, польська, чеська має звукову форму, тотожну з російською. Тому в українській термінології, мабуть, також доцільно послуговуватися саме цим словом, навіть попри його очевидну омонімічність. Сказ – це виклад із настановою на чуже усне мовлення. Дослідник прагне з'ясувати, «які семантико-стилістичні явища доцільно залічувати до такого поняття» [11, 190]. Він розрізняє два види сказу – характерний, «мотивований образом наратора, чия точка зору керує всією розповіддю» й орнаментальний, «який відображає не одне обличчя наратора, а цілу гаму голосів і масок і до жодної розповідної інстанції не відсилає» [11, 190]. Точному опису підлягає лише перший тип. Сказ – це обов'язково текст наратора, а не персонажа. Цей наратор досить далекий від автора, навіть помітно обмежений своїми розумовими обріями. Це людина з народу, яка, не набувши мовної вправності, мимоволі говорить більше, ніж хоче сказати. Такий розповідний текст двоголосий. «У ньому виражаються одночасно наївний наратор і автор, що зображає його мовлення з певною часткою гумору чи іронії» [11, 191]. Це спонтанне усне мовлення, розгортання процесу, з елементами розмовності, з настановою на реакцію слухача. Нараторіальність, обмеженість погляду (кругозору) і двоголосся – необхідні риси сказу.

Орнаментальний сказ Шмід трактує як «гібридне явище, основане на парадоксальному суміщенні взаємовиключних принципів характерності і поетичності» [11, 193]. Така природа ставить його на межу розповідного тексту. Роль перспективації (організації тексту відповідно до кута зору) тут знижена. Розповідний текст складається з тексту наратора і тексту персонажів. Між цими двома мовленнєвими шарами відбувається інтерференція, наявна у відтворенні не лише, скажімо, думок дійових осіб, а й сприйняття й оцінок зображеного світу. Наратор може змінювати текст

персонажів, стилістично адаптуючи його до свого поля зору, наприклад, у зниженому відтворенні книжного мовлення засобами сказу. Шмід слушно помічає, що в тексті наратора уривки з тексту персонажа внаслідок функціональної трансформації набувають як характеристичного, так і наративного значення, мають вагу для розвитку дії. Проте, заміщуючи мовлення наратора, мовлення персонажа набуває розповідної ролі. В. Шмід пропонує зараховувати промови (рос. речи) персонажів до розповідного тексту, посилаючись на відповідні міркування Платона (діалог «Держава», 393 с).

Інтерференція тексту наратора і тексту персонажа – текстова інтерференція, за Шмідом, – «це гібридне явище, у якому змішуються мімесис і дієгезис (у платонівському сенсі), суміщуються дві функції – передача тексту персонажа і власне розповідь (яка здійснюється в тексті наратора)» [11, 199]. У текстовій інтерференції ознаки, наявні у висловлюванні, маркують то наратора, то персонажа. Текстова інтерференція поширюється в літературі зі зростанням персоналізації розповіді – «із дедалі більшим переміщенням точки зору з нараторіального полюса на персональний» [11, 208]. Текст персонажа в розповіді зазнає переробки, постає у формі прямої, непрямої чи невластиво-прямої мови. Якщо внутрішнє мовлення розширюється, то воно набуває форми внутрішнього монологу – прямого чи невластиво-прямого.

Непряма мова складається зі вступного речення зі значенням мовлення, думки, сприйняття і передаваної чужої мови: «Він сказав, що ...». (Слід зазначити, що в українській термінології російським конструкціям *косвенная речь, несобственно-прямая речь* тощо відповідають словосполучення з іменником *мова*, хоча йдеться про мовлення як реалізацію можливостей мовної системи. Тому далі такі терміни перекладені відповідно до вітчизняної лінгвістичної традиції; проте в дослідницькому вжитку можливі і їхні абсолютні поняттєві синоніми з головним компонентом *мовлення*). За Шмідом, у *нараторіальній* непрямої мові мовлення персонажа зазнає обробки з боку наратора, стилістично асимілюється до його тексту. У *персональній*

непрямій мові «наратор старається демонструвати мовлення персонажа в усіх його особливостях, у його автентичному стилістичному обличчі і в його синтаксичній структурі» [11, 218]. Якщо ж при відтворенні чужого мовлення наратор свідомо порушує граматичні норми (відповідно до мовного рівня персонажа), то Шмід називає такі випадки *вільною непрямою мовою*. Цей російський термін – відповідник французьких *discours indirect libre*, «непрямий вільний дискурс» і *style indirect libre*, «непрямий вільний стиль». Щоправда, у давнішому вжитку, як зазначає Шмід, він стосується невластивої прямої мови. Вільна непряма мова увиразнює, приміром, іронічну позицію наратора.

Невластиво-пряма мова, за Шмідом, – це вияв текстової інтерференції, «уринок розповідного тексту, який передає слова, думки, почуття, сприйняття чи тільки смислову позицію одного із зображуваних персонажів» [11, 224]; текст персонажа не маркований ні графічними знаками, ні ввідними словами. Особа в невластиво-прямій мові вказує на текст наратора. Чим більше ознак указують на текст персонажа, тим більш явно невластиво-пряма мова вирізняється з розповідного тексту. Здебільшого вона передає не усне мовлення персонажа, а сприйняття й переживання його реплік іншими дійовими особами. Наратор може передавати сприйняття персонажа, не вдаючись до форм вираження, властивих цій дійовій особі. Такий різновид розповіді Шмід називає *невластиво-прямим сприйняттям* і подає як приклад псевдооб'єктивності, своєрідної загадки для читача стосовно суб'єкта бачення. У формі невластиво-прямої мови може бути віддано й внутрішній монолог. Шмід доводить, що й у дієгетичній розповіді (тобто такій, де виклад іде від першої особи, а наратор водночас є персонажем) можливе невластиво-пряме мовлення. У такому випадку інстанцію мовлення вирізняють тема й оцінка. Невластиво-пряме мовлення нерідко інсценує більш раннє «я» наратора. Наприклад, у романі Ф. Достоевського «Підліток», за спостереженням В. Шміда, через невластиво-пряме мовлення герой відтворює свої колишні душевні ситуації. Випадки, у яких текст містить «лексичні одиниці, оцінки, стилістичне

забарвлення, які характерні не для наратора, а для персонажа» [11, 230], вплив персонального кута зору на розповідний текст В. Шмід називає, услід за Н. Кожевниковою, *невласне-авторською розповіддю*. Виклад наратора ніби «заражається» елементами мовлення персонажа, максимально наближається до оцінного й мовного обрію описуваного героя.

Невласне-прямій мові властиві завуальованість, яка активізує роботу читача й повертає увагу до контексту, до ідентифікації голосів у різних уривках викладу. Участь двох текстів в одному висловлюванні вказує на двоголосість, двоакцентність невластиве-прямої мови, протиставлення позицій персонажа і наратора.

Шмід також приділяє увагу *еквівалентностям* у розповідному тексті. Тематична еквівалентність основана на «відібраній для даної історії *властивості*, яка об'єднує два чи більше елементів історії» [11, 247]. Тематична еквівалентність поділяється на еквівалентності персонажів, ситуацій і дій. По суті, ідеться про встановлення в тексті відношень подібності чи контрасту, аж до «подібності протилежного». Формальну еквівалентність Шмід визначає як «основану не на тематичній, а на формальній ознаці» [11, 247]. На рівні *історії* за ознакою *селективності* епізоди еквівалентні, якщо їх елементи збігаються у «стислості» чи «розтягнутості».

У плані нарації формальна еквівалентність виявляється як позиційна – подібність чи відмінність між природним і штучним порядком подій, між історією і викладом у розповіді. «Між старою позиційною еквівалентністю, заданою диспозицією історії, і новою еквівалентністю, зумовленою композицією нарації, може виникнути еквівалентність другого ступеня, тобто подібність чи опозиція між природною і штучною позиційною еквівалентністю» [11, 252]. На рівні *презентації нарації*, з погляду Шміда, можливі еквівалентності на основі мовного стилю, передачі думок у формі прямої, непрямої й невластиве прямої мови. Ідентифікацію й осмислення еквівалентностей здійснює читач, відбираючи ознаки, здатні утворювати

потрібні продуктивні відношення. Кожне прочитання створює суб'єктивну «історію історії».

У розвитку мистецтва слова розповідне начало стикається з увагою до суто парадигматичних, орнаментальних засобів, які вибудовують зв'язки словеснообразного матеріалу на основі подібності чи контрасту. Орнаментальні елементи в прозі ослабляють у ній подієве начало. Водночас накладання поетичних прийомів на розповідний субстрат підвищує смислові можливості тексту шляхом поєднання можливостей поезії і прози. «З одного боку, поетичні зчеплення виявляють у ситуаціях, персонажах і діях нові аспекти, з другого, архаїчне мовне мислення, входячи в наративну структуру, піддається перспективізації і психологізації», – зазначає В. Шмід [11, 266].

Як бачимо, наратологічна концепція німецького вченого прагне інтегрувати й інтерпретувати чимало дотичних аспектів художньої структури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц. и вст. ст. Г. К. Косикова. Москва: Изд. группа «Прогресс», 2000. С. 196-238.
2. Дідро Д. Жак фаталіст і його Пан. Повний текст у перекладі Івана Кошелівця. Сучасність, 1970. – 280 с.
3. Женетт Ж. Границы повествовательности. Фигуры: в 2 т. – Москва: Изд-во Сабашниковых, 1998. Т.1. С. 284-300.
4. Женетт Ж. Об одном барочном повествовании. Фигуры: в 2 т. Москва: Изд-во Сабашниковых, 1998. Т.1. С. 392-413.
5. Женетт Ж. Повествовательный дискурс. Фигуры: в 2 т. Москва: Изд-во Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 61-282.
6. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов. Москва: Интрада, 2001. 384 с.
7. Ортега и-Гассет Х. Размышления о Дон Кихоте. Эстетика. Философия культуры Вступ. Ст. Г.М. Фридлендера; Сост. В.Е. Багно. Москва: Искусство, 1991. С. 113-150.
8. Смілянська В. «Святим огненным словом...» Тарас Шевченко: поетика. Шевченкознавчі розмисли. Зб. наук. пр. / Національна академія наук України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2005. С. 6-210.
9. Ткачук О. *Наратологічний словник*. Тернопіль: Астон, 2002. 173 с.
10. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 352 с.
11. Шмід В. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с. – (Studia philologica).
12. Lintvelt J. Essai de typologie narrative. Le “point de vue”: Theorie et analyse. – Paris: Librairie Jose Corti, 1981. 315 p.

ЛІТЕРАТУРНА КОМПАРАТИВІСТИКА: ВІД ПОРІВНЯЛЬНИХ МЕДІАКУЛЬТУРНИХ СТУДІЙ ДО ТРАНСМЕДІАЛЬНОЇ НАРАТОЛОГІЇ

Сучасні дослідження з літературної компаративістики можуть здійснюватися у двох напрямках: або традиційному, «чистому» вигляді, як дослідження взаємозв'язків та взаємовпливів різних національних літератур, що демонструють певні контакти між літературами, або у більш широкому епістемологічному значенні, більш толерантному і більш модерному – як частина загальної дисципліни «*Comparative Cultural Studies*» – порівняльні культурні дослідження. Ніколета Бленеріу називає прихильників цих двох напрямків «пуристами» і «реформістами» [2,130].

Стівен Тетосі де Зепетнек зазначає, що дисципліна порівняльної літератури сприяє крос-культурному та міждисциплінарному вивченню літератури та культури [19]. Однак порівняльні культурологічні дослідження не виключають аналізу текстового аналізу або інших сформованих областей дослідження. У порівняльних культурологічних дослідженнях, в ідеалі, переважають системи та методології, доступні в системному та емпіричному вивченні культури [19].

Так, наприклад, Рамона Л. Сецью у статті «*Художня література, кіно, живопис і порівняльна література*» у межах школи *Comparative Cultural Studies* розглядає порівняльну літературу як певну мову в процесі становлення, і стверджує, що, як і будь-яка мова, для того, щоб вижити, порівняльна література повинна дозволяти постійне омолодження її методів, повинна зберігати відкриту структуру, що буде враховувати свіжі додаткові методологічні підходи. Дослідниця застосовує цю концепцію до літератури, живопису та кіно в Індії [3].

Власне, ще Генрі Ремак у 1961 році декларував необхідність розширення сфери літературного компаративізму за рахунок вивчення зв'язків між літературою, з одного боку, та іншими сферами знання та творчості, такими як

мистецтво, філософія, історія та соціальні науки, точні науки, релігія тощо, з другого боку. Наразі вже йдеться про трансдисциплінарний підхід та трансдисциплінарний поворот у компаративістиці. Виникають такі галузі, як крос-культурна поетика, порівняльна теорія інваріантів (Р.Ет'ємбль, А. Маріно), транстекстуальні та гіпертекстуальні дослідження (Ж. Женетт), порівняльна епістемологія, порівняльна антропологія, порівняльна семіотика тощо, а також концепт інтермедіальності, що описує будь-які стосунки між різними медіями: референцію, транспозицію, трансмедіальність, мультимодальність, екфразис (М. Грішаківа і М.-Л. Ріан).

Зігфрід Шмідт у своїй статті «*Літературознавство від герменевтики до медіакультурних досліджень*» («*Literary Studies from Hermeneutics to Media Culture Studies*») [15] розглядає трансформацію у бік медіакультурних і транскультурних студій у залежності від розвитку суспільства. Його аргументація щодо переходу до медіакультури переконує, що такі розвідки повинні бути емпіричними і контекстуальними, щоб сприяти інноваційним та соціально значущим дослідженням. Це може бути найкраще реалізованим як міждисциплінарний підхід, платформа спостереження, яка об'єднує дослідження всіх відповідних дисциплін. Ще у 1992 році З. Шмідт у розвідці «*Літературознавство як медіакультурні дослідження*» («*Literary Studies as Media Studies*») сверджував, що література є не чим іншим, як однією з медій серед інших медій, що конкурують між собою.

Літературна система знаходиться в медіасистемі суспільства, що трансформує традиційні концепції автора, реципієнта тощо. Літературну систему можна зрозуміти і визначити, лише не відриваючи від її значення в інших медіасистемах, вважає дослідник. Він порівнює поле медій культури зі своєрідним портмоне, в якому інтеграційні дослідження могли б знайти потрібне місце як спеціальна галузь, зосереджена на літературних явищах у різних системах масової інформації. Концепт медіакультурних студій відрізняється від традиційних для американських та британських Cultural Studies. Хоча існує подібність між цими двома полями, філософська основа досліджень медіа

культури відрізняється від культурологічних досліджень, серед іншого, по відношенню до теоретичної основи комунікації та засобів масової інформації, вважає З. Шмідт. Базові відмінності стосуються так званої медіаепістемології, тобто розробки експліцитного концепту культури, що відтворює моделі реальності. Отже, як бачимо, теорія медіа-культури використовує певні ідеї структуралізму і семіотики, а також сучасної когнітивістики.

Чи можливою є репрезентація медіакультурних досліджень не лише як міждисциплінарних, але й міжкультурних? Все це безумовно розширює сучасну літературну компаративістику, яка перетворюється на медіа-культурну компаративістику. Це може бути найкраще реалізованим як міждисциплінарний підхід, як платформа спостереження, що об'єднує дослідження всіх відповідних дисциплін [15]. Порівняльна наратологія, у свою чергу, вже перетворилася на розділ загальної теорії нарації.

Зростаючий вплив культурних досліджень, – пише Марина Гришакова, яка досліджує порівняльну наратологію, – спонукав шукати нові моделі та методології. Так, наприклад, вчені передбачали необхідність розміщення порівняльного літературознавства в постколоніальній парадигмі (Хомі Бхабха) або майбутнє дисципліни в порівняльних медіа-дослідженнях (Кетрін Хейлз). Підхід із погляду наративності є ідеальним збігом міжкультурних та міждисциплінарних можливостей дисципліни. Ідея порівняльної наратології була висунута Хосе Енжел Гарсія Ландою та Сусаною Онега у вступі до їхньої наратологічної антології в 1996 році. Хоча Онега і Ланда посилаються на міждисциплінарну наратологію як основу свого порівняльного проекту, остання частково збігається з порівняльною поетикою: «порівняльна наратологія» у розумінні «порівняльного літературознавства» – стосується таких питань, як структурні відмінності даного наративу, жанри або піджанри, феноменологічна різниця між оповіддю та іншими літературними та мистецькими явищами, а також порівняльна поетика різних культур і традицій [7,25].

У статті «Інтермедіальні метарепрезентації» («*Intermedial Metarepresentations*»), що входить до колективної збірки «Інтермедіальність і оповідь» («*Intermediality and Storytelling*») (2010), Марина Гришаківа говорить про інтермедіальний і інтерсеміотичний трансфер між вербальними і візуальними медіями. Інтермедіальна метарепрезентація поєднує самореференційність і метаописи і відображає семіотично змішаний характер медій. У вербальних наративах напруга між знаковими і символічними складовими медіуму зростає від дисоціації перформативних (оповідання) і когнітивних (показ) аспектів нарації. У візуальних наративах вона стає демонстрацією завдяки невідповідності між образними і вербальними елементами [8, 7,312-333].

Принциповою для сучасної наратології є її спадкоємність від структуралізму. Наратологію навіть інколи називають новим структуралізмом. Але тут і виникають складнощі, які ще наразі не вирішені. Так, наприклад, А. Нюннінг у своїй статті, вміщеній у збірці «Наратологія в добу крос-дисциплінарних наративних досліджень» («*Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*») (2009) [10, 48-70] стверджує, що структуралізм цікавився всім, крім контексту, але в посткласичній наратології, крім контекстів, повинні враховуватись і стратегії інтерпретації.

Одним із перших дослідників, котрий доводив, що варто концептуалізувати наративність в трансмедіальних рамках, був Вернер Вольф (Werner Wolf). Він розглядав наративність, що репрезентована більш ніж в одній медії. Типологія трансмедіальної наративності пропонується у кількох його працях, зокрема, «(Інтер)медіальність і літературознавство» («*Inter)mediality and a Study of Literature*») [21]. Дослідник стверджує, що, хоча літературні судії не можуть просто перетворитися на медіальні чи культурні, але медіальність та інтермедіальність перетворилися на актуальні питання у порівняльному літературознавстві та порівняльній культурології.

Вольф досліджує шляхи інтеграції згаданих понять у вивчення літератури та, зокрема, їх інтеграцію у сферу наратології. У цьому контексті дослідник

представляє типологію інтермедіальних форм у наратології. Особливу увагу він приділяє проблемі поєднання теорії медіальності з наратологією. У працях дослідників наративу медіальність наративу не перетворилася на головний предмет вивчення, навіть частіше в описах наративів немає систематичного визначення локації наративу. Водночас, як зазначає Вольф, один із засновників структурної наратології Сеймур Чатмен мав переконливі пропозиції щодо інтеграції концептів медіа до систематичного опису наративів. Розглядаючи форму дискурсу, він виділяв гомо- та гетеродієгетичних нараторів, час дискурсу, що протиставлений часу оповіді. Медіа він уважав аспектом дискурсу, що надавало можливості для загальної наратології визначати категорію медіальності на рівні інтракомпозиційного виміру, тобто зайняти рівне місце серед інших категорій наратології. Натомість Вольф пропонує розширити роль медіальності у когнітивних рамках семіотичних макроструктур, або макроформ. Той факт, що наратив, подібно до інших макроформ, може бути реалізованим більш ніж в одній медії, свідчить, що ці макроструктури можуть бути до певної міри незалежними від певної медії. Семіотичні макроструктури, або макроформи можуть бути реалізованими не лише кількома медіями, а й в індивідуальних дискурсах можуть діяти як на макрорівні, так і на мікрорівні, в останньому випадку як підрядні елементи нарівні з іншими. Така рекурсивність форми типологізувалася у зв'язку із жанром (наприклад, Монікою Флудернік та ін.) [5].

Говорячи про інтеграцію медіальності в якості категорії наратології як частини теорії літератури і літературної компаративістики, Вольф наголошує на взаємозв'язках окремих індивідуальних медій з їх можливостями реалізації на макрорівнях. Є багато шляхів, на яких концепт інтермедіальності може бути інтегрованим у літературну теорію, літературну компаративістику і культурні студії, але, попереджає дослідник, не варто забувати, що інтердисциплінарність вимагає передусім дисциплінарності, інакше вона втрачає свою основу. Це стосується не лише літературної компаративістики, порівняльних культурних студій, а й студій інтермедіальності, з яких літераура

є найважливішою медією, а інструментарій літературної теорії обслуговує не лише її, а й культурні студії в цілому. Тому інтермедіальний поворот має визначити свої концепти всередині літературної теорії, яка не може втратити своєї дисциплінарності.

Погляди дослідника на інтермедіальну наратологію розвиваються також у нещодавній книжці – переробленій и доповненій збірці статей «Збірка есеїв із інтермедіальності Вернера Вольфа» («*Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf*») (2017) [23], де автор відкриває інтермедіальні перспективи у багатьох галузях теорії літератури, зокрема наратології. У статті «*Наратологія і медіальність: Трансмедіальна експансія в літературознавство і можливі наслідки*» («*Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences*») [23, 501-532], уміщеній в цій книжці, автор зазначає, що більшість (хоч і не всі) представники класичної наратології не враховували взаємозв'язок між наративністю та медіями, оскільки мали сконцентруватися лише на одному середовищі: словесні (літературні) історії. Посткласична наратологія почала демонтувати цю гегемонію нарративів, переданих оповідачем, і підкреслила трансмедіальну природу наративності як пізнавальну рамку, яка застосовується до колись «відновлювальних» засобів і жанрів. У цьому контексті не тільки драматургія та лірична поезія потрапляють під наратологічне вивчення, а й ті медіа, що знаходяться за межами літературних субжанрів – кіно, живопис та музика. Далі ця експансіоністська тенденція буде продовжуватися на вивчення оповідних потенціалів пластичного мистецтва (натиповіший приклад – із використанням групи «Лаокоон» у музеї Ватикану) [23, 501-532]. Вольф пропонує класифікацію засобів вираження, жанрів і видів мистецтва в залежності від їх наративного потенціалу.

Однак наратологія не повинна просто «колонізувати» більше медій як галузі досліджень, а й зупинитися і подумати про наслідки цієї експансії, – пише Волф. З одного боку, є цілий ряд позитивних ефектів: створення містків до інших дисциплін та з'ясування ролі наративу як одного з найважливіших

засобів для формування смислів. З другого боку, міждисциплінарний «експорт» наратологічного інструментарію також викликає певні ризики та проблеми. Існує ризик розщеплення наратології в безлічі окремих наратологій. Автор пропонує залишатися на платформі збереження традиційної наратології, але на основі трансмедіальної та когнітивної реконцептуалізації наративності та використання гнучкого концепту медій. Більш того, він пропонує інтегрувати медіальність у систему наратології, як у системному, так і функціональному значенні. Дослідник спирається на класифікацію медій Чатмана «*Оповідь і дискурс: наративна структура в літературному творі і фільмі*» («*Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*») (1978) [13,124 -138;14], а також на дослідженнях Марії-Лаури Ріан (Marie-Laure Ryan) «*Наративна крос-медіальність: мови оповідності*» («*Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*») (2004) [19], «*Інтермедіальність і оповідність*» («*Intermediality and Storytelling*»), (у співавт. – М. Грішаковою) (2010) [17], а також у співавт. з Девідом Германом і Манфредом «*Енциклопедичний пуівник по наратологічним теоріям*» («*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*») (2005) – про наратологічну актуальність медій та стверджує, що медії не тільки можуть накладати певні обмеження на реалізацію наративності, а й також несуть відповідальність за формування оповідних потенціалів – саме тому вербальні медії у багатьох відношеннях все ще можуть розглядатися як взірець для інших медіанаративів [23, 501-532]. В іншій статті розділу «*Трансмедіальна наратологія*» («*Transmedial Narratology*») цієї ж збірки В. Вольф стверджує, що наративність потребує уточнення у межах інтермедіальності як інтермедіальна наратологія [23, 349-439].

У сучасній наратології природа наративів та їхні взаємозв'язки з вербальністю визнаються на трьох рівнях, – зазначає Марі-Лаура Ріан. – Перший розуміє наратив як виключно вербальний феномен, що поза мовою як специфічним засобом репрезентації не може існувати. Така позиція виключає трансмедіальну або інтермедіальну наратологію. Другий рівень припускає можливість нарації не лише у вербальних медіа, але лише за умови, що є

можливість перенесення специфічних параметрів вербальної нарації до інших медіа. Тобто йдеться про пошук таких комунікативних структур, в яких можливо було б виділити наратора, наратанта і наративний меседж у додаток до адресанта (автора), адресата (читача, глядача, слухача). На третьому рівні стверджується, що наратив – це медіа залежний феномен, і хоча вербальний наратив найкраще відповідає логічній структурі наративу, але цілком можливим є дослідження наративу в його позавербальних проявах, не застосовуючи комунікативну модель вербальної нарації [8].

Актуальними для літературної компаративістики є, безумовно, другий і третій рівні дослідження інтермедіальної наратології. Наратив крізь медіа, на полі медій, серед медій – нова і перспективна галузь досліджень.

У своїй розвідці *«Про теоретичні підвалини трансмедіальної наратології»* (*«On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology»*), уміщеній в збірнику *«Наратологія поза літературною критикою: медіальність, дисциплінарність»* *«Narratologie beyond literary criticism : mediality, disciplinarity»* (2005) [13, 1-23] М.-Л. Ріян стверджує, що вивчення наративу через медії є корисним як для медіа-досліджень, так і для наратології і аналізує існуючі дефініції як наративу, так і медіальності у спробі їх перегляду і ревізії. Концепти медій наразі є не менш проблематичними, ніж концепти наративу. Ці концепти можуть бути узагальненими у трьох онтологічних підходах: семіотичному, матеріально-технологічному і культурологічному. Усі вони вимагають активізації наративного потенціалу медій, але роблять це по-різному.

У розділі *«Визначення медій з перспективи трансмедіальної наратології»* (*«Defining Media from the Perspective of Transmedial Narratology»*) [13,18] дослідниця зазначає, що наративні розбіжності можуть стосуватися трьох різних семіотичних доменів: семантики, синтаксису та прагматики. У теорії нарації семантика стає вивченням сюжету чи історії; Синтаксис стає вивченням дискурсу, або наративної техніки; і прагматика стає вивченням призначення розповіді. На семантичному рівні різні медії підтримують різні варіації

основної когнітивної моделі: наприклад, фільм віддає перевагу драматичній нарації. ТБ позначається епізодичними наративами відповідно з декількома сюжетними лініями, а комп'ютерні ігри надають перевагу наративу квесту з однією сюжетною лінією, але з кількома автономними епізодами, що відповідають рівням проходження гри. На рівні дискурсу медіа можуть виробляти різні способи репрезентації нарації, що вимагатимуть різних стратегій інтерпретації з боку користувача. Нарешті, на прагматичному рівні різні медіа можуть запропонувати різні режими роботи користувача і різні шляхи використання нарації.

Авторка ґрунтує свої теоретичні узагальнення на дуже сучасному медіа-матеріалі, залучаючи інтернет нарацію, на кшталт блогів, соціальних мереж і комп'ютерних ігор. Окремо постає питання про медіа-жанри у за'язку з інтермедіальною нарацією та питання першості. Підсумовуючи, М.-Л. Ріан зазначає, що перехрестя наратології та медіа-досліджень є галуззю, котра все ще значною мірою залишається нерозвіданою [13, 21].

У статті «*Оповідь/Світу/Медіа: удосконалення інструментарію медіа переосмисленої наратології*» («*Story/Worlds/Media: Tuning the Instrument of a Media-Conscious Narratology*») зі збірника «*Storyworlds across Media Toward a Media-Conscious Narratology*» (2014) [14] М.-Л.Ріан виділяє три виміри медіальності і відповідно усвідомленої наратології»три підходи до того, що дослідниця називає «медіа-свідомою наратологією»

- Семіотичний підхід, який досліджує наративну силу мови, зображення, звуку, руху, особистої взаємодії та різні комбінації цих функцій;

- Технічний підхід, в якому розглядаються такі питання, як технології змінюють зв'язок – передачу інформації між адресантом і адресатом – від одного до одного, від кількох – до багатьох, від багатьох – до багатьох, від близького чи віддаленого у просторі та часі, як вони забезпечують розповсюдження, зберігання і розуміння, і що визначає певні типи матеріальної

підтримки оповідання історії (наприклад, інтерактивність у випадку цифрових технологій);

- Культурний підхід, що фокусується на поведінці користувачів чи виробників, а також інституцій, що гарантують існування медіапростору. У застосуванні до наративу цей підхід буде вивчати такі теми, як культура фанів, типи розповіді у блогах та Твіттері та процес виробництва та відбору телевізійних новин [23, 30].

Дослідниця пропонує теоретичні додатки, що ведуть до нових поглядів на наративи або краще висвітлюють описові ресурси окремих медій:

1. Світ історії є основою для розмежування двох типів нарративних елементів: внутрішньодієгетичні елементи, що існують у сюжетному світі, та екстрадієгетичні елементи, що не є частиною сюжетного світу, але відіграють вирішальну роль у його презентації. Медіа відрізняються один від одного не тільки за їхньою здатністю зосередитися на певних видах внутрішньодієгетичних елементів, але, що більш важливо, за їх набором екстрадієгетичних елементів;

2. Різницю між внутрішніми і зовнішніми рисами нарративного світу можна також застосувати до різних семіотичних каналів мультимодальних текстів;

3. Ще один аспект світу історії стосується різниці між одноособовою оповіддю і багатоособовою оповіддю;

4. Наступний аспект стосується когнітивного сприйняття різних типів знаків, що використовуються медіями. Воно різниться в вербальних і візуальних медіях.

«Концепція нарративного світу, – підсумовує дослідниця, – являє собою відхід від ідеї, вирощеної в літературній теорії від Нової критики до деконструкції, що досвід літератури, оповідної чи ні, по суті, є досвідом мови» [14, 43].

Близькою до наратологічних медіаконцептів М.-Л.Ріан, а також І. Раєвські, Д. Хермана та В.Вольфа є нещодавня дисертація співредактора М.-Л. Ріан за згаданим збірником *«Storyworlds across Media Toward a Media-Conscious*

Narratology» (2014) –Ян-Ноель Зон (Jan-Noël Thon), що має назву «Трансмедіальна наратологія і сучасна медіа-культура») (2016) [17].

Автор пропонує теоретичну рамку для вивчення трансмедіальних стратегій оповіді і водночас тематичні дослідження наративних репрезентацій трьох різних медій: сучасного фільму, коміксів і відеоігор, що, на думку автора, репрезентують сучасну медіа-культуру. Три частини книжки присвячено одному з трьох інтермедіальних аспектів наративної репрезентації: репрезентація сюжетних світів оповіді, репрезентація видів нарації, суб'єктні репрезентації свідомості персонажів. Я.-Н. Зон вибудовує теоретичний базис і демонструє його в дії за допомогою методологічного аналізу конкретних прикладів знакових фільмів, відомих коміксів і комп'ютерних медіаігор.

Рецензенти книжки вважають, що внесок автора дозволяє заповнити дослідницьку прогалину у галузі питомої трансмедіальної наратології не тільки для медіа студій, але й для літературних студій наративних репрезентацій [17, 18]. Трансмедіальний підхід сприяє критичному переосмисленню існуючих наратологічних концептів і термінів. Хоча ці методології чітко пов'язані з міжродовими і інтермедіальними напрямками у посткласичній наратології, але вони не заперечують зв'язки з двома іншими дослідницькими галузями наратології – контекстуальною та когнітивною наратологією [17, 8]. Термінологія і методологія інтермедіальних стратегій автора твердо базується як на неокласичній наратології, так і на інтермедіальній наратології [17, 10]. Зон намагається відокремити категорії медіальності, інтермедіальності, інтрамедіальності, трансмедіальності, кросмедіальності. Він доповнює класифікацію Ірини Раєвські, яка розуміла інтрамедіальність як реалізовану всередині однієї медії, інтермедіальність як таку, що розвивається через кордони принаймні двох медій, а трансмедіальність відносила до феноменів медіальності неспецифічного характеру, що не пов'язаний з конкретною медією, або з її медіальністю, а отже, може реалізуватися, використовуючи засоби великої кількості різних медій.

Я.-Н. Зон пропонує застосовувати термін «трансмедіальна наратологія», тобто дисципліна, що цікавиться не наративними медіями, а маніфестує себе через діапазон наративних медій [17, 14]. Дослідник зазначає, що, хоча він засновувався на теорії трансмедіальності як феномену, що виявляє себе крізь медію, але пропонує розрізняти три популярні відгалуження подібних досліджень [17, 12]. Передусім це літературознавчі термії, що поєднують естетичний та семіотичний аспекти і маніфестують себе як вільні від медій, або надмедійні, що використовують репрезентативні або естетичні стратегії. По-друге, медіа-студії нещодавно почали вивчати трансмедіальні репрезентації характерів, сюжетів, оповіді через наративні (художні) медію. По-третє, це форми трансмедіальних репрезентацій нон-фікшн, що інколи мають назву кроскультурних студій [17, 11-12]. Як вважає дослідник, трансмедіальна наратологія не повинна бути «колекцією специфічно медійних наратологічних термінів і концептів» [17,15]. Дослідник аналізує різні види мультимодальності світу оповіді в фільмах як аудіовізуальних медіях, коміксах як вербально-графічних і відеоіграх як інтерактивних репрезентаціях. Він пропонує концепт трансмедіальних стратегій наративної репрезентації. На прикладі таких відомих фільмів і серіалів, як «Зоряні війни», «Бетмен», «Кримінальне чтиво», «Біжи, Лола, біжи», «Бійцівський клуб», «Ігри розуму», автор демонструє, що відносність кордонів між фантазією і реальністю забезпечується складною нарацією персонажів.

Важливим принципом посткласичної наратології є теза про те, що наративи мають різну медіальність. Після праці Ж. Женетта (*«Оповідний дискурс»*) (1972;1980) переглянуто поширене переконання, що всі нарації мають виключно мовну природу. Сучасні дослідження різних медіальних форм існування наративів, що можуть бути присутніми також у кіно, живописі, графіці, балеті, коміксах та інших медіях, та відкриття інтермедіальних властивостей наративів зумовлює це переосмислення. Адже, за спостереженнями Ж. Женетта, сам наративний дискурс практично ніколи не буває однорідним: у ньому майже завжди присутні елементи інших типів

дискурсу. Наративізація ненаративних жанрів і видів мистецтва перетворюється на одну з форм інтермедіальної взаємодії.

Ірина Раєвські зазначає, що інтермедіальність стає базовим феноменом культури і виділяє різні види інтермедіальності, такі як інтермедіальна транспозиція (перетворення текста-джерела на інший вид мистецтва); мультимедіальність (співіснування в одному творі різних медіа); трансмедіальність (прийоми, що можуть використовуватися в різних медіа) тощо [12, 29].

Ф. Вагнер уточнює подібні взаємодії на прикладі транспозиції і трансмодалізації. Трансмодалізацію дослідник розглядає як перехід від одного наративного модусу до іншого, подібно до трансферу твору від одної медіи до іншої.

Якщо Ж. Женетт розділяє категорії «оповідь» (*récit*) і «історія» (*histoire*) і тому заперечує існування «наративного змісту», то Ф. Вагнер, який вважає наративність модальністю особливого роду, підкреслює їхній зв'язок: риси наративності виявляються у певній кількості сталих елементів оповідання / оповіді, котрі, трансформуючись, зберігаються в різних модусах, жанрах та видах мистецтв. Внутрішні модуси трансмодалізації пов'язані з теорією інтермедіальності. Саме пряма модальна референція повинна бути основою вивчення інтермедіальної наративності. Наразі необхідним є перехід від аналізу інтертекстуальності до вивчення інтермедіальності в аспекті компаративістики.

Отже, сучасна наратологія як уже існуюча окрема дисципліна має тенденцію до виходу за межі суто літературної описовості і перенесенню категорій, пов'язаних із нарацією, на інші види мистецтв, наприклад, нарація кіномови, нарація мови живопису, навіть архітектури тощо. З іншого боку, інтермедіальні методології давно вже увійшли до самої літературної компаративістики і вдало використовуються в аналізі літературних творів. Таким чином, ідеться про синкретичний теоретико-методологічний синтез трьох відгалужень мистецтвознавства – наратології, інтермедіальності і літературознавчої компаративістики, крос-дисциплінарні наративні студії. Поєднання

нарративного та інтермедіального підходів до літератури щодалі стає однією з найактуальніших тенденцій сучасної як наратології так і теорії і практики інтермедіальності. Ще В. Вольф стверджував, що нарративність потребує уточнення у межах інтермедіальності як інтермедіальна наратологія [20, 23-104].

Онтологічна інтермедіальність, за Є. Шрьотером [16], в літературі в широкому сенсі розуміється як наявність певних спільних системних рис у різних медіа, що завжди існують у співвідношеннях з іншими медіями. Дослідник вважає, що немає окремих медій, а лише інтермедіальні зв'язки, що постійно взаємодіють. З іншого боку, це – процес створення певної синтетичної метамови тексту, перекодування стратегій інших мистецтв для функціонування цілісного художнього образу. Традиційний жанр оповідного роману трансформується, згідно з цією тенденцією, на синкретичний текст, де використовуються системні елементи візуальних мистецтв, зокрема кіно.

Однією з головних рис кінематографізму в літературі є застосування композиційних прийомів монтажу, монтажної техніки поєднання сцен у композиції твору. В художній літературі термін «монтаж» почав позначати засоби побудови тексту, при яких переважає дискретність зображення, його фрагментація. Монтаж у літературному тексті усвідомлюється як розрив безперервності комунікації, безпосереднє звернення до когнітивно-рецептивних можливостей реципієнта, інтелектуалізація твору.

Літературний кінематографізм базується на концепті візуалізації, тобто тому художньому засобі, що дозволяє відобразити художню картину світу за допомогою інструментарію візуальних мистецтв або ж спільного для двох чи більше мистецтв інструментарію. Інколи візуалізація існує в межах певних аналогічних або відповідних жанрів. Так, наприклад, жанровим відповідником відомого в кінематографі ХХ столітті жанру Road Movie в літературі є Road Novel – «роман дороги».

Спільний з теорією кіно і ще один питомий термін наратології – фокалізація, запропонований Ж. Женеттом і застосований Ф. Жостом до теорії кіно як окулярізація («Камера – око. Між фільмом і романом», 1987).

Наративний рівень, своєю чергою, будується як зміна наратора на фокалізатора. При цьому дуже широко починає використовуватися і термін «фокалізація», що прийшов з теорії і практики кіномистецтва і відображає перехід до мультимодальності у наратологічних пошуках.

«Різниця між «тим, хто бачить», і «тим, хто говорить», – писав Міке Бал, аналізуючи і оцінюючи доробок Женетта, – є дуже важливою і рішуче розвиває теорію наратології, а також практику текстового аналізу. Ніколи раніше не було так явно вираженим змішування між цими двома агентами, і ніколи засіб їх розрізнення не був представлений настільки яскраво» [1, 267]. Дослідник вважає термін «фокалізація» більш вдалим, ніж традиційний термін «точка зору» – як більш «технічний», і тому він може вживатися і як більш обмежений, і як більш широкий. Очевидно, маються на увазі технічні засоби кінокамери, хоча прямо про це не говориться. Водночас цей термін позбавлений психологічного значення, як термін «точка зору», тому Женетт віддав йому перевагу [1, 277].

Внутрішня фокалізація відбувається тоді, коли наратор оповідає лише те, що може знати у даний момент персонаж, чиїми очима реципієнт дивиться на події оповіді. В наративі може бути присутнім як перемінний фокалізатор, так і множинний. Візуальний ряд внутрішньої фокалізації зазвичай будується за законами кіноматографічного наближення – від далекого плану до ближнього. Екскурси у минуле, що інколи присутні у такій нарації, можна порівняти з монтажними вставками класичного кіномистецтва, такими, як паралельний монтаж з врізками-перебиваннями: в них йдеться про речі, яких не було у попередній сцені і не буде у наступній. Ці перебивання урізноманітнюють лінійну послідовність епізодів. Врешті, такі перебивання, як і в кіномонтажі, скорочують лінійний час, маскуючи часовий еліпсис. Використання кінематографічних прийомів стосується не тільки візуалізації, а й аудіолізації

нарративу. Орієнтація при цьому йде на звукове кіно, де можливим є структурне поєднання і «гра» різних мов в мономовній аудіодоріжці фільму. За допомогою оповідного нарративу це зробити важче.

Таким чином, жанри художньої прози існують у складній взаємодії нарації і візуалізації та аудіолізації, тому перетворення текстів на сценарій видається цілком закономірним. Але навіть існуючи у просторі суто романної нарації, сучасна художня проза демонструє необмежені можливості нової інтермедіальної поетики XXI століття, що наразі існує як інтермедіальна наратологія і входить до складу дисципліни порівняльній культурній і літературній студії як порівняльна поетика.

ЛІТЕРАТУРА

1. Bal M. Narration and Focalization. Narrative Theory/ Critical Concepts in Literary and Cultural Studies / Edited by Mieke Bal / Volume I. Major Issues in Narrative Theory. – London and New York : Routledge, 2004. Reprinted 2007.
2. Blanariu N. Popa. Alternative Insights into Comparative Literature: Interdisciplinary, Intercultural, Intersemiotic. Dancing Ekphrasis and Transmedial Narrative. In Asun López Varela&Ananta Sukla (Eds.), The Ekphrastic Turn: Inter-art Dialogues, Champaign (University of Illinois): Common Ground Publishing, 2015. P.130. <https://goo.gl/TShmtU>
3. Ceciu R. L. Fiction, Film, Painting, and Comparative Literature. CLCWeb: Comparative Literature and Culture 15.6 (2013): <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss6/7>> Purdue University Press Volume 15, 2013. Issue 6 <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2360&context=clcweb>
4. Chatman S. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press, 1990. P. 124-138.
5. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP, 1978.
6. Fludernik M. Towards a «Natural» Narratology. – London: Routledge, 1996; Fludernik, Monika. Genres, Text Types, or Discourse Modes? Narrative Modalities and Generic Categorization. Style. 2000. № 34. pp. 274-92.
7. Grishakova M. State of the Discipline Towards Comparative Narrative Studies <http://inquire.streetmag.org/articles/79>
8. Grishakova M.; Ryan M.-L. Intermediality and Storytelling. – Berlin-New York : Walter de Gruyter, 2010. 353 p. <https://goo.gl/61rLCS>
9. Horstmann J. Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture by Jan-Noël Thon (review). Style. 2017. Volume 51. Number 2. Pp. 247-253. (Review) Published by Penn State University Press. https://www.janthon.de/texte/Thon_2016_Style.pdf
10. Narrative Across Media: The Languages of Storytelling / Edited by Marie-Laure Ryan. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2004. P. 15. <https://goo.gl/t8mE4Y>
11. NÜNNING A. Surveying Contextualist and Cultural Narratologies: Towards an Outline of Approaches, Concepts and Potentials. Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research Edited by Sandra Heinen Roy Sommer. – Berlin, New York : Walter de Gruyter GmbH & Co, 2009. Pp.48-70. <https://epdf.tips/narratology-in-the-age-of-cross-disciplinary-narrative-research-narratologia.html>

12. Rajewsky I. Le terme d'intermédialité en ébullition: 25 ans de débat. *Intermédialités / Textes réunies par Fischer C., Debrosse A.* Paris: Société française de Littérature Générale et Comparée, 2015. P. 29.
13. Ryan M.-L. On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology. *Nrratology beyond literary criticism : mediality, disciplinarity / [edited] by Jan Christoph Meister ; in collaboration with Tom Kindt and Wilhelm Schernus.* – Berlin New York: Walter de Gruyter, 2005.
http://smart.ivyportal.com/userdata/a/ai/aitk/090529164211_narratology_beyond_literary_criticism.pdf
14. Ryan M.-L. Story/Worlds/Media: Tuning the Instrument of a Media-Conscious Narratology. *Storyworlds across Media Toward a Media-Conscious Narratology / edited by Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon.* – Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2014. 363 p. – Pp. 25-49.
https://books.google.com.ua/books?id=ki8cngEACAAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
15. Schmidt S. J. *Literary Studies from Hermeneutics to Media Culture Studies. Comparative Literature and Culture* 12.1 (2010):
<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1569&context=clcweb>
16. Schröter J. *Discourses and Models of Intermediality [Electronic resource]. Comparative Literature and Culture* 13.3 (2011) - Mode of access:
<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clcweb>
17. Thon J.-N. *Transmedial narratology and contemporary media culture.* Lincoln (Nebr.), London : University of Nebraska press, 2016. 527 p. <https://goo.gl/Ltfwbn> and: <https://goo.gl/1tWmZc>
18. Tötösy de Zepetnek S, *Comparative Literature: Theory, Method, Application. Chapter Three: Comparative Literature as/and Interdisciplinarity* – Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1998. – 297 p. – P. 79
<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=clcweblibrary>
19. Tötösy de Zepetnek S. *From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies // CLCWeb: Comparative Literature and Culture.* – 1999 – Vol.1. – iss.3 : <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1041&context=clcweb>
20. Wolf W. *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär [Hrsg. V. Nunning, A. Nunning].* Trier: WVT, 2002. pp. 23-104.
21. Wolf W. "(Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture.* 2011. Volume 13. Issue 3.
<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1789&context=clcweb>
22. Wolf W. *Narratology and Media(lity): The Transmedial Expansion of a Literary Discipline and Possible Consequences [2011]. Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena* Editor: Walter Bernhart. – Leiden-Boston: Brill- Rodopi, 2017. 692 p. – pp. 501–532 (32).
23. Wolf W. *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena* Editor: Walter Bernhart. – Leiden-Boston: Brill-Rodopi, 2017. 692 p. <https://goo.gl/rhQM9k>

Розділ 3

Категорії інтермедіальності в компаративістиці



ВІД ЛІТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМУ ДО АРТЦЕНТРИЗМУ, АБО ПРО ЗАСНОВКИ ІНТЕМЕДІАЛЬНОСТІ

На сучасному етапі розвитку компаративістики особлива роль багатьма дослідниками відводиться інтермедіальному дискурсу, або вивченню літератури у системі мистецтв, їхньої взаємодії. Зокрема, Д.С.Наливайко наголошує на тому, що досі майже зовсім не розроблялося питання «взаємовідповідності стилів літератури та інших видів мистецтв і особливо проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотне перекодування...» [10, 19].

Культурна дифузія, або інтермедіальність, визначається в сучасній гуманітаристиці як процес (і водночас результат) поширення (взаємного проникнення) явищ різних культур, що взаємодіють.

Поняття «інтермедіальність» стало з'являтися у термінологічному апараті філософії, філології та мистецтвознавства в останню декаду ХХ ст.. одночасно з поняттям «інтертекстуальність» і «взаємодія мистецтв». Якщо говорити конкретно, то вперше воно з'явилося в 1980-х рр.. у статті німецько-австрійського славіста О. Ганзен-Льове [15].

Своєрідна розімкненість терміну «інтермедіальність» у дві понятійні сфери обумовлює необхідність зіставлення його з кожним із понять, аби виявити його специфічну наповненість. Поняття «взаємодія мистецтв» сягає корінням в історію мистецтва і власне з'являється разом із мистецтвом. Відтак, кожна культурно-історична епоха надає приклади подібної взаємодії в межах свого культурного коду.

Теорія інтермедіальності передбачає прикладання концептуально-методологічної бази теорії інтертекстуальності до вивчення проблем синтезу та взаємодії мистецтв. Згідно з теорією інтермедіальності, слова, які перетинаються в тексті, можуть бути виражені не лише словами, а й будь-яким іншим елементом художньої форми – звуком, кольором, об'ємом і т. п.

Специфічний елемент художньої форми того чи того виду мистецтва визначається з позицій теорії інтертекстуальності, як «медіум» (у множ. «медіа»)

Можливість розвитку теорії інтермедіальності забезпечується розумінням того, що, по-перше, художня форма активно бере участь в інформаційному обміні (семіотизація форми); по-друге, художні форми різних видів мистецтва мають специфічні риси, які визначаються особливостями свідомості (диференціація форми); по-третє, художні форми різних видів мистецтва перебувають у стані взаємообміну і взаємодії одне з одним (релятивізація форм).

Становлення поняття «інтермедіальність» стало можливим завдяки двом концепціям теорії інтертекстуальності, які можна сформулювати у вигляді двох максим: 1) кожний текст складається з цитат інших текстів; 2) кожний текст кодований великою кількістю кодів.

Перша максима представляє онтологічну гетерогенність тексту, його залучення до мовної стихії. Оскільки твір будь-якого виду мистецтва можна розуміти як текст і як своєрідну знакову систему. Причому дана максима виявилася актуальною не лише для текстів словесних.

Наявність у знакових системах кодів призвела до формулювання другої максими: кожний текст кодований значною кількістю кодів. Це положення характеризує, передусім, культурну обумовленість інтерпретації тексту. Через дану максиму акцентується соціальний аспект текстової комунікації. Друга максима надає явищу інтертекстуальності ресурс для екстенсивного розвитку в сферу не мовної комунікації.

Прикладом може слугувати теорія транстекстуальних зв'язків Ж. Женетта: поняття інтертекстуальності стосується лише взаємодій вербальних текстів і означають безпосередні цитати в лапках і плагіат, тобто доволі обмежене коло міжтекстових взаємин. Поняття «транс-текстуальності» включає в себе, крім інтертекстуальності в цьому вузькому сенсі, «пара-текстуальність», тобто взаємини тексту і ілюстрації / передмови / післямови, які можна назвати

«формальним» і «структуральним». Структуральний підхід визначає розуміння інтермедіальності як структури взаємодій медій, а формальний акцентує увагу на формальних явищах таких взаємодій. Так, Ю. Мюллер визначає інтермедіальність як концептуальне співробітництво різних медій, внаслідок якого виникає певна цілісність, яка характеризується, з точки зору реципієнта, новими гранями переживань і досвіду [16, 16, 78, 89].

Прикладом формального підходу слугує теорія І. Пеха [17, 18]. Він розуміє інтермедіальність як такі зв'язки між медіями, внаслідок яких відбувається їхня еволюція. Під час взаємодій медій виявляються їхні специфічні риси, а також формуються нові медії.

Інтермедіальність виражається у формальній взаємодії не лише різних видів мистецтва, а й будь-яких інших дискурсів. Вона є не тільки властивістю тексту, означеною онтологією семіотичних практик, а й також і індивідуальним устремлінням автора художнього твору – естетичною авторською стратегією, метою якої є виявлення структури і художня формалізація взаємодій медій.

Парадокс є логічною моделлю, завдяки якій стає можливим очуження загальноприйнятих істин і виявлення суперечності існуючих думок. Принцип парадоксального сумісництва дискурсів в одному художньому образі є змістом інтермедіальності як естетичної авторської стратегії.

Європейська культура з кінця XIX ст. надала ідеальні умови для парадоксального суміщення дискурсів, що пояснюється такими причинами; 1) диференціацією дискурсів; 2) універсалізацією кожного дискурсу окремо; 3) гібридизацією дискурсів.

Аналізуючи інтермедіальність як авторську стратегію, слід мати на увазі чотири принципових теоретичних моменти:

1. Інтермедіальність як іманентна властивість тексту та інтермедіальність як авторська стратегія. Інтермедіальність як іманентна властивість тексту відноситься, згідно з термінологією Р. Барта, до «*плану мови*», тобто до уваги беруться універсальні властивості висловлювань, які не залежать від автора і визначаються онтологією комунікації. Інтермедіальність як авторська стратегія

розгортається в «*плані стилю*», тобто визначається індивідуальністю автора та його особистим досвідом.

2. Прийоми авторської стратегії інтермедіальності риторичні (оскільки є формальними засобами реалізації авторських намірів, а також парадоксальні (антиномія і апорія).

3. Принципи організації дискурсів – спільні для дискурсів як мистецтва, так і не мистецтва, тому інтермедіальність осмислюється в цих обох аспектах.

4. Оскільки авторська стратегія інтермедіальності здійснюється в «*плані стилю*», особа автора стає дуже важливим фактором.

У відповідності до цих положень, визначаються три принципи аналізу інтермедіальної авторської стратегії:

1. Оскільки авторські стратегії глибоко індивідуальні, їхнє дослідження може будуватися тільки на вивченні окремих випадків. При виборі авторів слід враховувати особливості біографії, програмні заяви, естетичні зацікавлення.

2. Методи аналізу, спільні для екстра- та інтрахудожніх типів взаємодій художньо-стильових і художньо-композиційних. Особливі методи для вивчення екстрахудожніх взаємодій: структурно-семіотичний метод і тематичний аналіз. Для дослідження інтрахудожніх взаємодій необхідні: порівняльно-зіставний метод, формальний.

3. Особливу увагу варто приділяти художній репрезентації меж і невідповідностей між дискурсами. Маркерами інтермедіальності як авторської стратегії є полістилістика, синтез мистецтв, образи перехідних станів (смерть, хвороба, подорожі).

Слова письменника, колір, тінь, лінія художника, звуки музиканта, організація об'ємів скульптором – усе це в сукупності являє собою ті медії, які в кожному виді мистецтва організовуються за своїм зводом правил-коду, що являє собою специфічну мову кожного мистецтва. Усі разом, на думку Ільїна – ці мови утворюють «велику мову» культури будь-якого історичного періоду [6, 8]. Таким чином, медії визначаються як канали художніх комунікацій між мовами різних видів мистецтва.

У системі інтертекстуальних стосунків зв'язки вибудовуються всередині одного семіотичного ряду. Іншими словами, «цитовання», про яке говорив Р. Барт, відбувається всередині семіотичного коду. Оскільки інтермедіальність передбачає організацію тексту завдяки взаємодії різних видів мистецтва, то в даному випадку в роботу включаються різні семантичні ряди. Відтак у системі інтермедіальних стосунків, здебільшого, спочатку здійснюється переклад одного художнього коду на інший, а далі відбувається взаємодія, але не на семіотичному, а на смисловому рівні. Так, включення елементів інших видів мистецтва в нехарактерний для них вербальний ряд значно модифікує сам принцип взаємодії мистецтв. По суті, взаємодіють не стільки мови мистецтв (мистецтвом залишалось лише одне – мистецтво слова), скільки смислу цих звуків. Наприклад, опис картини переносить у літературний текст образний смисл кольору, колориту, форми, композиції. Водночас «транспонування» «візуальних» елементів у вербальний ряд породжує особливий художній ефект: втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті живописних полотен, і виникає ланцюг асоціацій смислових. Тому картина «вербальна» ніколи нетотожна картині «живописній». Більше того, вербальний образ картини часто протилежний живописному, оскільки статика живописного твору підмінюється динамікою літературного образу і сюжетною мінливістю. Тому в інтермедіальності ми маємо справу не з цитатою, а з кореляцією текстів. Інтермедіальність – це наявність в художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва.

У вузькому сенсі інтермедіальність – це особливий тип внутрішньотекстових взаємин в художньому творі, заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. У ширшому сенсі інтермедіальність – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (чи створення художньої «метамови» культури). І, нарешті, інтермедіальність – це специфічна форм діалогу культур, яка здійснюється завдяки взаємодії художніх референцій. Подібними художніми референціями є художні образи чи стилістичні прийоми, які мають для кожної конкретної епохи знаковий

характер. Феномен інтермедіальності виникає внаслідок ускладнення принципів організації художнього тексту, який запозичує та асимілює властивості текстів інших видів мистецтва. Інтермедіальність визначається, по-перше, як специфічна методологія аналізу і окремо художнього твору, і мови художньої культури загалом. Ця методологія спирається на принципи міждисциплінарних досліджень. [11, 153].

Поряд із текстами, в яких мови інших видів мистецтва «переводяться» в мономедійний вербальний реєстр, у сучасній літературі існують приклади т. зв. мультимедійності, коли «при створенні твору комбінуються текст, зоровий образ і звук з метою забезпечення одночасного впливу на різні органи відчуттів» [5, 457].

У працях зарубіжних дослідників здійснюється структуризація літературного тексту (Р. Барт, 1987, Ж. Женетт, 1998, Ю. Лотман, 1998, Б. Успенський, 1970); «тексту культури» (Л. Жегин, 1976, Б. Успенський, 1976); «тексту» фільму (Ю. Лотман, 1973, 1988), У структуралізмі були описані «поліглотизм», «художній поліфонізм», «інтерсеміотичність» як активні макромеханізми культури. При цьому, як справедливо зазначає Н. Мишьякова, «інтермедіальність характеризується не лише цілісними метапростором і метамовою культури, а й на макрорівні – внутрішньотекстовими зв'язками різних мистецтв» [9, 55], що стало предметом філософської та наукової рефлексії в постструктуралізмі [12].

У постструктуралізмі абсолютизується теза про тотальну пантекстуальність культури («світ як текст» Ж. Дерріди, «світ як космічна бібліотека» В.Лейча, світ як «енциклопедія», «словник» У.Еко, М.Павич), причому компоненти глобального тексту існують у режимі деррідіанського «розрізнення», тобто не просто знищення чи примирення протилежностей, але їх одночасного співіснування в рухливих рамках процесу диференціації [6],

Разом із тим у ситуації кількісного зростання форм (способів) фіксації тексту і перевиробництва смислів виникає потреба в упорядкуванні текстів за допомогою механізмів культурної комунікації. На думку М. Ямпольського,

«сама потреба в закріпленні пам'яті виникає в ситуації підвищеної нестабільності, динамічності культури, в ситуації зростаючої настанови на культурну інновацію» [14, 14-15].

Існування сучасного мистецтва в єдиному комунікативному (media) просторі передбачає не лише імпорт образів мас-медіа в контекст мистецтва, а й розмивання («трансгресію») меж текстів високого мистецтва.

Отже, феномен інтермедіальності передбачає розгляд, по-перше, видів мистецтва як медій, які циркулюють у полі культури, по-друге, специфіки функціонування і відтворення каналів комунікації (слухового, зорового) і засобів комунікації (телебачення, телефону, інтернету) в літературі. Причому моделі, за якими функціонують канали «елітарної» комунікації (видів мистецтва) і масової комунікації і (телемедій) ідентичні.

Принципи інтермедіального аналізу розробляються на основі теорії інтертекстуальності Р. Барта і Ю. Кристєвої. Як зазначає І. Борисова, «інтермедіальність вписується в широке розуміння інтертекстуальності як будь-якого випадку транспозиції однієї системи знаків у іншу» (Ю. Кристєва), яка передбачає найрізноманітніші види «інтермедіальних» стосунків (І. Смірнов) чи то інтервербальність (Г. Левінсон), інтеркультуральність (Б. Вальденфельс) чи інтерсуб'єктивність (Е. Гуссерль) чи інтеркорпоральність (М. Мерло-Понті тощо) [2, б].

Відтак такі форми інтертекстуальності, як запозичення, переробка тем і сюжетів, явна і прихована цитація, переклад, плагіат, алюзія, наслідування, пародія, мають кореспонденції в інтермедіальній типології. Формування даних типів міжтекстових взаємодій відбувається в «кризову» «пограничну» добу fin de siècle, коли література, як вказує М. Епштейн, слідом за Р. Бартом, «усвідомлює 'вичерпаність' ... усіх своїх форм і неможливість далі розповідати 'живі, справжні історії'», внаслідок чого домінує «критика оригінального та індивідуального, естетика цитатності і симулякра» [13, 180-181]. Існує низка досліджень, у яких інтермедіальність розглядається як частковий випадок інтертекстуальності. В. Вольф, об'єднаючи інтртекстуальність та

інтермедіальність в інтегральному понятті «міжсеміотичні взаємини» (intersemiotic relations), називає інтертекстальність «мономедіальним», а інтермедіальність «кросмедіальним» варіантом даних взаємин.

Існує принцип розмежування інтермедіальності синтетичних видів мистецтва, притаманної кінематографу, театру, та інтермедіальності окремих видів мистецтва – літератури, живопису, скульптури. В. Вольф пропонує розділяти відкриту (overt, direct) і приховану (covert, indirect) форми інтермедіальності [18, 39; 19, 37-38]. Перший варіант передбачає включення кількох «медій» в один (multimediality, plurimediality). Як приклад такого типу інтермедіального об'єднання В. Вольф називає «мультимедіальні», тобто синтетичні жанри (театральна вистава, звуковий фільм, опера, пісня), а також вставки ілюстрацій чи нотних фрагментів у літературний текст. Другий варіант передбачає не буквальне використання матеріалу іншого виду мистецтва (гетерогенна структура медіатексту), а його переклад на мову «медіа домінанти» (гомогенна структура). В. Вольф описує дві форми такого перекладу: а) експліцитну – «розповідання» чи «тематизація» (telling, thematization); б) імпліцитну – «імітація» (showing, imitation, dramatization). Своєю чергою, ці форми підрозділяються відповідно на: 1) текстуальні, паратекстуальні, контекстуальні; 2) «word music» структурні і змістові аналоги музики.

Збагачення семіотик зображувальних мистецтв пов'язано з появою кінематографа («рухома фотографія», «сфотографований театр», «візуальна література»), що легітимізувало процесуальність візуальних мистецтв – результатом стало проникнення принципів організації часових мистецтв у просторові мистецтва. Ця інтенція вплинула на візуальні практики футуризму, дадаїзму та сюрреалізму. У новому живописі акцент зміщується з твору (результат) на творчий акт. Нова «кінематографічна» поетика візуальних мистецтв, своєю чергою, робить активний вплив на літературу ХХ ст., суттєво посилюючи її креативні й комунікативні стратегії.

Разом із тим, у дослідницькій парадигмі структуралізму джерелом інновацій кіно вважається саме література. Так, Р. Барт у праці 1964 р. вказує на літературну генезу системи монтажно-оповідних прийомів кінематографа: «Кіно найбільше бере від роману, а не від театру. Адже кіно притаманні місце дії, ретроспективи, екзотизм зображення, часова диспропорція епізодів, коротше кажучи, прагнення до повісткування» [1, 180-181]. Цю ж тезу розвиває Ю. Лотман, відносячи кіно до «розповідаючих» (нарративних) мистецтв [8, 158]. Однак останнім часом робляться спроби описати «поетику» кіно, вдаючись до літературних аналогій, наприклад, у парадигмі феноменології (Б. Гройс, М. Ямпольський, Ж. Дельоз).

Найбільш концептуальна класифікація моделей інтермедіальної техніки літератури і візуальних мистецтв належить А. Ганзен-Льове. Репертуар прийомів інтермедіальної техніки вчений вибудовує на основі семіотичної тріади Ч. С. Пірса «символ – ікона (копія) – індекс». Відповідно у праці Ганзен-Льове розмежовуються такі типи кореляції вербальних і візуальних знаків (текстів): по-перше, *транспозиція* фабули вербального тексту в «нарративний» зображальний текст (*знак-символ* з авторефлексивною функцією). По-друге, *трансфігурація* «просторової семантики» вербального тексту на основі семантичного контрасту чи паралелізму (каламбур, гра слів, омонімія, синонімія, паронімія, анаграматика) у візуальний текст, внаслідок чого утворюється *іконічний знак* із референтною функцією (предметний знак) чи авторефлексивною функцією (метаметазнак). По-третє, *проекція* концептуальних моделей візуальних мистецтв (монтаж, просторова перспектива, безпредметність), які в словесному тексті отримують властивості *знака-індекса* з авторефлексивною, автореферентною функцією (метаметазнак). За моделлю транспозиції (текст – символ) організовані т. зв. «музичні форми» в літературі, за моделлю трансфігурації (текст – ікона) – літературна репрезентація музичних творів (музичний екфразис), за моделлю проекції (текст-індекс) – літературні імітації звучання. Техніка інтермедіального зв'язку, запропонована Ганзен-Льове, співвідноситься з технічною класифікацією Г.

Лінда, який розділяє *комбінацію* – поєднання візуального і словесного в «складених» творах типу емблем чи авангардних вистав; *інтеграцію* – візуалізацію форми словесних творів, як у барокових віршах чи «каліграмах» Г. Аполлінера; *трансформацію* – словесний переклад творів візуальних мистецтв [3, 6].

Активізація інтермедійних процесів у сучасній літературі пов'язана з черговою зміною культурної парадигми і означає відмову від літературоцентризму, заснованого на раціоналізмі ідеології, дидактиці, перехід до «мистецтвоцентризму», який передбачає (в ситуації соціальної кризи) імморалізацію, деідеологізацію і дегуманізацію літератури. «Артцентризм» сучасної літератури спирається на «блаженну індіферентність постмодернізму» [4, 36].

Передумовою подібних явищ художньої словесності (які отримали назву «метароману, метатексту» Б. Гройс називає відносну автономію мистецтва, досягнуту в добу модерну, завдяки якій мистецтво здатне самостійно реалізувати «контекстуальну креативність», не вдаючись до посередництва критики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких финограммах С. М. Эйзенштейна. Кино и время. Вып.2. Москва: Искусство, 1979. С. 179 - 202.
2. Борисова И. Е. Перевод и граница: Перспективы интермедиальной поэтики. Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies, 2004(6). № 7.
3. Геллер М.М. Воскрешение понятия, или Слово об экфразисе. Экфразис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л.Геллера. Москва: МНК, 2002. С. 5 – 22.
4. Гройс Б. Комментарии к искусству. Москва: Худ. журнал, 2003. 344 с.
5. Западное литературоведение. Москва: Intrada, 2004. 560 с.
6. Ильин И. Г. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. Москва 1996.
7. Ильин И. Г. Постмодернизм. Словарь терминов. Москва: ИНИОН РАН: Intrada, 2001. 384 с.
8. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. 216 с.
9. Мышьякова Н.М. Опыт интермедиального анализа (музыкальность лирики А.А.Фета). Вестник Оренб. ун-та, 2002. № 6.
10. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика. Київ: Видавничий дім Києво-Могилянська академія, 2006.

11. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Материалы междунар. научн. конф., 18 мая 2001. СПб: С-Петербург. Философ. общество, 2001.
12. Тишунина Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения. Филологические науки, 2003. № 1. С 19 -26.
13. Эпштейн М.И. De'but de siècle, или От пост к прото. – Манифест нового века. Знамя, 2001. № 5. С.180 -198.
14. Ямпольский М.Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. Москва : РНК «Культура», 1993. 456 с.
15. Hanzen-Leve A.A. Intermedialitat und Intertextualitat. Probleme der Korrelation von Wert und Bildkunst am Beispiel der Russischen Moderne. Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualitat: Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 1983. Sonder bd. 11. S. 291 - 360.
16. Muller J. Intermedialitat – Formen modermer Kultureller Kommunikation. –Munster: Nodus Publikationen, 1996.
17. Paech J. Intermedialitat: Mediales Differenzial und Transformative Figurationen. Intermedialitat: Theorie und Praxis eines interdisziplinares Forschungs gebiets. Berlin, 1998.
18. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam: Ro-Dopy, 1999. 272 p.
19. Word and Music Studies, 1999.

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ ЯК МЕТОДОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ

СИНОПСИС

У розділі подається огляд становлення теорії інтермедіальності загалом й екфразису як важливого зразка інтермедіальних стосунків у літературних текстах. Враховані напрацювання провідних теоретиків інтермедіальності й екфразису в сучасному європейському літературознавстві і на пострадянському просторі (Н. Брагінська, В. Вольф, Л. Генералюк, У. Т. А. Мітчелл, І. Раєвські, О. Ганзен-Льове, Є. Шрьотер, Дж. Хеффернен, О. Яценко та ін.). Окреслюються етапи розвитку основних концептів інтермедіальності, висвітлюється сутність наукових дискусій стосовно ключових понять (медіум/медіа, інтермедіальність, екфразис тощо). Дефініції засадничих термінів, а також класифікації медіа, типів інтермедіальності, видів екфразису наведені з урахуванням еволюційних змін змістового наповнення кожного з цих понять.

Поняття «медіум/медіа» схарактеризовані як складні, багатопланові й динамічні. Дослідницький інтерес нині фокусується на їх процесуальному, комунікативному аспекті, на різноманітних формах медіа-конфігурацій у творах і змістових трансформаціях, що залежать від них. Поряд із поглибленим вивченням окремих медіа, широкі дослідницькі перспективи відкриває комплексне дослідження медіа і медіасистем, адже чимало характерних особливостей певних способів художнього вираження можна побачити і зрозуміти лише зіставно, «на тлі» інших медіа, беручи до уваги історію їхнього розвитку, трансформації та взаємодії. Розуміння медіа, як продемонструвала М.-Л. Ріан, залежить і від контексту конкретних досліджень. У європейських літературознавчих студіях переважає комунікативне окреслення медіа, які інтерпретуються, головню, як засоби творення і передачі художніх образів (М. Ільницький, В. Будний) або канали і засоби комунікацій між різними видами мистецтв, кожне з яких говорить власною «мовою» (В. Вольф, Н. Тішуніна).

У наступному параграфі висвітлюється поняття «інтермедіальність», що увійшло в науковий обіг з середини 1980-х рр., й досі користується активною увагою науковців. Дослідники відзначають певну полісемантичність цього терміну, тому справедливо окреслюють його як «термін-парасольку» (І. Раєвські), потракування якого в кожному конкретному випадку залежить від контексту. Розглянуті у підрозділі типології інтермедіальності у дослідженнях літератури виходять із необхідності визначити та систематизувати типи й форми інтермедіальних взаємодій у синхронічній, діахронічній та генеалогічній перспективах, у межах і поза межами окремих творів, а також окреслити типи дискурсів, пов'язаних із концепцією інтермедіальності. Інтермедіальні студії передбачають активне залучення міждисциплінарних підходів, а для літературознавців, які працюють у цій галузі, вони означають необхідність ґрунтовного ознайомлення з матеріалом, «мовами», базовими принципами й теоретичними засадами досліджень інших мистецтв, у взаємодію з якими в різний спосіб заходить красне письменство.

Окремий підрозділ присвячено характеристиці екфразису. Цей прийом «переведення з показу в оповідь» (за висловом Н. Брагінської) відомий з античних часів, але й нині не втрачає популярності і як інструмент художньої творчості, і як об'єкт інтермедіальних студій. Про це свідчить велика кількість присвячених йому різнопланових праць. Це, зокрема, дослідження К. Барбетті, Т. Бовсунівської, Н. Брагінської, З. Брюн, Л. Генералюк, К. Клювера, М. Крігера, У. Т. А. Мітчелла, Дж. Хеффернена, О. Яценко та багатьох інших науковців, матеріали спеціалізованих конференцій, приміром, Лозаннського симпозіуму з проблем екфразису в російській літературі, збірники «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте» (2013), «Екфрастичний поворот: міжмистецькі діалоги» (2015) та ін.).

Екфразис як техніка, що викликає в уяві читача елементи чи структури інших медіасистем [33, 55] є одним із найяскравіших прикладів інтермедіальних референцій у літературних творах. Розуміння екфразису

поглибилося з плином часу і, на думку дослідників, навряд чи колись сягне своєї остаточної дефініції. Класифікації (Ф. де Армас, О. Яценко), укладені з урахуванням основних формальних, змістових та функціональних особливостей екфразису, відображають також посилення динамічної і трансляційної складової у теперішньому потрактуванні цієї описової техніки, а також відображають істотне розширення кола її об'єктів. Вихід екфразису за межі візуальних мистецтв і дедалі активніша асоціація його з музикою, хореографією тощо відкриває потужні перспективи для інтермедіальних студій.

Поняття інтермедіальності і пов'язане з ним коло питань посіли одне з чільних місць у компаративістиці другої половини ХХ ст., однак сам феномен був зауважений значно раніше. Його осмислення відбувалося в кілька етапів.

В античній культурі закладаються основи класифікації та порівняння різних видів мистецтва. Міркування про схожість літератури і живопису знаходимо, приміром, у діалозі Платона «Федр» (399-390 до н. е.): «У тому-то, Федре, і полягає дивовижна прикмета письма, яке надзвичайно нагадує живопис. Витвори живопису стоять немов живі. А коли їх про щось запитаєш, вони поважно мовчать. Так само й написані твори. Тобі здається, що вони мислять і говорять, а якщо, бажаючи чогось навчитись, їх запитати про щось із того, що в них сказано, вони завжди твердять одне й те саме». [11, 299].

Письменники стародавнього світу відзначали й взаємопроникнення та взаємодію пластичних і вербальних мистецтв. Зокрема, Горацій у «Науці поезії» (65-68 до н. е.), розвиваючи думку грецького поета Симоніда (бл. 556-478 до н. е.) про поезію як говірке малярство і малярство як мовчазну поезію, виводить принцип «*ut pictura poesis*» (лат. «як у малярстві, так і в поезії»), який, зазвичай, трактують у широкому розумінні співзвучності поезії та живопису за їхнім внутрішнім змістом.

Екфразис як опис витвору мистецтва, включений у певний текст, можна знайти вже у славетних поемах Гомера (наприклад, опис щита Ахілла в «Іліаді»). У пізньоантичний період він постає як «особливий тип текстів» [4,

с. 3], пов'язаних із образотворчим мистецтвом, а згодом виокремлюється у самостійний жанр, засвідчуючи розвиток технік візуалізації, скерованих на вербальну репрезентацію картин і скульптур, тобто як спроба передати витвори одного виду мистецтв засобами іншого («Картини» старшого і молодшого Філостратів, «Опис статуй» Калістрата). Феон (I-поч. II ст. н.е.), ритор, який дав одну з перших дефініцій екфразису, характеризує його як «описову мову, яка чітко являє очам те, що вона пояснює» [цит. за:4, 1].

Як пояснює Н. Брагінська у своїй праці «Екфразис як тип тексту (До проблеми структурної класифікації)»: «...екфразис – це «переклад» із зображальної мови на словесну. При цьому не лише слово намагається набути зображальних якостей, але й зображенню надаються оповідні властивості або постає як наочна ілюстрація якогось цілком «словесного» сенсу» [4, 2]. На думку дослідниці, такий підхід відображає раціоналізм й інтелектуалізм, властиві сприйняттю мистецтва у давньогрецькій культурі.

У добу Відродження інтерес до стосунків літератури і малярства отримав новий розвиток. Взаємини цих видів мистецтва трактували тоді як спорідненість і суперництво водночас, віддаючи пальму першості живопису (трактати Л. да Вінчі, Дж. Вазарі). Саме з Ренесансу беруть початок і намагання точно визначити кордони кожного виду мистецтва, хоч уже у XVII ст. обмеженість таких спроб була очевидною: культура Бароко, сповідуючи принцип «наочності» [13, 410], визнавала примат пластичних мистецтв й активно розвивала пов'язані з живописом і графікою літературні практики.

Як зазначав Д. Чижевський, найвиразніше прагнення Бароко до наочності розкрилося в «емблематичній літературі», тобто у збірках зображень, «символічне значення яких пояснюється у книзі передовсім коротким висловом на кшталт прислів'я (це т. зв. «лема»), за лемою йде віршоване чи прозове пояснення закладеного у малюнку – «емблемі» сенсу» [13, 411]. Крім того, у бароковій літературі набули поширення прийоми семантичної гри, які вимагали перечитування тексту для виявлення прихованих значень слів і фраз (омонімія, омографія, енантіосемія, буквализація ідіоматичних зворотів тощо). Вони

вважаються словесним аналогом анаморфози, популярного малярського прийому тих часів, що полягав у створенні зображень із прихованими елементами, які можна було побачити лише за певних умов («пiкторiальний гумор» англiйської поезii XVII ст., творчiсть Ф. де Кеведо та iн.) [див., зокрема: 24].

Г. Е. Лессiнг у вiдомiй працi «Лаокоон: про межi малярства i поезii» (1766) [9] пропонує новий, по сутi, семiотичний, пiдхiд до розрiзнення цих двох видiв мистецтва, покликаючись на рiзницю у iхнiх способах репрезентацiї сенсiв. Для поезii, на думку Лессiнга, важить поступове розгортання словесних образiв у часi, тодi як малярству властива одночаснiсть сприйняття цiлiсного просторового образу, вiдтак: «часова послiдовнiсть — царина поетова, просторова — царина малярева» [9, 174]. Цiкаво, що автори, якi обстоювали непорушнiсть мiжмистецьких кордонiв, навiть у XX ст. включали у назви власних творiв вiдсилки до трактату Лессiнга. Це стосується, зокрема, «Нового Лаокоона» I. Беббiта (1910) i «До нового «Лаокоона» К. Грiнберга (1940), де аргументується необхiднiсть шанувати унiкальнiсть кожного виду мистецтва та властивих лише йому засобiв вираження [докладнiше див.: 26, 4-6].

На змiну просвiтницькiй рацiональностi та прагненню унормувати мистецтва, у добу Романтизму прийшло долання меж, експерименти з формою, смiливе змiшування жанрiв. Романтики переглянули й успадковану вiд Ренесансу iєрархiю мистецтв, проголосивши першим серед них не малярство, а музику як сферу найповнiшого i найвiльнiшого вираження емоцiй i почуттiв.

Важливо пам'ятати, що дискусii з приводу меж мистецтв, особливостей виражальних засобiв, властивих певному виду мистецтва, та можливостей iхньої взаємодiї, столiттями точилися головню довкола взаємин «високих мистецтв» — лiтератури, малярства й музики. Саме вони, як зазначає Г. Рiппль, протягом XX ст. були об'єктом рiзнопланових дослiджень об'єднаних поняттями «порiвняльного мистецтвознавства» (comparative arts) i «мiжмистецьких студiй» (interart studies) [26, 6], якi передували власне iнтермедiальним студiям у сучасному розумiннi. Серед важливих тогочасних

праць такого типу Н. Тішуніна і Т. Гундорова називають, зокрема, дослідження російських учених М. Алексєєва (його стаття «Тургенєв і музика», опублікована в Києві 1918 р., стала одним із досліджень, які започаткували цей напрям у російському літературознавстві ХХ ст.) і М. Кагана, чия монографія «Морфологія мистецтва» (1972) одним зі своїх завдань проголошує намагання зрозуміти зв'язки між рівнями творчої діяльності у мистецтві, «збагнути закони внутрішньої організації світу мистецтв» [цит. за:12; див. також: 6, 10].

Порівняно з такими роботами, інтермедіальні студії у їх сучасному розумінні «є більш демократичними, позаяк вивчають не лише художні форми і не тільки витвори високочолої культури, але всі види культурних конфігурацій: вистави, продукти поп-культури, чи нових засобів комунікацій» [26, 6].

Інтермедіальними студіями у різноманітних проявах активно займаються нині як європейські (німецькі, чеські, литовські, фінські та ін.), так і американські дослідники. Зростає й інтерес до них серед вітчизняних науковців різних генерацій, що демонструють, приміром, монографії і статті (зокрема, у збірці «Література на полі медій», 2018) Т. Бовсунівської, Е. Васільєва, Л. Генералюк, Т. Гундорової, Д. Наливайка, Г. Сиваченко, Т. Свербілової, авторки цих рядків та багатьох інших науковців.

Медіум/медіа. Градації медіа.

Дослідники досі не виробили єдиного, остаточного потрактування понять «інтермедіальність» (англ. *intermediality*, нім. *intermedialität*) та, власне, «медіум», множ. «медіа» (*medium, media*). Як зазначає Вернер Вольф у праці «(Інтер)медіальність і дослідження літератури» (2011) [36], обидва ці поняття є абстракціями, зрозуміти які можливо лише «у певних проявах» [36, 2] і розмаїття цих проявів призводить до розбіжностей (подеколи істотних) у потрактуванні самих понять.

Первісне значення латинського іменника *medium*: «середина, внутрішній простір, центр». Воно також співвідноситься з поняттями «посередництво,

посередник, середній». У сучасних мовах його значення істотно збагатилося, що підтверджує, приміром, широка палітра значень, зафіксованих тлумачним словником англійської мови «Merriam-Webster». Як і в латині, форма «medium» може означати: «середина, середовище, середній, посередині», а форма множини «mediums, media» має значення: «канали чи системи комунікації, інформації або розваг», ЗМІ і, крім того, «medium» — це «спосіб художнього вираження або комунікації» [див.: 30].

До цього словникового формулювання близька дефініція Н. Тішуніної, яка у статті «Методологія інтермедіального аналізу у світлі міждисциплінарних досліджень» визначає «медіа» «як канали художніх комунікацій між мовами різних видів мистецтв» [12]. У цій праці дослідниця спирається на ширше визначення, запропоноване філософом І. Ільїним, який бачить у медіа «будь-які знакові системи, у яких закодовано будь-яке повідомлення» [цит. за: 12]. З погляду семіотики, вважає Ільїн, всі медіа, незалежно від їхньої конкретної форми, є рівноправними як засоби передачі інформації, але у кожному виді мистецтва вони мають певну усталену організацію, утворюють власний код, «мову» окремого виду мистецтва, котра своєю чергою стає частиною мови культури певного історичного періоду. [12].

В іншому окресленні терміну, яке належить М. Ільницькому й В. Будному, йдеться про медіа як матеріальні «засоби творення і передачі образів», що співвідносяться з видами мистецтва, які використовують їх [8, 216].

Коментуючи словникові визначення медіа, Г. Ріппль характеризує перше з них (канали комунікації) як «трансмійне», а друге (спосіб комунікації) як «комунікативне» й підкреслює конфігуративну функцію останнього, адже технічні особливості конкретного медіуму впливають на зміст повідомлення, яке він несе. Трансмійне тлумачення більш характерне для англо-американських наукових кіл, а німецькі фахівці оперують, головню, комунікативним визначенням, розуміючи медіум як «матеріальний засіб вираження» [26, 9].

Важить і загальний контекст, в якому функціонує поняття «медіум/медіа». М.-Л. Ріан наголошує, що тлумачення цього терміну в багатьох випадках є прямо залежним від сфери його застосування. Для соціолога тут ідеться, передовсім, про засоби масової інформації (кіно, телебачення, радіо, інтернет). Дослідники культури, красного письменства й образотворчого мистецтва розуміють під цим терміном малярство, музику, літературу, драму, фотографію, архітектуру та ін. Безпосередніми засобами митця є глина, фарби тощо. Для філософів медіа поділяються за каналами сприйняття: візуальні, аудіальні, вербальні. Для історика актуальний поділ на старі і нові медіа залежно від носіїв інформації (паперові, цифрові тощо) [цит. за: 26, 7].

В. Вольф у своїй праці говорить про потрактування поняття «медіа» в широкому і вузькому сенсі, спираючись на дефініції М. Маклюєна, для якого медіа — це «будь-яке продовження... людини», і Г. Гібеля, який розуміє медіа як «матеріальні чи енергетичні передавачі даних та одиниць інформації» [цит. за: 36, 2].

На думку Вольфа, саме з огляду на своє надто широке і надто вузьке (технічне) значення обидві дефініції незручні для використання у літературознавчих студіях. Для роботи у цій галузі досліджень він пропонує власне (як видається, надто ускладнене) визначення поняття «медіум»: «Медіум у дослідженнях літератури й інтермедіальності — це виокремлений традицією і культурою засіб комунікації, який характеризується не лише притаманними йому технічними чи інституційними каналами (або каналом), але, передовсім, використанням однієї чи кількох семіотичних систем для передачі змісту, який містить певні установчі «повідомлення», але не обмежується ними. Загалом, медіа розрізняються за типом змісту, способами презентації змісту й тому, як цей зміст пізнається» [36, 2].

Чисельні намагання систематизувати медіа виходять із необхідності визначити їхні основні аспекти, що, своєю чергою, допомагає накреслити відповідні напрямки досліджень, або ж типології акцентують поступове

ускладнення медій, пов'язане з технічним розвитком матеріальних засобів вираження.

Зокрема, типологія, запропонована З. Й. Шмідтом, окреслює чотири важливі аспекти медійних систем: семіотичні інструменти комунікацій (найпростіший — усне мовлення тощо); медійні технології, які починалися з письма, а згодом постали друк, фільмування тощо; соціальна система (соціальні інституції, завдяки яким упроваджуються і розвиваються медійні технології — навчальні заклади, телестанції та ін.), медіапродукти як такі (літературні твори, музичні композиції, картини) [див.: 26, 9].

К. Б. Єнсен (2016) [28], узагальнюючи положення Дж. Мейровіца, Х. А. Інніса і Дж. Маклюена, накреслює трирівневу градацію медій, в основі якої — поступове просування від безпосередньої (face-to-face) комунікації до дедалі більш технологізованих способів обміну й передачі інформації.

На думку Єнсена, людина як жива істота — це медіа першого ступеня (media of the first degree). «Людське тіло, — пояснює вчений, — це універсальна матеріальна платформа і пристрій, призначений для мовлення, співу, танцю, драми, малярства та мистецької творчості загалом, воно володіє всіма здібностями, що їх як діти, так і фахівці здатні розвинути до рівня вминь. У цій якості людське тіло є необхідною і достатньою умовою комунікації...» [28, 5].

До медій першого ступеня Єнсен відносить також письмо як засіб збереження й передачі інформації та безпосередньої міжособової комунікації. Медіа другого ступеня представляють ЗМІ, які розвивають і посилюють можливості безпосереднього спілкування й донесення інформації, а до третього ступеня належать цифрові технології і пристрої, використання яких надає нові можливості обміну, зберігання, розповсюдження інформації, участі в її обробці та інтерпретації, відкриває новий вимір культурних практик [28, 6-7].

Близька до цього й градація медій, запропонована Г. Проссом, а згодом доповнена В. Фаулстіхом. У цій чотирирівневій структурі «первісними медіями», як і в Єнсена, вважаються можливості людського тіла, які не вимагають використання жодних технологій для відтворення і сприйняття

(голос, мова тіла); вторинними медіями виступають музичні інструменти та інші засоби, потрібні для мистецького вираження, але не для сприйняття (сопілка, перо тощо); у медії третього рівня високі технології задіяні як у виробництві, так і в сприйнятті медій продукції (кіно, радіо, телебачення). Нарешті, завдяки розвитку сучасних цифрових технологій, постали медії четвертого рівня (інтернет тощо) [див.: 26, 9].

Усе розглянуте вище демонструє, що поняття «медіум/медіа» складні, багатопланові й динамічні. Дослідницький інтерес нині фокусується на їх процесуальному, комунікативному аспекті, на різноманітних формах медіа-конфігурацій у творах і змістових трансформаціях, що залежать від них. Поряд із поглибленим вивченням окремих медій, широкі дослідницькі перспективи відкриває комплексне дослідження медій і медіасистем, адже чимало характерних особливостей певних способів художнього вираження можна побачити і зрозуміти лише зіставно, «на тлі» інших медій, беручи до уваги історію їхнього розвитку, трансформації та взаємодії.

Розуміння медій залежить також від контексту конкретних досліджень (М. Л. Ріан). У європейських літературознавчих студіях переважає комунікативне окреслення медій, які інтерпретуються, головню, як засоби творення і передачі художніх образів (М. Ільницький, В. Будний) або канали і засоби комунікацій між різними видами мистецтв, кожне з яких говорить власною «мовою» (В. Вольф, Н. Тішуніна).

Інтермедіальність — історія і значення терміну. Систематизації.

Термін «інтермедіальність» генетично споріднений з термінами «інтермедіум» й «інтермедіа», які, своє чергою, походять від «медіум», «медіа». Префікс «inter-» (лат. «між, посеред») посилює у них конотації серединності, посередництва, акцентуючи значення взаємодії і зв'язку.

Термін «intermedium» першим використав англійський поет С. Т. Колрідж у лекції, присвяченій творчості Е. Спенсера (1812), окресливши ним порівняння функцій символу й алегорії.

1965 р. представник мистецького руху «Флюксус» (Fluxus) Д. Хіггінс відродив цей термін у формі «intermedia», використавши його на означення витворів мистецтва, де поєднані два і більше медій. Як наголошує Е. Вос, йдеться наразі не про механічне поєднання, а саме про «концептуальне змішування» кількох медій в одному творі [цит. за: 33, 51].

К. Фрідман відзначає, що формальна різниця між «інтермедіумом» й «інтермедіа» оприявнює різницю семантичну: у Колріджа, який вдається до цього терміну чи не єдиний раз, йдеться про конкретний факт, а у Хіггінса — про «мистецьку тенденцію, що відбилася і в різних формах мистецтва, і в підходах до мистецтва» [23, 51]. Саме у процесуальному потрактуванні Хіггінса термін «інтермедіа» увійшов у науковий обіг.

Концепція інтермедіальності як інструмент літературознавства генетично пов'язана з концепцією інтертекстуальності, яка перебувала в центрі уваги європейських фахівців у 1970-1980 рр. На думку Т. Гундорової, важливу роль тут зіграло як розширення самого поняття «текст», так і розуміння будь-якого тексту як «перетину різноманітних дискурсів», де відбувається «своєрідна трансформація різних мовних структур і утворень, що включаються у новий смисловий і мовний контекст» [6, 10].

Значний вплив на розвиток інтермедіальних студій справила й концепція інтерсеміотичності, «поліглотичності» художніх творів і культур Ю. Лотмана з її положенням про «багатоголосся» культурних текстів, сполучення у них кількох (принаймні двох) семіотичних систем [див.:6, 10; 12].

Тепер інтермедіальність розуміють як сферу, що потребує міждисциплінарних підходів і співпраці науковців, які працюють у різних царинах мистецтва — літературознавців, музикознавців, істориків культури тощо. Розмірковуючи про інтермедіальність як одну з перспектив літературознавства, В. Вольф справедливо наголошує: «...можна, вочевидь,

стверджувати, що до інтермедіальних студій долучаться лише фахівці, обізнані, принаймні, ще з одним медіумом» [36, 3].

Термін «інтермедіальність» (нім. *intermedialität*) 1983 р. запровадив австрійський русист О. Ганзен-Льове у своїй статті, присвяченій взаємодії вербального і візуального мистецтва у російському модернізмі. 2006 р. у монографії з проблем інтермедіальності у модернізмі він закріпив і поглибив тлумачення терміну, окресливши інтермедіальність як переклад з мови одного мистецтва на мову іншого в межах однієї культури або поєднання елементів різних мистецтв в одному художньому тексті [див.: 7]. Н. Тішуніна уточнює цю дефініцію, пояснюючи, що «...інтермедіальність — це наявність у художньому творі таких образних структур, які містять інформацію про інший вид мистецтва» [12].

На думку німецького теоретика інтермедіальності І. О. Раєвські, термін «інтермедіальність» потребує нині уточнення саме тому, що він «від початку використовувався як термін-парасолька. Багато критичних підходів використовують цей концепт, але конкретний об'єкт у них щоразу отримує інше визначення і щоразу інтермедіальність асоціюється з різними атрибутами й обмеженнями» [33, 44].

Дослідниця пропонує розрізнити широке і вузьке трактування інтермедіальності. У широкому розумінні термін «інтермедіальність» охоплює всі явища, які передбачають перетин медійних кордонів, взаємодію *між різними* видами медій. В цьому сенсі поняття інтермедіальності постає як «фундаментальна умова чи категорія» [33, 47].

Таке формулювання дозволяє відрізнити власне *інтер*медіальні (від лат. *inter-* «між») феномени від *інтра*медіальних (лат. *intra-* «всередині») і *транс*медіальних (лат. *trans-* «через, крізь»). Інакше кажучи, це дозволить розрізнити:

- 1) взаємодію різних медій *між собою*;
- 2) явища, у яких не відбувається «переступ медійних кордонів» (Г. Ріппль), тобто взаємодії елементів *усередині одного* медіуму;

3) функціонування певних тем, мотивів, дискурсів тощо у низці медій (характерні особливості естетики Бароко, наприклад, динамічність, у різний спосіб проявилися у малярстві, архітектурі, музиці, літературі) [26, 11].

У вузькому розумінні інтермедіальність, за І. Раєвські, є засобом «для конкретного аналізу індивідуальних медіапродуктів чи конфігурацій» [33, 47].

Широке і вузьке розуміння інтермедіальності визнає й Н. Тішуніна, але формулює їх дещо інакше: «У вузькому сенсі інтермедіальність — це особливий тип внутрішніх текстових взаємозв'язків у художньому творі, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтва. У ширшому сенсі інтермедіальність — це творення цілісного поліхудожнього простору у системі культури (або створення художньої метамови культури)» [12].

І. Раєвські вказує й на необхідність враховувати *синхронічну* і *діахронічну* перспективи дослідження інтермедіальності. Синхронічна дозволяє розробити типологію конкретних форм інтермедіальності, а діахронічна — простежити історичні зміни, які відбуваються в медіях, види медійних сполучень, характерні для певного періоду, зміни форм і функцій інтермедіальних взаємодій у різні часи тощо [33, 47].

Спираючись на висновки А. Годро і Ф. Маріона, дослідниця відзначає також «генеалогічну інтермедіальність», тобто дослідження відносин, що виникають між різними медіями тоді, коли новий медіум з'являється або виходить на перший план, обіймаючи панівне положення, адже в такі моменти завжди увиразнюються й нові інтермедіальні якості [33, 47].

У літературознавчій перспективі, за І. Раєвські, можна викоремити три основні субкатегорії інтермедіальності, однак медіа-поєднанням у конкретних творах можуть бути притаманні ознаки не лише однієї, а декількох із них.

1. *Медіа-комбінація* (мультімедіа, плюрімедіа, змішані медіа) — поєднання принаймні двох способів вираження в одному творі. Наприклад: ілюстровані манускрипти, опера, вистави, фільми тощо. У цій субкатегорії інтермедіальність виступає як «семіотично-комунікативний концепт» [33, 52].

2. *Медіа-транспозиція* (перенесення) — інтермедіальність пов'язується зі *способом творення* медіа-продуктів. Ідеться наразі про перекодування, відтворення витвору одного медіуму (чи його частини) засобами іншого медіуму. Наприклад: екранізація літературного твору (відтворення тексту художньої літератури засобами кіно) чи новелізація кінофільму (відтворення кінокартини засобами літератури).

3. Інтермедіальні референції (посилання). Наприклад: відсилки до музичних творів у літературних текстах, застосування прийомів кіно у літературі (монтаж, збільшення тощо), описові практики, скеровані на відтворення у слові витворів пластичних мистецтв (екфразис). У цьому випадку інтермедіальність також перебуває у семіотично-комунікативній площині, однак фактично наявний лише один засіб вираження.

Дослідниця наголошує, що простої згадки про один вид мистецтва та його характерні засоби чи особливості у творі, що належить до іншого виду, не досить для того, щоб визнати такий твір інтермедіальним. Інтермедіальність виникає тоді, коли твір одного виду мистецтва «ніби» користується засобами, властивими іншому виду мистецтва. Як зазначає Раєвські, в такому випадку: «певний медіапродукт не може використати або властивими йому засобами по-справжньому відтворити елементи чи структури іншої медіасистеми, він може лише *викликати їх в уяві* чи *імітувати їх*» [33, 55. – Курсив оригіналу]. Прикладом є використання кінопрактик у літературі, де письменник, обмежений словесним інструментарієм, не може зробити справжнє «збільшення», але може імітувати цей прийом.

Крім типології інтермедіальних зв'язків, запропонованої І. Раєвські, існують інші спроби їх систематизації. Близьку типологію інтермедіальних явищ розробив В. Вольф, який виокремив чотири види відносин інтермедіальності, що можуть існувати екстракомпозиційно (тобто, виходячи за межі одного твору) або ж інтракомпозиційно (всередині одного твору).

До екстракомпозиційних відносин належать: трансмедіальність, що охоплює феномени, не прив'язані до конкретного медіуму (мотиви, теми,

оповідні особливості), та інтермедіальна транспозиція, коли зміст або формальні особливості твору одного виду мистецтва переносяться у твір іншого виду (екранізація літературного твору).

Всередині твору (інтракомпозиційно) можуть існувати відверті або приховані інтермедіальні референції (посилання на інші медіа). Відверті інтермедіальні референції демонструють сполучення кількох видів медій в одному творі («в одній семіотичній єдності») [26, . 12]. Приховані референції відображають у текстах певні формальні риси інших медій (прийоми візуалізації в літературі, наприклад, екфразис). До інтракомпозиційних поєднань належить і комбінація медій в одному творі (мультимедійність, плюримедійність) на кшталт балету, опери, кіно, коміксів, радіотеатру тощо [26, 12].

Класифікація Є. Шрьотера (2012) [34] не пропонує, за словами дослідника, «нових дефініцій інтермедіальності», окреслюючи натомість «способи обговорення інтермедіальності у загальному контексті» [34, 2].

На думку вченого, існують чотири типи дискурсів, пов'язаних із інтермедіальністю. Перший — «синтетична інтермедіальність» — описує злиття кількох медій у новий «супер-медіум» [34, 2], який є чимось більшим, ніж проста сума його частин. Таке розуміння корелює з описаною вище концепцію «інтермедій» Д. Хігінса.

«Формальна (або трансмедіальна)» інтермедіальність, за Є. Шрьотером, корелює з поняттям «медіа-транспозиції» І. Раєвські й постає тоді, коли йдеться про формальні структури, не пов'язані з одним видом медій, приміром, «фікційність, ритмічність, планіметричні структури чи серіальність» [34, 3].

«Трансформаційна інтермедіальність» описує «інтермедіальні стосунки, що полягають у репрезентації одного медіума за допомогою іншого» [34, 4-5]. Однак, на думку вченого, водночас виникає й питання, чи насправді тут ідеться саме про інтермедіальність, адже: «артефакт із царини певного медіуму (приміром, фільм), не містить у собі інший медіум (наприклад, картину) як такий, а натомість, репрезентує його. Картина у фільмі або будівля на світлині

вже не є картинами і будівлями, вони стають інтегральними частинами медіуму, який їх представляє: вони просто представлені» [34, 5].

Нарешті, окреслюючи поняття «онтологічна інтермедіальність», вчений наголошує на тому, що всі медіа існують не ізольовано, а у зв'язках із іншими. На думку Є. Шрьотера, інтермедіальні взаємини передують виокремленню конкретних медій [34, 2], і таке виокремлення є процесом доволі штучним. Як дотепно зазначає дослідник: «... щоб описати якийсь новий медіум, терміни можна взяти лише з мови, що вже існує, або ж утворити неологізми з уже наявних термінів. Тож навряд чи вдасться уникнути метафор, пов'язаних із іншими медіями, на кшталт «візуальний ритм, писати світлом» тощо [34, 6].

Отже, поняття «інтемедіальність», що увійшло в науковий обіг з середини 1980-х рр., й досі користується активною увагою науковців. Дослідники відзначають певну полісемантичність цього терміну, тому справедливо окреслюють його як «термін-парасольку» (І. Раєвські), потрактування якого в кожному конкретному випадку залежить від контексту. Розглянуті вище типології інтермедіальності у дослідженнях літератури виходять із необхідності визначити і систематизувати типи і форми інтемедіальних взаємодій у синхронічній, діахронічній та генеалогічній перспективі, в межах і поза межами окремих творів, а також окреслити типи дискурсів, пов'язаних із концепцією інтермедіальності.

Інтермедіальні студії передбачають активне залучення міждисциплінарних підходів, а для літературознавців, які працюють у цій галузі, вони означають необхідність ґрунтовного ознайомлення з матеріалом, «мовами», базовими принципами й теоретичними засадами досліджень інших мистецтв, у взаємодію з якими в різний спосіб заходить красне письменство.

ЕКФРАЗИС

Екфразис — прийом «переведення з показу в оповідь» [4, 10] — відомий з античних часів, але й нині не втрачає популярності і як інструмент художньої творчості, і як об'єкт інтермедіальних студій. Про це свідчить велика кількість присвячених йому різнопланових праць (зокрема, дослідження К. Барбетті, Т. Бовсунівської, Н. Брагінської, З. Брюн, Л. Генералюк, К. Клювера, М. Крігера, У. Т. А. Мітчелла, Дж. Хеффернена, О. Яценко та багатьох інших науковців, матеріали спеціалізованих конференцій, приміром, Лозаннського симпозіуму з проблем екфразису в російській літературі, збірники «Невыразимо выразимое»: экфразис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте (2013), «Екфрастичний поворот: міжмистецькі діалоги» (2015) та ін.) [1; 2; 3; 4; 5; 10; 14; 15; 16; 18; 19; 20; 27; 29; 31; 35].

Термін «екфразис» походить від давньогрецького дієслова ἐκφράζειν — «висловлювати, називати» й у найширшому узагальненні означає нині репрезентацію твору одного виду мистецтва засобами іншого виду мистецтва. За класифікацією І. Раєвські, екфразис належить до третьої субкатегорії інтермедіальності у літературних творах — інтермедіальних референцій. За класифікацією В. Вольфа, екфразис належить до інтракомпозиційних прихованих інтермедіальних референцій, тобто відображає у літературних текстах окремі формальні риси інших медій.

В екфразисах витвори інших мистецтв, передовсім пластичних, відтворюються мовними засобами, тобто відбувається перекодування одного медіуму засобами іншого. Фактично ж наявний у творі лише один засіб вираження – словесний. Екфразис у літературному творі, таким чином, – приклад істинної інтермедіальності, яка виникає лише тоді, коли, як зазначає Раєвські, йдеться про «нібито» використання одним видом мистецтва засобів, властивих іншому, намагання викликати в уяві реципієнта елементи чи структури іншої медіасистеми [33, 55].

До екфразису дуже подібна інша відома з античності описова техніка, гіпотипозис, назва якої походить від іменника ὑποτύπωσις — «модель, начерк,

взірець», що означає живий, деталізований опис. Обидві техніки функціонують в літературі протягом століть, проте їхня остаточна дефініція, зміст, межі використання, а подеколи й сам факт їхнього існування, залишаються предметом наукових дискусій. Різниця між екфразисом і гіпотипозисом у сучасному їх розумінні полягає у тому, що вони презентують. Об'єктами екфразису виступають лише витвори мистецтва, тоді як гіпотипозис унаочнює все інше.

Розуміння гіпотипозису з плином часу не зазнало істотних змін: його тлумачать як виразний опис, який змушує читача яскраво уявити, «побачити» описуване, а інколи — як «візуалізацію» взагалі (Р. Наварро Дуран) [32, 49]. У. Еко вказує на розмитість дефініції цього прийому й, апелюючи до строкатості прикладів гіпотипозису в літературах різних країн та епох, пропонує вважати гіпотипозис сукупністю різнопланових описових технік, які спонукають читача до «інтерпретативної співпраці» з автором у творенні візуальних образів [22, 199]. У цьому, на думку дослідника, й полягає принципова відмінність гіпотипозису від екфразису, який пропонує увазі читачів опис образів, уже сформованих уявою автора.

З плином часу потрактування екфразису дедалі більше віддаляється від гіпотипозису і продовжує уточнюватися та поглиблюватися. Як зазначає Н. Брагінська, екфразис у давньогрецькій літературі початку нашої ери трактувався як опис, який виразно унаочнює те, що пояснює, а його об'єктами могли бути людська зовнішність, місця, події, пори року, картини природи тощо і лише у V ст. н. е. об'єктами екфразисів було названо переважно витвори мистецтва [4, 1].

У пізньоантичний період екфразис як опис витворів мистецтва, численні приклади якого можна знайти вже у Гомера, виокремився у самостійний жанр літературних творів («Картини» Філострата Старшого), але продовжував існувати і як опис, включений у твори інших жанрів [4, 3].

Спираючись на особливості внутрішньої організації античних текстів, Н. Брагінська розрізняє екфразис *монологічний* і *діалогічний*, де другий означає

організацію викладу у формі діалогу між тим, хто пояснює певні сюжетні зображення (часто сакрального характеру), та його аудиторією, завдання якої — ставити питання, які допомагають систематизувати опис. У ролі тлумача зображень виступає, зазвичай, старший, поважніший персонаж (митець, мудрець або жрець), який пояснює їх сенс молодшим чи менш досвідченим слухачам [див.:4, 4-5]. Такі екфразиси мають дидактичну функцію, їхня мета — не просто описати витвір мистецтва, але передовсім пояснити зміст і сакральне значення зображення, дати на його підставі філософську чи релігійну настанову [див.:4, 10].

Античний екфразис був деталізованим описом витворів візуальних мистецтв, але перелік об'єктів поступово зростав, відбиваючи розширення палітри мистецтв, із якими «співпрацює» ця творча техніка. У літературі ХХ — початку ХХІ ст. відбулося звільнення екфразису від жорсткої асоціації зі сферою візуального. Він не обмежується нині витворами малярства і скульптури, охоплюючи архітектуру — і навіть міський простір як єдине ціле («топоекфразис» Олега Клінга) [14, 97-110] —, традиційну і цифрову фотографію, музику, садівництво, кулінарію, а у творах метажанру фентезі — ще й витвори магічного мистецтва.

Разом із тим відбувається й поглиблення розуміння терміну, який давно вже вийшов за межі власне «опису видимого» (К. Гільєн) [25, 125], ставши засобом вербального відтворення не самого лише вигляду творів мистецтва («вербальна презентація візуальної презентації» В. Дж. Т. Мітчелла) [31, 152], але трансляції їх сприйняття, вражень і почуттів, які супроводжують споглядання (Л. Геллер, К. Барбетті, К. Клювер) [див.: 14, 10; 18; 20]. Останнім часом дослідники розмірковують і про когнітивні завдання екфразису (Н. Аль-Джулан) [17].

Загалом можна погодитися з тими науковцями, які твердять, що нині акцентується процесуальна, динамічна складова екфразису. Зокрема, Л. Геллер вважає продуктивним визнати «екфрастичними» описи не лише «сталих» просторових мистецьких об'єктів, а й витворів «часових», динамічних, на кшталт кіно, танцю, співу, музики [14, 13]. К. Барбетті у монографії

«Екфрастичні візії Середньовіччя: нова дискусія у теорії взаємодії мистецтв» (2011) [18], висновує, що екфразис, який досі залишається «слизьким створінням» у сенсі його вичерпної дефініції, сприймається вже не як «тест на культурну взаємодію між візуальними та вербальними мистецтвами, він лежить в основі того, як люди передають певний витвір мистецтва з огляду на його джерела та засоби» [18, 5]. Дослідниця наголошує, що тепер екфразис потрібно сприймати «не лише як жанр, але як процес» [18, 4], позаяк він «є частиною процесу творення ментальної моделі витвору і перенесення її далі, в інші витвори» [18, 5]. Нарешті, К. Клювер, підсумовуючи еволюцію поглядів на екфразис у статті «Новий погляд на стару тему: ще раз про екфразис» (2017) [20], робить висновок про динамічність дефініції екфразису як такої, адже вона «може задовольнити тих, хто читає її зараз, але як культурний конструкт вона улягає змінам» [20, 41].

Узагальнені класифікації екфразису, що спираються на таксономічні зусилля багатьох дослідників у напрямку взаємодії літератури і візуальних мистецтв, пропонують, зокрема, монографія Ф. де Армаса «Фрески «Дон Кіхота». Сервантес і мистецтво італійського Відродження» (2006) [21] та стаття О. Яценко «Любите живопись, поэты!.. Экфразис как художественно-мировоззренческая модель» (2011) [16].

В оглядовій класифікації де Армаса екфразиси категоризовані за:

1. *типом художнього об'єкту, що описується*. В цьому сенсі вони розподіляються на *уявні / notional* (такі, що описують неіснуючий витвір мистецтва) і *справжні / true* (такі, що описують реальну картину, скульптуру тощо);
2. *будовою* — екфразиси можуть бути *комбінаторні* (складаються з описів кількох об'єктів), *трансформативні* (деякі елементи об'єктів змінюються в описах), *метаdeskриптивні* (описи спираються не на справжні чи вигадані мистецькі об'єкти, а на їхні описи), *фрагментовані* (описується лише частина об'єкту);

3. *функціонуванням в оповіді*: розрізняють екфразиси *deskриптивні* (опис перериває, призупиняє оповідь) і *нарративні* або ж *драматичні* (опис формує колізії, скеровує подальший розвиток оповіді).

Перелічені вище типи, за Ф. де Армасом, є екфразисами у точному розумінні цього терміну. До таких належать також *формотворчий* екфразис (опис об'єкту, що створюється) і *метаекфразис* (опис, уміщений в інший опис). Інші різновиди, на думку науковця, демонструють надто широке, або й перекручене розуміння цього поняття (*do violence to the term*) [21, 10]. Таким є *алюзивний* екфразис, де опис як такий відсутній, натомість автор лише натякає на певний витвір мистецтва, що його читач має самостійно згадати чи відтворити в уяві. Крайнім випадком є т.зв. «*ur-ekphrasis*», тобто задум, «концепт екфразису, що існує в уяві персонажа» [21, 10]. Поряд із щойно перерахованими різновидами Ф. де Армас називає і *збірний / колекційний* екфразис (*collectionist ekphrasis*), окреслюючи цим терміном групу описів творів візуальних і пластичних мистецтв, які «*утворюють галереї чи музеї всередині текстів*» і можуть пов'язуватися як зі справжніми, так і з уявними зібраннями мистецьких творів [21, 11].

О. Яценко, спираючись на напрацювання російських дослідників С. Аверінцева, Н. Брагінської, Л. Геллера, Р. Мніха та ін., пропонує розподіляти екфразиси, передовсім, за об'єктом — на *прямі* і *непрямі* (рос. *прямые и косвенные*). Прямий екфразис передбачає безпосередній опис конкретного витвору мистецтва у літературному творі або чітку вказівку на такий витвір у тексті. Непрямий екфразис постає як натяк або згадка про конкретний мистецький твір в описах інших об'єктів, чим увиразнює такі описи (наприклад, опис дійової особи роману містить порівняння її з персонажем певної картини).

Класифікація О. Яценко враховує формальні і змістові характеристики екфразисів. З погляду форми можливе розрізнення екфразисів за:

- **обсягом** як *повні*, *згорнуті*, *нульові*. *Повний* екфразис — це докладний опис мистецьких об'єктів у літературних текстах. *Згорнутий*

виокремлює риси, важливі у певному контексті, а *нульовий* може бути згадкою чи відсилкою до реального (або й уявного) витвору мистецтва, який, за задумом автора, має бути відомий читачеві;

- **референтом** (предметом, що описується). Йдеться про екфразиси витворів: 1/ образотворчого мистецтва (малярство, графіка, скульптура, художнє фото); 2/ необразотворчого мистецтва (архітектура, меблі, маски, ляльки тощо); 3/ синтетичних мистецтв (кінематограф); 4/ не мистецькі артефакти (фото, етикетки, листівки тощо);

- **реальністю / вигаданістю об'єктів** опису. Відтак опис реальних об'єктів визначається як *міметичний* екфразис, а опис вигаданих об'єктів є екфразисом *неміметичним*. Своєю чергою міметичні екфразиси можуть бути *атрибутованими (експліцитним)* чи *неатрибутованими (імпліцитними)*, тобто відкритими чи прихованими. В атрибутованих екфразисах, зазвичай, вказаний автор (епоха, напрям) твору, що описується, й це, як зазначає О. Яценко, значно звужує можливості тлумачення. Імпліцитний екфразис є фактично алюзією на відомий витвір мистецтва і вимагає від читача «роботи культурної пам'яті» [16] аби розшифрувати конкретний натяк. Імпліцитний екфразис може переходити в експліцитний у ситуації, коли витвір мистецтва спочатку описується, а потім називається у тексті.

Розподіл екфразисів на *монологічні і діалогічні* (запропонований Н. Брагінською в аналізі античних екфразисів), розкриває можливі варіанти розбудови описів — від однієї особи чи в ході бесіди кількох персонажів (той, хто описує й тлумачить побачене і група глядачів/слухачів). В останньому випадку екфразис, зазвичай, виконує дидактичну функцію.

За **способом подання у тексті** екфразиси можуть бути *суцільними* або, якщо опис мистецького об'єкту включається в оповідь частинами, *дискретними* (перервними).

За **охопленням матеріалу** екфразиси розподіляються на *прості* (опис одного об'єкту, зазвичай, із зазначенням авторства) чи *зведені* (опис

зображальних мотивів одного митця чи цілої школи, доби або конкретного напряму, зрештою, дозволяє реципієнтові сформувати власну «зведену модель» [16]. Різновидом зведеного екфразису О. Яценко називає екфразис *технічний*, тобто окреслення ідеологічних чи світоглядних особливостей визначеного митця, певної художньої школи чи напряму.

З огляду на **місце екфразису в тексті** він може бути *первинним* (об'єкт описується вперше) і *вторинним*, який пропонує розширення чи продовження вже здійсненого опису. Яценко вказує на необхідність розрізняти тут нульовий і мікроекфразис, які є, відповідно, характеристиками первинного і вторинного екфразисів. Останній так само може бути лише згадкою, натяком, короткою вказівкою на певний мистецький твір, але йдеться наразі про об'єкт чи мистецький мотив уже згадуваний в тексті.

За змістом екфразиси поділяються, передовсім, на *deskриптивні* (описові) і *тлумачні*, залежно від того, на що саме робить акцент автор. *Психологічний* екфразис акцентує емоційний стан і враження від зображуваного у тексті витвору мистецтва. (Виокремлення його у класифікації демонструє, що у сучасному розумінні екфразису посилюється трансляційна складова). *Тлумачний* екфразис, натомість є не описом як такими, але тлумаченням символічного сенсу зображення.

Отже, екфразис як техніка, що викликає в уяві читача елементи чи структури інших медіасистем [33, 55] є одним із найяскравіших прикладів інтермедіальних референцій у літературних творах. Розуміння екфразису поглибилося з плином часу і, на думку дослідників, навряд чи колись сягне своєї остаточної дефініції. Класифікації, укладені з урахуванням основних формальних, змістових та функціональних особливостей екфразису, відображають також посилення динамічної і трансляційної складової у теперішньому потрактуванні цієї описової техніки, а також відображають істотне розширення кола її об'єктів. Вихід екфразису за межі візуальних мистецтв і дедалі активніша асоціація його з музикою, хореографією тощо відкриває потужні перспективи для інтермедіальних студій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бовсунівська Т. В.* Екфразис: Вербальні образи мистецтва. [За ред.: Т. Бовсунівської]. Київ : ВПЦ Київський університет, 2013. 237 с.
2. *Бовсунівська Т. В.* Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Діса плюс, 2015. 368 с.
3. *Бовсунівська Т. В.* Роман-екфрасис «Корабель дурнів» Грегори Нормінгтона [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.philolog.univ.kiev.ua/library/zagal/Movni_i_konceptualni_2011_38/059_068.pdf
4. *Брагинская Н. В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации). [Електронний ресурс] / Н. В. Брагинская . Режим доступу: http://ivgi.rsuh.ru/binary/85126_8.1258568006.7876.pdf
5. *Генералюк Л. С.* Екфразис і проблема контамінації термінів. Українська термінологія і сучасність: Збірник наукових праць / Відп. ред. В. Л. Іващенко. – Київ: Інститут української мови НАНУ, 2013. Вип. ІХ. С. 84-94.
6. *Гундорова Т.* Література на полі медій – медії на полі літератури. Література на полі медій. Збірник наукових праць відділу теорії літератури і компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України / Ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. Дніпро: Акцент, 2018. С. 6-11.
7. *Исагулов Н.* Интермедальность как зонтичный термин. Попытка классификации [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.intermediality.info/2019/01/blog-post.html>
8. *Льницький М., Будний В.* Порівняльне літературознавство.: в 2-х ч. Частина І. Лекційний курс : Навчальний посібник. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. 280 с.
9. *Лессінг Г. Е.* Лаокоон або Про межі малярства і поезії . Київ: Мистецтво, 1968. 290 с.
10. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д. В. Токарева. Москва: Новое литературное обозрение, 2013. 572 с.
11. *Платон.* Федр / Платон. Діалоги. Харків: Фоліо, 2008. С. 237-304.
12. *Тишуніна Н.* Методология интермедального анализа в свете междисциплинарных исследований [Електронний ресурс]. Серия “Symposium”, Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. , Выпуск 12. / К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Санкт-Петербург, 2001. — Режим доступу: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy>
13. *Чижевський Д.* К проблемам литературы Барокко у славян. Чижевський Д. Українське літературне Бароко. С. 394-445.
14. *Экфрасис в русской литературе.* Сб. трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. Москва: МиК, 2002. 215 с.
15. *Юхимук Я. В.* Поетика та типологія музичного екфразису у прозі другої пол. ХХ — початку ХХІ ст. (Компаративний аспект): автореф. дис. ...канд. філол. наук. : 10.01.05 /. — Київ, 2017. 20 с.
16. *Яценко Е. В.* «Любите живопись, поэты...» Экфразис как художественно-мировоззренческая модель [Електронний ресурс]. Вопросы философии, 2011. № 11. С. 47-58. Режим доступу: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52
17. Al-Joulani N. A. Ekphrasis Revisited: The Mental Underpinning of Literary Pictorialism / N. A. Al-Joulani // *Studies in Literature and Language.* — 2010. — Vol. 1. — № 7. — P. 39—54.
18. *Barbetti C.* Ekphrasitic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory. Palgrave MacMillan, 2011. 224 p.
19. *Brühn S.* Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis [Електронний ресурс]. S. Bruhn's Personal Home Page. Режим доступу: <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>
20. *Clüver C.* A New Look on an Old Topic: Ekphrasis Revisited. *Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura.* São Paulo, jan-abr 2017. V. 19. № 1. P. 30-44

21. *De Armas F. A.* Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art. F. A. Toronto: University of Toronto Press, 2006. 285 p.
22. *Eco U.* Les Semaphores Sous La Pluie. Umberto Eco On Literature [transl. by M. McLaughlin]. Orlando, Austin, New York, San Diego, Toronto, London: Houghton Mifflin Harcourt, 2005. P. 180—201.
23. *Friedman K.* Four Histories, Three Dimensions, Two Futures. Breder H., Busse K. P., eds. Intermedia: Enacting the Liminal. Dortmund, 2005. P. 51-61.
24. *Gilman E. B.* The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the 17th Century. New Haven-London: Yale Univ. Press, 1978. 267 p.
25. *Guillén C.* Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. (Ayer y hoy). Barcelona: Marcinales Tusquets Editores, 2005. 499 p.
26. *Handbook of Intermediality.* Literature — Image — Sound — Music. [introduced and edited by G. Rippl]. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015. 691 p.
27. *Heffernan J. A. W.* Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 2004. 249 p.
28. *Jensen K. B.* Intermediality [Электронный ресурс]. International Encyclopaedia of Communication Theory and Philosophy. Режим доступа: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781118766804.wbiect170>
29. *Krieger M.* Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. John Hopkins Univ. Press, 1992. 320 p.
30. *Medium* [Электронный ресурс]. Merriam Webster. Режим доступа: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/medium?src=search-dict-hed>
31. *Mitchell W. J. T.* Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation. Chicago and London: The Univ. of Chicago Press, 1994. 445 p.
32. *Navarro Durán R.* Las metamorfosis del yo poético en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo. La poésie amoureuse de Quevedo. Textes réunis par Marie Linda Ortega. Fontenay / St. Claud: l'E.N.S. Editions, 1997. P. 43 - 52.
33. *Rajewski I. O.* Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf
34. *Schröter J.* Discourses and Models of Intermediality [Электронный ресурс]. CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2011. No.13.3. Режим доступа: https://pdfs.semanticscholar.org/2856/5e5cdd84d72feccf5ef1b039af416cc5743a.pdf?_ga=2.248905479.1614364670.1550938854-7800725.1550938854
35. *The Ekphrastic Turn: Inter-art Dialogues.* [edited by Asunción López-Varela Azcárate, Ananta Charan Sukla]. Common Ground Publishing, 2015. — 442 p.
36. *Wolf W.* (Inter)mediality and the Study of Literature [Электронный ресурс] / W. Wolf // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. —2011. — 13.3. — Режим доступа: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1789&context=clcweb>
37. *Wolf W.* Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/wolf.pdf>

МУЗИЧНИЙ ЕКФРАЗИС ЯК ЗАСІБ ТВОРЕННЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОГО ПОЛЯ

Визнаючи той факт, що сучасна літературна рецепція неможлива без усвідомлення різноманітних інтермедіальних зв'язків літератури з іншими видами мистецтв, дослідник має бути готовим до обробки масиву даних від Аристотеля до Ф. Ніцше та Х. Ортеги-і-Гассета. Суперечливість термінів, що виникає у процесі аналізу творів другої половини ХХ – початку ХХІ століть, однак, спонукає все ж до модернізації дефініцій ключових понять, оскільки науковці, як мінімум, минулого століття, ще не уявляли які процеси відбудуться у художній літературі, тому не могли створити визначення, яке б задовольнило їх колег у майбутньому. Причина, з якої варто проводити ревізію, полягає не лише у бажанні стримати процес утворення нових специфічних термінів, а й – у прагненні поєднати досвід попередників із напрацюванням сучасників задля якісного аналізу обраного для дослідження тексту.

У статті «(Інтер)медіальність та літературознавство» [34] В. Вольф не лише презентує типологію інтермедіальних форм, а й наголошує на важливості їх інтеграції у сферу наратології, вважаючи це особливо важливим для компаративних досліджень.

Всього науковець виділяє 5 форм взаємодії художньої літератури з іншими видами мистецтва [34, 5]:

1. Література як середовище, яке поділяє трансмедійні дії з іншими середовищами, запрошуючи до порівняльної перспективи.
2. Література як середовище, яке може дати матеріал для транспонування у інші середовища або навпаки – запозичити матеріал із інших середовищ.
3. Література як середовище, яке може вступати у плюромедійні комбінації з іншими середовищами в одній і тій самій роботі чи артефакті.
4. Література як середовище, яке може реферувати інші медіа у різні способи.

5. Література як елемент історичного процесу виправлення.

Відтак, можемо говорити про інтермедіальне поле, до якого художня література потрапляє через взаємодію з іншими видами мистецтва. Засобами творення міжмистецького простору, в якому б органічно взаємодіяли як «рідні», так і запозичені елементи тексту, можна назвати екфразис, мистецька тема (псевдоекфразис), ейдолон, гіпотипозис та пойоменон. Одразу варто зауважити, що засоби творення інтермедіального поля не є виключно інструментами письменника, котрий використовує їх задля зближення свого твору та твору іншого автора. Дані елементи, вживлені у вербальний текст, є ключами, провідниками – медіумами (посередниками) для поєднання двох творів різних авторів.

Оскільки учасники сучасного літературного процесу все частіше виходять за межі вербальності, спілкуючись на рівні конотацій, особливу увагу привертає екфразис, причому суперечливий, на думку деяких дослідників, його вид – музичний екфразис. Таким його вважають, оскільки традиційне визначення заперечує можливість існування невізуальних видів даного літературного феномену. Здебільшого аргументом слов'яномовних дослідників є посилання на термін «художній», який використовується у словосполученнях «художній образ», «художня література» тощо. Однак, якщо ототожнити переклади терміну «art» (у працях англomовних колег) – можна замінити «художній» на «мистецький», знявши обмеження щодо видів мистецтва, взаємодія з якими створює екфразис.

Другим каменем спотикання є використання модифікацій визначення терміну, що веде свою історію від Аристотеля. Проте, з урахуванням тези Ю. Лотмана щодо постмодернізму, література другої половини ХХ – початку ХХІ століття, все ж, тяжіє до діалогічності різнорідних культурних мов [16, 494], а тому і термін, яким позначали взаємодію різних видів мистецтва, вже не є лише позначенням особливого виду опису (змалюванням), бо застосування техніки художника письменником є репрезентацією репрезентації, тому з

кожним втіленням меседж, що його несе оригінал, втрачатиме силу та виразність, як і належить копії [15].

Втім дослідження інтермедіальних та інтертекстуальних явищ не лише викликало жвавий інтерес серед науковців та спродукувало появу численних публікацій – результатом створення нових методологій аналізу текстів сучасної літератури стала неясність термінів, котрі стали вживати дослідники.

Перш за все в обіг увійшли дефініції, не властиві літературознавчому тезаурусу: семіотика, код, трансформація, дискурс, контекст тощо. Долучаючи до списку оновлені визначення екфразису, вчені зіткнулися не лише з проблемою виокремлення його у тексті, а й з потребою типологізації явища.

Окрім того, гостро постало питання доцільності розмежування видів екфразису у літературі, оскільки виникли терміни, котрі позначали його аналоги в інших видах мистецтв, зокрема у музиці (коли поняття музичного екфразису штучно ототожнювалось із поняттям програмної музики).

Праці С. П. Шера, К. С. Брауна та В. Вольфа називають базовими для інтермедіалістів, оскільки вони дали старт відпрацюванню ґрунтовних засад щодо включення музики у поле досліджень міжмистецьких зв'язків. Зокрема, Шер типологізував зв'язки музики та літератури наступним чином [20, с. 94]:

- 1) Симбіоз музики та літератури (вокальна музика);
- 2) Література і музика (програмна музика);
- 3) Музика у літературі:
 - a) вербальна музика (імітація музики словами);
 - b) мовленнєва музика (традиційна музикальність; фоніка, ритм, динаміка);
 - c) аналоги музичної техніки та структури.

Втім, Вольф, виходячи з тез Шера, вважає інтертекстуальність та інтермедіальність «міжсеміотичними відношеннями», розмежовуючи мономедійний і кросмедіальний варіанти зв'язку. Мономедійний варіант, на його думку, виявляється не в буквальному перенесенні матеріалу одного виду мистецтва в інший, а в його перекладі мовою медіадомінанти, завдяки чому зберігається гомогенність структури артефакту. Також

учений заперечує тези П. Вагнера [33] ніби інтермедіальність є складовою інтертекстуальності, вважаючи їх рівнозначними категоріями [35, с. 187].

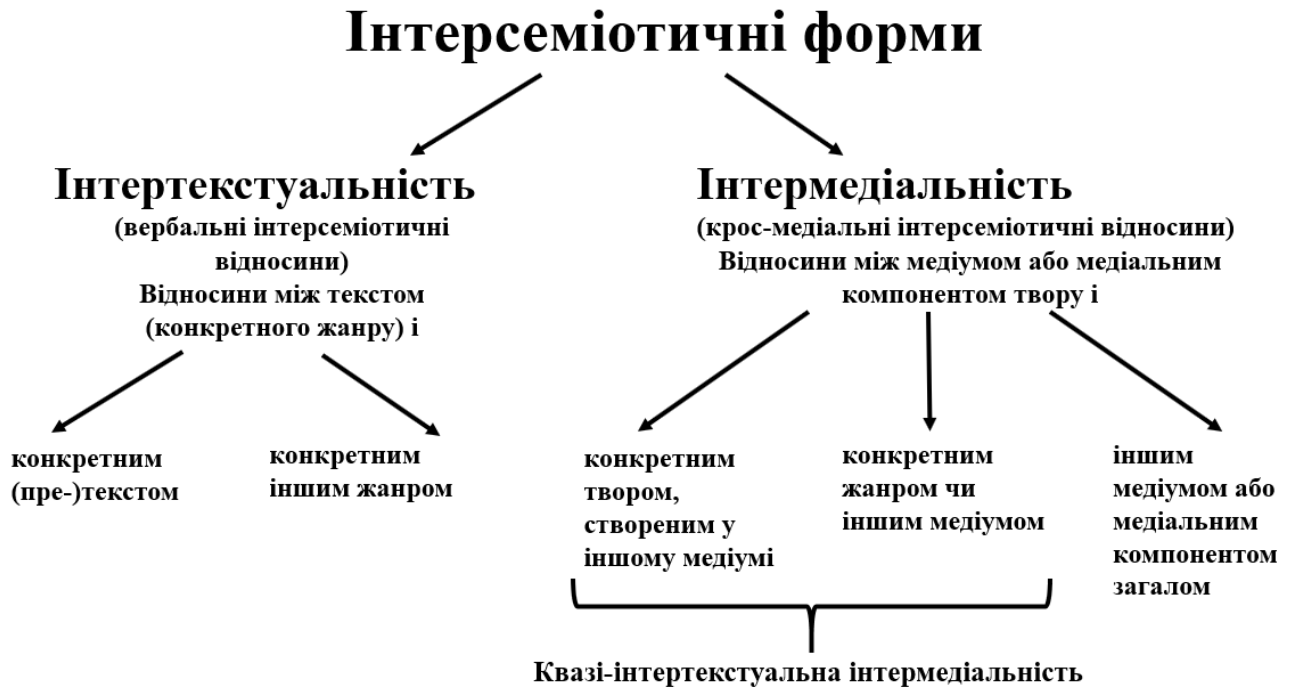
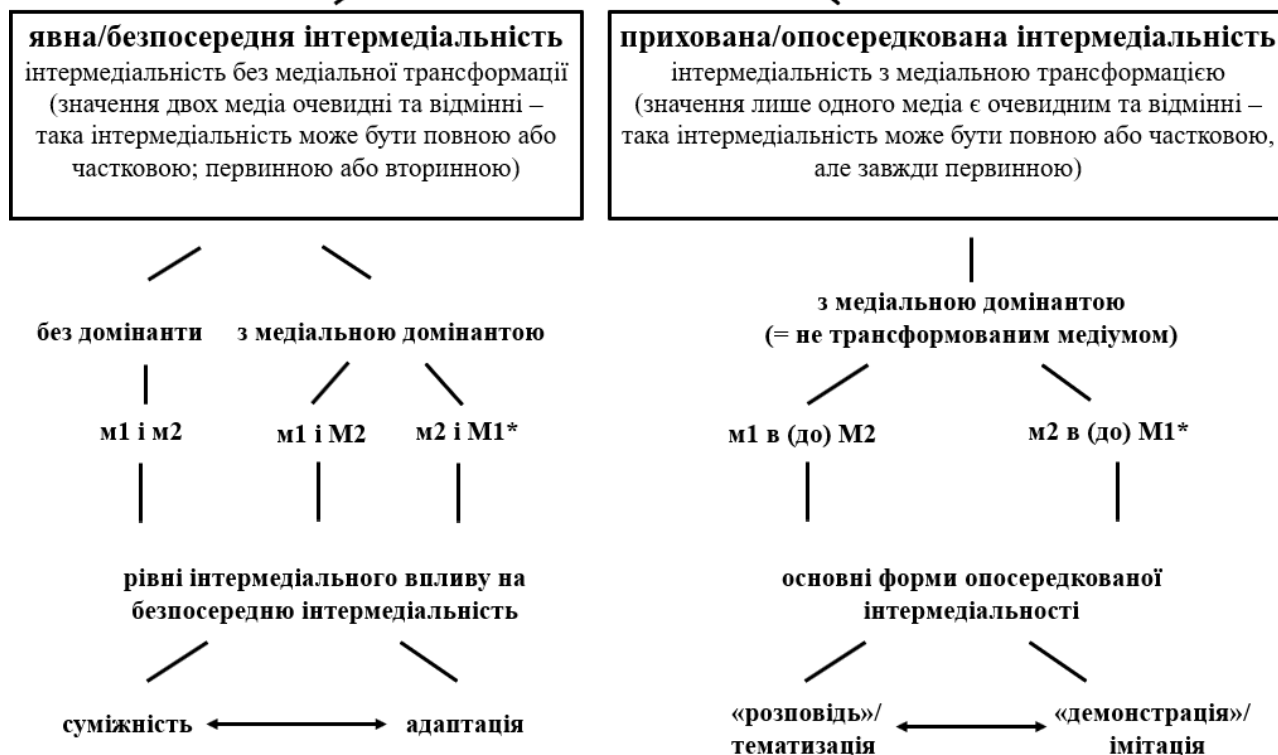


Рис. 2. Схожість та відмінність інтертекстуальності та інтермедіальності (В.Вольф).

Хоч ми й розглядаємо інтермедіальність як складову інтертекстуальності, будучи суголосними «опонентіві» Вольфа, проте приймаємо його заувагу щодо обов'язкової наявності імпліцитного тексту, без якого неможлива взаємодія двох медій в межах одного тексту. І вважаємо за доцільне також користуватися типологією Шера, згідно з якою є змога розмежувати екфразис як складову тексту та як його формотворчий елемент.

Інтермедіальність

базові форми участі двох медіа у творі чи тексті



* М = домінантний медіум; м = не домінантний медіум

Рис. 3. Базові форми взаємодії двох типів медіа (В. Вольф).

Є очевидним, що дослідник взаємозв'язків літератури та музики, особливо якщо йдеться про таке складне для дослідження явище, як музичний екфразис, повинен мати хоча б базову музичну освіту, або, у ході дослідження, співпрацювати з музикознавцями. Зокрема, цим шляхом пішли такі науковці, як С. Баранова, К. С. Браун, Л. Генералюк. Найбільш плідним можемо вважати дослідження, здійснене З. Брун, музикантом та викладачем-музикознавцем.

Створена нею схема взаємодії різних видів мистецтва та явищ [29], які мають місце бути при цьому, наразі, може вважатися максимально вдалою. Зокрема, дослідниця вважає музичний екфразис спорідненим із програмною музикою, що й спростовує твердження про виключно описову природу екфразису, котра, зважаючи на різноманіття існуючих мистецьких прийомів у

художній літературі, є занадто невиразною рисою, аби вичленувати з-поміж множинних розгорнутих описів саме екфразис.



Рис. 4. Продукти взаємодії суміжних видів мистецтва (З. Брун).

З. Брун вважає спільною рисою програмної музики та музичного екфразису зв'язок із певним сюжетом, а, оскільки в обох випадках відбувається кодування символів задля передачі вузькому колу посвячених особливого меседжу, можемо говорити про підтвердження теорії Є. Третьякова.

Особливу увагу варто приділити типології екфразису. О. Яценко [27, 47-49] не лише ввела в обіг новий термін «ілюзія екфразису». Вона створила, на нашу думку, одну з найбільш вдалих систем розрізнення різних типів екфразису та зазначила, що суб'єктом, тобто автором екфрази, в тому чи іншому творі можуть виступати як сам письменник, так і герой, від особи якого здійснюється опис.

Так науковець виділяє такі типи екфразисів:

- 1) прямі та опосередковані;
- 2) повні, згорнуті та нульові;
- 3) міметичні та неміметичні;

- 4) за референтом (живописні, архітектурні, кіно- та фото- тощо);
- 5) експліцитні та імпліцитні;
- 6) за авторською приналежністю (монологічні та діалогічні);
- 7) цілісні та дискретні;
- 8) прості та складені;
- 9) за часом появи у тексті (первинні, вторинні, нульові та мікроекфразис);
- 10) дескриптивний, тлумачний та психологічний.

Тож, ідучи до формування максимального уніфікованого визначення музичного екфразису, ми маємо зауважити його неоднорідність, зокрема можливість бути як елементом художнього тексту, так і жанровим різновидом, а також залежність від референта та мистецького задуму, від якого залежить, яка саме частина імпліцитного тексту буде оприявленою та використаною і реципієнтом також, бо відображені у тексті маркери, якими можна впізнати та дешифрувати конотат^{*}, мають відтворюватися в уяві читача.

Визначення музичного екфразису у тексті прозового твору доби постмодерну – одна зі складніших задач, яка нині стоїть перед ученими, бо, з одного боку, неможливо відкинути досвід попередників, котрі, здебільшого, вказують на описову природу явища, з другого – сучасні дослідники поки ще не дійшли згоди у питанні його природи.

Зіставляючи такі версії, як «екфразис – особливий вид опису твору мистецтва», «екфразис – концепція, спосіб організації тексту», «екфразис – засіб для передачі смислу одного виду мистецтва виражальними засобами іншого», «екфразис – спосіб перекодування інформації з однієї знакової систему до іншої», «екфразис – не іменник, а дієслово», бачимо, що всі вони так чи інакше вказують на посилений зв'язок між двома мистецькими творами різного виду (в нашому випадку – музики та літератури), тому вважаємо цю тезу основоположною у нашому дослідженні.

^{*} Використовуємо цей термін у нашому дослідженні на позначення комплексу символів та значень, із яких складається образ певного твору мистецтва.

Також важливим для роботи з текстами зазначеного періоду (друга половина ХХ – початок ХХІ століття) є розуміння механізму взаємодії суміжних видів мистецтва. Відкритим питанням лишається формулювання назви цієї взаємодії. Хоч «опис», «відображення», «відтворення» і є схожими, проте, жодне з них у повній мірі не характеризує процес та результат.

Вважаючи за доцільне використання назви «перекодування», акцентуємо на особливому типі зв'язку між творами мистецтва різного виду, адже таким чином максимально точно передається суть явища і можна говорити, що екфразис є носієм інформації, котра, однак, має свій контекст та концепцію і тому, в залежності від мети автора, може виступати як риторичною фігурою тексту, так і формотворчим елементом.

Сучасна літературна рецепція неможлива без усвідомлення різноманітних інтермедіальних зв'язків літератури з іншими видами мистецтв. Учасники літературного процесу все частіше виходять за межі вербальності, спілкуючись на рівні конотацій. Застосування таких прийомів вимагає редефініції терміну екфразис, оскільки традиційне визначення заперечує можливість існування інших видів даного літературного феномену, зокрема музичного екфразису.

Тож, обговорюючи тему інтермедіальності, котра дедалі більше шириться інформаційним простором, неможливо обійти увагою явище екфразису, котре, попри велику кількість опублікованих ґрунтовних праць таких відомих учених, як З. Брун, У. Вайсштайн, Р. Вебб, С. Волл, Н. Гудмен, Л. Геллер, В. Дж. Т. Мітчелл, Е. Панофський, Є. Третьяков, Є. Фаріно, О. Яценко, наразі, залишається без чіткої дефініції, оскільки залежить від поняття мистецтва, котре трансформується відповідно до естетичних ідеалів доби.

У своїй праці «Естетика» [6] Г. В. Ф. Гегель, роздумуючи над дихотомією зміст – форма в мистецтві, виокремлює символічну, класичну та романтичну форми мистецтва^{**}. Символічне мистецтво, на думку мислителя, не досягає тотожності змісту і форми, лише натякаючи на внутрішній сенс у явищі

^{**} Мистецтво – одна з форм суспільної свідомості; образне осмислення дійсності; вид людської діяльності, що відбиває дійсність конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів.

зовнішньому. Класичний ідеал відповідає зображенню абсолютного як такого в його самостійній всередині себе зовнішній реальності, в той час, як романтична форма мистецтва має як за зміст, так і за форму суб'єктивний характер душі та почуття в їхній безкінечності та конечній визначеності.

Відповідно до цього принципу, на перше місце в логічному ланцюгу становлення мистецтва філософ виносить архітектуру. Друге місце в цій ієрархії посідає скульптура, яка уособлює ідеал класичної форми мистецтва. Користуючись тим же матеріалом, що й архітектура, скульптура дещо в інший спосіб трансформує його з метою виявлення реальної життєвості духу, присутнього в людському образі як явищі об'єктивної дійсності.

Музика, на думку Гегеля, завдяки звуку залишається «стихією зовнішньої форми та наочної видимості», стаючи крайньою точкою суб'єктивізму в мистецтві. Філософ вважає, що її змістом виступає в самому собі суб'єктивне начало, і вираження не створює йому об'єктивність, що просторово перебуває, а своїм нестримним, вільним зникненням показує, що воно виявляється повідомленням, яке, не маючи саме по собі стійкості, зберігається лише у внутрішньому і суб'єктивному світі й повинно існувати лише для суб'єктивного внутрішнього світу [6, 278-279].

Зазначимо, що тут визнається здатність музики до передачі інформації, попри відсутність у ній звичних засобів фіксації смислу. З огляду на це, можна вважати продуктом діяльності композитора музику/мелодію, що звучить, а не сукупність знаків, якими він зафіксував музичну композицію на папері. Можливо, саме це і є вказівкою на об'єктивність, про яку каже Гегель, оскільки звучання певних тембрів і виконання окремих ритмічних малюнків є універсальнішим способом передачі інформації, ніж системи знаків, котрі для виконавців у різні часи та у представників різних культур значно різнилися між собою і, тим більше, від відомої нині нотної грамоти.

У свою чергу, поезія, відповідно до класифікації мистецтв Гегеля, є цілісністю, що об'єднує в собі на більш високому щаблі, в царині самого духовного внутрішнього життя крайнощі, представлені пластичними

мистецтвами та музикою [6, 278]. Разом із тим, слід зазначити, що не всі митці Романтизму поділяли думку про першість музики серед мистецтв.

Так, Де Санктіс розвивав тезу Гегеля про поезію як всезагальне мистецтво духу, що стоїть понад музикою. Він вважав присутність музики у поетичному творі його слабкістю й доказом зубожіння внутрішнього життя поета, а також ознакою надзвичайного релігійного, морального та політичного занепаду, звідки, власне, й починається розпад поезії – «музика не здатна піднести до величі» [5, 188].

В єнських романтиків синтез уперше осмислюється як невід'ємна ознака органічної «узгодженої» культури. Саме явище синтезу мистецтв було вперше піддане аналізу у працях таких філософів, як І. Кант, Г. Гегель, Ф. Шлегель, Ф. Шеллінг, Новаліс, Л. Тік, В. Ваккенродер та ін. У Росії ХХ століття до цього питання зверталися М. Бердяєв, П. Флоренський, О. Лосєв, В. Ванслов.

Феномен синтезу цікавив романтиків у зв'язку з утопічним ученням про «всекультуру», розробкою якого вони займалися. У «всекультурі» стикаються та взаємодіють такі різні явища, як наука і мистецтво, мистецтво і філософія, мова і міфологія тощо. Принцип синтезу тут стає вирішальним методологічним аспектом.

Уперше термін «синтез мистецтв» використав німецький композитор Р. Вагнер [21]. Синкретичний твір, вважав митець, не знає не лише поділу на музикантів та поетів, але й на акторів і глядачів. Твір мистецтва майбутнього мислився як певний медіальний синтез, як загальнонародний, навіть загальнолюдський смисловий простір, в якому конститується, набуває контурів і характеру артистичне людство. Беручи участь у створенні синтетичного продукту, воно створює свою ідентичність, формулює свої закони та інтерпретує свої долі. Театр у зв'язку з цим перебирає на себе функції всіх суспільних установ, стає на місце парламенту й суду, науки і виробництва [12].

Особливою популярністю в романтичному мистецтві користувався жанр програмної музики – спосіб взаємодії слова і музики, який набув значного розвитку у ХІХ столітті. Дещо в інший спосіб взаємодія музичного мистецтва

та літератури спостерігалися у ХІХ столітті в період становлення реалізму, що орієнтував художню творчість на зближення з життєвою реальністю, на пізнання й осмислення суспільних відносин, в яких протікає людське життя. Саме в період реалізму, який особливо розквітнув у Франції та Росії, музика починає поступатися місцем літературі. Прозові жанри витіснили поетичні, повість випереджала в ієрархічному розподілі мистецтв романс, драматичний театр тримав першість поряд із оперним мистецтвом.

Але до появи взірців музики, сучасної письменникам періоду другої половини ХХ – початку ХХІ століть, лежить такий довгий шлях, що його б, навряд чи, змогли передбачити творці напряму програмної музики. Адже для періоду, про який вище йшлося, ключовими революційними фігурами стали Р. Вагнер та Г. Берліоз, кожен із яких, однак, обстоював власну точку зору, діаметрально протилежну іншій.

Сповідування ідеалів К. Ф. Глюка призвело Р. Вагнера до того, що він вважав музику елементом оживлення поетичного тексту, тому його творчий шлях пов'язаний з оперою. У відповідь Берліоз вважав обурливим домінування слова над музикою, тому, розчинивши у звуках пейзажі, він визначив головним наратором саме звучання тем, а не наспівані солістами слова.

Проте, саме Р. Вагнер зацікавив одного з найяскравіших філософів-мистецтвознавців ХХ століття – Х. Ортегу-і-Гассета [18; 19]. Взнявши за відправну точку творчість Ф. Мендельсона, видатного мелодиста та автора великої кількості технічно складних та гармонійно класичних творів, він простежує шлях трансформації смаків публіки, динаміка яких, зазвичай, не збігалася з творчим баченням композиторів нової доби.

Причиною неприйняття нового він називає кардинальну відмінність настроїв натовпу та духовного складу композиторів, зокрема К. Дебюссі. Висновок, який філософ робить із цього – нова музика непопулярна не тому, що складна, а – складна з причини своєї непопулярності. У ході роздумів він урівнює спадщину Бетховена та творчі здобутки того ж таки Р. Вагнера за критерієм близькості композиторів до людської природи, їх глибоке розуміння

сучасного їм покоління слухачів, тому сприйняттю не може завадити навіть складна архітектоніка нової музики [18, 2].

Цікаво, що таке тлумачення іспанського філософа фактично протиставляє німецьку (та австрійську) музику (Мендельсон, Вагнер, Бетховен) – французькій (Дебюссі) та російській (Стравінський). Можливо, причиною подібного аналізу є упередженість, що була породжена пропагандою спільності ідей з Німеччиною та Італією, або ж – Х. Ортега-і-Гассет вбачав у німецьких композиторах продовжувачів традицій потужної академічної школи, котра багато в чому визначила шлях розвитку європейської музики, та намагався заперечити нормальність розвитку «класичної» музики поза коліскою канонів, називаючи це своєрідним мудруванням. Але при цьому він наголошує, що визнання вищості «Весільного маршу» над «Післяполуденним відпочинком фавна» – здійснення «терористичного акту» щодо мистецтва.

У «Musicalia» Х. Ортега-і-Гассет визначає головною причиною, завдяки якій слухач сприймає музику, «механічний відгомін» всередині себе, «сентиментальну хмаринку райдужного пилу, що було підняте у душі низкою прудких звуків» [18, 6]. Тобто, почуте – лише поштовх до старту рефлексії, що свідчить про потребу людини віднаходити у будь-якому творі мистецтва себе. І коли вже візуальне задає досить реальні та жорсткі вимоги до відповідності, то аудіальне, зокрема музика, розмиває принципівість до стану абстрактності. Звідси можемо зробити висновок, що музика була рушієм до формування авангардистських течій живопису.

Продовження історії зміни естетичних ідеалів реципієнта отримуємо у праці Т. Адорно «Філософія нової музики» [1]. Учень А. Берга, він старанно досліджував композицію в межах власних діалектичних студій. Вибудувавши логічний шлях розвитку музичної естетики, Адорно піддав діалектичній критиці дві композиторські школи: нововіденську (Шьонберг, Берг, Веберн) та неокласицистичну (Стравінський).

Як і його попередник, філософ не віддає явної переваги жодній з них, усе ж можна помітити його тяжіння до австро-німецької традиції. Обидві

наслідують кризу, про яку Ортега-і-Гассет говорив, що вона необхідна для формування нової аристократії [18, 5]. Центром цієї кризи, однак, був Відень, котрий за майже два століття став музичною столицею. Саме розвиток французької музики похитнув домінанту австро-німецької музичної традиції.

С. Франк, К. Сен-Санс, Ф. Пуленк, Е. Саті, А. Оннегер та Д. Мійо стали піонерами нової подачі музики, мотивуючи необхідність революції у академічній музиці реакцією на зміни світу: глобалізацію (своєрідні протести Пуленка, Мійо, Онеггера, котрі занурювалися в античну тематику, озвучуючи її музикою сучасного світу) та виникнення нових засобів комунікації (опера Ф. Пуленка «Людський голос» для одного виконавця – жінки, котра спілкується телефоном із колишнім коханцем).

Результатом такого руху стало виникнення неокласицизму, обличчям якого став І. Стравінський, котрий створив шокуючий навіть для такої лояльної до нового, паризької публіки балет «Весна священна», в якому глядачам презентували стилізовану копію синкретичного дійства, принципово не адаптовану для сприйняття сучасниками, а навпаки – підкреслено дивакувату та незрозумілу. Утім, головним для творчості композитора, став інший балет – «Петрушка», в якому образи були прописані більш чітко, тому реципієнти могли віднайти себе і подумки стати частиною яскравого дійства.

Прем'єри Стравінського супроводжувалися скандалами, як і прем'єри А. Берга, котрий, разом із А. Веберном, певно, є найвідомішим представником нововіденської композиторської школи. Попри провальний дебют із назвою «П'ять пісень на тексти до поштових листівок П. Альтенберга», композиторові вдалося привабити увагу поціновувачів сучасного мистецтва оперою «Воцтек», що увійшла до скарбниці видатних творів ХХ століття.

Об'єднавчий процес набутків, попри спільну рису (скандальність), відбувався досить повільно і кульмінації набув у творчості П. Бульоза, котрий в середині 50-х років розгорнув науково-дослідницьку роботу у галузі естетики та техніки композиції, експериментуючи з електронною та мікрохроматичною музикою, й був видатним диригентом, котрий, окрім оркестрового

диригування, зміг досягти належного рівня і у хоровому, записавши на студії Sony альбом хорових творів А. Шьонберга а capella.

Також варто відзначити такі яскраві постаті як А. Шнітке, П. Хіндемита, Ф. Гласса, Б. Бартока, Дж. Кейджа. П'єса Кейджа з назвою «4'33» (під час «виконання» якої музикант показово зберігає тишу і зовнішній спокій) остаточно перевернула естетичні уявлення як відвідувачів концертів академічної музики, так і мистецтвознавців та музичних теоретиків, оскільки відтоді музика позбулася комплексу жанровості (яку нині йменують форматністю), поступившись такому невпинному для кінця ХХ – початку ХХІ століття процесу, як комерціалізація. Відтак, не маючи причин зберігати образ недосяжності високого мистецтва, сучасна музика стала частиною процесу деволуції академічності до рівня перфомансу.

Т. Гундорова зазначає, що у культурі нового часу кітч стає рецептивною проблемою і пов'язується з питанням цінності – той чи інший твір отожднюється з кітчем залежно від естетичних смаків і пріоритетів реципієнта [8, с. 5]. Посилаючись на К. Грінберга, автора засадничої для теорії масової культури у ХХ ст. праці, нагадує про природу кітчу та історію його перетворення з раннього стандартизованого прояву масової культури на домінуючий стиль.

Переоцінка значення продукту індустріальної революції, котрий утворився внаслідок масового переселення сільських мешканців до міст, занепаду аристократії з її культурою, зміни функцій і природи традиційної народної культури (фольклору), зростання рівня технології, призвела до переосмислення ієрархії високої популярної культур і кітч уже не відсувався за межі самого мистецтва. Також науковиця цитує Т. Адорно, вислів якого «кітч як чортик затаївся у кожному творі мистецтва і при першій же нагоді вигулькує з нього» вважає актуальним у часи засилля продуктів маскульту в усіх мистецьких сферах [8, 15].

Крім того, Т. Гундорова підкреслює таку рису «анти-стилю», як популярність та його здатність перетворювати мистецтво на річ, яку можна

споживати і цю деестетизацію вже сприймають як належне, оскільки відтепер споживач сприймає мистецьку річ не через її автономність і індивідуальність, а так, як відповідає ця річ його власним потребам та інтересам, як відбиває вона його власні уявлення про реальність [8, 24].

Зважаючи на сказане вище, відзначимо важливість спостереження за трансформацією естетичних ідеалів періоду другої половини ХХ – початку ХХІ ст., оскільки пропозиція, себто, художня література, що мала задовільнити попит, тобто, читачів, також мусила змінюватись, аби молоде покоління продовжувало читати. Припускаємо, що саме цей фактор, а також бурхливий розвиток інформаційних технологій і заклали традиції нової розважальної літератури та появи електронних книг із функціями мультимедій, аудіо-книг, он-лайнних книг-квестів тощо.

Дослідження екфразису у прозових творах доби постмодерну, без сумніву, є не лише актуальним, а й перспективним, адже, будучи свідком зміни художніх еталонів, що відбулася на зламі ХХ-ХХІ століть, ми можемо знайти відправну їх точку та відстежити взаємовпливи суміжних видів мистецтва. Важливість такого спостереження полягає у тому, щоб визначити критерії та окреслити функції екфразису, максимально уніфікувавши визначення, котре б працювало незалежно від виду референта. Особливо це стосується музичного екфразису, котрий ідентифікувати найважче, бо досі науковці не визначили, що саме може називатися вербалізацією референта: згадка про назву твору, опис звучання музики чи коментування виконаного твору (або ж історії його написання).

Г. Сидорова [20] та Н. Тішуніна зосереджують увагу на інтермедіальній природі екфразису. Зокрема, Тішуніна [22, 1] простежує тенденцію дослідження інтермедіальності від статті М. Алексеєва (1918) «Тургенев и музыка», в якій він задав новий напрямок у російському літературознавстві, пов'язаному з вивченням взаємодії мистецтв та поєднав цей напрямок із загальною проблематикою літературознавства.

Подальше дослідження питання підтверджує логічність використання терміну інтертекстуальність по відношенню до терміну «екфразис», оскільки з 70-х років ХХ століття у російській філології все частіше стало використовуватися слово «текст», що невдовзі стало одним із ключових понять гуманітаристики. Під текстом розуміли не лише літературне письмо, а й усі знакові, семантично значимі системи, котрі мали у собі зв'язну інформацію. Так з'явилася можливість говорити про «текст культури» та «текст мистецтва», а згодом виникли проблеми «породження тексту» та «функціонування тексту».

Саме поняття текст призвело до переосмислення ролі автора з його специфічним типом світосприйняття у створенні художнього твору, а також до перегляду уявлень про історико-культурні закономірності у розвитку мистецтва. Поняття «стилю», «методу», «напрямку» замінилися загальним поняттям «дискурс». Основна увага дослідників виявилася зосередженою на виявленні взаємодії різноманітних «голосів», «мов», «кодів», «текстових одиниць» («лексій»).

Значний поступ у процесі редефініції відбувся, в першу чергу, завдяки М. Бахтіну [3], котрий ввів поняття «діалогічності» і, разом із тим, – текстового «поліфонізму». Його наступники, Ю. Крістева [30-31] та Р. Барт [28], тоді ж висувають тезу про інтертекстуальну природу будь-якого дискурсу: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти існують у ньому в більш чи менш упізнаваних формах: тексти передуючої культури і тексти оточуючої культури. Кожен текст представляє собою нове полотно, зіткане зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом тощо – всі вони поглинуті текстом та перемішані у ньому, оскільки до тексту та навколо нього існує мова» [28, 218].

Таким чином, явище інтертекстуальності у літературі та мистецтві пов'язане з особливим принципом цитування претекстів у новому філософсько-художньому контексті.

На думку Н. Тішуніної [22, 4], у вузькому сенсі інтермедіальність є особливим типом внутрішньотекстових взаємозв'язків у мистецькому творі, що

заснований на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв. У більш широкому сенсі інтермедіальність – це створення цілісного полімистецького простору у системі культури (або створення мистецької «метамови» культури).

Дещо суголосна їй і М. Уртмінцева [24, 975–977] – вона засвідчує наративність екфразису, оскільки він, вирівнюючи дискретність тексту, надає йому сакральності. Цей процес, на думку дослідниці, стає можливим у разі взаємодії мотивів, на яких тримається сюжет і такі прояви взаємодії мистецтв є набагато виразнішими, ніж опис, оскільки, як зазначає Н. Медніс [17, 58 – 67], у екфразисі «фіксується момент зустрічі двох художників на межі різних видів мистецтва», тому екфразис є не лише словесним визначенням зображення, але й вираженою у зображенні рецептивною установкою на відтворюючу уяву читача, зокрема орієнтацією його на сприйняття підтексту.

Отже, можемо говорити, що описовість не є головною рисою екфразису, оскільки вона лише дає характеристику для статичного предмета, або констатує наявні властивості.

Повертаючись до теорій Н. Тішуніної, бачимо, що вона утримує екфразис у полі інтермедіальності – специфічній формі діалогу культур, що здійснюється за рахунок взаємодії художніх референцій. До таких вона зараховує художні образи або стилістичні прийоми, що «мають для кожної конкретної епохи знаковий характер. Тому в інтермедіальності ми маємо справу не з цитуванням, а з кореляцією текстів» [22, 3].

Складність дослідження феномену полягає у відсутності матеріального артефакту, адже ноти не є плодом «творчих мук композитора³⁵» – вони являють собою лише зафіксовану у певній системі знаків музику, тому даний вид екфразису не можна оцінювати за критеріями, котрі виробились у ході дослідження зв'язків літератури та візуальних творів мистецтва. Однак, якщо прийняти припущення, котре впливає з тези Г. Ф. Гегеля про домінування матеріальних «видів» мистецтва, можемо вважати результатом творчості

³⁵Описи самих «творчих мук» мають окреме позначення – А. Фаулер винайшов термін «пойоменон» (ποίημενον – створення).

«музичного письменника» ноти/партитуру, які містять смисл, що відповідає, наприклад, прозовому художньому творові, в якому письменник реалізував свій авторський задум – в обох випадках слова/ноти є лише символами/знаками, у яких закодоване певне повідомлення [6].

Нова теорія естетики Н. Гудмена суттєво вплинула на формування оновленої теорії екфразису, адже, вважаючи процес реферування головним для взаємовідношень різних видів мистецтва, він визначив мистецтво когнітивною сферою. Створена ним теорія символу є універсальною для всього простору людського мислення, а мова стає медіумом, а не простим буквенним відображенням думки [10, 15-17]. У інтерпретації В. Дж. Т. Мітчелла екфразис є відображенням суті естетичного явища одного виду мистецтва – в іншому [10, 18].

Мімесис є найпростішим елементом нашого аналізу, оскільки є принципом творчої діяльності художника (митця), що, як уважав Р. Ходель, полягає у відтворенні дійсності наслідуванням за рахунок доступних даному виду мистецтва засобів. Відтак, ми можемо говорити лише про міметичність екфразису (чи називається референт – в нашому випадку мається на увазі певний музичний твір) [25].

Противагою мімесису є дієгезис – створений митцем відмінний від реальності художній світ. Можна сказати, що тут, на відміну від мімесису, головним є не зображення (що), а опис (як), тому найчастіше екфразис асоціюють із дієгезисом [26], та слід зауважити, що ці поняття належать до різних рівнів будови тексту, тому їх порівняння не може бути коректним. Але екфразис, що утворився від неіснуючого у реальності читача твору мистецтва, можна назвати дієгетичним, або ж – неміметичним³⁶.

Л. Генералюк, зазначаючи, що в науці про літературу спостерігається, без перебільшення, своєрідний екфразисний бум [7, 52], підкреслює хисткість

³⁶З'ясувавши, що ані за художністю, ані за експресією міметичний екфразис не має переваг над неміметичним, можна стверджувати їх рівність (але – не тотожність), оскільки навіть реальний твір, не відомий читачеві, умовно може бути зарахованим до неміметичного (бо у реальності реципієнта така музика не існує, тому нічим не відрізняється від вигаданої письменником).

пограниччя дефініцій, вказавши на різноплановість досліджень сучасних учених-літературознавців та їх попередників (зокрема психологів та філософів цікавить алгоритм перекодування, істориків мистецтва та літератури – процес формування екфрастичної моделі, а лінгвістів – механізми й інформаційний потенціал інтерсеміотичного перекодування). У своїх працях науковець розмежовує поняття «Bildgediht», «гіпотипозис» та «екфразис» (час від часу автор використовує термін «екфраза» – ми вважаємо доречними обидва варіанти, оскільки в Україні ще не усталився єдино вірний варіант, котрий був би належно обґрунтованим).

Головною рисою, що відрізняє екфразис від двох інших явищ, на нашу думку, є безумовність щодо природи референта, а Bildgediht та гіпотипозис можуть виникати лише за умови візуальності [10, 12] твору мистецтва, що на пряму ніяк не поєднується з рецепцією музичного твору.

Т. Бовсунівська, посилаючись на К. Клювера [10, 160], зазначає, що Bildgediht (художня поетика), Musikgediht (музична поетика) та Architekturegediht (архітектурна поетика) є першими видами тексту-екфразису – такі припущення, звичайно, спрощують класифікацію жанрових новоутворень, проте не сприяють полегшенню ідентифікації екфразису в тексті.

Шукаючи відмінності між екфразисом та дієгезисом, Ю. Шатін [26] визнає класифікацію мистецтв Г. Е. Лессінга [32] неефективною і суголосний В. Дж. Т. Мітчеллу щодо важливості такої риси екфразису, як метафоричність, оскільки вважає метафору змістовною антитезою художньої мови, що протистоїть безликім емпіричній реальності. Усі атрибути та якості картини створюють метафоричний ансамбль, котрий репрезентує зміст вищого рівня, не залежно від предмету зображення (тобто, створюється ефект гіперреальності).

Так екфразис стає метамовною рефлексією, що впливає з метафоричного змісту картини: він принципово не є зображальним (будучи референційним) і так скорочує дистанцію між відмінними семіотичними сутностями та включає у зображений світ картини експліфіковану точку зору спостерігача.

Таким чином, Шатін підкреслює зміну принципів типологізації екфразису, оскільки визнає еволюцію авторських прийомів сучасних письменників, але й додає, що екфразис як фігура мовлення та як риторичне утворення не обмежується лише функцією міжсеміотичного перекладу. Проникаючи у художній літературний текст, він зрощується з оповідкою і так, із дієгезисом, утворює нерозривне ціле, з'ясовуючи складні відносини часу та простору у літературному тексті, на чому наголошує Б. Кассен: «Екфразиси не просто наповнюють собою романи: нерідко саме екфразиси, беручи владу до своїх рук, диктують повністю чи частково саму структуру роману» [14, 184].

С. Зенкін, коментуючи підсумки Лозаннського симпозіуму, відзначив, що відбулося чергове виникнення перед ученими проблеми відкритого та закритого тексту: якщо вважати, що текст є безкінечним і будь-який його відрізок може бути у новому, особливому «жанрі», то екфразис, звичайно, один із таких жанрів; якщо ж застосовувати категорію жанру лише до тоталізуючої, завершуючої структури твору, то він являється однією з фігур у складі, припустімо, поеми, хоч би й своєю протяжністю та поширеністю на всю її довжину [11].

При цьому другому розумінні він мислиться як виділене місце тексту, де текст намагається подолати власну текстуальність, дискретність, виконати гораціанський заповіт *ut pictura poesis* (поезія – як живопис) та реалізувати «прагнення» знаку до природності, до подолання свого статусу знака. Погодивши такий підхід до ідентифікації екфразису, більшість учасників конференції не лише засвідчили своє розуміння екфразису як прояву священного смислу, а й негласно утвердили формулу Мітчелла (байдужість-надія-страх) [13, 347-348].

Мабуть, розлогий опис генетично є найближчим до поняття екфразису, та більш точним було б зіставлення екфразису (особливо неміметичного) з **ейдолоном** – поверховим описом задля створення в уяві читача особливої атмосфери, що дозволяє порівняти схожість мистецьких об'єктів і підтвердити або ж – спростувати їх ідентичність. Зважаючи на існуючі визначення

екфразису, важко назвати згадку про неіснуючий у реальності читача твір мистецтва саме екфразисом, а не ейдолоном.

Таким чином, для необізнаного з культурою, представником якої є автор, реципієнта опис візуального об'єкту чи цитування народної пісні, розуміння якої вимагає вивчення звичаїв чи історії соціуму, про який ідеться, мало чим відрізнятиметься від такої, що насправді не існує, бо вона справді не існує в реальності читача.

Дізнаючись про імпліцитний текст, що пов'язаний з подальшим розвитком подій (чи то сам самотужки почавши досліджувати культурні нашарування певної спільноти чи етносу, чи ж то дізнаючись про це з подачі автора), читач відчуває різницю між цими явищами, хоч його метою є не теоретичне дослідження тексту, а намагання краще зрозуміти задум автора. Тож, екфразис, як цитата твору мистецтва, різниться від ейдолону лише ступенем проростання у текстове полотно.

Наявність конотату не лише відрізняє екфразис від подібних явищ, але й утверджує його як елемент інтертекстуальності, тому тут доцільною буде згадка про тези Є. Третьякова (тяжкіє до візуальності однак, не відкидає можливості долучення музики до ряду мистецтв, котрі можуть ефективно взаємодіяти з текстом), котрий вважає екфразис мовою міжкультурної комунікації, обстоюючи теорію екфрастичного перекладу [23, 25], що базується на принципі інтерсеміотичного перекодування [23, 1].

Говорячи про перекодування та наявність конотату, слід спиратися на тезу Ю. Лотмана: «Позатекстові зв'язки твору можуть бути описані як відносність великої кількості елементів, зафіксованих у тексті, до великої кількості елементів, з якої був здійснений вибір даного використаного елементу» [23, 33]. Тож найбільш вдалим підходом до з'ясування демаркаційних меж було б розмежування понять музичний екфразис та музична тема, а також визначення типу екфразису: текст-екфразис чи екфразис у тексті.

Музичною темою (псевдоекфразисом) можна назвати:

- згадку про музичний твір;
- опис рецепції музики без прив'язки до образів, які закладав композитор у даний твір;
- обговорення фактів, що стосуються музики;
- опис предметів творчої майстерні композитора.

Пойоменон, у свою чергу, позначає процес опису творчості, що дає можливість відчувати межі реальності та вигадки за рахунок процесу створення творчості. Він є не менш відомим, ніж «пастиш», «метапроза», «фабуляція» та «екфразис», але поки ще не отримав належної уваги з боку українських дослідників. Навіть на рівні пошуків статей в Інтернеті немає достатньо відкритої інформації про дослідження пойомену. Як і точної інформації щодо написання та вимови даного терміна грецького походження.

Візуально вищесказане має вигляд схем:

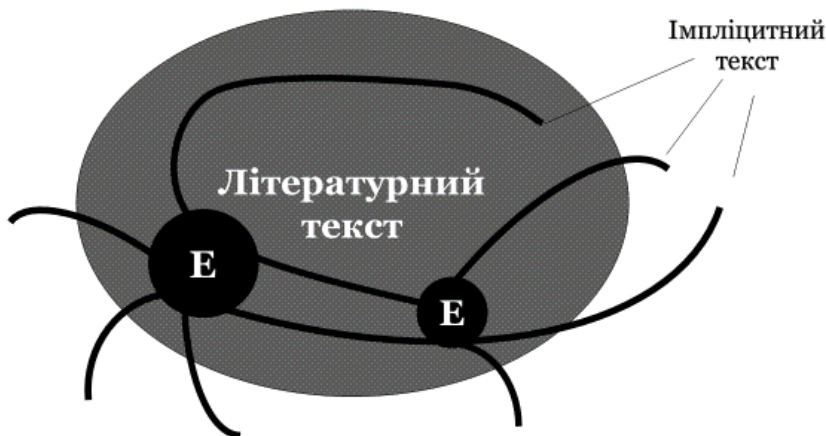


Рис. 1. Екфразис у тексті.

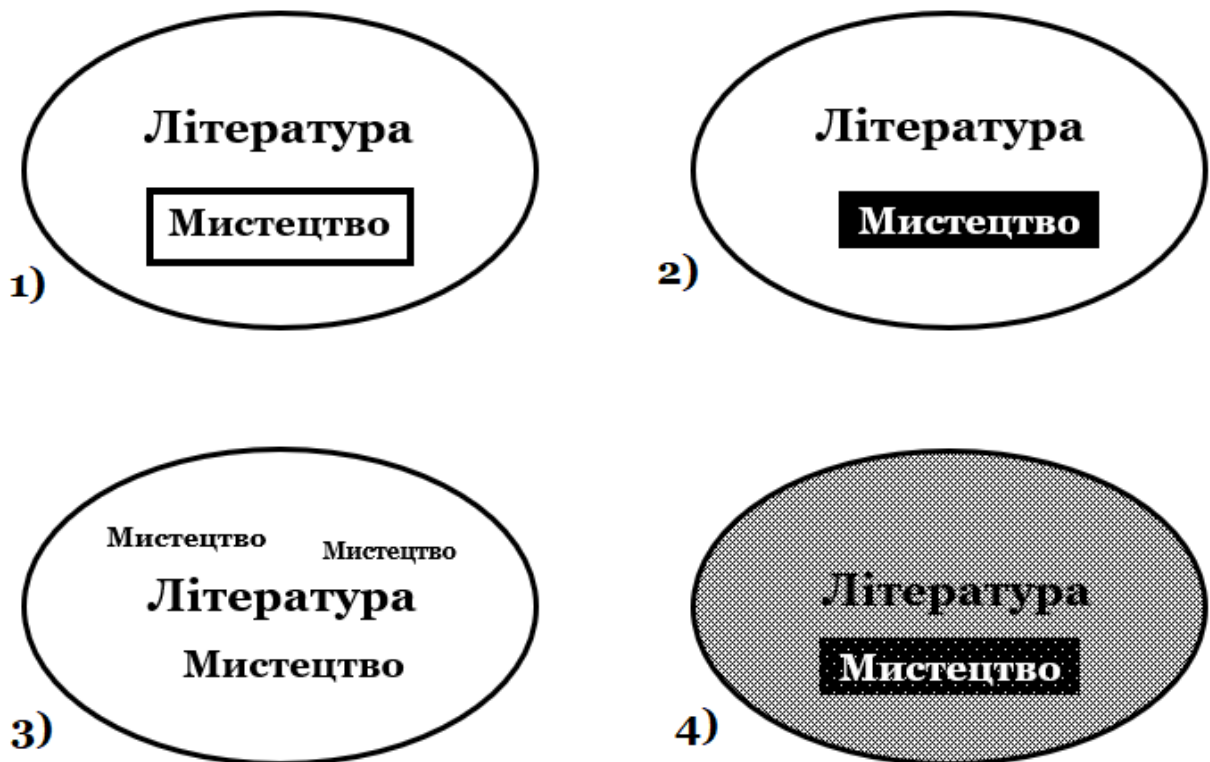


Рис. 5. У тексті: 1) гіпотипозис, 2) ейдолон, 3) мистецька тема (псевдоекфразис), 4) пойоменон.

Приклади можна знайти у творі Л. Дереша «Голова Якова. Алхімічна комедія» [9], який назвати романом можна лиш умовно, оскільки йому бракує конотацій та широти розгортання сюжетних ліній, яких у даному випадку теж небагато: взаємодія містичних сил та людей, муки творчості Якова, стосунки Якова та Майї, сімейні відносини братів Горах-Євлампій.

Роман просякнутий філософствуваннями, що їх, часто безсистемно, автор вкладає в уста персонажів. Ці роздуми іноді торкаються теми музики, іноді беруть за відправну точку ім'я композитора чи назву твору. Такі екзерсиси можна сприйняти за музичний екфразис, проте, в більшості випадків, вони не є такими, тому їх цілком можна зарахувати до мистецьких тем.

Широкий асоціативний ряд, що його породжує посилення на музичні композиції, створені до Євро-2012, накладаються на сюжетну лінію, істотно впливаючи на сприйняття вербального тексту читачем за умови, що він пам'ятає саму подію та музичний супровід, яким її забезпечили митці.

Відсутність тексту пісні і описів музики лише навіює згадку про атмосферу, що прямо вказує на ейдолон у творі художньої літератури.

Досліджуючи роман Любка Дереша, котрого Т. Гундорова вважає одним із яскравих представників молодіжного кітчю [8, 66], що можна спостерегти не лише у спробах створення екфразису (частини роману мають назви, котрі включають «пояснення» у вигляді, написаних італійською та дубльованих українською мовою, темпів, що характерно для музичних творів), але й велику кількість розгорнутих музичних тем: розмірковування про схожість музичних інструментів та людей, згадки про написані раніше Яковом Горах-Євлампією твори, ноти, котрі супроводжують митця у процесі написання ним замовленого темними отцями гімну до Євро-2012, навіть реально існуючі сучасні музичні твори.

Такі прозові інкрустації достатньо експресивні та імагологічні, проте, їм бракує таких якостей екфразису, як наративність та репрезентативність із причини відсутності конотату описаних автором атрибутів музики. Навіть у тих уривках, де читач отримує посилання на конкретну інформацію про існуючий у реальності твір – не отримуємо «повної версії» екфразису (тобто, такої, що задовільнила б усі зазначені вимоги), тобто, не текст не має зв'язків із музичними творами, котрі б внесли додаткову інформацію – натомість предмети, пов'язані з музикою лише вносять певну атмосферу у реальність, що була створена письменником.

Зокрема, численні коментарі до музики композиторів, що належать до різних стилів, не містять загадки, натяку, котрі б створювали образ музики у тексті [9]: «Бульоз – це бог», «Геніїв першого типу оцінено ще за життя. Наприклад, Бах, Дюрер», у контексті коментарів радіоведучого: «<...> над симфонією номер дев'ять висит некая мистическая туча», – виринають імена Шьонберга, Малера, Шостаковича, Шнітке, проте, не згадується ім'я Бетховена, хоча його Дев'ята симфонія має достатньо конотацій, котрі могли були б використаними у творі Л. Дереша (перш за все, маємо на увазі ймовірний «масонський слід» у творчості віденського композитора та замовлення Якову

від темних отців, хоча є думки, ніби тема замовлення культового музичного твору невідомою особою, скоріше, зближує твір Якова Горах-Євламπίї з «Реквіємом» В. А. Моцарта).

Окремо стоять філософські роздуми Богуса про вібратор та резонатор, які він ілюструє прикладом звучання музичних інструментів (кларнета та скрипки) – звичайно, дана вставка збагачує додатковим смислом «дружню» вечерю, котра відбувається під супровід запису арій, виконаних кастратами, однак, навіть цитати текстів пісень, що органічно вплітаються в оповідку, підкреслюючи іронію письменника, не наближують ці музичні теми до явного екфразису, спонукаючи нас назвати описане явище музичним псевдоекфразисом.

Втім, можна (також умовно) зарахувати до музичного екфразису згадки про пісні Марі Лафоре, котрі були популярні у 60-80-і роки. Зокрема, піснею «Manchester et Liverpool» (що звучала у прогнозах погоди по центральному ТБ) Л. Дереш позначає «територію» Майї, витонченої та інтелігентної поціновувачки східної культури, а іншим хітом тієї ж співачки, «Ivan, Boris et moi», визначає місце Йоланти, котра, подібно до головної героїні пісні, не може визначитися з уподобаннями і знайти собі пару.

Також у ритмі пісеньки, що її наспівує Яна Іванові: «Травень, вечір, парапети. Джинси, кліпси, сигарети. У-у-у-у-у, парапети» [9], – вгадується алюзія на пісню «Macarena»*, хіт групи Los del Río, тому маємо цитування тексту пісні про дівчину, котру неоднозначно закликають до отримання задоволення. Створюючи музичний екфразис, письменник не лише проводить паралелі між легковажною Яною, котра надбала суттєвий досвід у особистому житті, та Макареною, яку друзі бойфренда приваблювали більше, ніж сам

*LaMacarena – район у іспанській провінції Севілья. Спочатку пісня мала назву «Магдалена», що натякало на чуттєвість головної героїні, проте, виявилось, що пісня з такою назвою вже існує, тому LosdelRio перейменували її. Автори зазначили, що присвячують саму пісню та рухи, що її супроводжують, Дані Патрисії, вчительці фламенко з Венесуели, яку учасники дуету Ромеро та Руїз побачили у танці під час гастролей по країні.

Вітторіо^{**}, – створюється атмосфера легковажності та грайливості, характерних для курортних романів, що й мають місце у батьківській хаті Горах-Євламπίів.

Як бачимо, попри поширеність та яскравість створених Л. Дерешем «музичних пауз» в основній оповіді, їх не можна назвати явним екфразисом, оскільки вони не мають конотацій, що властиві референтам, і не створюють образу саме музики. Зазначені вище музичні теми, зважаючи на їх об'єм та глибину, можемо назвати музичним псевдоекфразисом, бо вони, попри велику кількість вжитих імен композиторів, назв музичних творів та філософських роздумів про атрибути музичного мистецтва, не поглиблюють значення оповіді та не пов'язують вербальний текст із імпліцитним, що притаманний «конвертованому» предметові суміжного виду мистецтва. Відповідно, такі вставки можуть мати максимум дві риси екфразису у тексті (експресивність, наративність) з чотирьох обов'язкових.

Щодо форми тексту, то й тут ми не можемо однозначно сказати, чи є він цілісним «музичним твором», який «звучить» у голові Якова, бо лише назва у вигляді музичного темпу не робить із даного твору музичний текст-екфразис. Якщо ж сприймати темпи, котрі винесені у заголовки, скоріше як вказівки до «виконання» частини «симфонії», то можна, також умовно, назвати роман Любка Дереша «Голова Якова. Алхімічна комедія» музичним текстом-екфразисом. Тож, вимальовується необхідність у подальшому дослідженні відмінностей між екфразисом та псевдоекфразисом у текстах письменників доби постмодерну, аби виробити чіткий алгоритм вирізнення явного музичного екфразису з-поміж музичних тем, якими часто перенасичений літературний твір.

У передмові до роману «Голова Якова» Ю. Іздрик припустив, що ця книга для автора є «таким собі другорядним епізодом у невидимому для читача процесу самовдосконалення» [9]. Проте, у романі можна знайти багато свідчень

^{**}Текст пісні розповідає про дівчину Макарену, котра заохочує чоловіків до залицянь, оскільки не так давно вона позбулася свого хлопця, котрий явно не влаштував її у стосунках. У відповідь на це чоловіки запрошують її розважитись та насолодитися часом, проведеним разом із ними.

того, що тема пошуків свого «я» є гостро актуальною як для автора, так і для його персонажів. У цьому сенсі новий роман Дереша є ідеологічним, хай навіть ідеологію цю відчитує і сповідує лише одна людина – сам автор.

Утім, книга пересичена й загальнодоступними, сказати б – трендовими ідеологемами. Тут і так звана «нова релігійність», і хіпстерство, і досвід усіляких новітніх «тренінгів», і ще бозна-що. «Усе разом це складає для автора той гумус, з якого врешті повинні прорости його, автора, індивідуальна ідеологія та приватна, замалим не субстанційна релігійність. А нам, читачам, залишаються ризиковані подорожі цими розбуялими джунглями соліптичної целюлози» [9].

Розглянувши подібні явища, котрі, нерідко, науковці порівнюють із екфразисом, ми дійшли висновку, що всі вони мають певну подібність до екфразису і, зважаючи, на різноманіття форм вираження референту, можуть викликати складність при їх ідентифікації. Однак, слід зауважити, що гіпотипозис не є можливим для зазначення зв'язків музики і літератури, оскільки стосується виключно візуальних видів мистецтва, а мімесисом та дієгезисом може назватися будь-який прояв взаємодії літератури із суміжними видами мистецтва – це залежить лише від реальності твору мистецтва. Що ж до екфразису, то його різнить наявність референта, котрий має певний конотат, і це підкріплює нашу тезу про те, що екфразис є інструментом для збагачення вербального тексту, а не лише прикрашання оповіді.

Пошук та ідентифікація засобів творення простору, в якому б співіснували твори різних видів мистецтва, є не лише цікавим і складним водночас, але й надзвичайно важливим, оскільки допомагає розмежувати різні елементи тексту та організувати їх у групи. Такий алгоритм допомагає краще зрозуміти авторський задум, а тому – якісно проаналізувати твір художньої літератури. Попри складнощі з розумінням одного з ключових термінів інтермедіальності – екфразису³⁷, які виникли в результаті проведення великої

³⁷Мається на увазі усталена серед слов'яномовних дослідників асоціація «екфразис-опис», що ґрунтується на нібито прямому перекладі грецького слова

кількості досліджень взаємодії візуальних видів мистецтва і літератури. Такий дисбаланс та широкий вжиток англійського слова *art*³⁸, що вкупі з традицією називати літературу для вдоволення естетичних потреб художньою, призвели до викривлення векторів дослідження, внаслідок чого музичний екфразис став суперечливою категорією.

Музичний екфразис не можна ставити в один ряд із **гіпотипозисом** – описом, котрий оприявнює об'єкти, що знаходяться за межами реальності реципієнта. До структури гіпотипозису може входити або ейдолон, або опис звучання (як фон).

По-друге, псевдоекфразис (музична тема) від ейдолону відрізняється відсутністю конкретики (не зрозуміло, який це музичний твір; об'єктом може бути не музичний твір, а атрибути світу музики), а від екфразису – відсутністю конотату. Власне, саме наявність імпліцитного тексту, що веде читача за межі тексту літературного, і є визначальною особливістю музичного екфразису.

Наявність особливого повідомлення, яке іноді може замінити собою супер-ідею, не лише збільшує вартість твору художньої літератури, а й дає читачеві відчуття приналежності до інтелектуальних кіл, а це, безперечно, збільшує кількість читачів, котрі не усвідомлюють, що лише підтвердили правильність політики просування продукту автором або його менеджером.

В українській літературі, як було наведено вище, можна зустріти приклади різноманітних модифікацій музичного екфразису, а також – псевдоекфразис, котрий дає привід говорити про складність ідентифікації явища й наголошує на необхідності пошуку критеріїв вирішення його з-поміж

ἔκφρασις (екфрасис), що походить від ἔκφραζω (екфрасо). Проте, основним значенням слова, від якого утворилися похідні, є вираження, тобто, природа екфразису полягає у передачі почуттів або, як мінімум, інформації про відчуте. Відтак, можемо говорити про рівноправність усіх органів чуття, що робить можливим існування будь-якого виду екфразису, якщо предмет мистецтва (тобто, щось, що відображає дійсність у новій естетичній формі) може сприйматися будь-яким органом чуття людини (відповідно, релігійний екфразис до цього переліку не входить, а ось ювелірний, кулінарний чи парфумерний – цілком можливі).

³⁸Пропозиція вживання «мистецький» замість «художній» нівелює перешкоду у сприйнятті музичного екфразису як такого, адже, в поєднанні з розповідною природою, універсальне визначення вже не можна починатися зі слів «художній опис», оскільки така дефініція не задовольняє потреби в створенні універсалії.

подібних: ейдолону, гіпотипозису, пойомену. Щодо розгорнутих описів, котрі частіше стосуються атрибутів мистецького життя або інструменту виконавця, – їх слід віднести до категорії «мистецька тема», або ж – псевдоекфразис, остаточно розмежувавши дані поняття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. А. Избранное: социология музыки. Москва ; Санкт-Петербург : Унив.кн., 1998. 445 с.
2. Адорно Т. А. Философия новой музыки. пер. с нем. Б. Скуратова. – Москва : Логос, 2001. 352 с.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. – Москва : Художеств. лит., 1972 470 с.
4. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия. Вестник Перм. ун-та. Рос. и зарубеж. Филология, 2009. Вып. 6. С. 93 – 99.
5. Володина И. П. «Музыкальные переложения» А. Фогаццарою Лит. и музыка : [сборник] / ред. И. С. Яворская. Ленинград: Изд-во Ленинград. ун-та, 1975. С. 128.
6. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4-х томах. Москва: Изд-во «Искусство». – Москва, 1971.
7. Генералюк Л. Ефразис у контексті *correspondence des arts*. Наук. записки. Сер. Філол. науки. – Вип. 114. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 52-77.
8. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії [Текст]. Київ: Факт, 2008. 284 с.
9. Дереш Л. Голова Якова [Електронний ресурс] : алхім. комедія. Режим доступу : <http://javalibre.com.ua/java-book/book/2911059> (7 груд. 2020 р.)
10. Екфразис. Вербальні образи мистецтва. Ред. Т. Бовсунівської. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2013. 237 с.
11. Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории [Обзор книг: Genette G. Figures IV. Paris, 1999; Genette G. Figures V. Paris, 2002; Экфрасис в русской литературе. М., 2002; Чернорицкая О.Л. Поэтика абсурда. Т. 1. Вологда, 2001]. Новое литературное обозрение. 2002. № 57.
12. Ильин И. П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. – Москва, 1998.
13. Касперський Е. Про теорію компаративістики. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія / ред. Д. Наливайко. – Київ : Вид. дім Києво-Могилянська Академія, 2009. 487 с.
14. Кассен Б. Эффект софистики. Москва; Санкт-Петербург, 2000.
15. Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн : TLU Press, 2010. 232 с.
16. Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики. Об искусстве. СПб., 1982. С. 494 – 500.
17. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе. Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 58 – 67.
18. Ортега-и-Гассет Х. Musicalia [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.e-reading.club/book.php?book=43010> (7 груд. 2020р.)
19. Ортега-и-Гассет Х. Мистецтво в теперішньому і майбутньому [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://javalibre.com.ua/java-book/book/2908191> (7 груд. 2020 р.)
20. Сидорова А. Г. Интермедияльная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка). Дис... канд. филол. наук.: 10.01.01. Барнаул, 2006. 21 с.

21. Титаренко С. Д. Проблема интермедиальности и традиции «Эмблемат» у Павла Флоренского и Вячеслава Ивановаэ Mistrzowi I Przyjacielowi: Pamici Profesora Zbigniewa Baraskiego. – Wrocław, 2010. С. 411 – 422.
22. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: материалы междунар. науч. конф. к 80-летию проф. М. С. Кагана. Сер. «Symposium», 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. Санкт-Петербург, 2001.
23. Третьяков Е. Н. Экфрастический перевод как разновидность межязыковой и межкультурной коммуникации [Электронный ресурс]. Режим доступа : [https://core.ac.uk/display/74268657\(7](https://core.ac.uk/display/74268657(7) груд. 2020р.).
24. Уртминцева М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования. Вестник Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Литературоведение. Межкультурная коммуникация. Нижний Новгород, 2010. №4 (2). С. 975 – 977.
25. Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания. Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума [сборник] / ред. Л. Геллера. Москва : МИК, 2002. – 216 с.
26. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис. Критика и семиотика. 2004. Вып. 7. С. 217 – 226.
27. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. Вопр. философии. 2011. № 11. С. 47 – 57.
28. Barthes R. Image, Music, Text. Ed. and transl. S. Heath London : Fontana Press, 1977. 220 p.
29. Bruhn S. Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis [Electronic resource].: <http://siglind-bruhn.de/ekphr.htm> (7 dec. 2020).
30. Kristeva J. Postmodernism. Romanticism, Modernism, Postmodernism /ed. H. Garvin. Pennsylvania: Bucknell Review, 1980. P. 136-141.
31. Kristeva J. Word, Dialogue and Novel. The Kristeva Reader / ed. Toril Moi. Oxford : Blackwell, 1986. P. 34 – 61.
32. Lessing G. E. Laocoon: An essay upon the limits of painting and poetry. With remarks illustrative of various points in the history of ancient art [Electronic resource]: Mode of access : <https://t1p.de/f8xr> (7 dec. 2020 y.)
33. Wagner P. Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality. – [Electronic resource] Mode of access: : <https://t1p.de/0thw>(7 dec. 2020)
34. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature. CLCWeb: Comparative Literature and Culture. Purdue University Press. ,Purdue University Volume. 13 (2011). Issue 3, Article 2. ISSN 1481-4374. Режим доступа : <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1789&context=clcweb> (7 dec. 2020 y.)
35. Word and Music Studies: Defining the Field Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz . Eds. W. Bernhart, S. P. Scherand W. Wolf. Amsterdam ; Atlanta, GA : Rodopi, 1999. 187 p.

«ІКОНІЧНИЙ ПОВОРОТ» У ТЕОРІЯХ КУЛЬТУРИ І СУСПІЛЬСТВА

Уже досить тривіальним став вираз «візуальний поворот» («іконічний» за Г.Бьомом, «векторіальний» за В.Мітчелом) в науці та культурі, але одночасно наростають дискусії з приводу сутності візуального і його значення для людини і суспільства. Говорячи про візуальне (крім фотографії, фільмів, відео- і телесюжетів, дисплеїв, графіки, малюнків, картин), мають на увазі і такі феномени, як реклама, дизайн, іміджологія, міське середовище. Але проблема полягає не в появі чи відкритті нових форм прояву візуального, а в зростанні впливу образів на життєвий світ людини – посилення «самостійності» образів. Говорячи про «візуальне», в якості його синонімів вживають поняття «зображення», «образ», «картинка». Очевидно, що це не одне й те саме. Маючи на увазі активність візуального, найбільш адекватним поняттям для візуальних досліджень буде поняття «образ», котре вказує на інше джерело досвіду, інший тип знання.

Відображення художньої картини світу називається дослідниками візуалізацією [11]. Термін «візуалізація» досі використовувався переважно в точних науках: у розділі фізики, що вивчає звукові поля. «Візуалізація (від лат. Visualis – зоровий) – методи перетворення невидимого для людського ока поля випромінювання у видиме зображення об'єкта, що досліджується» [20, 290]. Утім необхідно відзначити, що у вітчизняній науці немає поділу понять *imaging* (візуалізація у фізиці) та *visualization* (наочне уявлення про предмет). Українською мовою обидва ці поняття перекладаються однаково – візуалізація, що представляє певну складність для дослідника. Поряд із терміном «візуалізація» вживається також словосполучення «візуальні засоби», під якими прийнято розуміти малюнок, форму, пластику і деякі інші характеристики. Термін же «візуалізація» має ширше значення, включаючи всі можливі візуальні засоби, доступні митцеві для відтворення художньої картини світу.

Проблема візуалізації в мистецтві має глибоке коріння. Про «бачення» музики і «звучання» картини говорив ще П. Гонзага. Відображення художніх образів у конкретних видимих образах знайшло своє відображення у розвитку і удосконаленні кінематографа, загальній комп'ютеризації та створенні віртуальної реальності, де «неживі» образи настільки наочні, що здаються цілком реальними. Твір живопису, скульптури, архітектури має візуальне тло. Візуалізація у літературі вважається проблемою досить новою.

Італійський театральний художник Гонзага у своїх теоретичних працях говорить про можливість бачити музику. Подібну можливість він убачає не в живописі, а в прикрашуванні – в мистецтві «створювати зриму красу, якої не існує в природі», в мистецтві «створених поєднань і видумки надавати видимим предметам ту красу, якої цим предметам бракує» [5, 12]. Сюди ж він відносить одяг, декор, садово-паркове мистецтво. Ідеї Гонзаги були розвинуті, поглиблені італійським дослідником Кастелем, котрий створив теорію «бачення музики», вважаючи, що музика не лише збуджує в душі людини різні почуття – радість, сум, відчай, гордість, а й народжує певні зримі картини – образи. Ще далі пішов О. Скрябін, додавши до партитури свого музичного твору «Прометей» додатковий рядок *Luce* (Колір). Тим самим Скрябін здійснив справжню революцію в музиці, де віднині певному звуку відповідає свій колір. Стає очевидним той факт, що музику можна не тільки чути, а й бачити, художнє полотно народжує не лише зорові, а й слухові образи. Літературний твір завдяки ритміці своєї побудови і зримості описів змушує людину жити ним, відчувати себе дійовою особою, а значить, дозволяє «почути і побачити» – візуалізувати себе.

Переживання, спричинене впливом одного з видів мистецтв, викликає за асоціацією інше переживання, що відповідає першому. Так, В. Кандінський пише: «Червоний колір може спричинити душевну вібрацію, подібну до тієї, що викликає вогонь, оскільки червоний колір є водночас і кольором вогню» Мова кольору настільки символічна, що саме завдяки впливу кольором можна

привести людину в стан як повного спокою, так і безмежного хвилювання. «Колір – це клавіші, око – молоточок, душа – багатострунний рояль [14, 45].

Величезного значення кольору і особливостям його дії на людину надавав Й. Гете, котрий створив свою, відмінну від фізичної, теорію кольору. Порівнюючи колір із музичним тоном, Гете приходять до висновку про те, що мінорний акорд, який не входить у мажорний, цілком включається в загальне коло музичної гармонії [6, 146]. Гете наполягав, що необхідно розглядати будь-який колір лише в сукупності з іншими кольорами, оскільки не існує одного єдиного незалежного кольору, відтінки переходять один в одного, складаючи одвічне коло.

Можна зробити висновок, що на зміну літературоцентричній культурі ХІХ – першої половини ХХ ст. приходять зорова культура. Художній образ візуалізується кольором (живопис), звуком (музика), пластикою (танок) і при цьому відбувається їхня взаємодія, взаємопроникнення, тобто синтез мистецтв. Таким чином символ, втілений завдяки матеріальним засобам, візуалізує образ-характер, образ-подію, образ-обставину.

Усі існуючі види мистецтва традиційно поділяють на три групи. До першої відносять просторово-часові мистецтва, дія яких відбувається та сприймається у видимому просторі й протягом певного часу – драматичні та музичні вистави, різні процесії. До другої групи відносяться часові мистецтва, які включають ті види мистецтва, де дія розвивається лише в часі: виконання музики, поезії, художня література. В обох цих групах сприйняття творів мистецтва вимагає певного часу і не тільки тому, що кожний твір має свій початок і кінець, а й тому, що сама тяглість твору загалом створює цілісне враження, що відповідає авторському задуму. Третю групу складають мистецтва, твори яких позбавлені розвитку в реальному часі: картини, скульптури, малюнки. Водночас М. Каган у своїй праці «Морфологія мистецтва» наводить п'ять заперечень відносно такого поділу. Вчений звертає увагу на штучність «абсолютного розриву» між матеріальним і духовним сторонами мистецтва. Каган приходять до висновку про те, що, не дивлячись на всі поділи мистецтва за різними ознаками, не

дивлячись на використання особливих понять для означення різних модифікацій, використаних певним класом мистецтв, будь-яка естетична установка включає «загальний для всіх мистецтв смисл» [13, 313].

Образи мистецтва – це особлива форма спілкування митця і реципієнта. Образи розкривають символ, що міститься в них.

Аналізу сприйняття творів зображального мистецтва присвячено багато праць. Найповнішою можна вважати книжку Р. Арнгейма «Мистецтво і візуальне сприйняття». На відміну від гештальтпсихологів, які вважали, що всередині мозку існують картини, вони представляли сприйняття як модифікацію електричних полів мозку, причому ці поля копіюють форму об'єктів, що сприймаються. Арнгейм замінює це поняття на інше – візуальні моделі. Він робить акцент на тому, що естетичне сприйняття не пасивний, споглядальний акт, а творчий активний процес. Він не обмежується лише продукуванням, але має і продуктивні функції, котрі саме і полягають у створенні візуальних моделей. Кожний акт візуального сприйняття, за Арнгеймом, являє собою активне вивчення об'єкта, його візуальну оцінку, відбір існуючих рис, їх зіставлення зі слідами пам'яті, їх аналіз і організацію в цілісний візуальний образ. Цей активний і творчий характер візуального сприйняття має, на думку Арнгейма, певну подібність із процесом інтелектуального пізнання. Якщо інтелектуальне знання має справу з логічними категоріями, то художнє сприйняття, не будучи інтелектуальним процесом, спирається на структурні принципи, котрі Арнгейм визначає як «візуальні поняття». Візуальні поняття виявляються подвійно: по-перше, як перцептивні поняття, а по-друге, як зображальні поняття. Завдяки першим відбувається сприйняття як таке, за допомогою других митець втілює свої думки в мистецтво. Теорія Арнгейма цінна передусім своїми основними положеннями, які доводять, що візуальний образ, який сприймається «перцептивними силами», «стає частиною процесу аксіологічного пізнання» [1, .219].

Зображувальним засобом митця в літературі є слово. Воно виступає як візуальний засіб, що відображає художню картину автора. Слово описує будь-

яке явище, слово породжує в нашому сприйнятті уявлення про це явище. Л. Виготський у своїй праці «Психологія мистецтва» робить кілька фундаментальних висновків. Учений виходить із того, що будь-який художній твір є засобом задоволення нездійснених бажань самого митця. Психоаналіз Виготського відрізняється від психоаналізу З.Фрейда. Афекти можуть залишатися і несвідомими, але їхня дія при цьому не втрачається, а навпаки, неминуче входить у свідомість. Насолода, що таким шляхом потрапляє у свідомість, скріплюється з іншими афектами або з уявленнями, що відносяться до них. Художній твір викликає несвідомі афекти: «Здатності виконувати це складне завдання художній твір набуває через те, що при своєму виникненні він відігравав у душевному житті митця ту саму роль, що для слухача при репродукції» [5, 203].

Логіка міркувань Виготського приводить його до думки про те, що «мистецтво є особливим способом мислення, котрий врешті-решт приводить до того самого, до чого призводить наукове пізнання, але тільки іншим шляхом» [5, .31]. Цей інший шлях – формування і осягнення художньої картини світу. Те, що слово асоціативно викликає візуальні образи і, тим самим якоюсь мірою передаючи адресату інформацію, закладену в ньому адресантом, стає цілком очевидним. Утім безумовним є той факт, що за візуальним образом ховається зашифрована інформація – символ, що найповніше розкриває художню картину світу.

«Візуальний поворот» полягає не в тому, що вчені зненацька «відкрили» для себе і для інших зображення і «готові закрити» мовний світ. Поворот полягає у відмові визнавати «природним» мовне домінування в обігу візуальних образів: дослідники починають наполягати на здатності самих зображальних медіа, обходячи мову, активно втручатися в «досвід» [15, 114-128].

Дослідження візуальних образів – це дослідження іншого типу досвіду – не категоріально-мисленнєвого, а перцептивного. Візуальні дослідження звернули

увагу на особливу когнітивну процедуру – бачення, яке є відносно самостійним відносно раціонального мислення.

У процесі візуальних досліджень стало зрозуміло, що слід чітко розрізняти аспекти дослідження візуальних образів і, відповідно, різні методологічні проблеми: 1) походження, природа візуальних образів – онтологічний аспект; 2) роль візуальних образів у процесі пізнання взагалі і наукового зокрема – гносеологічний аспект; 3) вплив візуальних образів на поведінку людини і зміну суспільства – соціологічний аспект. Та водночас ці аспекти візуального настільки взаємопов'язані, що розділити зусилля щодо їхнього вивчення між різними соціально-гуманітарними дисциплінами не вдається. «Дослідницька перспектива візуального в соціології, на думку О.Запорожець, потенційно подвійна: це вивчення соціального завдяки візуальному і самого візуального як соціального конструкту» [7, 76].

В усіх візуальних дослідженнях спостерігається спільне проблемне ядро; питання створення, інтерпретації і функціонування візуальних образів у сучасному суспільстві. Безліч питань до «візуального» можна звести до трьох груп: 1) як виникає образ, яка його природа; 2) як образ структурно організований і, відповідно, що і як інтерпретується в процесі вивчення образу і що впливає на сам процес інтерпретації; 3) як функціонує образ, як він «живе», змінюється і впливає на соціальну реальність і поведінку людей.

Нині у візуальних дослідженнях розрізняють чотири парадигми: *натуралізм* (з орієнтацією на позитивістську методологію); *структуралізм* (з орієнтацією на системно-семіотичний аналіз); *конструктивізм* (з орієнтацією на аналіз ситуації виникнення і функціонування явища, в тому числі й дискурсивний аналіз) і *феноменологія* (з орієнтацією на аналіз смислу – як виробника, так і споживача візуальних образів). У рамках кожної парадигми формується і розвивається своя модель образу: як відображення (ілюстрація), репрезентація і презентація, котра може реалізуватися або у формі ідеальної конструкції (ідеалізований об'єкт), або як соціокультурний проект – уявлення про нормальне і «правильне» життя. Усі моделі мають своє обґрунтування і

предметну сферу застосування. Вибір моделі, як і парадигми, обумовлений метою і завданнями конкретного дослідження. Найповнішою, і в цьому сенсі перспективною, є феноменологічна модель, яка дозволяє пояснити активність візуальних образів і використання їх як засобів соціокультурного проектування. Феноменологічний аналіз при цьому дозволяє побачити ті проблеми функціонування образів, котрі не видимі в рамках інших парадигм.

*Натуралістичне розуміння візуального*__– відображення об'єктивної соціальної реальності. Думка про те, що образ здатний безпосередньо відображати реальність, звучить у праці П. Штомпки «Візуальна соціологія» [21].

Близьку позицію займає і В. Ільїн: «Візуальні образи за своєю природою ближчі до соціальної реальності, ніж вербальні тексти, виконані за допомогою наукових категорій» [12, 136]. Візуальному тут відводиться роль дзеркала, але це загалом достатньо наївна методологічна позиція, реакція на крайнощі *конструктивізму*, зокрема на думку про можливість будь-яких інтерпретацій образу і розуміння всіх образів як «чистих» значень, як знаку без денотату. Але в літературі з візуальних досліджень дається і критика такого «оптимістичного» трактування образу. По-перше, поряд із «сфотографованою подією» є «подія фотографування». «Фотографія – це спосіб звернути увагу, спосіб організувати бачення, де неминучі як перебільшення, так і применшення чогось» [16, 178 - 185]. По-друге, існують не тільки об'єкт і суб'єкт фотографування, а й соціокультурна ситуація фотографування: «Адже суб'єктом текстотворення є культурна реальність зображуваного, а значимість ситуації створення фотографії, визначається фотографом і соціальною взаємодією процесу фотографування» [18, 168-182]. По-третє, суто візуальних репрезентацій не буває, до них додається робота інших сенсорних систем і робота мислення з концептуалізації сенсорних даних: пояснення образу завжди існує в текстуальній формі, тому можливо для аналізу образу використати концептуальний апарат семіотики.

Структуралістське розуміння візуального. Найвідоміший варіант структурно-семіотичного аналізу візуального належить Р. Барту. Він виділив три рівні значень візуального образу. Те, що зображено на фотографіях, є відображенням об'єктивної реальності, але зображення завжди сприймається та інтегрується: над денотативними значеннями надбудовуються конотативні. Конотативний рівень містить соціальне значення предметів, зображених на фотографії. Але, за Р. Бартом, цим зміст образу не вичерпується: існує ще *зображена* соціальна реальність, тобто не реальність сама по собі, а те, що виділено в цій реальності. Зображення містить два плани значень: культурно ратифіковані, загальнозначущі, виражені культурними кодами і значущі тільки для того, хто розглядає зображення. Барт виділяє особливу позицію *Spectator*, поряд із *Operator* (сам фотограф) і *Spectrum* (кого фотографують) [1, 19]. Тут у Барта з'являється новий горизонт дослідження візуального – джерела активності візуальних образів. Зміст образу, таким чином, залежить від того, що знімають, хто знімає, хто сприймає, коли і де знімають. Образ набуває множинної референтності, «це вже не просте відображення дійсності, а особлива оптика погляду, народжена культурою і така, що, своєю чергою, створює нові культурні зразки» [4, 78]. Уявлення про образ як соціальний об'єкт ускладнюються поряд із відображенням в образі соціальної реальності, виникає уявлення про образ як мисленеву конструкцію. Загальним методологічним недоліком структуралізму є те, що світ виглядає як об'єктивна і незмінна структура. Але активність візуальних образів у сучасному світі ставить це під сумнів і вимагає свого пояснення.

Конструктивізм як методологія означає перехід від соціології систем до соціології дії. П. Бурд'є прагнув подолати крайнощі об'єктивізму і суб'єктивізму. Він актуалізував питання про соціальні функції образів загалом, фотографії зокрема. Також було піднято питання про практики творення візуального в повсякденному житті людей. Конструювання образу являє собою процес виділення окремих фрагментів реальності (об'єктів) і створення з них певної «картинки». Цей процес здійснюється не довільно, а на підставі завжди

існуючих схем сприйняття: архетипів, габітусу, ідеології чи навіть простих стереотипів. Таким чином, говорити про «суб'єкт камери» можна лише метафорично. «Те, що називають «нормальним баченням», є просто вибіркоvim баченням» [Цит. за: 17].

У *феноменологічному горизонті* акцентується увага на активності як образу, так і суб'єкта сприйняття. Зміст образу не вичерпується репрезентацією соціальної реальності, підкреслюється його презентативний бік. Д. Елкінс, аналізуючи вплив художніх образів, звертає увагу на те, що вони, по-перше, роблять різне враження на різних людей, тобто не передають загальнозначущий зміст, а по-друге, впливають передусім на чуттєву, а не на раціональну сферу свідомості.

Образи – це не тільки репрезентації соціальної реальності, вони містять власний смисл і поводяться автономно відносно того, хто сприймає. Під час сприйняття образу людина не тільки розшифровує певний закодований зміст, а потрапляє під владу образу. Отже, необхідно виробити альтернативну – несеміотичну – модель образу, яка б не обмежувала спектр парадигм образності «репрезентацією» і «відображенням». Такою моделлю, на наш погляд, може і повинен стати «медіум», який розуміється не тільки і не стільки в сенсі інструмента чи комунікативного посередника, скільки в сенсі середовища, чи «насиченого розчину», який являє собою інтерференцію матеріального і смислового. Ця теза методологічно адекватна дослідженню міського середовища як візуальної структури, що породжує нові настрої, смисли, ідеї і проекти.. Про це одним із перших писав Г. Зіммель [9, 92-97]. Центральна ідея феноменології образу – ідея взаємозв'язку, інтерференції смислового і візуального у візуальному образі. Як переконливо показав на емпіричному матеріалі сприйняття міського середовища А. Бікбов, існує зв'язок між організацією середовища і моделлю поведінки містян: «Міський простір зберігає само- тотожність, на всьому своєму протязі підтримуючи споріднені матриці взаємозв'язку матеріальних соціальних структур і підлаштованих під них навичок» [3, 21]. Образ міста – не просто певна когнітивна структура, а

самостійний агент соціальної дії. У феноменологічній перспективі образ міста існує як генеруюча структура нових смислів через переживання самого сприйняття міського середовища. І в цьому плані образ міста стає механізмом проектування нових поглядів, стосунків, способу життя – нових життєвих світів. Місто водночас і репрезентуюча схема культурно-історичного способу життєдіяльності, і середовище, що генерує нові способи життя.

Соціальна функція образу. З'ясовуючи питання, які функції виконують візуальні образи в суспільстві, можна краще збагнути всі ті колізії, котрі їх супроводжують. Однією з перших про це почала писати С. Зонтаг, говорячи про фотографію, що «вона головним чином – соціальний ритуал, захист від тривоги та інструмент самоствердження» [10, 43]. З одного боку, візуальні образи є породженням соціальних стосунків, з другого, з'явившись, вони починають впливати на ці стосунки, але вони завжди невіддільні від них. Як писав П. Бурдьє: «фотографування не може звільнити себе від функцій, яким воно зобов'язано своїм існуванням, не може створити своїх цілей і здійснювати спеціальні інтенції автономної естетики» [17, 22].

Варто сказати і про *епістемологічну функцію* – здатність візуальних образів бути інструментом пізнання. Велику роль тут зіграли праці Р. Арнгейма, котрий показав, що «...мислення здійснюється завдяки структурним характеристикам, вбудованим в образ...» [2, 157].

Найбільш обговорювана функція візуального – *політико-ідеологічне* конструювання за допомогою візуальних практик погляду на реальність, створення міфологічної реальності. Біля джерел цього дослідження стояли М. Фуко, Г. Дебер, С. Зонтаг, В. Беньямін. Міркування останнього актуальні сьогодні в сенсі аналізу таких маловивчених форм, як ритуали, карнавали та інші явища, що задають перформативні висловлювання, конструюють саму ситуацію, її смисловий контекст. Іншою темою вивчення цієї функції візуального є «спосіб, завдяки якому пануюча ідеології чи міфологія визначає політику репрезентації та інтеграції» [8, 189].

Візуальні образи мають нормативну і інтегральну функції. В реальному житті їх складно розрізнити, але в аналітичному плані тут можна ставити різні дослідницькі цілі: як фотографія і практики фотографування конструюють соціальні ролі і як завдяки візуальним образам конструюється ідентичність і саморепрезентація в повсякденному житті [19, 12].

Новою і маловивченою функцією візуального є *комунікативно-символічна*, яка розуміється як обмін значеннями і рух смислів на мікро- і мікросоціальному рівнях, особливо на матеріалі не зображення, а артефактів (предметів міського середовища, речей).

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. В защиту визуального мышления. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1984.
2. Арнгейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
3. Бикбов А. Москва / Париж: пространственные структуры и телесные схемы. Логос. 2002. № 3-4.
4. Ванечкина И.Л. Поэма огня (Концепция светомузыкального синтеза А.И.Скрябина). Б. М. Галеев. Казань, 1981.
5. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1987.
6. Гете И. В. Об искусстве. – М., 1975.
7. Запорожец О. Н. Визуальная социология в поисках границ. 1У Всероссийский социологический конгресс. Социология и общество: глобальные вызовы и региональное развитие). Высшая школа экономики. URL: [http:// new, hse. ru](http://new.hse.ru)
8. Зенкова А. Ю. Визуальные исследования как интегральная область социально-гуманитарного знания. Научн. ежегодник Ин-та философии и права Уральского отд. РАН. Екатеринбург, 2005. Вып.5.
9. Зиммель Г. Флоренция. Венеция. Логос. 2002. №. 3-4.
10. Зонтаг С. О фотографии. Москва: AdMarginem, 2012.
11. Ивлева А. Ю. Визуализация как метод конструирования символов в разных видах искусства. Язык. Культура. Общество, 2008. Вып.1.
12. Ильин В. И. Драматургия качественного полевого исследования. СПб: Интерсоцис, 2006.
14. Каган М. Морфология искусства. – Ленинград: Искусство, 1972. -286 с.
15. Кандинский В. В. О духовном искусстве. – Москва : Искусство, 1972.
16. Круткин В. П. Техногенные изображения в социальном познании. Журнал социологии и социальной антропологии. 2012. Т. 15. № 2. С 38 – 46.
17. Круткин В. П., Комов И. С. Визуальная антропология и социальная эстетика в фильме Дэвида Мак Дугалла «Возраст разума». Журнал социологии и социальной антропологии. 2007. Т. 10. № 4. С. 46 – 52.
18. Цит. За: Круткин В.П. Пьер Бурдьё. Фотография как средство и индекс социальной интеграции. Вестник Удмуртского ун-та. 2006. № 3. С. 78 – 88.
19. Малес Л.В. Фотография в социологических дисциплинах. Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Сб. научн. ст. /под ред. Е.В.Ярской-Смирновой и др. Саратов: Научная книга, 2007. С. 77 – 86.

20. Усманова А. Между искусствоведением и социологией: о предмете и методе «визуальных исследований». Визуальные аспекты культуры, 2006. Сборник научн. статей. Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 2006. С. 32 - 41.
21. Чижевский А.П. Вся жизнь // Чижевский Л.А. М., 1974.
22. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования. Пер. с польск. Н.Морозовой, вступ. ст. Н. Е. Покровского. Москва : Логос, 2007.

ОБРАЗОТВОРЧІ ЗАСОБИ КІНО ТА ЇХ ЛІТЕРАТУРНІ АНАЛОГИ: ДЕЯКІ АСПЕКТИ КОМПАРАТИВНОГО РОЗГЛЯДУ

Порівняльні дослідження взаємозв'язків літератури і кіно, їхніх зображальних і виражальних можливостей розпочалися незабаром після становлення нового виду мистецтва й утвердження його художніх засобів естетичного впливу. Приміром, уже Сергій Ейзенштейн аналізував екранний потенціал класичних літературних творів [84; 90]. Літературне й кінематографічне образне мислення передусім пов'язує *часовий* характер розгортання мистецької дії й художньої думки, поступова зміна й чергування епізодів, об'єктів авторської уваги чи уяви. Водночас література, починаючи зі стародавнього епосу, прагне зафіксувати досвід просторово-чуттєвого сприймання світу, словесними засобами виявити естетичний потенціал статичних і динамічних об'єктів і їх уявних, потенційних чи реальних комбінацій, суб'єктивного погляду чи художньо вдалого ракурсу бачення. Описи природного й соціального предметного середовища в літературі віддавна були джерелом і важливим чинником естетичного впливу. Осягнути художню своєрідність гомерівського епосу, поезії Шевченка, прози Бальзака, Толстого, Золя чи Коцюбинського неможливо без урахування «пластичності» їх мистецького мислення, без залучення читацької зорової уяви. Можемо навіть твердити, що до появи кінематографа деякі виражальні засоби екранного мистецтва як форми фіксації передусім візуального естетичного досвіду функціонували в літературі, оснований на словесному кодуванні просторової й часової динаміки та можливостей зорового сприйняття.

У літературі виражальні засоби, інколи навіть властиві різним видам мистецтва, можуть взаємодіяти в межах не лише одного твору, а й окремого уривка. Інколи їх інтеракційний аналіз можна вибудувати з вичленуванням домінант відповідного «запозиченого» образотворчого засобу або ж накладанням синтетичних інтерпретаційних матриць того виду мистецтва, до

якого тяжіє об'єкт розгляду (тобто брати за основу своєрідну «живописність» («мальовничість»), «кінематографічність» чи «музичність» вербального художнього мислення). Студії теоретиків мистецтва зазвичай зосереджені довкола конкретного виражального засобу (колерит, композиція, ритм, монтаж тощо). Однак водночас доводиться констатувати й літературні випадки синестезії, у яких поєднано різноманітні прийоми одного виду мистецтва чи ресурси різних мистецтв, і виокремлення провідного художнього засобу (образотворчої домінанти) становить певні труднощі, а його повноцінний розгляд неможливий без урахування супутніх семіотичних «нашарувань». Мабуть, найближчою аналогією тут може бути синкретизм виражальних засобів сучасного кінематографа.

Після становлення наймолодшого виду мистецтва в першій половині (частково – першій третині) ХХ ст. сумірність літературних і кінематографічних просторово-моделювальних образних ресурсів і навіть орієнтація письменників на технічні можливості фільму зазвичай не викликала заперечень і неодноразово була предметом відповідних студій, починаючи від С. Ейзенштейна (див., напр.: [86, 434-450]), Михайла Ромма, Зігфріда Кракауера та багатьох інших, зокрема й українських дослідників (див., зокрема: [38; 47; 44, 214–321]). Показово, що елементи кінематографічного бачення зацікавлені спостерігачі знаходять і в художніх текстах, написаних до появи кіномистецтва.

Щоправда, деякі теоретики й майстри кіно наголошували на принциповій відмінності художніх ресурсів двох мистецтв. Цей скепсис був зумовлений не в останню чергу «опором» конкретного літературного матеріалу. Приміром, Джозеф і Гаррі Фелдмани, обґрунтовуючи оригінальність виражальних ресурсів нового візуального дійства, твердили: «Насправді засоби кіно і засоби літератури мають між собою дуже мало спільного» [68, 23] й надавали перевагу здатності візуальних прийомів фільму «перетворювати поняття у сприймані зором зображення», які набувають «специфічної форми й ритму» завдяки монтажу [68, с. 32].

Натомість Василь Шукшин, скептично оцінюючи можливості екранізації класики, категорично констатував: «Засоби літератури – незмірно багатші, різноманітніші, природа їхня інша, ніж природа засобів кінематографа» [82, 107].

Порівнюючи виражальні засоби літератури і кіно й аналізуючи можливості їх зіставлення, Сеймур Четмен указує на вірогідну основу їх подібності: «Одне з найважливіших спостережень, виведених із наратології, полягає в тому, що розповідь (narrative) безпосередньо є глибинною структурою, цілком незалежною від її засобу. Іншими словами, розповідь – в основному рід текстової організації, і ця організація, ця схема, потребує актуалізації (needs to be actualised): у записаних словах, як в оповіданнях і романах; у вимовлених словах, комбінованих із рухами акторів, що імітують характери проти серій (sets), які імітують місця, як у п'єсах і фільмах» тощо [96, 117 – 118]. Акцент на розповідності словесного й екранного мистецтва фактично вказує на сюжетну значущість відповідних засобів. Сюжет, звісна річ, слід розуміти не лише як ряд подій із усталеними етапами розгортання дії, а як послідовний рух авторської образної думки.

Відмежовуючи образність фільму від описовості, цей дослідник уважає, що до літературного опису можна включати «абстрактний стан справ, чи душевний стан дійових осіб, чи [...] будь-що, не суворо візуальне чи придатне до візуалізації» [96, 119]. «Нині найбільшою мірою розповідь фільму, ... потребує спеціального зусилля, щоб утвердити у фільмах властивість або відношення. Домінантний спосіб – презентаційний, але не стверджувальний. [...] Кіновиробники і критики традиційно виявляють зневагу до словесного коментаря, тому що він пояснює те, що, як вони відчують, має бути залученим візуально. Так у своєму суттєвому зоровому методі (essential visual mode), фільм не описує взагалі, але просто презентує; або краще, він *зображає (depicts)*, в оригінальному етимологічному сенсі цього слова: подає у формі зображень (in pictorial form). Я не думаю, що це явний пуризм або твердолоба (die-hard) прихильність до німих фільмів. Фільм залучає

цей складник нашого перцепційного апарату, якому ми прагнемо надати перевагу над іншими відчуттями. Бачення є, врешті-решт, вірою (believing).

Те, що камера змальовує, але не описує, здається, підтверджує термін, що його часто вживають літературознавці, щоб охарактеризувати нейтральну, «не-наратовану» (“non-narrated”), гемінгвеївську фікцію, – стиль *камери-ока* (the *camera eye style*). Сенса “камери-ока” в тому, що ніхто не розповідає подій, наприклад, у “Вбивцях”: вони лише *виявлені* (*revealed*), нібито якийсь інструмент – щось середнє між реєстратором відеострічки і розмовним синтезатором – записав візуально і потім перевів ці візуальні образи в найбільш нейтральний тип мовлення» [96, 124].

Описовість у літературі вможливорює затримку дії й часу – ефект, немислимий у фільмі: «Так чи так, відчуття, ніби ми беремо участь у плині часу з персонажем, було би певним ключем, що не лише наш дискурсивний час (discourse-time; очевидно, ідеться про розповідний час із його можливими пропусками, затримками, поверненнями в минуле чи зазираннями в майбутнє. – О. Б.) але і їхній час історії (story-time; очевидно, ідеться про фабульний час зображених подій), історичний час далі котився у фільмах, і якщо опис тягне за собою точно затримку часу історії (story-time), то розумно доводити, що фільми не описують і не можуть описувати» [96, 125]. Адже «рухи на екрані такі іконічні, так подібні до реальних життєвих рухів, які вони імітують, що ілюзія плину часу просто не може бути відокремлена від них. Як тільки ілюзорний час історії (story-time) встановлюється у фільмі, навіть мертві моменти, моменти, коли ніщо не рухається, будуть відчутними як частина темпорального цілого [...]» [96, 126].

Вищенаведені зауваження мають за ілюстративний матеріал зразки класичної літератури XIX ст. й вочевидь стосуються передусім їх. Натомість у новітньому письменстві можемо констатувати розширення виражального арсеналу, зумовлене, зокрема, як цілеспрямованою взаємодією авторської уяви з досвідом кіно, так і багатством чуттєвої рецепції світу, породженим еволюцією модерністського мистецтва. Тому спроби рішуче розмежувати

літературну і кінематографічну образність, довести їхню несумісність чи «не екранність» письменства, оснований на конкретному вербальному матеріалі, не нівелюють евристичного й когнітивного потенціалу відповідних, сказати б, «оптимістично налаштованих» інтермедіальних зіставлень. Марія Зубрицька вважає, що літературно-теоретична проблема читача – «це передусім проблема візії та візуалізації» [34, 15]. Григорій Клочек трактує літературу як мистецтво «закодованої у слово візуальності» [38, с. 36], наголошує на тому, що письменницькому художньому світу притаманна «ейдетичність – тривкість та яскравість внутрішнього зорового бачення того, що зображено у творі» [38, 9].

При поєднанні різних прийомів (засобів виразності) чи за можливості їх диференціації в цілісному фрагменті викладу вочевидь доцільно виокремлювати змістову домінанту або ж більш експресивний, інформативний чи концептуальний образотворчий чинник. Певна інтерпретаційна «сваволя» в установленні такої ієрархії водночас увиразнює активність і вибірковість читацького сприймання в моделюванні синестезійної художньої тканини. Далі буде розглянуто зміст таких показових засобів кінематографічної виразності, як монтаж, ритм і художня організація простору. Віднайдення їх літературних аналогів дає змогу робити відповідні інтермедіальні студії. Говорячи про літературні уривки, які можна співвіднести з відповідними засобами кінематографічної виразності, мистецтвознавчі терміни, застосовані до словесного тексту, здебільшого уживатимемо в лапках на позначення їх певної умовності.

Монтаж

Монтаж закріпився в новітній культурній свідомості як специфічний кінематографічний засіб візуальної виразності – просторово-часової комбінації образів на площині екрана. Водночас його ідея реалізована в різних сферах знакового виробництва, зокрема в літературному творі. Як зазначено в передмові до збірки праць із відповідної тематики, наприкінці ХХ ст. «поняття «монтаж» практично охоплює всі галузі культури, так чи так пов'язані з ідеєю

комбінації, рядопокладення, селекції елементів. Скрізь, де йдеться про принципову дискретність частин усередині цілого, виникає категорія монтажності. [...] Монтаж виявляється принципом побудови будь-якого художнього тексту. Інша річ, що він може бути різною мірою виражений зовні, він може акцентуватися чи стиратися» [36, 3-4]. Кирило Разлогов зазначає, що «монтаж має стосунок не тільки до з'єднання монтажних кадрів чи планів між собою, а й до зіставлення «великих» фрагментів – сцен і епізодів, розповідних ланцюгів...» [58, с. 26]. Це зауваження істотне для студій над вербальними текстами, позаяк дає змогу продуктивно аналізувати літературні твори, віднаходити в них візуальні просторово-часові й ритмічні побудови, наділені значним зображально-виражальним потенціалом. Дослідник виокремлює явища, котрі протистоять монтажу чи надають йому відмінної специфіки. Зокрема, візуальне розрізнення за формою як найпростіший спосіб виокремлення різнорідних елементів відповідає членуванню зображення на плани. Найпоширенішою формою монтажу в культурі К. Разлогов вважає «відмінність елементів за змістом», зокрема «послідовність сцен і епізодів у розповіді» [58, с. 24]. Описане автором явище «внутрікадрового монтажу, поєднання в одному зображенні кількох планів, найчастіше ближнього і дальнього, які (комбінації. – О. Б.) стали можливі завдяки глибині різко зображуваного простору, виокремленню й зіставленню мікроелементів кадру за смыслом, рухові камери чи персонажів, пластичній композиції тощо» [58, 27] – з нашого погляду, відповідає за змістом глибинній побудові кадру – окремому виражальному засобу кіно. Антимонтажними прийомами автор вважає зміну ракурсів і планів, підпорядковану лише «більш ясному й чіткому сприйняттю подій. Камера і звукозаписувальна апаратура наслідували вибірковість ока й вуха, яка зовсім не заперечувала безперервності простору-часу» [58, 29] Вочевидь, відмежування цих зображально-виражальних ресурсів від монтажу дає підстави аналізувати їхні літературні варіації самостійно там, де відповідні образотворчі засоби не пов'язані з комбінуванням різнорідних фрагментів.

Вяч. Вс. Іванов із погляду семіотики трактує монтаж у широкому сенсі як «такий принцип побудови будь-яких повідомлень [...] культури, який полягає у співкладанні в максимально (предельно) близькому просторі-часі [...] бодай двох [...] відмінних один від одного за денотатами чи структурою зображень, самих предметів (чи їх назв, описів і будь-яких інших словесних та інших знакових відповідників) чи цілих сцен (у цьому останньому випадку зазвичай опредмечуваних)» [35, 119-120]. Аналізуючи взаємозв'язок монтажу з метафоричним візуальним мисленням, цей дослідник фіксує зміни художньої мови другої половини ХХ ст., очевидні для спостерігача порівняно з яскравою образністю монтажного кінематографа 1920-х рр., приміром, еталонних із цього погляду робіт С. Ейзенштейна: «У тих випадках, коли природа кінематографічного мистецтва неминуче потребує використання метафор, вони в сучасних фільмах виявляються найчастіше прихованими. [...] Прихована метафора в сучасному фільмі часто вводиться шляхом співкладання просторово суміжних образів (тобто таких, які опиняються поряд в одному епізоді, наприклад, чоловік-убивця і тигр як, відповідно, візитер і мешканець зоопарку. – *О. Б.*). Принцип неперервності просторового зображення й сюжетної зв'язності не порушений завдяки тому, що метафорично зіставлено просторово суміжні образи» [35, 133-134]. Вочевидь, подібне моделювання візуальних композицій і його інтерпретація в літературі можливі так само, як у кінематографі, й у контексті розгортання сюжету не справляють враження штучності, а збагачують виклад зримою пластикою об'єктів. Дослідник робить таке узагальнення, цілком застосовне до літератури: «...Із двох істотних для початку століття принципів – монтажу і метонімічної настанови на деталь – перша [...] може й бути відсутньою [...], друга неминуча. Інакше кажучи, хоча [...] монтаж у мистецтві другої половини століття зберігається [...], тим не менше він ієрархічно підпорядкований метонімічній настанові. [...] У другій половині століття метонімічна настанова на деталь, а не на монтаж стає домінантою мистецтва й масової культури» [35, 143].

В основі монтажу лежить комбінація візуально сприйманих образів (чи, ще точніше, образних одиниць), яка породжує ефект їх зіставлення чи розгортання мистецької думки. Поза сумнівом, джерела таких засобів художнього впливу можна віднайти в літературі чи не з найдавніших етапів її розвитку – у порівнянні й метафорі, які актуалізують і активізують зорову уяву читача або слухача (у фольклорі, народному епосі), збагачують ціннісний та інтерпретаційний зміст вихідного зображуваного об'єкта, інтенсивність естетичного переживання й розширюють можливості образного осягнення й моделювання світу. Аналогом монтажу можна вважати такий літературний засіб, як відоме з античності візуальне порівняння, особливо розгорнуте, чи метафору, основану на зорових образах. Комбінація літературних образів як ресурс кіномистецтва закладена в метафорах і порівняннях, що розкривають і збагачують художню думку. «Монтажні» комбінації можна віднайти навіть у гомерівському епосі. Олексій Лосєв зазначав, що в «Іліаді» «майже всі картини з воєнної царини порівнюються з мирним побутом. [...] ...Така, наприклад, воєнна картина, як виступ двох Аяксів, порівнюється [...] з двома биками, що орють землю (Іл., XIII, 701–708). Вороги виступають один проти одного, як жінці зближуються з обох кінців поля (XI, 67–71). Битва ворогів – віяння бобів і гороху на току (XIII, 586–590)» [1, с. 49]. Наведені приклади можна порівняно легко відтворити на екрані у формі міжкадрових «зчеплень». Можемо говорити про зародження монтажних принципів художньої уяви як комбінаторної візуалізації думки й дії саме в літературі, а не в кіно. (Важливе уточнення. З огляду на узагальнено-теоретичний чи навіть ознайомчий характер цієї статті-розділу, зміст ілюстративних літературних прикладів тут і далі висвітлено й розкрито побіжно, без докладнішої інтерпретації відповідних уривків чи творів, яка потребує окремих тематичних (проблемних) інтермедіальних досліджень).

У теоретичних побудовах С. Ейзенштейна варта уваги з погляду можливого застосування в літературознавчому аналізі класифікація різновидів (за його визначенням, прийомів) монтажу. Ритмічний монтаж

оснований на русі предметів усередині кадру, «перемиканні» ритмів різних послідовно зафіксованих камерою об'єктів (у художній літературі відповідно – описаних, зображених). Тональний монтаж побудований «на *домінантному* емоційному звучанні від шматка (монтажного уривка. – *О. Б.*). Прикладами можуть правити «Тумани в одеському порту» (початок «Жалоби за Вакулинчуком» у «Потьомкіні»).

Тут монтаж побудований лише на емоційному «звучанні» окремих шматків, тобто на ритмічних коливаннях, які не спричиняють просторових переміщень» [92, 54]. Ледь помітний чи слабкий рух у кадрі («другорядна ритмічна домінанта», за Ейзенштейном) має сенс як виразник візуально зафіксованої мелодії фрагмента.

Тональний монтаж у кіно й наведений приклад зображальної виразності можна назвати монтажем доволі умовно. Ідеться радше про вдалу фіксацію значущих елементів у кадрі, композицію кадру і про комбінацію просторово суміжних предметних і загально зорових подразників. Натомість у літературі комбінація словесно закодованих образів, розрахованих на зорову уяву, пластична спостережливість метонімічного опису, комбінаторна значущість, взаємодія чи контраст його складників – результат цілеспрямованого моделювання зображеного художнього простору для нагнітання потрібного настрою.

На особливу увагу заслуговує виокремлений режисером обертонний монтаж, оснований на комбінації домінантного «звучання» візуальних образів і побічних, другорядних подразників, яке «дає в повній аналогії з музикою зоровий *обертонний* комплекс шматка. [...] Монтаж цей [...] бере за домінанту суму *подразнень* усіх подразників», його прикметна риса – «фізіологічне сумарне його звучання *загалом* як комплексна єдність усіх подразників, що його утворюють» [92, 47]. Зігфريد Кракауер уважав, що свідоме застосування обертонів («численних інших смислів» [43, 107]) у пізніших фільмах російського класика-теоретика призвело до того, що «деякі сцени й епізоди вийшли важкуватими, ніби вимученими...» [43, 107]. Однак у

літературі потенційні «обертони» – візуальні і слухові елементи опису чи розповіді – можуть бути функціонально цілком доречними з погляду художнього завдання й увиразнювати особливості індивідуальної поетики. Ця доцільність літературних аналогів зорових «обертонів» і їх чи не ширші виражальні можливості порівняно з кінематографом зумовлені особливостями рецепційного естетичного сприйняття двох видів мистецтва. На екрані тривалість кадру і його предметна наповненість мають більші обмеження порівняно з наративним словесним розгортанням дії чи опису. Аби зрозуміти це, досить пригадати, що діалог у фільмі має тривати значно коротше, ніж у літературному творі, і потребує для своєї художньої ефективності додаткових виражальних засобів, зокрема й зорових.

С. Ейзенштейн наголошував на взаємодії, навіть конфлікті описаних ним прийомів у розгортанні дії. Вочевидь, подібні комбінації можливі й у літературному творі. Реконструкція «тональної домінанти» порівняно статичних словесних композицій, «ритму» динамічних образів, з'ясування художньої значущості семіотичних обертонів – предметних указівок літературного опису, можливості трактування їхньої синтагматичної лінійної послідовності як часової зміни образів становлять перспективний напрямок літературознавчих інтермедіальних студій.

Неделчо Милев виокремлює розповідний монтаж як форму описовості в кіно. «Розповідний монтаж включає в себе зміну кута зору й водночас пересування камери у просторі, а рух камери – зміну крупності й часової тривалості простежування дії в кадрі, отже, відкритий монтаж. Сутність цієї монтажної фрази зводиться до кінематографічного простежування дії з різних кутів зору, у різній крупності й у різній часовій тривалості» [52, 104]. Описаний засіб відповідає літературному розгортанню описових і наративних фрагментів, можливостям персонажної фокалізації (зображення художнього світу з погляду конкретної дійової особи). Натомість К. Разлогов диференціює описові і розповідні візуальні побудови: «Послідовність кадрів може бути описовою, якщо між ними встановлюються відношення одночасності

(наприклад, різноманітні пейзажні композиції), і розповідною, тобто такою, що відображає ряд подій чи дій. Усередині кожного розповідного ланцюга існує просторово-часова неперервність або дискретність (розрив у часі чи у просторі)» [57, 63]. Описовість і розповідність – характерні, альтернативні і взаємодоповнювальні аспекти літературного викладу. Два описи (чи навіть більше статичних образних репрезентацій), поданих суміжно в словесному художньому тексті, справляють монтажний ефект чи навіть можуть уважатися певним аналогом монтажної фрази. Слід зазначити, що в історії кіно монтаж зароджувався саме як комбінація зображальних уривків, трактованих як одночасні. Паралельний монтаж у фільмах Девіда Гріффіта фіксує ситуації, що мисляться як синхронні, але розмежовані в просторі. Деякі монтажні метафори, алегорії й символи в Ейзенштейна також допускають одночасність перебування порівнюваних об'єктів у суміжних місцях чи навіть тому самому порівняно вузькому культурному просторі (забиті учасники антивоєнної демонстрації і застрелений запряжений кінь на мосту; прем'єр-міністр Керенський у Зимовому палаці і суміжна з ним статуя богині з вінком для переможця, механічний павич як прикраса розкішного інтер'єру, набір декоративних комбінованих пляшок із загвинчуваною кришечкою-короною, представниця жіночого батальйону в роздумах перед скульптурою Огюста Родена «Весна» – зображенням пристрасного поцілунку як образні репрезентанти свідомості персонажа у фільмі «Жовтень»). У літературному творі деталь, елемент інтер'єру чи пейзажу, суміжні з місцем перебування дійової особи, також здатні справляти потужний художній ефект і відповідний вплив на читача й фактично виконують монтажну функцію.

Монтаж – важливий засіб розширення безпосередньої предметної й фабульно-ситуаційної семантики дії, нарощування нових настроєво-емоційних, ідеологічних і психологічних конотацій, опредмечених у пластичних образах обох аналізованих мистецтв. З. Кракауер уважав, що кадри мають не унаочнювати сувору логіку сюжету, а натомість «асоціюватися з контекстами, які не стосуються подій, відтворених у фільмі. Їхня

кінематографічність саме й полягає в недомовленості, яка дає їм змогу розкрити всі свої психологічні відповідності». «Закон монтажу» дослідник убачав у тому, що «кінорозповідь слід монтувати, не обмежуючись вузькими рамками розвитку сюжету; у фільмі мають бути й відступи вбік до об'єктів, репрезентованих в усій їхній підтекстовій невизначеності» [43, 107-108]. Дослідник убачав спільність між вербальним і візуальним мистецтвом у тому, що «автори (великих романів – «Пані Боварі», «Війни і миру», «У пошуках утраченого часу». – О. Б.) прагнуть дати розгорнуту картину життя, яка виходить за рамки сюжету як такого. Те ж саме зазвичай має на меті фільм» [43, 305].

«Для високохудожнього літературного тексту, – переконує Анна Мазурак, – монтаж також виступає одним із найважливіших виражальних засобів». У кінематографістів і фахівців відповідного напрямку «складалося враження, що чим вищий художній рівень літературного тексту, тим активніше в ньому виявляється монтажний принцип, який треба розуміти як *компонування закодованих у слово зображень*» [47, 9]. Вочевидь, письменницька уява використовує комбінації зорових образів як засіб унаочнення зовнішньої і внутрішньої дії, авторської думки, демонстрації прийомів літературної техніки.

В аналізі конкретних творів слід брати до уваги, що монтування різних фрагментів не нівелює їхню внутрішню структуру, в якій наявні й інші візуальні образотворчі засоби (ракурс, глибина кадру, плани, колір, рух), а включає їх у ланцюг взаємних зіставлень, увиразнює доповнювальні, контрастні чи конфліктні відношення між елементами візуалізованих композицій. Розглядаючи «монтажні» комбінації в літературі, слід ураховувати функціональну вагу більших чи менших складників цілісного зорового уривка, які мають потенційне зображально-виражальне наповнення й поза свідомим зіставленням різних часо-просторових фрагментів завдяки вищеназваним кінематографічним образотворчим ресурсам. Порівняння з подібними засобами суміжних композицій унаочнює не лише їхній питомий

виражальний, а й монтажний сенс використання образів. Розглядаючи образні засоби словесного мистецтва, слід ураховувати вимоги, які Михайло Ромм ставив до «зміни кадру», застосовні й до відповідних фрагментів літературного твору з високоорганізованою поетикою: «Будь-яку зміну кадру глядач приймає як смисловий акцент. ... Кожна зміна кадру має нести смисл. [...] У кінематографі зміна кадру, рух камери мають щось означати» [60, 184]. Значущість, зображально-виражальна функціональність візуальних літературно-мистецьких засобів – неодмінна умова як художності окремого твору, так і ще більшою мірою його дослідницького аналізу.

Джозеф і Гаррі Фелдмани виокремлюють і такий засіб художньої виразності фільму, як *пластичний аналіз*. «Режисер мусить мати чи виховати в собі особливу здатність зважувати й визначати сенс й асоціативні зв'язки різних предметів навколишнього світу. Він має навчитися використовувати ці предмети для передачі сенсу глядачеві. Цей процес оцінки предметів, визначення їхнього смислу й асоціативних зв'язків відомий у кіно під назвою пластичного аналізу, а використання таких предметів для передачі сенсу глядачеві називається технікою зорової передачі» [68, 104]. Як приклад використання засобу автори наводять кадр історичного фільму про добу Римської імперії: зображення дівчини-християнки, котра дістає чисту колодязну воду. Остання символізує цнотливість героїні. «Використання таких предметів [...] є результатом пластичного аналізу – оцінки предметів із погляду їх сенсу й породжуваних ними асоціацій» [68, 105]. У літературному творі функцію пластичного аналізу в контексті часового розгортання дії й динаміки образів віддавна виконує *деталь*, котра в системі візуальних художніх ресурсів набуває особливої виразності завдяки підтекстовим чи наративним акцентам.

Пластичний аналіз може бути складником монтажної побудови, з нашого погляду, переважно в контексті візуального унаочнення знаків, суміжних щодо постаті персонажа – сюжетно чи психологічно вмотивованих образів із характеристичним наповненням. Щоправда, у кінематографі 1920-х

рр. зіставлення образів із досить віддалених між собою сфер життя (скресання криги і робітнича демонстрація; розстріл страйкарів і загибель бика на бійні; політичний оратор і арфи з балалайками; прем'єр-міністр і механічний павич) унаочнювало візуальну метафору й посилювало ефект поетичності художнього мислення. Однак ці класичні знахідки не лише створювали рецептивні труднощі для глядача, а й своєю акцентованою публіцистичністю чи навіть риторичною природою (образне доведення чи спростування абстрактних ідей і відповідно однозначність інтерпретації художніх засобів) виявилися не завжди придатними для пізніших художніх пошуків. Американські теоретики середини ХХ ст., як бачимо з наведеного ними прикладу, наголошували не на монтажній природі засобу, а на його художній доцільності. Отже, пластичний аналіз може мати як монтажне, так і акцентоване в інший спосіб візуальне вираження. Залежно від художньої настанови автора – метафоричної чи суворо-аналітичної – пластичний аналіз тяжіє до монтажних чи інших мистецьких рішень. Як приклад використання деталі – «пластичного аналізу» й водночас «монтажу», ба навіть виразного «монтажного тикю» можна згадати бодай суміжний опис рук антагоністів у новелі Володимира Дрозда «Колесо»: (див.: [28, 38])

Монтаж як комбінація не лише окремих об'єктів у суміжних кадрах (чи в одному кадрі), а й окремих сцен та епізодів, в історії розвитку кіно спершу був пов'язаний із метафоричними уподібненнями – аналогами поетичного мовлення, а також із пошуком прозорих або й віддалених асоціацій між елементом екранної дії і його образною репрезентацією-осмисленням, режисерськими паралелями ситуацій, сцен, подій (зокрема, в одного з перших класиків нового виду мистецтва – Девіда Гріффіта). З розвитком новітньої художньої свідомості цей засіб нівелюється зі зростанням уваги до глибини кадру та його змісту. Як указував Вяч. Вс. Іванов, прихована метафора – «співпокладання просторово суміжних образів» [35, 133], а також «метонімічна настанова на деталь» [35, 143] стають панівними у фільмах другої половини ХХ ст. Виявом такої прихованої монтажної конструкції

суміжних елементів можна вважати, наприклад, розв'язку фільму «За двома зайцями», а саме комбінацію вигуків «Банкрот!» і подальших реплік із воронами в повітрі і їх карканням. Навіть припускаючи, що в основі цього яскравого образного штриха – не натуральна безперервна зйомка, а склейка різночасових кадрів і накладання звукової доріжки, глядач і дослідник сприймають комбіновані елементи в кадрі (чи суміжних кадрах) як одночасні; тому технічні «хитрощі» й тонкощі для «правильної» інтерпретації, відповідної авторському задуму, не мають жодного сенсу. Можна згадати, що в літературі акцентування зорової чи слухової деталі як супроводу важливого моменту дії й актуалізація відповідної чуттєвої уяви й емоційної реакції читача – важливий засіб художнього впливу. Наприклад, у новелі Василя Стефаника «Стратився» зорові і слухові образи передають душевну напругу батька, син котрого наклав на себе руки у війську. Водночас ці деталі справляють потужний вплив завдяки «монтуванню» інтенсивного руху (з відповідним швидким ритмом – зміною коротких фраз – словесних «кадрів») у межу екзистенційну ситуацію. «Монтажні» (зокрема звукові) складники образності, які посилюють емоційне враження від викладу, тут позначаю курсивом.

«Колія летіла у світи. У кутику на лавці сидів мужик та плакав. [...] Твердий такт залізниці гатив у мужицьку душу як молотом. [...]

Старий схлипав, як мала дитина. Плач і колія *відкидали сивою головою, як гарбузом. Сльози пили, як вода з нори. Мужикові причувся голос його старої, як вона біжить боса та просить, аби її взяв з собою. Але він коні батогом та батогом. Лиш зойк чути по полю, але далеко».* [64, 34, 35].

Андрій Тарковський тлумачив монтаж як темпоральний чинник художнього впливу, вважав, що цей засіб «поєднує кадри, наповнені часом, але не поняття, як це часто проголошували прибічники так званого «монтажного кінематографа» [66, 83]. У наведеному прикладі з В. Стефаника, як можна припускати, «монтажними» засобами майстерно віддано саме

напружений, прискорений ритм переживання часу внаслідок душевного потрясіння від приголомшливої звістки. Режисер зближував монтаж із послідовною композицією різних просторових уривків, сцен, планів. Трактуючи цей виражальний ресурс як іманентний «закон співвідношення, зв'язку кадрів» [66, с. 83], як «ідеальний варіант склейки планів» [66, 83], наголошуючи на тому, що «закладена в кадрі конструкція усвідомлює себе в монтажі завдяки особливим властивостям матеріалу, закладеним у кадрі під час зйомки» [66, 83], теоретик, гадаємо, почасти перегукувався з апологією глибини кадру як художнього розкриття реальності у відомій концепції французького кінокритика Андре Базена (див.: [2, 80-97]). Творець «Дзеркала» наголошував на монтуванні «часових тривалостей» та «інтенсивності їхнього існування» [66, 85] й навіть «усієї багатоманітності життя» [66, 85]. У такій трактовці цей засіб набуває виразних рис сюжетної значущості в епічному чи й ліричному вимірі, зближується з композиційними пошуками новітньої прози (зокрема орієнтованої на психологізм, сповідальність чи медитативність).

Жиль Дельоз також пов'язував монтаж із темпоральним виміром кіномистецтва: «Монтаж і є та операція, що спрямована на образи-рухи з метою видобування з них цілого, ідеї, образу часу. Образ часу обов'язково витворюється непрямим шляхом, бо він «впливає» з образів-рухів і їх взаємовідношень» [24, 74]. «Монтаж – це композиція, схема дії образів-рухів, яка складає непрямий образ часу» [24, 75]. Ключове фінальне словосполучення («образ часу»), гадаю, можна тлумачити з проекцією на приватний (психологічний), соціально-історичний чи природний хронотоп, модельовані засобами кіно чи словесного викладу. Філософ говорить про «три форми монтажу чи чергування ритмів: чергування диференційованих частин, чергування співвідносних розмірів, чергування дій, які сходяться» [24, 76]. Ці три типи вчений ілюструє такими прикладами: бінарні відношення, які формують *паралельний монтаж-чергування*, «коли образ однієї частини слідує за образом іншої в певному ритмі» [24, 75]; зміна планів, яка дає змогу

зменшувати, звужувати сцену, співвідносити частину і множину (особливу роль тут відіграє крупний план); конвергентний монтаж (монтаж-сходження) чергує моменти двох дій, які мають з'єднатися. У міркуваннях Ж. Дельоза прикметне поєднання монтажу з іншими важливими засобами кінематографічної виразності – планом і ритмом, що дає змогу аналізувати синкретичні візуальні фрагменти чи їх комбінації як цілісні художньо значущі множини подразників. Філософ, зокрема, пов'язує монтаж із взаємодією планів – чинником динамізації зображення: «... образ-рух сам по собі далеко не завжди має на увазі рухому камеру [...], значно частіше він народжується з послідовності планів, яка передбачає монтаж» [24, 74]. Така трактовка цього засобу вможлиблює його метафоричні й метонімічні реалізації, унаочнення плину часу чи просторового руху. У літературних, зокрема прозових уривках, розрахованих на візуальну уяву, важливе насамперед зіставлення виразних описів із різною мірою деталізації.

У літературі відтворення психологічного, медитативного, історичного чи природного часу з різною мірою його деталізації й відповідними пластичними маркерами – предметно-пластичними образами чи докладнішими описами – посідає важливе місце. Приміром, розвиток психологічної дії в Шевченковому посланні «А. О. Козачковському» тримається на «монтажній» комбінації різноманітних метафоричних і метонімічних образів (далі позначаю їх курсивом), увиразнюючи плин вражень і медитацій ліричного героя: «Неначе злодій, поза *валами* / В неділю *крадуся я в поле*. / *Талами* вийду понад Уралом / На *степ широкий*, мов на волю. / І болящеє, побите / Серце стрепенеться, / *Мов рибонька над водою*. / Тихо усміхнеться / І *полине голубкою* / *Понад чужим полем*, / І я ніби оживаю / На полі, на волі. / І *на гору високою* / *Вихожу, дивлюся*, / І згадую Україну, / І згадать боюся. / І там степи, і тут степи, / *Та тут не такіі*, / *Руді-руді, аж червоні*, / *А там голубії, / Зеленії, мережані* / *Нивами, ланами, / Високими могилами, / Темними лугами. / А тут бур'ян, піски, тали...* / І хоч би на́ сміх де могила / О давнім давні говорила» [80, 59].

Підставою для «монтажної» трактовки художньої тканини літературного твору слід уважати наявність образів, які апелюють до зорової уяви, і комбінацію нарративних чи описових елементів у межах порівняно вузького уривка тексту. Вагомим аргументом на користь таких кінематографічних проєкцій може бути відмінність візуальних образів од супутніх обставин фабули (що, втім, не виключає й описової комбінації суміжних у просторі й часі чи пов'язаних каузальними відношеннями зображальних елементів – варіант прихованого монтажу) чи наявність аналогій у теорії і практиці кіномистецтва.

У новітній літературі пластичне образне уподібнення, яке залучає предметні реалії зі сфер, далеких від ситуації дії чи дистанційованих у часі і просторі, уможливають нюансування художньої думки, увиразнюють її алегоричні чи й параболічні акценти навіть у річищі реалістичної естетики й поезики. Наприклад, у повісті В. Дрозда «Молохви» візуальна метафора розгортається в динамічний малюнок широкого плану, який увиразнює міркування героїв і абстрактні складні поняття, наближаючись до символу. Марія роздумує про змарновані роки: «Коли оса попадає в кисіль, вона щосили борсається і теж, мабуть, вважає, що бореться з долею, з собою... Насправді ж лише прагне вирватися з киселю на сухий острівок...» [31, 197].

Складна метафорична тема внутрішньої душевної смерті, краху життєвого проєкту літератора Ярослава Петруні розгортається як поєднання колористично маркованого образу випадкової коханки і символічної проєкції душевного стану героя: «Маргарита вийшла з ванни у чім мати народила, обличчя – застигле, наче в манекена, вогка шкіра блищала в сяєві люстри, наче все тіло було в тоненькій кризі, жодного живого, емоційного руху: ішла повз журнальний столик – узяла сигарети й запальничку, ішла повз крісло, біля якого роздягалася, поклала білизну, ішла повз Ярослава – війнула холодом. Лягла поверх ковдри, руки – за голову, очі в стелю» [29, 518]. «Є межа забрудненості природного середовища, вище якої усе живе помирає. Або бунтує – як кити, що викидаються на береги океанів» [29, 518-519].

Останній наведений приклад (сюжетно вмотивований і водночас глибоко символічний і багатозначний аналог якого можна знайти у фіналі знаного фільму Федеріко Фелліні «Солодке життя») доволі переконливо демонструє, що в річищі словесного художнього мислення дістає продуктивні аналогії й такий різновид зорових комбінацій, як *монтаж атракціонів*. Цей термін був запропонований С. Ейзенштейном і не дістав однозначного тлумачення. 1923 р. майбутній кінорежисер говорить про «*новий прийом – вільний монтаж довільно вибраних самотійних (також і поза даною композицією й сюжетною ситуацією дієвих (действующих)) впливів (воздействий) (атракціонів), але з точною настановою на певний кінцевий тематичний ефект – монтаж атракціонів*» [87, 271]. Ідеться про те, що зображення, як викладає думку С. Ейзенштейна Марсель Мартен, не стосуються безпосередньо сюжету (наприклад, бійня у «Страйку» як паралель до сцени розправи поліції над робітниками) [48, 148]. А. Базен тлумачив «монтаж атракціонів» як «посилення значення одного кадру шляхом його зіставлення з іншим кадром, до того ж їхній предметний зміст може стосуватися зовсім різних подієвих рядів: наприклад, феєрверк услід за зображенням бика у «Старому і новому» [2, 82]. Ірина Зубавіна вказує, що «концепція «монтажу атракціонів» (де атракціон тлумачиться як елемент агресивної дії) передбачала шоковий вплив на глядача. Тобто була орієнтована насамперед на керування емоційними станами аудиторії, а не на демонстрацію фактів, отже, певною мірою «оскаржувала» зорове уявлення про світ. [...] ...Суб'єкт ставав об'єктом «монтажного шоку» [33, 124]. М. Мартен наводить «пом'якшену» візію цього засобу – думку Жана Мітрі, який, «виходячи з більш пізніх розмов із Ейзенштейном, вважає за можливе надавати більш широке тлумачення терміну «монтаж-атракціон» [...] і застосовувати його до «будь-якого монтажу, оснований на певних рефлексках» і «такого, що послуговується лише внутрішніми символами, тобто такими, які органічно впливають зі змісту й логічного розвитку дії» [48, 148-149]. Учень російського кінокласика Михайло Ромм виходив із того, що атракціон – це видовище, і

наводив приклади застосування ідеї атракціону з кінофільму «Броненосець «Потьомкін»: приречені матроси під брезентом, розстріл юрби на одеських сходах, вибите око, інвалід на милицях. «Називаючи частини кінематографічного видовища атракціоном, Ейзенштейн прагнув у дещо гіперболічній, гострій, перебільшеній формі виразити свою ідею» [59, 310]. «Слід змінювати засоби впливу (воздействия), змінювати атракціони, робити якомога більш несподівано, якомога більш раптово переходи від одного засобу впливу (воздействия) до іншого» [59, 312]. Контрастно зіставлені атракціони утворюють ряд і чергуються, змінюючи настрої глядача: веселе – страшне, серйозне – комічне, життя – смерть. «Вимога гострого стику є неодмінна умова, якщо прагнути до «монтажу атракціонів». Така побудова, звісна річ, зовсім не обов'язкова. [...] Можна робити картину дуже м'яко, у напівтонах» [59, 323]. Як приклад художнього мислення, близького за принципами до аналізованого кінематографічного прийому, М. Ромм наводить композицію відомого літературного шедевру: «Усі шматки «Анни Кареніної» [...] разючі за різноманітністю й ефектністю. Адже це все атракціонне, коли читача раптом перекидають зі світського будинку до брудних номерів готелю, де брат Костянтина Левіна серед якихось убогих предметів говорить про комунізм, а слідом за цим – у панський масток, а з нього – на великосвітський прийом, на скачки й т. д.» [59, 325]. Міркування М. Ромма й наведені ним літературні аналогії вказують на те, що елемент приголомшливого впливу на глядача у трактовці монтажу атракціонів поступається місцем несподіваному чергуванню видовищних уривків, яке, перемикаючи увагу публіки, налаштовує на зіставлення й комбінацію їх змісту, що й породжує ефект мистецької гри, розповідного, описового чи експресивного руху авторської думки.

З наведених розглядів новітнього мистецького феномену можна виснувати, що йдеться насамперед про експресію й сугестію зорових образів, досить віддалено пов'язаних із описуваною темою, котра також передбачає візуальне вирішення. У прозовому творі цю роль здатні виконувати

різноманітні засоби: метафори, порівняння, ретроспекції, паралельний виклад подій, зрештою, фантастичні образи й сюжетні ходи як значеннєве доповнення життєподібного викладу. Вочевидь, у літературі цей засіб цілком може, відповідно до уявлень Ж. Мітрі, мати органічний зв'язок зі змістом і логічним розвитком дії. Цікаво, що докладні видовищні розповідні чи описові уривки можуть утворювати в літературному тексті не тільки монтажні пари, а й образні «ланцюги», співвідносні з кінематографічною *монтажною фразою*. Приміром, у фільмі С. Ейзенштейна «Жовтень» (1927) ланцюг зображень широкого плану в кадрах поєднує рукотворні образи богів – від барокової фігури Христа на тлі металевого променистого декору, порцелянової статуетки Будди й зооморфних виробів до дерев'яних чурбаків зі схематично вирізаними рисами облич. Докладна, епічно розгорнута «монтажна фраза» (чи радше навіть «монтажний період») починає виклад психологічної дії в романі В. Дрозда «Спектакль». Душевний стан головного героя послідовно уподібнено до літака, «який розвалюється в повітрі», смертельно хворого звіра в зимовому лісі і струхлявілого дерева з короїдами і згадкою про його падіння. (див.: [29, 366]) Перший динамічний образ справляє найсильніше враження; натомість два наступних приховано містять символіку смерті.

Стислі описи чи перерахування різночасових чи віддалених у просторі об'єктів (у зображенні психічних процесів чи руху авторської думки), символічні уподібнення в розповіді також справляють на читача ефект атракціону, інтелектуального монтажу. Наприклад, у романі В. Дрозда «Вовкулака»: «Оленин дзвінок був покликом до дії, на арені цирку хльоснув гарапник, і звір стрибнув у вогняне кільце, я поспіхом одягався. Бюлетень по обміну житлової площі лежав на подушці, але найкращі ранкові хвилини уже спливли. Сів до столу, переписав з десятків адрес квартир у центральних районах» [28, 429]

Важливим засобом кінематографічного способу показу й художнього мислення є *наплив*. М. Мартен дає таке визначення цьому засобу візуальної виразності: «Наплив – заміна одного плану іншим за допомогою накладання

нового, дедалі яскравіше оприявленого, зображення на старе, яке поступово блідне і зникає» [48, 92]. У літературному творі наплив як засіб візуалізації зображення надається до реконструкції на основі не лише вказівок автора чи наратора, а й роботи читацької уяви, часове монтування різних предметно-просторових композицій. С. Ейзенштейн як приклад «напливу» наводив фрагмент із «Повісті про двоє міст» Ч. Діккенса. Опис «візків смерті» – атрибуту часів якобінської диктатури – перебиває докладна згадка про «карети самодержавних монархів, екіпажі феодалської знаті, шати розпусних Ієзавелей» [84, 143-144].

Основою для виокремлення «напливу» як засобу візуалізації літературного образу можна вважати такі слова-маркери, як *вимальовуватися, зринати в пам'яті, з'являтися, поставати, пригадувати, проступати, уявлятися* та пов'язані з ними складні картинні композиції, рухомі сцени чи комбінацію одиничних пластичних образів. Показовий монтажний ланцюг маємо, приміром, у романі В.Дрозда «Вовкулака» «Таксі рушило. Шишига звільна розкинувся на подушках: волів бути сам. Заплющив очі й ніби скам'янів, впившись подушечками пальців у спинку переднього сидіння. [...] Чомусь пригадалося Петрове падіння на сходах, похорон, глухий постук, коли забивали труну, ляпотіння вогкої глини об віко труни, передзвін лопат – і раптом торжествуючий яскравий сплеск, ніби він здолав смерть» [28, 403]. Асоціації з напливом викликає також зображення тривалих природних процесів у стислому описі чи розповіді. Наприклад, у повісті Євгена Гуцала «Мертва зона» раптове «видіння» персонажа в межовій ситуації, легко відтворюване на екрані й у читацькій уяві у формі напливу, увиразнює нюанси психологічної дії: «Поки півпарубка ще раз бігав по паливо, полум'я знову погасло. То він уже почав його викопаною землею обтушковувати, щоб не злизало за вітром. Коли закущилися язички, він зігнувся низько над вогнем, губи нахололі хотів одволожити — і раптом одсахнувся: привиділися в рудуватому блиску полум'я очі Галині. Морозцем дернуло по душі, і зразу ж той морозець пом'якшав, розвесніло» [22, 56]. Описове зображення тривалих

природних процесів у Є. Гуцала також подібне до поступової зміни картин на кіноплівці: «Гірко й густо пахли коноплі. Темніли; в негоду ж, розхвильовані, поймались приглушеним блиском; старіючи, вони світлішали, наче позбувалися своєї затятої дикості, наче сповивала їх щоденна постійна радість» [21, 89-90]. «Помідори набрякають сонцем повільно – йому важкувато перетворювати їхню зелену й тверду впертість. Проте і їх напоює своїм теплом, проте й вони м'якшають, займаються трохи вогнем з одного боку, потім пляма ширшає, вона вже заливає весь помідор: він охоплений пожежею...» [21, 91]. Словесні аналоги напливу, як умотивовані розвитком дії, так і пов'язані з нею радше асоціативним зв'язком, більшою мірою розраховані на ефект видовищної комбінації, у наративному акцентуванні поступової зміни уявлюваних картинок увиразнюють своєрідний ритм образної думки, моделюючи, приміром, плин психічного процесу, ліричного сюжету чи художнє сприйняття життєвих тривалостей і репрезентацію відповідної ідеї руху. Очевидно, що передусім тут ідеться про створення образу часу в різних його модифікаціях, а не лише про можливу комбінацію понять, значущу для художнього ефекту.

Ритм

До важливих виражальних засобів візуальних мистецтв належить *ритм*. Цей термін має дещо відмінну семантику в застосуванні до музики, малярства, кіно чи літератури з їх питомими виражальними ресурсами. Водночас маємо спроби узагальненої трактовки цієї категорії. Є. Волкова вважає, що ритмічна впорядкованість у мистецтві основана на повторах аналогічних елементів і відношень, на їх закономірному чергуванні [15, 76]. Обстоюючи широке розуміння категорії ритму, який у літературі можна віднайти «на всіх рівнях твору», зокрема «сюжетно-композиційному, сюжетно-образному» [15, 78], дослідниця твердить, що «ритмічна повторність передбачає низку подібних, ізоморфних, перетворених, сумірних, але не тотожних, не рівних самим собі елементів і відношень» [15, 76]. У письменстві таку закономірність можна відшукати в послідовній актуалізації на різних етапах сюжетної дії

тотожного образу, описових чи наративних указівок на численність однотипних об'єктів чи тривалість повторюваних дій, процесів, звукових сигналів.

Проблеми ритму як загальномистецької категорії були предметом аналізу в російській гуманітарній науці 1970-х рр. Маємо цікаві спроби «транспонувати» в літературу розуміння цієї категорії в інших видах мистецтва, поширити її на образну тканину словесного твору. Відомий філософ Олексій Лосєв, пов'язуючи це явище із часовими тривалостями в розгортанні художнього твору, зазначав: «Розуміючи під ритмом те чи те чергування або ж ту чи ту структуру часових проміжків, ми вважаємо вельми цікавим застосувати це поняття не тільки до одних часових структур, а й до художніх образів загалом» [45, 143] Микола Фортунатов виокремлює ритм у повісті Чехова «Чорний монах» на основі уподібнення образної структури і її руху до сонатної форми, у якій розвиток теми відбувається «на основі контрастного протиставлення, протипокладання, як кажуть музиканти, двох різних тем чи тематичних груп – так званих головної і побічної партій. [...] Зазвичай структура експозиції й репризи («повторення матеріалу експозиції, варійованого чи залишеного попереднім» [69, 175]. – О. Б.) така: головна, сполучна, бічна, заключна партії. У суті справи така чітка структурна співвіднесеність експозиції і репризи є не що інше, як ритмічна впорядкованість» [69, 174-175]. У цих міркуваннях-аналогіях ідеться про співвіднесення різнорідних чи дистанційне взаємоузгодження, рецептивне впізнавання однорідних звукових тривалостей і взаємопереходів звукових сигналів. Аналогічне пульсування можна віднайти в словесних означниках літературних образів, розрахованих на зорову уяву, чи в екранних репрезентаціях мистецької (сценарної, режисерської) думки чи дії.

Виокремлення можливих носіїв ритмічного розгортання образного змісту передбачає художню функціональність цих засобів, доцільність їх застосування у тканині твору й урахування в літературознавчому аналізі. «Ритм, – на думку Бориса Мейлаха, – служить багатоманітним цілям – і

композиційній структурі твору, і посиленню емоційного й зображального елементу; він є також і своєрідним акомпанементом. Кореляція ритму із зображенням того чи того явища підсилює естетичну оцінку зображення» [51. 7]. Тобто виокремлення словесно-зображальних уривків, співвідносних із явищем ритму (зорового чи й слухового, музичного) має вносити додаткові змістові і смислові нюанси у сприйняття епічної, ліричної чи драматичної дії.

Ритм як важливий виражальний засіб картини (ікони, мозаїки, фрески) слід охарактеризувати тут не лише для того, щоб розмежувати його з питомо кінематографічними образотворчими ресурсами, а й із огляду на можливі екранні аналоги статичної площинної композиції, більш чи менш подібні до класичних набутків старшого мистецтва. Водночас відповідники живописного ритму цілком можна віднайти в літературі, особливо в тих її зразках і явищах, які зорієнтовані на відтворення візуальної і пластичної відчутності зображеного світу (фактичне наслідування естетичних настанов і художніх ресурсів і навіть окремих стилів малярства, або *гіпотипозис*) чи підсилюють ефект впливу на читача описом мистецьких творів (такий засіб відомий здавна як *екфразис*). У малярстві ритм оснований на чергуванні фігуративних і колористичних складників. Значущі аналогії до таких бодай часткових повторів (як і музичних ритмічних ефектів) можна віднайти передусім у віршованому тексті. У викладі, розрахованому на зорову уяву, такі образні описові послідовності для сучасної культурної свідомості співвідносні радше з екранною репрезентацією простору – рухом камери від одного об'єкта до інших. Однак задовго до появи кіно в літературі сформувалися його наративно-описові «попередники» – словесні репрезентанти статичних зорових композицій. Послідовні описи чи переліки різних предметів, згадки про множину однорідних фігуративних подразників здатні викликати ефект ритмічного чергування. Приміром, опис щита Ахілла в «Іліаді» містить уривки, основані на апелюванні до малярського чи скульптурного фризного ритму – послідовності фігуративних складників без початку й кінця:

Вирізьбив ще на щиті він для смертних людей два прекрасні

Міста. В одному із них – весілля та учти справляють,

Юних дівчат при світлі ясних смолоскипів виводять

З їхніх світлиць і ведуть через місто під співи весільні.

Жваво кружляють в танку юнаки, і лунають довкола

Флейти й формінги дзвінки, а жінки, стоячи на порозі

Власних осель, на юні веселощі з подивом зирять. (Іл., XVIII, 490 – 496);

Колом священним

Сіли старійшини всі на обтесанім гладко камінні [...]» (Іл., XVIII, 503-504);

Стежкою тою дівчата і хлопці, веселощів повні,

В плетених кошиках грона несли, наче мед той, солодкі.

Хлопчик, між ними йдучи, награвав на дзвонистій формінзі

І про прекрасного Ліна виспівував пісню чудову

Голосом ніжним. А ті, його співам вторуючи дружно,

Тупали в лад їм ногами, і весело всі танцювали. (Іл., XVIII, 567-572). [17, 298- 299].

Щодо цього виражального засобу в малярстві Євгеній Шорохов зазначає: «Ритм у вдалій композиції одночасно розчленовує компоненти твору (виявляється дія закону контрастів) і об'єднує їх. [...] Таким чином, суть поняття «ритм» міститься в чергуванні елементів композиції як ряду ланок, об'єднаних належністю до одного явища в його узагальнено-образній репрезентації» [81, 149]. Ба більше: той-таки фахівець наділяє цей зоровий засіб властивостями літературної чи кінематографічної нарації (розповіді): «Чергування елементів у композиції спонукає глядача [...] сприймати сюжет у його розвитку» [81, 149]. Такий ефект розгортання дії, який виразно тяжіє до «часових» мистецтв, уможлиблює пошук відповідних зображальних аналогій у літературі, зокрема в тих уривках словесного тексту, які перебувають на межі опису і розповіді, маркуючи рух у просторі й часі.

Цікаві зразки фризowego, фігуративного чи колористичного ритму можна віднайти й у кіно. Величезна колона одеситів на молу, на сходах, на мосту, численні відвідувачі поблизу намету з тілом убитого Вакуленчука (в останньому випадку постаті утворюють ефект уявного кола, ніби ритуального жалобного оточення мерця), човни-яліки, які одночасно рухаються до революційного корабля й одночасно спускають вітрила біля його борту ніби на знак урочистого привітання – безсумнівні ритмічні знахідки режисера й оператора, засоби цілеспрямованого впливу на глядачів. У «Землі» Довженка, крім селян (а також окремо знятих коней і корів) в очікуванні трактора, масової участі людей у похороні Василя, маємо й біг численних коней як монтажний супровід жалобної процесії. Водночас віднаходимо й фактично мальовничі операторські рішення, як, наприклад, поле соняхів – тло для рухомої труни з убитим. Доволі темний інтер'єр церкви має фризову репрезентацію: зони іконостаса з великими фігурними арками-рамами, у яких замість ікон бачимо чорноту, нагадують неосвітлені, ба навіть позбавлені скла вікна чи входи до печер і тому викликають радше відразу, ніж естетичне замилювання чи релігійне почуття. На противагу забутому храму здебільшого світлі сорочки й хустки людей на жалобному мітингу перед цвинтарем виразно, майже всевладно домінують у глибокому кадрі, практично не зливаючись між собою, завдяки вдалому ракурсу камери.

Ці кадри творять мальовничі картинні композиції й надають зображенню особливої поетичності. Наведені кінематографічні зразки налаштовують на пошук їх можливих літературних аналогів чи попередників, до того ж наділених бодай прихованим експресивним потенціалом.

У повісті М. Коцюбинського «Fata morgana» образний сигнал, який для зорової уяви постає як аналог фризowego фігуративного ритму, вписано в цілісну просторову композицію з домислюваним «рухом камери» (тут – крокуванням) і внутрікадровим рухом у полі зору персонажа. «Андрій поспішавсь додому. Перед ним лежав шлях, курний уже, хоч була рання весна. Сіро-зелені поля лягали з обох боків. Над шляхом біліла його халупка, мов

йшла кудись з села і зупинилась спочити. По дорозі тяглись люди з ціпками, з клунками. Ось Гафійка винесла одному води. Стали й розмовляють. Знов надходить купка... Ще рядок... Проходять та й проходять. А той стоїть. Еге-ге! Та ж то цілий ключ журавлиний. Ідуть та й ідуть». [42, 46]. Предметні означники у викладі структуровані як картина з порівняно динамічним композиційним центром – вервечкою («Та ж то цілий ключ журавлиний. Ідуть та й ідуть») заробітчан на тлі колористичних зон і в контексті глибокого кадру. Композиція останнього фактично увиразнює безмежність простору й породжує відповідні змістові конотації. Ритмічний штрих – динамічний червень – «конфліктує» на площині поля зору зі статичним фігуративним маркером (хатиною), символізує драму незаможного селянства. У наведеному уривку можна віднайти колористичні штрихи, сумірні з імпресіоністичним світловим середовищем, які підсилюють малярський ефект сприйняття краєвиду як композиційної цілісності.

Ритм – важливий, ба навіть невід’ємний засіб кінематографічної образності. Він виявляється у швидкості чергування кадрів (їх тривалості на екрані), особливостях внутрікадрового руху, зміні однієї зображальної динамічної тональності іншою, наприклад, повільної – швидкою (модуляція), а також комбінації різних зображень на основі метонімічних або ж асоціативних, зокрема метафоричних, зв’язків. Оксана Дворниченко зазначає: «Ритм як співвідношення подібності чи контрасту пов’язаний у кінематографі з монтажем. Монтажна структура фільму так само залежна від ритму, як і структура музична» [23, 36]. Це важливий засіб динамізації дії, зокрема визначальний складник *ритмічного монтажу*. Сергій Ейзенштейн, описуючи цей різновид зображально-виражальної комбінації, наголошував на значущості внутрікадрового наповнення шматків, прискоренні ритму завдяки скороченню фрагментів, «перемиканню» одного виду руху в інший, наприклад, більш інтенсивний (див.: [92, 52-53]). Сергій Васильєв пропонував розмежувати в кіно ритм і темп: «Під ритмом у монтажі прийнято розуміти порядок часових чергувань окремих монтажних одиниць (кадрів), їх затримку

в полі зору глядача і зміну одного зорового образу іншим (плани)» [14, 180]. На думку режисера, слід ураховувати зміну руху в самих кадрах: «Цю зміну характеру руху в кадрі, посилення й ослаблення ступеня цього руху прийнято називати темпом внутрікадрової дії.

Тільки при узгодженні зовнішньої ритмічної побудови зміни монтажних шматків із темпом внутрікадрової дії можна добитися правильного кінематографічного ритму фільму» [14, 180]). У літературному творі, гадаємо, також слід приділити дослідницьку увагу чергуванню мальовничих описів і динамізму всередині цілісної словесної картини. *Темп* розгортання візуальної образності у словесно-нарративному тексті можна реконструювати і проаналізувати, виокремлюючи образи руху, динаміку й міру деталізації опису, розповіді, розгортання дії в межах окремої сцени чи суміжних епізодів, прикметних бодай мінімальною словесною репрезентацією зорових сигналів (чи їх комплексів). Останні, звісна річ, продукує насамперед письменницька уява й реконструює дослідник або ж просто читач. Вочевидь, у словесному творі можливі як комбінації нарративних образів, подібні до зміни кадрів, так і аналоги часової тривалості уявного «кадру» у формі більш чи менш деталізованих описів.

Увага до темпоритмічного складника літературних аналогів кінематографічного бачення дає змогу передусім докладно аналізувати індивідуальну поетику на «мікрорівні», віднайти прихований синестезійний потенціал художнього мислення автора чи навіть стилю. У розгляді доробку письменників ХХ – ХХІ ст. такий підхід увиразнює їхню глядацьку культуру, міру засвоєння досвіду синтетичного мистецтва чи бодай відкритості до його образотворчих ресурсів у моделюванні художнього часопростору й словесно-образних елементів.

Монтаж образів унаочнює ритмічну впорядкованість візуального ряду, утворює художню синкретичну цілісність, яка підсилює зміну картинок семантичними й метафоричними асоціаціями, а комбінаторні зчеплення чи внутрікадрові композиції набувають «музичного», «мелодійного» сенсу.

Андрій Тарковський пов'язував цей образний чинник із темпоральністю екранного мистецького дійства: «Повновладною доміантою кінематографічного образу є ритм, який виражає плин часу всередині кадру. [...] Ритмічні картини виникають відповідно до характеру того часу, який плине в кадрі, і визначаються не довжиною монтованих шматків, а ступенем напруженості плин у них часу» [66, 88-90]. «Ритм, – зазначав той-таки кінорежисер, – складається із часового напруження всередині кадрів» [66, 91]. Цю думку підтримує В. Михалкович: «Для нової мовної свідомості (ідеться про кіно в «післямонтажний» період. – О. Б.) час [...] наділений (владее) множиною якісних рис, які зводяться до одного, спільного знаменника – до ритму» [53, 22].

Джозеф і Гаррі Фелдмани пов'язували ритм із тривалістю кадру: «Чим коротший час, упродовж якого кадри залишаються на екрані, тим швидшим буде ритм фільму [...]» [68, 177]. Євгеній Добін пропонує розрізняти ритм кадру і ритм кадрового зчеплення [25, 126], наголошує на розповідній функції кіноритму [25, 135] та його визначальному зв'язку із внутрішньокадровою динамікою [25, 140]. «Треба розчленовувати єдиний рух на окремі ланки («кадри») з особливим динамічним забарвленням, із особливим динамічним змістом кожного кадру. У розчленуванні руху, у визначенні характеру руху в кожному кадрі [...] і полягає творчий процес розкриття потенційного ритму, закладеного в даній формі руху» [25, 143-144].

У застосуванні до словесних репрезентацій дії чи простору важить як споглядальне структурування образного змісту поза часовим чинником, так і суголосність зміни чи комбінації пластичних еквівалентів художньої думки, перебігу зовнішнього чи внутрішнього сюжету, розгортання ліричної медитації, тобто композиційним складникам, сумірним із уявним, модельованим чи й реальним часоплином. Темпоральний чинник у літературних аналогах кінематографічного ритму може нівелюватися чи акцентуватися, набувати майже точної відповідності з перебігом зображеної дії (наприклад, у деталізованому описі) або ж умовних схематичних форм, у

яких домінує експресивна настанова чи авторська комбінація різночасових або різнопросторових явищ, подій, композицій. Звісна річ, плин часу в зображеному художньому світі можна довільно чи інтуїтивно реконструювати з наративно-описових «кадрів», однак у їх інтерпретації вагомий не лише міметичний, а й художньо-моделювальний, умовний аспект викладу, зокрема орієнтований на виражальні ресурси інших мистецтв. Чим більш деталізований об'єкт опису, тим повільніший «ритм» словесного викладу. У зображенні просторових єдностей (пейзаж, інтер'єр тощо) важить цілісність чи роздільність у читацькому сприйнятті відповідного континууму. Тобто краєвид можна зобразити і сприймати як цілісну картину, просторову композицію з багатьма складниками. Тоді доречно ренонструювати повільний темпоритм розповіді. Якщо ж предметне чи фігуративне наповнення зображеного часопростору в читацькому сприйнятті розкладається на окремі самодостатні образи чи навіть мікрообрази (описи з мінімальною деталізацією), які в сукупності ніби увиразнюють рух камери чи чергування окремих кадрів, то можна говорити про «швидкий» наративний ритм.

Дж. і Г. Фелдмани пов'язували ритм із монтажем – чи не першим відкритим і теоретично осмисленим засобом кінематографічної виразності [68, 30, 179]. Позаяк обидві форми екранного впливу ґрунтуються на комбінації й послідовній зміні (чергуванні) кадрів, то в розмежуванні цих художніх візуальних прийомів (чи їх словесних аналогів) важить акцент на різних засобах і принципах впливу на глядача (читача). Зіставлення зображальних елементів, яке породжує в уяві метафоричний чи метонімічний зв'язок – джерело несподіваних асоціацій, нарощування сенсу картини, слід трактувати як монтаж. Структуруючи зображальний ряд, щоб увиразнити плин часу, докладність опису, споглядально-медитативну настанову розповідача чи мозаїчно-калейдоскопічну зміну об'єктів у полі зору реальної чи наративної камери й актуалізувати відповідні емоційні чи інтелектуальні конотації, але не зіставляючи цілеспрямовано семантику окремих суміжних (передусім фігуративних) елементів, режисер (чи письменник) унаочнює ритмічну

побудову образних комплексів. Тому, наприклад, відомий зоровий «ланцюжок» «Боги» у фільмі С. Ейзенштейна «Жовтень», попри швидку зміну кадрів на екрані, демонструє не ритмічне, а комбінаторне начало й віддавна трактується як монтажна фраза. Також варто мати на увазі, що в основі монтажу лежить більша чи менша різнорідність комбінованих об'єктів (наприклад, людина – тварина/рослина/річ/природне явище, різні просторові сегменти з відмінним емоційним чи змістовим підтекстом, різні ролі чи функції дійових осіб (жертва – кат, жертва – рятувальник, зокрема в паралельному монтажі). Натомість ритм може будуватися на поєднанні однорідних чи взаємопов'язаних об'єктів (елементи пейзажу чи внутрікадрової композиції). Звісна річ, можливі зорові чи розповідні образні побудови, наділені одночасно монтажним і темпоритмічним потенціалом. Наприклад, рух робітничої демонстрації має образний відповідник – льодохід у фільмі Всеволода Пудовкіна «Мати» (1926). У фіналі досить тривалий кадр руйнування рухомої криги на весняній річці поєднано з динамізованими картинками (рухом камери, чергуванням кадрів і подвійною експозицією з елементами напливу) – будівлями і спорудами, які символізують новий постреволюційний лад і пов'язані з ним індустріально-технологічні проекти. У цих кінематографічних образних побудовах віднаходимо як символічну рпрезентацію соціально-історичних явищ, пов'язану з естетичним впливом монтажних комбінацій, так і характерний ритм (спершу більш енергійний, далі радше урочисто-споглядальний), який увиразнює тривалість історичних процесів і зміну соціально-політичної ситуації. У фільмі Девіда Гріффіта «Шлях на Схід» (1920; у тогочасному радянському прокаті – «Водоспад життя»), з якого запозичено образ сезонного природного явища, рух крижин нагадує про наближення видимої смерті зрозпаченої героїні, а його монтажна паралель показує спробу Девіда (зрештою, успішну) порятувати Анну. Залежно від того, що реципієнт вважає домінантним чинником художнього впливу – монтажний ряд чи ритмізацію образного комплексу, розрахованого на зорову уяву, як кінематографічний, так і словесний (літературний) текст можна

тракувати в тому чи тому аспекті. Визначальним у такому відборі чи підході має стати художня функціональність вичленованого пластично-композиційного ряду.

У літературному творі образи предметного середовища чи навіть психічного процесу, авторської думки, рух ліричного сюжету основані на апеляції до зорової уяви читача, описовій реконструкції процесів візуального сприймання. Послідовна зміна словесних образів – знаків пластичних референтів, більша чи менша деталізація опису, поділ цілісного образу в горизонтальній чи вертикальній площині, додаткові вказівки (а подекуди навіть їх відсутність) дають змогу віднаходити в особливостях художнього мислення чи індивідуального стилю образні комплекси, співвідносні з ритмічними побудовами в кінематографі. Пластично й іконічно орієнтовані засоби літературної художньої виразності – деталь, пейзаж, інтер'єр, портрет – передбачають зорове структурування внутрішнього світу твору, часову тривалість як відповідних уривків дії, так і їх глядацької актуалізації. Тому читацька реконструкція образного темпоритму словесних картин, описів чи тропеїчних комплексів як джерел художньої виразності, впливу на сприймача і стильової своєрідності, гадаю, становлять перспективний напрям інтермедіальних студій. Наслідування в літературі засобів малярства, орієнтація на фігуративні й колористично марковані композиції формує явище міжмистецького синтезу, відоме як гіпотипозис – зразок «опису настільки візуально достовірного, що він сприймався як зрима ілюзія реальності» [16, 53]. Цей засіб «пропонує читачеві усталені прийоми й критерії візуалізації, що копіюють / інтерполують прийоми пластичних мистецтв і формують текст як вербально-іконічний *без вказівки на твори мистецтва*. [...] Власне, це демонстрація можливостей словесного живописання, адже гіпотипозис формується згідно із законами сприйняття й відтворення, які діють у візуальних мистецтвах» [16, 55]. Щойно згаданий тип словесної візуалізації має сенс для інтерпретації словесно-образних уривків, пластично-візуальний зміст яких

дає підстави добачити в них аналоги різних засобів художньої виразності, зокрема й кінематографічного ритму.

Наприклад, медитативна елегія Шевченка «Ми восени таки похожі...» являє комбінацію «монтажних» образів із енергійним візуальним «темпоритмом» на початку викладу, швидкою зміною спершу статичних, а далі динамічно наповнених словесних «кадрів», які символізують швидкоплинність людського життя: «Крутий байрак, / Неначе циган чорний, голий, / В діброві вбитий або спить. / А по долині, по роздоллі / Із степу перекотиполе / Рудим ягняточком біжить / До річечки собі напитись. / А річечка його взяла / Та в Дніпр широкий понесла, / А Дніпр у море, на край світа / Билину море покотило / Та й кинуло на чужині» [80, 206]. Натомість далі усвідомлення трагізму буття самотньої людини увиразнюють помітно повільніші словесні репрезентації руху: «І жаль тобі її стане, / Малої билини. / Підеш собі зажурившись / Гаєм по долині, / Гай шепоче, гнуться лози / В яру при дорозі, / Думи душу осідають, / І капають сльози». [80, 206]. Зрештою, пуант ліричних роздумів постає як статичний і доволі тривалий (чотири віршовані рядки) «кадр» – символ безнадії: «Кругом тебе простяглася / Трупом бездиханним / Помарнілая пустиня, / Кинутая Богом» [80, 207]. У цьому зоровому образі настрою навіть позірно «монтажний» елемент (згадка про труп) фактично нівелюється розумінням просторового контексту ліричного сюжету. З кінематографічного погляду в наведеному прикладі більшість зорових образів (окрім порівнянь) значущі радше в ритмічному аспекті, ніж у монтажному. Навіть просторовий сенс використаних репрезентацій душевного стану увиразнюється завдяки темпоритмічним складникам словесної «рухомої картини» – пересуванню об'єктів та їх швидкому чергуванню перед мислительним поглядом автора і читача (в іншому випадку такі зміни можуть бути повільними завдяки деталізації статичного чи й динамічного опису).

В інтерпретації літературних творів із погляду теорії кіномистецтва словесні аналоги мистецьких ресурсів фільму зазвичай розглядають у

комплексі чи в послідовному розгортанні образного ряду. Тому ритм як самостійний елемент кінематографічної естетики й поезики становить плідний предмет літературознавчого (інтермедіального, компаративного) аналізу.

Приміром, у прозі Євгена Гуцала знаходимо зразки з багатою візуальною образністю, яка служить опертям чи навіть основою творів із ослабленою чи й максимально нівельованою фабулою й тяжінням до медитації, рухом дії подібно до чергування мальовничих словесних картин. Звісна річ, такі фрагменти подекуди співвідносні з виражальними ресурсами малярства чи візуалізуються в уяві читача як статичні композиції. Проте розповідь часто містить не докладні структуровані описи ландшафту, пейзажу чи інтер'єру, а уривки з різною мірою деталізації, розташовані в досить віддалених просторових зонах чи й належні до різного часу, але суміжні в наративному розгортанні. Тому читацьке сприйняття також вибудовує часову послідовність образів, яка відповідає не лише картинній композиції, а й мінливій мозаїці монтажного ряду, спонтанному руху та «перемиканню» погляду наратора чи кінокамери.

Кінематографічний темпоритм можна віднайти в розгортанні словесного малюнка чи комбінації образів, котрі увиразнюють не так зіставлення чи порівняння об'єктів і явищ, як їх чергування, зміну в полі зору наратора чи у плині викладу. Утім ритмічно значущі поєднання «монтажного» штибу також можуть стати предметом уваги в інтермедіальному розгляді. Варто зазначити, що схожі прийоми викладу (скажімо, наративне розчленування зображеного об'єкта) можуть як уповільнювати, так і прискорювати вербальний «кадр». У статичній картині вихоплювані фрагменти увиразнюють повільний описовий «рух камери». Натомість у динамічній сцені миттєва фіксація розповіді на різних деталях здатна прискорити «ритм зміни кадрів» чи принаймні позбавляє картину статички.

Відчитування кінематографічного ритму у придатних до візуальної репрезентації фрагментах літературного наративу не завжди становить інтерес як самодостатня процедура (на зразок версифікаційного розгляду віршованих

творів). Цей засіб у кіно ще Дж. і Г. Фелдмани в середині ХХ ст. пропонували використовувати в чіткій відповідності до вираженого настрою: «Теоретично цілком можливо модулювати зміну планів так, щоби віддати у фільмі найтонші нюанси почуттів» [68, 179], – оптимістично твердили американські теоретики. Схожу думку висловлює Оксана Дворниченко: «Ритм тільки тоді стає істинною цінністю, коли включає не тільки час, зосереджений у відрізках плівки, а коли він підпорядкований головному – емоційному ладу (строю), темпу дії» [23, 44]. У дослідницьких пошуках слід насамперед приділяти увагу тим літературним фрагментам, які позначені особливою експресією форми чи змісту, помітною читачеві без інтермедійних гіпотез і аналітичних процедур, або ж уривкам із вираженою настроєвою тональністю та безсумнівною сюжетною значущістю. Такими об'єктами дослідницької уваги можуть бути пейзаж, спогади, описи думок чи уяви, важливих подій чи ситуацій. Водночас обов'язковою умовою для ритмічного аналізу має стати досить вагома частка візуальної образності в порівняно невеликому фрагменті наративного тексту. Ці словесні денотативні маркери вможливають репрезентацію відповідного уривка на екрані чи в уяві читача.

Існує ще один аспект аналізованої проблеми кінематографічного ритму і його літературних аналогів. «Поняття пластичного ритму, – зазначав Володимир Горпенко, – тісно пов'язане з відомим у живописі явищем пластичної мелодії. Пластична мелодія як форма є особливий малюнок переходу ліній, площин одна в одну, своєрідність їх взаємозв'язку, в результаті чого і виникає «звучання» змісту даної форми.

В кінематографі, як і в зображальних мистецтвах, чергування пластичних елементів здатне утворювати пластичну мелодію. [...] Компонівка [...] повтором пластичних елементів виражає ритм, а їхнім малюнком творить пластичну мелодію» [19, 44, 52].

У літературному творі варто приділити увагу повторюваним візуальним образам (деталям), які передусім уписані в цілісний контекст фрагмента й завдяки цьому здатні породити «пластичну мелодію» епізоду чи сцени.

Повтор актуалізує ритм вихідного фрагмента й може бути зіставлений із суміжними словесно-зоровими композиціями.

Ритм наративної «рухомої картини» постає й у вигляді словесної «розкадровки» (візуальної деталізації) опису. Дж. і Г. Фелдмани говорять про розчленування цілісного образу об'єкта в кадрі й наводять приклад яскравого, експресивного руху у фільмі О. Довженка «Арсенал». Біг коней постає на екрані у вигляді то рухомих ніг, то майоріння гриви на вітрі, то голови тварини, з рота якої йде пара (див.: [68, 96-97]). Схожу деталізацію бачимо в оповіданні В. Дрозда «Білий кінь Шептало»: «Молотив копитами теплуваті хвилі, бризки смачно дражнили губи» [28, 78]. «Втрапив на вкочену колесами лугівку, копита відбивали чіткий ритм, і, збуджений тим ритмом, він навмисно прискорював біг, наздоганяючи самого себе та розсипаючи по крутій шії густу білу гриву» [28, 79]. Як і в Довженка, експресію руху створює широкий план динамічних деталей; із ними гармонують світлові сигнали – спалахи блискавок. Відповідне сегментування просторового об'єкта може витворити також уповільнену «пластичну мелодію» – наприклад, у почастинному описі портрета (не лише обличчя), інтер'єру чи пленеру. Докладна фіксація зображеного місця дії в Бальзака чи Золя налаштовує на аналітичне, подібне до наукових спостережень, ставлення до художнього світу, водночас витворюючи повільний ритм уважного «ока» чи «камери». Як бачимо, деталізація зображеного континууму, сповільнення словесного «темпоритму» пов'язані з іншим виражальним засобом кіно (а також малярства й фотографії) – членуванням і в центрікомпозиційним моделюванням простору.

До темпоритмічного виміру кінематографічної образності, гадаю, дотичний такий виражальний засіб, як *рух камери*. Фактично він перебуває в центрі ритмічної і просторової організації екранного дійства. У літературі аналогом руху операторського погляду можна вважати сегментний опис суміжних або віддалених просторових зон. Виразальні можливості такої письменницької манери залежать від міри деталізації зображеного об'єкта чи об'єктів, «швидкості» описового сюжетного руху. Опис простору, пов'язаний із

порівняно швидким рухом, витворює енергійніший ритм, так само, як і швидкі переходи між віддаленими сегментами простору. Натомість поступове деталізоване оприявлення суміжних ділянок простору у викладі налаштовує на повільний ритм. У динамічному описі статичного пейзажу чи інтер'єру, гадаю, визначальним для уповільнення руху наративної «камери» є міра суміжності фіксованих об'єктів. У поемі Шевченка «Сон» («Гори мої високії...») уявлюваний (побачений у сні) краєвид вибудовано з орієнтацією радше на просторову суміжність усіх фіксованих об'єктів і зон, до того ж їх поетичне називання підпорядковане темпу неспішної ходи: «Іду я тихою ходою, / Дивлюсь — аж он передо мною / Неначе діва виринають, / Із хмари тихо виступають / Обрив високий, гай, байрак; / Хатки біленькі виглядають, / Мов діти в білих сорочках / У піжмурки в яру гуляють, / А долі сивий наш козак / Дніпро з лугами вигравас. / А онде, онде за Дніпром / На прігорі, ніби капличка, / Козацька церква невеличка / Стоїть з похиленим хрестом» [80, 39].

Кінематографічне членування простору

Вивчення взаємодії літератури з іншими видами мистецтва віддавна позначене інтересом до можливостей словесного опису простору. Письменницька уява ще з античності надавала ваги мистецькій фіксації й «перекодуванню» тривимірного оптичного сприйняття дійсності відповідно до чуттєвого багатства і психофізіологічних властивостей людського досвіду. З одного боку, рецепція здобутків просторових мистецтв (насамперед малярства, театру), з другого, – наративне розгортання відповідних пластичних і хронотопічних оптичних візій у класичних літературних творах дало підставу теоретикам і практикам кіно розглядати доробок старших попередників, залучаючи інструментарій власних виражальних засобів.

Поділ простору в кадрі чи рамці картини на плани – важливий елемент художнього бачення, котрий виокремлює значущі з погляду мистецької функції об'єкти, площини та об'єми як складники образної думки. У кінематографі членування зафільмованого простору на плани й комбінація різних масштабів між кадрами й у межах кадру стали важливим

засобом художнього впливу на глядача. Володимир Горпенко подає таку класифікацію планів, усталену й у давніших теоретичних працях: «*Дальній* – фігура людини вміщується більше двох разів по вертикалі кадру.

Загальний – людина на весь зріст на екрані.

«*Американський*», або другий середній – тулуб людини.

Середній – людина по пояс.

Крупний – людина по груди.

Деталь – якісь дрібнички об'єкта, менші крупного плану людини» [18, 106]. Бела Балаш фіксував роль великого плану в «розкритті сенсу» предметів. На його думку, «хороші крупні плани справляють ліричний вплив <...>» [3, 73-74]. Вочевидь, таку інтерпретацію можна бути врахувати в аналізі окремих творів. Оксана Дворниченко зазначає: «... крупність плану, нерозривно пов'язана з мізансценою, виступає як смисловий та інтонаційний акцент. Великий план – [...] це ніби посилення звучності кадру, свого роду пластична агогіка» [23, 22]. (У музикознавстві агогікою називають незначні відхилення від темпу й метру – сповільнення, прискорення, підпорядковані меті мистецької виразності). Художню функцію широкого плану Марсель Мартен визначав так: «...чим крупніший і коротший план, [...] тим сильніший той психологічний поштовх, який справляє на нас такий план незалежно від його емоційного змісту» [48, 173]. Дослідник наділяв цей спосіб портретування людини в кадрі особливою силою «психологічної і драматичної проникності кіномистецтва», бо крупний план – «це перша й, по суті, найцінніша спроба передати внутрішнє життя засобами кіно». Він «віддає зосередженість нашої свідомості, сильну внутрішню напругу чи щось на зразок нав'язливої ідеї», увиразнює «кут зору одного з героїв і матеріалізує силу почуття чи думки, яка опанувала його свідомість...» [48, 55, 57]. У літературному творі згаданому кінематографічному засобу відповідають наративні вказівки, описи об'єктів, художня деталь, котру, щоправда, виокремлюють і як самостійний засіб кінематографічної виразності. Проте ще Сергій Ейзенштейн твердив: «Деталі – широкі плани» [86, 406]. Отже, в

екранному мистецтві зміст термінів *широкий* (трапляються також синоніми *великий* і *крупний*) *план* і *деталь* якщо не тотожний, то принаймні пов'язаний родо-видовими відношеннями.

У вербальному мистецькому тексті плани унаочнюються завдяки більш чи менш докладному опису інтер'єру, екстер'єру, ландшафту, пленеру й відповідним значущим письменницьким указівкам, а також художньому (емоційному, інтелектуальному, психологічному) навантаженню просторових і предметних образів. У потоці наративного розгортання зміна планів за належної деталізації помітна більш чи менш виразно. Проте експресивна чи моделювальна функція цього засобу вочевидь залежить від питомо літературних компонентів естетичної реальності – особливостей сюжету, епічної, ліричної чи драматичної тональності, зображальних, аналітичних чи виражальних настанов письменника, стильових домінант, закріплених в особливостях індивідуальної поетики.

Із членуванням художнього простору на плани пов'язані також мізансцена та глибинна побудова кадру. Мізансцена – важливий елемент театрального дійства, згодом перейнятий кінематографом. Це «взаємне розташування акторів і матеріально-речовинного середовища довкола них на знімальному майданчику, натурному чи павільйонному» [37, 266-267]. Наум Клейман наголошує на трактуванні цього засобу «як динамічної просторово-часової єдності, котра виражає певний авторський задум на певному відрізку вистави чи фільму. <...> ...У розробці кінематографічної мізансцени <...> урахувують не тільки переміщення актора, а й рух чи статику кінокамери, ракурс зйомки, динаміку освітлення тощо» [37, 267]. Мізансцена, вважає той-таки дослідник, може складатися з одного кадру чи бути елементом серії монтажних кадрів із різним просторовим чи ракурсним вирішенням. Мізансцена чи мізанкадр (композиційно впорядковане видовище на вертикальній площині екрана; термін С. Ейзенштейна) пов'язані з розташуванням просторових елементів усередині кадру. Михайло Ромм зазначав: «Глибинна мізансцена зі зміною крупностей якоюсь мірою замінює

ефект монтажу акторських сцен. Вона [...] робить епізод більш виразним порівняно з першоосновною розіграною акторами сценою, видимою оком» [60, 177]. Ці міркування добре накладаються на роботу письменницької уяви. Виокремлюючи значущі елементи зображеного художнього простору, автор їх вільно комбінує, увиразнює різні кути зору, акцентує особливості освітлення тощо. Комбінація предметів, їх пов'язування у процесі опису чи розповіді дає змогу читачеві реконструювати «побудову глибинної мізансцени змінної крупності» [60, 171] – «з'єднання кількох кадрів в одному, до того ж її завжди можна розчленувати (разбить) в аналізі на низку планів» [60, 177]. Російський кінорежисер указував, що, поєднуючи в одній мізансцені різні плани (наприклад, загальний, середній і широкий), можна «внести в саму мізансцену елемент монтажу» [60, 169]. Подібні побудови цілком можливі й у словесній художній візії простору. Сергій Юткевич й Анатолій Каранович зазначали, що «мізансцена, як просторове вирішення взаємин дійових осіб, наявна й у літературі...» [93, 307]. Автори трактують художнє призначення мізансцени як «просторове вираження психологічного стану або вчинків окремих дійових осіб, групи персонажів чи величезних мас» [93, 296]. Актори (у нашому аналізі – персонажі твору), «вписуючись» у композицію кадру, «стають лише складовою частиною цієї композиції» [93, 296].

Членування на плани й ракурси, а також особливості внутрікадрового зображення теоретики кіно спершу розглядали в річищі виражальних можливостей монтажу. Андре Базен наводив показовий приклад сутності й еволюції кінематографічного художнього мислення: «Згідно з Гріффітом, класичний монтаж поділяв дійсність на послідовні плани, які являли собою лише низку логічних чи суб'єктивних кутів зору на дану подію. Зачинений у камері персонаж чекає на прихід ката. Він із жахом дивиться на двері. У той момент коли кат має ввійти, режисер не промине дати широким планом повільне повертання ручки дверей; широкий план психологічно виправданий винятковою увагою жертви до цього символу свого відчаю.

Сучасна кінематографічна мова складається, власне, з послідовної низки планів, тобто з умовного аналізу безперервної дійсності.

Отже, розкадровка вводить у дійсність елемент явної абстракції» [2, 264].

Цій техніці Базен протиставляє неореалістичну естетику «зображення-факту». «Одиницею кінематографічної розповіді в «Пайзі» (відомий італійський фільм Роберто Росселіні. – О. Б.) виявляється не «план», який являє собою абстрактний кут зору на аналізовану дійсність, а «факт». Будучи фрагментом необробленої дійсності, він сам по собі множинний і двозначний, і його сенс виводиться лише логічно завдяки іншим «фактам» [2, 275-276]. У неореалістичному кіно «вся поверхня екрана має вирізнятися рівною насиченістю», тому «широкий план дверної ручки був би замінений «зображенням-фактом» дверей, усі конкретні характеристики яких були б однаковою мірою очевидні», і глядач побачив би «колір лаку, товстий шар бруду на дверях на висоті простягнутої руки, блиск металу, потертість замка» [2, 276]. Така різноманітність екранних означників відповідає й особливостям літературної побудови образу. Словесне моделювання погляду персонажа чи місця дії може включати або одиничний сюжетно значущий подразник – деталь, який акцентує читацьку увагу на важливому моменті дії, або численні характеристики зображеного простору, які формують цілісний художній світ.

Розуміння мізансцени стало базовим для інтерференції та взаємодії з іншими термінами. Андре Базен використовував термін *розкадровка* (фр. *decourage*) для позначення організації простору всередині кадру (див.: [39, 356]). З мізансценою генетично й типологічно пов'язана *глибинна побудова кадру*. Термін «глибинна мізансцена» використовував, наприклад, режисер Жан Ренуар 1938 р., згодом – А. Базен (див.: [2, 91]). Марсель Мартен уважав, що «відкриття виражальних можливостей глибинної побудови кадру (яка [...] *щоби бути плідною, має поєднувати свою драматичну силу з монтажем*)» знаменувала «важливий етап в історії кіно» [48, 187]. На думку Юрія Лотмана, «поєднання широкого плану на «авансцені» кадру і

загального – у його глибині» становило протилежність монтажу, прикметного лінійністю й навіть «плакатністю», перевагою синтагматичної системи значень на основі двовимірної площин кіноекрана. «Кадр, неперервний у глибину, і розповідь без різких монтажних стиків створюють текст, який максимально (предельно) імітує недискретність життя, його текучий, нерозкладуваний характер. [...] У кадрі одночасно опиняється і текст, і метатекст, життя і його моделювальне осмислення» [46, 107]. Михайло Ямпольський пов'язує глибинну побудову кадру з категорією розповідності: «Розповідність у малярстві щільно пов'язана з організацією простору. Чим більш розгорнутий сюжет знаходимо ми в малярському полотні, тим очевидніше виявляється в ньому наявність кількох розімкнених просторів. [...] Наклавшись на стійку малярську традицію, глибинне перспективістське зображення кінокадру набуло кодифікованого в живопису сенсу надособистісного, імперсонального бачення, «об'єктивного» відображення світу» [94, 177-178].

А. Базен вирізняв в історії кіномистецтва «дві стильові лінії, дві принципово різні концепції кіновирозності, [...] – одна з них репрезентована тими режисерами, які вірять в образність, друга – тими, які вірять у реальність» [2, 81]. Символом першої стає монтаж, символом другої – глибинна побудова кадру, котра не доповнює суще несподіваними зіставленнями, а розкриває в ньому питомий сенс [2, 85]. Якщо монтажна комбінація нав'язує публіці режисерське витлумачення зображеного, то структура глибокого кадру, на думку кінокритика, більш реалістична та потенційно багатозначна, її семантика залежить від уваги й активності глядача.

Хоча французький автор уважав свою класифікацію лише робочою гіпотезою, проте неважко добачити в ній аналогію із розрізненням метафоричного і метонімічного стилів. Останній віддавна асоціюється з реалістичною поетикою. Звісна річ, і в літературі, і в кіно можливі «просторово-монтажні» комбінації, які унаочнюють для дослідника стильову своєрідність митців.

Зауважмо, що плани, ракурс, глибина кадру, комбінації образів у творах поєднані з особливостями освітлення чи кольорами зображених об'єктів (або ж барв), тобто засобами, які належать також до малярського арсеналу. Проте їхні функції у складі рухомої сцени, котра розгортається в часі зі зміною кута зору (відповідно – просторового місця уявної «камери»), образною конкретизацією й зіставленнями елементів предметного середовища, засвідчують доцільність їх кореляції з кінематографічними виражальними ресурсами. Просторово-часова динаміка дії включає малярські компоненти образності в дещо іншу рецептивну парадигму. Особливості освітлення, кольори в мінливому тлі епізоду сприймаються як елементи ракурсу чи плану, часового розвитку дії з допомогою наративної «рухомої камери». Інтегрованість малярських прийомів у мізансцену, їхня швидка зміна дають підставу розглядати їх як елементи транспонування кінематографічної образної мови у тканину літературного твору.

Поза межами зв'язків і взаємовідповідностей літератури і кіно, мабуть, слід залишити «словесні картини» – приклади статичних просторових композицій. Їхнім найближчим мистецьким аналогом вочевидь слід уважати відповідні малярські засоби. Тому аналіз текстових фрагментів, котрі можна визначити як «словесний живопис», «малярська композиція», й застосувати такі поняття, як гіпотипозис (візуально достовірний словесний опис, зображення за посередництвом слова), екфразис (літературний опис творів візуальних мистецтв) (докладніше див.: [16]), колорит, перспектива тощо й відповідного видового термінологічного інструментарію, має стати предметом окремого розгляду.

Найбільш близьким до монтажної комбінації й до характерних засобів літератури можна вважати *широкий (великий, крупний) план*. Сергій Ейзенштейн, з'ясовуючи генезу художнього кінематографа й відшуковуючи його давніші «рудиментарні» літературні аналоги, порівнював манеру Ч. Діккенса з прийомами Девіда Гріффіта саме на основі використання промовистої характерної подробности, предмета, на якому зупиняється словесна

розповідь чи плин кадрів (див.: [84]). Вочевидь візуальна деталь як характерний засіб новочасної й новітньої літератури, зокрема реалістичної, позначаючи динамічний об'єкт або ж будучи включена в ланцюг аналогічних маркерів, викликає передусім асоціації із широким планом об'єкта.

Семіотична й експресивна вага об'єктів, які потрапляють до кадру й не завжди пов'язані із провідною «мелодією» сцени чи епізоду, відома давно. С. Ейзенштейн, який високо цінував «пластичність» та «оптичність» літературного письма (див.: [90, 309; 84, 138]), зауважував в епізодичних персонажах фільмів Д. Гріффіта перегук із манерою Діккенса [84, 33] й надавав особливої ваги «обертонам» – позірно другорядним візуальним подразникам (сигналам) кадру (див.: [92, 46-47]). Кінорежисер-теоретик виокремлював у «Сюїті туманів» – уривку фільму «Броненосець «Потьомкін», пов'язаному з епізодом жалоби за вбитим матросом Вакуленчуком – також «другорядну ритмічну домінанту», яка «реалізована в ледь помітному коливанні води, легкому похитуванні заснулих на якорях суден, у повільному сходженні диму, у повільному опусканні у воду мартинів» [92, 54]. С. Ейзенштейн говорить про другорядні візуальні подразники – «обертони», які включаються в цілісний комплекс вражень і витворюють «побічне звучання», аналогічне музичним ефектам. Ці обертони у фільмі не становлять предмета спеціальної уваги камери (згодом, щоправда, режисер почав відводити їм особливу роль у наповненні кадру пізніших фільмів, див.: [43, 107]), а лише потрапляють у поле зору, однак інтерпретуються як чинники загального настрою. Зігфрід Кракауер уважав, що подальша увага Ейзенштейна-режисера до свого теоретичного відкриття – екранних обертонів і їх практичного цілеспрямованого моделювання – зробила деякі кадри наступних фільмів «вимученими», важкими для сприйняття [43, 107]. Проте в літературному творі значна міра предметно-просторової деталізації описового чи розповідного уривка може бути джерелом додаткового художнього сенсу. До того ж інтенсивність сприйняття вербального текстового фрагмента й можливості його декодування менш регламентовані універсальними психологічними

особливостями порівняно з тривалістю екранного кадру і його зоровою насиченістю. І занадто довгі, «мальовничі» кадри, і статичні словесні картини, позбавлені експресивного чи художньо-функціонального потенціалу, здатні викликати втому сприймача чи нівелювати його увагу. Натомість описи, основані на підтексті, символічному значенні чи вдало опредмеченій настроєвій домінанті літературного твору, простому психологічному паралелізмі, актуалізують увагу читача й інтерпретатора.

3. Кракауер зазначав, що кадри з невиразною семантикою «містять більш чи менш неуточнені зображення матеріального світу. Тому вони асоціюються з контекстами, які не стосуються подій, відтворених у фільмі. Їхня кінематографічність саме й полягає в недомовленості, котра дає їм змогу розкрити всі свої психологічні відповідності. [...] ...У фільмі мають бути й відступи вбік до об'єктів, репрезентованих в усій їхній підтекстовій невизначеності» [43, 107-108]). Ролан Барт аналізує експресію візуальних образів у фільмі, вишукуючи в них «відкритий сенс» – «означник без означуваного» [4, 182]. Дослідник подає таке трактування вживаного поняття: «...Відкритий сенс є навіть антирозповіддю; розпилений, оборотний, прив'язаний до власної тривалості, він здатен створити [...] цілком іншу розкадровку. Це розкадровка планів, епізодів і синтагм (технічних і наративних), несподівано антилогічна й водночас «правдива». [...] Відкритий сенс [...] рухається (осцилює), з'являючись і зникаючи; ця гра появ-зникнень ніби підточує персонаж, перетворюючи його на простого носія різних граней...» [4, 184]. Наведені думки вочевидь пов'язані з постструктуралістською епістемологією й постмодерністською естетикою. Проте деякі семіотичні пропозиції становлять інтерес для інтерпретації візуальної поетики не лише кіно, а й літератури.

Увагу французького автора привертають як цілком умотивовані, так і ніби випадкові чи не усвідомлювані пересічним глядачем елементи кадрів із фільму «Броненосець «Потьомкін» – жести, малюнок ліній, риси портрета. Найбільш зрозуміла деталь – «стиснений кулак [...] пролетаря» у сцені жалоби,

котрий «символізує» робітничий клас, його міць і волю» [4, 178-179]. У появі цього образу, за Р. Бартом, важливі суміжні компоненти кінематографічного дійства – розгортання сюжетної дії, зміст епізоду. Навіть кадр із нібито невмотивованими деталями виявляється сповненим глибшого значення. Сенсом кінематографічного портрета старої з низько пов'язаною хусткою у згаданій сцені, на думку вченого, «стає подолання кордону, який відокремлює вираження від лицедійства (елемент котрого – блазенська хустка. – *О. Б.*), і лаконічна передача коливань між тим і тим... [...] Відкритий сенс, таким чином, десь дотикається до лицедійства» [4, 180].

У літературному творі деталізований опис чи плин асоціацій розповідача або ж ліричного героя, опредмечений у пластичних просторових образах, увиразнює не лише орієнтири для читацької уяви й відповідні зображальні уривки, а й додаткові маркери – джерела естетичного сенсу, стимули до пошуку художньої функціональності предметно-пластичних указівок. У словесному тексті не викликає сумніву конструктивна й експресивна вага візуальних елементів образної тканини твору, можливості наративної «розкадровки» і свідомого «декорування» викладу, відсилки зорових сигналів до інших фрагментів дії, мистецького й культурного досвіду читача. Власне, велика кількість залучених у тканину викладу просторових маркерів чи їх наявність у вагомих етапах розгортання епічної чи ліричної дії, вільне переміщення розповіді між сегментами місця дії налаштовують на зацікавлену читацьку фіксацію й інтерпретацію образних сигналів як сюжетно чи характерологічно значущих. Міра деталізації викладу може вказувати на другорядність або пріоритетність предмета уваги. Тому аналогом обертонів варто вважати прості назви об'єктів, елементів краєвиду чи процесів. Натомість докладніші описи відповідають середньому чи широкому плану уявної кінокамери або ж більшій тривалості уявного кадру.

Показово, що 1965 р. відомий італійський режисер П'єр Паоло Пазоліні трактував сприйняття екранних зорових образів як актуалізацію ширшого культурного контексту; адже «в реальності не існують просто «грубі

предмети» — усі вони достатньо значущі за природою своєю, щоби стати символічними знаками» [55, 50]. Речі, пейзажі чи люди наділені «*протограматичною* історією, уже досить довгою й насиченою подіями» [55, 50]. Наприклад, паротяг у безлюдному степу, за Пазоліні, символізує працьовитість, могутність індустріальної цивілізації, а також капіталізм із відповідними суспільними відносинами, тобто підтримує комунікацію з глядачем. «Протограматичність предметів володітиме правом громадянства у стилі, який створив автор фільму» [55, 50], ця культурно опосередкована особливість сприйняття перетворює об'єкти на «символи зорового мовлення» [55, 50]. Із такою рецептивною настановою навіть потенційна заміна колірних складників середовища стає значущою: наприклад, лан напередодні жнив у повісті Володимира Дрозда «Молохви» породжує інші асоціації, ніж уявне (для можливого екранного чи словесного показу) порожнє скошене поле, весняний зораний ґрунт або ж засніжений простір, навіть якщо подієвий і психологічний зміст сюжетного епізоду в усіх трьох випадках буде тотожним. У цьому контексті неприродна барва штучних об'єктів широкого плану – нових білих хрестів на цвинтарі й білого (від бензину) полум'я на тлі далекого плану поля уможливають скептичну оцінку дій персонажа – фінансового афериста Павла (див.: [31, 193-194]). Кіно як мова образів-знаків, за Пазоліні, максимально суб'єктивне і водночас максимально об'єктивне: «Ці два різних за своєю природою моменти щільно сусідять один з одним. Їх не розщепити навіть лабораторно» [55, 52], — констатував режисер, фактично узаконюючи свободу як творчості, так і глядацької й дослідницької інтерпретації кадрів у фільмі.

Кінематографічна колористика й музичний потенціал словесного зображення

У зв'язку з просторовим вирішенням фільму варто бодай побіжно розглянути відповідні виражальні ресурси кольору на екрані й можливості інтермедіальної інтерпретації словесно-образного матеріалу в літературознавчому аналізі з погляду естетики кіно. Палітра чи навіть мозаїка

барв — атрибут сучасного художнього кінематографа й поширений зображально-виражальний засіб у літературі. Колірне вирішення фільму віддавна становило проблему, позаяк хроматична різноманітність і строкатість природи, її тональна невідповідність емоційному і змістовому «звучанню» епізоду подекуди зводили нанівець мистецький потенціал нового технічного ресурсу. Тож не випадково Сергій Ейзенштейн називав тогочасну експериментальну екранну продукцію «колірною катастрофою» [89, 489]. Згодом Віталій Ждан зазначав: «Природа кольору часто розглядалася без урахування специфічної умовності кінематографа, зокрема руху кольору, колірною зображення в умовах монтажу, колірної композиції і спадкоємності кольорокадрів. Не враховувався рух кольору всередині кадру й монтажні переходи з плану на план. [...] Колірна композиція кадру (світло, тінь, напівтінь) одразу змінювалась і видозмінювалась у внутрікадровому русі. [...] Драматургія вимагала від колориту фільму [...] чіткої (определенной) провідної тональності, яка змінюється й розвивається згідно з рухом сюжету фільму, певних колірних акцентів у загальній композиції епізоду чи кадру» [32, 329]. У літературному творі відповідний ефект забезпечують повторювані чи варійовані світло-тональні ремарки, підпорядковані художньому завданню, авторській думці і її пластичному втіленню у словесних малюнках-«кадрах». У таких мистецьких рішеннях може важити як потенційна монтажна комбінація зображень, так і глибинна побудова кадру на екрані чи композиція словесно-динамічного опису. С. Ейзенштейн зазначав, що «перша умова обґрунтованої участі в кінокартині елементу кольору полягає в тому, щоби колір входив у картину насамперед як драматичний і драматургічний чинник» [91, 581]. Схожі думки висловлював й О. Довженко: «Пейзаж мусить мати драматургічну цінність: тільки тоді він необхідний у кольоровому фільмі. Він повинен відтворювати духовний світ людини і гармоніювати з ним» [26, 125]. Неважко добачити в цих настановах перегуки з ідеєю сюжету (розвитку дії) мистецького, зокрема словесного твору.

У літературі ж тональні та світлові елементи в зображенні предметного середовища зазвичай мали на меті привернути увагу читача, актуалізувати його зорову уяву, акцентувати зміст і навіть певний настрій. Чому ті чи ті світлові й колірні сигнали у словесному творі варто розглядати саме в рідчій їх порівняння з кінообразом, а не виражальними засобами малярства чи графіки? Якщо набір (послідовність) суміжних образів із відповідними оптичними маркерами нагадує не цілісну картинну композицію, зафіксовану з порівняно статичного кута зору, а ланцюг кадрів чи рух камери з відповідним сегментуванням простору, то роботу письменницької уяви доцільно зіставити з художньо-моделювальними можливостями екранного мистецтва. Суміжність у викладі, приміром, двох словесних картин, взаємопов'язаних єдиним простором, динамікою авторської думки, кута зору персонажа чи наратора дає підстави трактувати відповідні образні комплекси з погляду не лише малярських, а й кінематографічних аналогій. Таку літературну розповідь почасти можна репрезентувати на екрані у формі більш чи менш помітного монтажу, просторової організації кадру чи в русі камери, а в дослідницькому дискурсі реконструювати відповідну динаміку, ритм чи ракурс у світло-тональних первнях дії.

О. Симонов зазначав: «Під час перегляду фільму має значення ефект короткочасного розглядання, який виявляється в підвищенні різкості контурів і насиченості кольорів центральної частини кінозображення, а також у зменшенні колірних контрастів і зниженні різкості і світлоти до країв екрана» [61, 31]. Застосовуючи ці думки до словесного викладу, можна трактувати помітну читачеві увагу опису до окремого об'єкта чи постаті (портрета) як аналог центрального розташування відповідного фізичного тіла в уявному кадрі чи в полі зору персонажа-фокалізатора. Дослідник акцентує важливу рису розгортання кінематографічної дії, радше типову, насамперед у порівнянні зі сприйняттям малярського витвору – нетривалість кадру на екрані. Навіть довгі плани в кіномистецтві або не розраховані на досягнення колористичного ефекту, або де в чому поступаються виражальним можливостям пензля.

Скажімо, у пролозі чорно-білого фільму «Перший учитель» Андрія Кончаловського можна виокремити колірний контраст далекого і близького планів у гірському краєвиді, однак таке радше «графічне» мистецьке рішення далеке, приміром, від нюансування чи колірного багатства палітри на малярському полотні. Водночас двовимірна картина фарбами потребує тривалого розглядання, поступового складання композиції фігуративної і світло-тональної в цілісність. Такі мистецькі знахідки, як, приміром, складна колірна гама в «Портреті Марії Дьякової» Дмитра Левицького, численні нюанси вечірнього освітлення, об'єднані в етюд Миколи Ге «Захід сонця на морі в Ліворно» чи світлове середовище в полотнах імпресіоністів доволі важко знайти в натурі й зафіксувати за допомогою кінокамери в усьому багатстві й виразності їх складників. Щонайбільше подібна структура й сугестія образної форми на екрані може стати щасливим винятком.

Словесна мистецька репрезентація хроматичного багатства видимого світу завдяки інтеграції в рух дії сумірна з кінематографічними виражальними ресурсами. У літературному творі ефект порівняно довгого плану в колористичному аспекті забезпечують психологічний і оцінний чи інтерпретаційний кут зору персонажа, пластична деталізація опису, який у контексті розгортання сюжетного епізоду можна уподібнити до окремого кадру на екрані в ланцюзі інших. Водночас колірна експресія й словесна репрезентація такого зображення нагадує сегментування порівняно цілісного чи й дискретного простору, властиве композиції фільму. Наприклад, картина весняного сонячного вечора в повісті М. Коцюбинського «Fata morgana» нагадує послідовну розкадровку планів різної глибини з переходом у внутрікадровий рух у «рожевому тумані» [42, 54]. Опис пленерних вражень Кирила в оповіданні М. Коцюбинського «В дорозі» переходить від недиференційованої цілісності зеленого, «що котилось буйними хвилями луків та лісу» [41, 286] до колірної розкадровки суміжних мальовничих пластичних зон – жита, лісу, різноманітних квітів. Аналоги довгих планів з акцентом на часовому (тобто потенційно кінематографічному) вимірі світло-тональної

композиції й динаміки репрезентовано в оповіданнях Євгена Гуцала «У сьйві на обрії» й «Удосвіта» з одночасним нюансуванням барв, подібним до малярських виражальних ресурсів (докладніше див.: [11]). Натомість колірне вирішення тла у сцені прощання-розриву Івана і Людмили в романі Володимира Дрозда «Катастрофа» (див.: [28, 235-238]) акцентує підтекстове протиставлення життєвих позицій персонажів: рожеве світло настільної лампи і сріблясте тло нічного вікна посилюють емоційне звучання і психологічну семантику відповідних «словесних кадрів».

Своєрідним ідеалом у мистецькій організації екранних засобів пластичної, зокрема просторово-зображальної й колірної виразності було уподібнення плину рухомих образів і темпоритму кадрів до сугестивних властивостей і структури музичної композиції, зокрема доволі складної, основаної на взаємодії різнорідних чи багатьох мелодійних елементів. Сергій Ейзенштейн сформулював показове завдання для митців екрана: «Доки ми не зуміємо відчутти «лінію» кольору крізь фільм як таку ж лінію в самостійному розвитку, як лінію музики, яка однаково пронизує хід руху речі загалом, нам із кольором у кінематографі робити нема що» [91, 586]. Давні теоретичні уподібнення барв, матеріальних об'єктів і середовищ на екрані до мелодії чи музичної композиції (див.: [88, 251-256]) дають підставу реконструювати пульсацію змістових акцентів у колірних маркерах словесних «кадрів» аж до можливості віднайти в комбінації літературних образів ту «закономірність музичної побудови», про яку мріяв С. Ейзенштейн [85, 596]. Аналогічно міркував й Олександр Довженко: «Не кількість, а архітектоніка кольору – ось головне завдання кожного майстра кольорового фільму. Організація кольору в русі – це те нове, що принесла сьогодні у світ кольорова кінематографія. І, думаючи про це, [...] я начебто стою між цілою картинною галереєю і концертним залом консерваторії, і мені здається, що я ближче до залу» [26, 124].

У літературному творі можливі колористичні експерименти, які єдністю просторового моделювання й поступового розгортання образної картини

одночасно нагадують як ілюзіоністські малярські композиції (наприклад, «Невільницький ринок із появою невидимого погруддя Вольтера» Сальвадора Далі, картини Олега Шупляка), так і кінематографічні оптичні ефекти. Приміром, опис дитячих марень у повісті Володимира Дрозда «Повінь» асоціюється як зі складною побудовою сюрреалістичного полотна, так і з ефектом напливу (див.: [31, 203; 12, 87-89]) У цьому випадку доцільно говорити і про аналогії із живописом, і про своєрідний ефект уповільненого ритму, метонімічного руху нарративної камери, який витворює ілюзію картинної композиції, одночасно цілісного і фрагментарного, сегментного розглядання інтер'єру. Фаховий аналіз малярських полотен передбачає, зокрема, і таку комбінацію фігури і тла, центру і периферії, світлового середовища і перспективи, гармонійного чи контрастного синтезу барв.

Виразні світло-тональні сигнали й мальовничі (радше в аспекті динамічно-часового, ніж статично-площинного образотворення) складники цілісного епізоду надаються й до музичних аналогій, які допомагають розкрити структуру мистецької думки. Ще С. Ейзенштейн писав про «пластичну музику» німого кіно: «Із монтажних шматків складався не тільки хід сцени, але складалася і її музика. [...] Найбільшою мірою «звучати» випадало на долю пейзажу. Бо пейзаж – найбільш вільний елемент фільму, найменш навантажений службово-розповідними завданнями й найбільш гнучкий у передачі настроїв, емоційних станів, душевних переживань. Одне слово, *усього того*, що у своїй, неясно вловлюваній, текучій образності приступне у вичерпній повноті лише музиці» [88, 252]. Відповідно розгортання словесних означників зорових елементів у літературному тексті, варіювання подібних між собою пластичних і світло-тональних сигналів, їх синхронна (у викладі, цілісному зображальному уривку) комбінація дає підстави для пошуку простіших чи складніших музичних аналогій і додаткових інтерпретаційних можливостей. Аналізуючи відомий уривок фільму «Броненосець «Потьомкін», С. Ейзенштейн зазначав: «Сюїта туманів – це ще малярство, але своєрідне малярство, яке через монтаж уже пізнало ритм зміни *реальних тривалостей*

(длительностей) і дотикової послідовності повторів *у часі*, тобто елементи того, що доступне в чистому вигляді лише музиці» [88, 256]. Отже, часовий вимір словесних репрезентантів пластичної образності теж дає підстави шукати для них музичні відповідники. Розглядаючи на прикладі «сюїти туманів» «взаємну гру *предметних* начал, тобто самих «елементів» – води, повітря і тверді», режисер додає: «Але всім їм іще також чітко (рос. строго) вторує взаємна гра суто *тональних і фактурних* поєднань: мутно-сірого, рихлого середовища туману, сріблясто-сірої гладіні поверхні води з відблисками, оксамитних боків чорних масивів матеріальних деталей. [...] І здається, що фактури окремих стихій, як і стихії між собою, утворюють таке ж саме сполучення, яким є оркестр, що об'єднує в *одночасності* й у *послідовності* дії – духові і струнні, дерево і мідь!» [88, 265].

Для розуміння зображального уривка, в якому просторові й часові виміри словесного образного комплексу становлять цілісність, важить і таке спостереження режисера: «Бо й у німому монтажі (не кажучи вже про музику) ефект теж виходить, по суті, не від послідовності шматків, а від їх *одночасності*, тому, що враження від наступного шматка *накладається* на враження від попереднього». [83, 195]. Образні подразники-сигнали постають ніби аналогами партій різних інструментів в оркестрі чи навіть окремих тем у музичному творі, збагачують емоційно-настрове, змістове й чуттєве звучання розповідно-описового уривка. Неделчо Милев, аналізуючи відповідні властивості екранного кадровчеплення, зазначає, що «естетична сутність терміна *«музичність»* зводиться до здатності мистецтва *взагалі* (навіть просторового) набувати спонтанності чуттєвого впливу й неповторність естетичного існування в часі. Ясніше за все ця властивість виявляється в музиці» [52, 25]. Зокрема тут ідеться про сугестивність художнього образу, яку забезпечують численні складники мистецької форми. Світло-тональні елементи словесного викладу надають емоційного звучання епізоду й чинять відповідний вплив на свідомість і підсвідомість читача.

«Поезія, – міркує Н. Милев, – об'єднує асоціативну свободу й музичну виразність словесного образу з можливістю детермінувати – з повною смисловою визначеністю слова. [...] Саме тому *поетичність у кіномистецтві* відображає діалектичну єдність його музичних і смислових властивостей, але водночас – і внутрішні суперечності між ними» [52, 63]. В аналізі літературного твору, гадаю, у цьому аспекті інтермедіального розгляду належить урахувати не лише денотативні, а й конотативні виміри пластичних, зокрема колірних маркерів, їх символічно-асоціативного, настроєво-емоційного, сугестивного й міжмистецького потенціалу.

Які підстави шукати в пластичній, колірній і світло-тональній образності літературного твору аналоги музичної композиції, а не лише словесної картини чи потенційного кіносценарію? Якщо спрощено вбачати в музичному тексті передусім розгортання мелодії, взаємодію інструментальних партій і окремих голосів, мелодійних ліній і тем (в останніх вичленовуються мотиви), то в літературному творі відповідниками руху музичної форми доцільно вважати наскрізний зоровий подразник, який визначає «звучання» епізоду, окремого фрагмента чи навіть цілого твору. Наприклад, у відомій «сюїті туманів» із фільму С. Ейзенштейна «Броненосець «Потьомкін»» світлове атмосферне явище охоплює всю площину кадру (Див про це: [92, 54; 88, 251-256]. На думку режисера, ці засоби ідентичні «мінорному розв'язанню в музиці» [92, 54] і являють собою «зразок *консонансу* в сполученнях між собою руху як *переміщення* й руху як *світлового коливання*» [92, 54]. «Сюїта дощу» в «Землі» О. Довженка також має відповідну зорову домінанту, хоча й подрібнену на численні складники. Водночас в обох випадках провідний настроєвий образний чинник доповнюють, забезпечуючи мелодійне звучання зорового ряду, додаткові пластичні сигнали: тремтлива поверхня моря з відблисками сонячного проміння, повільні рухи суден і птахів; у Довженка – численні рослини і плоди в кадрі, які перетворюються на чинники «зорової мелодії» завдяки наскрізній стихії рухливої води. Отже, у літературному творі на музичні аналогії налаштовують численні взаємопов'язані деталі або

пластичні (світлові, колірні, матеріально-просторові) подразники, принаймні в тому випадку, коли вони розкривають динамічний вимір у конструкції образного комплексу – рух у просторі, розгортання сюжетної ситуації, перебіг настрою, почуття, персонажної чи авторської думки. Відповідно до сказаного вище варто одразу ж зазначити таке. У цьому огляді йтиметься лише про відповідності між кінематографічними, музичними і літературними засобами художньої виразності, а саме про можливості кореляції між пластично-зображальними ресурсами словесного й екранного мистецтва, з одного боку, і формами організації звукового матеріалу в музичній образності, з другого. Про інші компаративні аспекти взаємодії літератури і музики див., наприклад: [49; 50; 95 ; 97].

Інтермедіальні зіставлення літератури і музики передбачають пошук аналогій у царині засобів музичної виразності й особливостей мелодійної композиції, відносно стійких музичних форм, побудова яких уможливорює порівняння із сюжетною й експресивною організацією зорових образів у словесному творі. Навіть невелика звукова цілісність допускає відносні аналогії в мистецьки організованому ланцюгу словесних «кадрів» чи деталей «мізанкадру». Приміром, *тема* – «музична думка, яка має провідне образно-виражальне значення для твору або його частини, що, по-перше, структурно оформлюється, по-друге, індивідуалізована і, по-третє, розвивається. <...> Передусім, вона має бути протиставлена іншим темам або своєму розвитку» [79. 48 – 49]. Тема «утверджується завдяки значущості музичного образу, здатності до розвитку мотивів-складників теми» [13]. Аналогом цього засобу можна вважати світло-тональний супровід зовнішньої чи внутрішньої дії в межах окремого епізоду з розвитком змістового й настроєвого потенціалу пластичних сигналів. Відповідник музичної теми з мінливими значеннєвими акцентами доцільно вбачати також у повторюваній зоровій деталі, включеній у цілісний зображальний уривок і протиставленій суміжним або віддаленим словесним картинам-«кадрам». Пластична конкретизація сюжетних мотивів, зокрема з більшою чи меншою мірою їх контрасту, потоку свідомості чи

синкретичного плину вражень і настрою персонажа чи ліричного героя, взаємодія пластичних сюжетних акцентів і пейзажного тла дають підстави вбачати у словесній зображальній тканині певну аналогію з розгортанням головної і бічної партій. Першу трактують як вияв активної дієвості, другу – ліричної зосередженості [9]. Цілісний зображальний уривок чи навіть зразок малої прози (оповідання, новела, етюд) із порівняно великою кількістю зорових подразників і мінливістю, сюжетною структурованістю й функціональною вагою мікрообразів, більш чи менш чіткою тематичною різномірністю пластичного і світло-тонального матеріалу й відповідною прив'язкою до логіки епізоду у словесному мізанкадрі, а водночас послідовністю в застосуванні просторово-моделювальних засобів дає підстави шукати аналогій між літературною композицією і виражальними можливостями музичної форми. Контрастна чи доповнювальна взаємодія двох образних рядів, розрахованих на зорову уяву читача й додатних до екранного втілення, викликає не лише кінематографічні й малярські, а й музичні асоціації. Таке протиставлення – композиційна риса сонатної форми. «Сонатною формою, – зазначає Ніна Чамата, – називається побудова музичних творів, що ґрунтується на протиставленні та розвиткові двох тем. Класичному виду цієї форми властиві безперервність та інтенсивність розвитку, загострення тематичних контрастів з наступним узагальненням тем. Основні розділи сонатної форми – експозиція, розробка, реприза. Іноді вона починається вступом, а після репризи йде кода» [62, 118]. Надія Горюхіна подає розгорнуту характеристику явища: «Схема сонатної форми приблизно однотипна. Вона складається з 1) експозиції – основних видів контрастних протиставлень, які виникають у матеріалі (тематизмі), тональному плані (головна і побічна тональні сфери) й у способах викладу матеріалу (у композиції й характері розвитку матеріалу в основних розділах експозиції – у головній, сполучній, побічній і прикінцевій партіях); 2) р о з р о б к и – місця розвитку й доведення контрасту протилежних начал до найвищої фази свого протиставлення, аж до визрівання нової якості у матеріалі, у способах

розгортання матеріалу, у драматургії руху тональних планів; 3) р е п р и з и – моменту розв'язання накопиченого енергетичного заряду й суперечностей, усунування попередніх форм розвитку й одночасно повернення до вихідного, але з переродженням матеріалу як наступної фази руху тематизму й перетворення його в нову якість» [20, 6]. Звісна річ, порівнюючи динаміку словесних образних маркерів із рухом музичної форми, слід розуміти певну умовність і приблизність таких зіставлень, відшукувати подібність передусім у загальних принципах побудови й розвитку відповідних композицій, а не добирати літературні аналогії до дрібніших складників звукового мелодійного тексту. Наприклад, в оповіданні В. Дрозда «Білий кінь Шептало» можна виокремити тривкі зображальні контрасти між враженнями і спогадами персонажа, між поточною ситуацією і її переживанням у пластично матеріалізованій (репрезентованій) свідомості розумної тварини. «До того ж, – зазначає Оксана Дворниченко, аналізуючи виражальний потенціал художнього фільму, – точне відтворення суто музичної конструкції засобами іншого мистецтва взагалі неможливе. Тут маємо на увазі аналогію – у самому принципі розгортання й перетворення тематичного матеріалу, динаміці розвитку, пружності, опорності й водночас гнучкості форми, її незвичайної виразності й інтенсивності, характерній для симфонічного розвитку» [23, 147]. Дослідниця вбачає тут аналогію з масштабним жанром (якому повною мірою може відповідати лише фільм або цілісний літературний твір), однак перегуки із частиною перерахованих рис музичної драматургії можна завважити також у пластичному і світло-тональному моделюванні літературної дії.

Важлива частина сонатної форми – розробка, принцип розвитку якої «полягає в дробленні раніше викладеної теми на окремі фрази, мотиви, в їх вичленуванні. Ці фрази й мотиви, що тимчасово набувають конструктивної самостійності, зазнають низки змін — мелодійних, ладо-гармонійних, тональних, ритмічних, регістрових, тембрових» [7]. Ця частина музичної форми «може включати й виклад нової теми, який утворює «епізод у розробці». Найчастіше ця тема має ліричний характер. [...] Принцип розвитку-

розробки становить основу нестійких розділів [...]. Він може виявлятися й в інших розділах форм (часто у зв'язках), створюючи моменти нестійкості й активного тематичного розвитку» [7]. Подекуди для цього композиційного складника щастить віднайти аналоги й у літературних зразках динамічного пластичного зображення – «словесного кіно». Наприклад, спогади в оповіданні В. Дрозда «Білий кінь Шептало» постають як набір не пов'язаних між собою чи слабо пов'язаних образів-мотивів, уможливлуючи визначальну подію – бунт. Істотне відхилення від основної сюжетної лінії й часу дії (у формі пластичних образів, актуалізованих спогадами, роздумами, зміною настрою) можна, хай і віддалено, уподібнити до епізоду в розробці.

Наступний важливий складник сонатної форми – реприза, «повторення теми або групи тем після етапу її (їх) розвитку або викладу нового тематичного матеріалу» [8]. Вона «зводить тональну відмінність експозиції до єдності (побічна і завершальна партії цього разу викладаються в головній тональності або такій, що наближається до неї)» [9]. Аналогом репризи в цілісному розгортанні літературної дії можна вважати, наприклад, повторювану деталь (із відповідним семіотичним наповненням), змістове переосмислення вихідних пейзажних штрихів (пластичних чи колірних), настроєве чи психологічне нюансування зображального тла. Приміром, образ «білого мов сніг» вечора в оповіданні-«імпровізації» В. Дрозда «Повінь» [31, 212] полемічно перегукується з вихідною ситуацією – туманом, «сухотним місяцем», «прозорою і блідою» вулицею [31, 204].

У пошуку продуктивних аналогій між літературним зображенням і твором композитора варто враховувати будову, структурні відношення й функціональну вагу засобів музичної виразності. Приміром, гармонія, в основі якої – «поєднання тонів у співзвуччя й послідовність співзвуч», утілюється через численні засоби, зокрема секвенції, модуляції, стійкість і нестійкість [6]. Гармонійний процес оснований на *тоніці*. Ідеться про головний тон, а також головний стійкий акорд ладу – «узгодженості між звуками висотної системи» [71] Перебування у стійкому стані «відчувається як

момент спокою, особливо при поверненні до тоніки, розв'язанні функціональної напруги» [77].

«Матеріальними носіями» стійкості й нестійкості в розгортанні звукового (музичного) образного комплексу можна вважати відповідно консонанс і дисонанс. Для цих єдностей, як уявляється, можна віднайти аналогії й у зображальній тканині літературного твору. Зорові образи, які складаються в порівняно органічну, несуперечливу цілісність – словесну картину – можна вподібнити до *консонансу* – акорду з узгодженим, злитим звучанням тонів. «Музично-психологічно консонанс порівняно з дисонансом постає вираженням стійкості, спокою, відсутності прагнення, збудження, розв'язанням тяжінь; у рамках мажорно-мінорної тональної системи відмінність між консонансом і дисонансом якісна, вона досягає міри гострої протилежності, контрасту й має самостійну естетичну цінність» [70]. Натомість швидка зміна не пов'язаних між собою образів, особливо з драматичною тональністю викладу (наприклад, у зображеннях ланцюга уривчастих спогадів, як в оповіданнях В. Дрозда «Білий кінь Шептало» й «Ладимир») асоціюється радше з *дисонансом* – напруженим, нестійким, неузгодженим звучанням тонів, не злитих один із одним. Аналогом мелодійного дисонансу, мабуть, можна вважати і пластично зафіксовану розбіжність між станом персонажа і настроєвим «звучанням» зображального тла, між їхньою емоційною наснаженістю. У музиці значна художня й структурна вага належить *розв'язанню* – переходу дисонансу в консонанс, напруженого, «нестійкого» звучання в узгоджене і стійке. У літературному творі такому переходу можуть відповідати чергування конфліктних напружень і відпружень, цілісності і драматизму, внутрішньої суперечності в образному комплексі і, звісна річ, відповідна взаємодія засобів пластичної виразності – пейзажу, інтер'єру, деталі, краєвиду з «глибиною кадру», часового зміщення (аналог напливу у фільмі), залучених до рухомої, сповільненої чи статичної репрезентації дії. О. Дворниченко, порівнюючи виражальні можливості кіно і музики, зазначала: «У ряду багатократних зіставлень

можливе поступове посилення, наростання, накопичення дисонансів або пом'якшення їх – усе це забезпечує перспективу розвитку твору, свого роду «крещендо» чи «димінуйендо» контрастів.

У кінематографі принцип посилення контрастів – один із сильних драматургічних засобів, мета яких підвищити напруженість дії» [23, 110]. На контрасті пластично змодельованих ідилічних картин і відразливих взаємин людини і тварини побудовано, приміром, дію оповідання В. Дрозда «Білий кінь Шептало». Образи кари, епізоди з негативними емоційними асоціаціями, сцену протесту можна вважати виявом дисонансу – сюжетної напруги й нестійкості.

Наростання змістового контрасту до вихідної (суміжної, попередньої) емоційної тональності пластично-зображального викладу (чи її асоціативних конотацій у сприйнятті читача) може бути зіставлене з явищами субдомінанти й домінанти. *Субдомінанта* – «акорд конфлікту», пов'язаний зі зміною центра тяжіння в гармонійній музичній побудові [75]. Таке зміщення уваги «викликає необхідність зміцнення даної тональності [...]. Подальше введення акорду D (домінанти. – О. Б.) відновлює гостроту тяжіння до T (тоніки. – О. Б.) і тим самим зміцнює тональність» [75]. *Домінанта* – найвищий контраст до основної тональності, який виводиться з попереднього розвитку дії й потребує розв'язання – переходу в стійку тоніку [27]. Приміром, поданий у формі коротких словесних «кадрів» спогад покірливої мудрої тварини про епізоди нелюбої роботи в момент загострення конфлікту з людьми (оповідання В. Дрозда «Білий кінь Шептало») можна порівняти із субдомінантою, а похідний від цієї психологічної ситуації, проте цілком несподіваний опір-бунт – із домінантою, моментом найвищого контрасту до пересічного, давно узвичаєного, сприйнятого як даність способу існування тяглової худоби й до попередньої ідилічної картини літнього вечора.

У літературному творі можливі деталізовані пластичні описи з єдиним чи відносно близьким настроєвим звучанням уявних картин, варіюванням ритму чи емоційних акцентів, які увиразнюють зоровий подразник чи їх

змістову й чуттєву образну цілісність, зокрема подільну на взаємопов'язані словесні «кадри». Такі конструкції доцільно порівняти з виражальними засобами *секвенції* — «повторення мелодійного мотиву або гармонійного звороту на іншій висоті (від іншого рівня, в іншій тональності), що йде відразу за першим проведенням як його безпосереднє продовження» [74]. У наративній структурі літературного твору такі засоби розкривають повільний рух кута зору, розповідної думки чи навіть внутрішньої дії, породжують відчуття плину часу і просторової динаміки.

Залежно від місця сюжетних ситуацій у розгортанні дії та їх змістового підтексту, ритму, світлових і колірних акцентів можна говорити про те, що «розчленована на кадри» чи сповнена внутрішньої динаміки словесна картина або ж комбінація уявних зорових зображень відповідає висхідному чи низхідному мелодійному руху, тональному викладу. Пластичні описові зорові сигнали, які пов'язані з наростанням емоційності дії чи її інтенсивності, можна уподібнити до висхідного мелодійного руху тональності (висотної організації звуків). Натомість словесні «кадри» чи малюнки, сумірні з вичерпанням потенціалу подієвих змін, ослабленням чи вичерпанням конфліктної напруги, завершенням дії в напрямку розв'язки можна трактувати як аналоги низхідного тонального руху. Такі уподібнення можуть виявитися продуктивними в аналізі зразків малої прози. «Звучання кадру, світлова тональність, характер пластики – найважливіші драматургічні складники», – зазначала О. Дворниченко [23, 139]. Зразком мінливого, настроєвого наповнення дії із численними пластичними образними деталями, динамічної тональності викладу, доволі цілісної у своєму розгортанні, може бути, наприклад, нічний епізод в оповіданні – «імпровізації» В. Дрозда «Повінь» (див., наприклад: [10]).

Експресивним потенціалом у музиці наділена *модуляція* – «зміна тональності зі зсувом тонального центру (тоніки)» [67] Тонікою (див. також вище, у згадці про гармонію) називають стійкий акорд чи зону й момент спокою, відсутності напруги в музичному русі. У літературній репрезентації

дії можлива комбінація в одному пластично-зображальному уривку, цілісному за змістом й емоційним наповненням, різномірних подразників, наприклад, елементів широкого, близького і далекого планів, статичної і динаміки, безпосередніх вражень і зорових порівнянь, включення асоціацій-спогадів (цей комплекс подібний до монтажної візуальної метафори на екрані). Така образна єдність зі спільним звучанням і відповідно тотожним, однаковим інтегральним впливом на читача віддалено нагадує один із видів модуляції, *енгармонізм* – «рівність за висотою різних написанням звуків [...], інтервалів [...], тональностей [...]» [78]. Модуляція забезпечує експресію енгармонійних поєднань, у яких «акорд-посередник виявляється спільним для обох тональностей завдяки енгармонічному переосмисленню його ладової структури. Така модуляція легко може зв'язувати найвіддаленіші тональності, утворюючи несподіваний модуляційний поворот [...]» [67]. «Справжній енгармонізм, зазвичай, передбачає зміну напряму тяжінь енгармонічно замінюваних звуків. Енгармонізм є джерелом одного з різновидів раптової модуляції – енгармонічної, що дозволяє якнайшвидше перейти до дуже віддалених тональностей» [65, 23]. Як енгармонійну структуру можна витлумачити, приміром, зоровий уривок повісті В. Дрозда «Люблю сині зорі» – враження Юрія Ананійовича, комсомольського функціонера і знайомого молодій героїні, котра змушена поєднати інститутське навчання з роботою:

«Крізь вікно мені видно, як Іра вибігає з міськкому на вулицю, поправляючи хустину. Прозорі краплі повзуть по склу. Я вперше помічаю, що свіжа зелень каштанів, обтикана білосніжними свічками, майже торкається шибок. Я відчиняю вікно і несміливо простягаю руку. Хочеться гукнути Ірі, цій маленькій Ірі, щось веселе, повернути її і послати на легшу роботу, хоч би в бібліотеку. Але раптом переводжу погляд на захарашений паперами стіл, на масивний підстаркуватий сейф, на крилатий солідний вентилятор, згадую, де я і хто я, і рвучко зачиняю вікно.

Сухо дзвенить скло» [30, 161].

Тут протиставлено доволі «звучні» зорові подразники за вікном (дівчина в енергійному русі, розквітлі дерева, краплі дощу) і деталі чиновницького інтер'єру, за якими вгадується поважний статус із потужним зовнішнім контрольним «голосом» – офіційним соціальним Над-Я. Спонтанний рух чоловіка – вияв емпатії – завдяки деталям набуває ваги «акорду-посередника». Рівнозначність мелодійної «висоти» пластичних образів (маркерів двох альтернативних просторових зон) забезпечують також динамічні сигнали – хода Ірини і рвучкий жест Юрія. Змістова цілісність у сприйнятті й вулиці, і кабінету відповідає музичному поняттю *вертикалі*. До неї «належить будь-яке одночасне звучання двох і більше звуків, одночасне як у буквальному розумінні (звучання акорду), так і в переносному (арпеджіо, гармонійна фігурація). Одночасність може бути фізичною (в акорді) або психологічною (в арпеджіо і споріднених фігурах), коли слух об'єднує в єдину вертикаль звуки, що з'являються послідовно й укладаються у звичну звукову форму, напр., тризвуччя або септакорд» [40]. Два пластичні зображальні комплекси – «дівочий», природний, невимушено-комунікативний і «чоловічий», соціально-структурний, цивілізаційний – можна вподібнити до окремих тональностей, навіть до протиставлення мажору і мінору. Водночас вони пов'язані з двома відмінними між собою й доволі різними темами. «У розвиненій тональній структурі окремі тональності можуть відігравати роль, схожу з темами <...>» [76].

Словесні картини-кадри завдяки наративному супроводу, оцінним ремаркам розповідача вможливають також трактування зображальних уривків із погляду їх «мажорного» чи «мінорного» забарвлення як естетично значущих змістових акцентів викладу, і то в сенсі, наближеному до питомих музикознавчих дефініцій. «Структура мажорного ладу [...] має світле забарвлення звучання, протилежне до забарвлення мінору, що становить один із найбільш важливих естетичних контрастів у музиці. [...] «Мажор (власне «мажорність») може розумітися в розширювальному сенсі — не як лад певної структури, а як забарвлення ладу, зумовлене наявністю звуку, віддаленого на

велику терцію вгору від основного тону ладу» [72]. Натомість мінор прийнято вважати таким, що відповідає темному забарвленню ладу внаслідок «наявності звуку, розташованого на малу терцію вгору від основного тону ладу» [73]. У малій висхідній терції інтервал (співвідношення двох звуків за висотою) менша порівняно з великою висхідною терцією, де другий звук відчувається як істотно вищий за перший. Якщо звучання малої висхідної терції (мінор) психологічно асоціюється, наприклад, із заходом сонця, поступовим переходом, то «мажорна» терція, узята ізольовано, породжує образи яскравих сонячних променів, спалаху світла, душевного осяяння чи просвітлення, раптового прискорення в русі, стрибка, вивільнення чи навіть вільготності. Тож таке сприйняття, опосередковане культурним і повсякденним досвідом, дає підстави інтерпретувати принаймні деякі емоційно й настроєво марковані уривки літературних творів порівняно з основним, нейтральним тоном розповіді. Однак ці світлові акценти мають художній сенс лише в контексті ширшого й відносно цілісного зображального уривка з відповідним ритмом й аналогіями до інших засобів музичної виразності, функціонально вмотивованими гармонійними, «консонансними» чи «дисонансовими», «модуляційними» поєднаннями зорових маркерів. Прикладом розповіді з виразною настановою на мінорне забарвлення в «кінематографічній» презентації внутрішньої дії й водночас психологічної ретроспекції можна вважати спогад в оповіданні В. Дрозда «Білий кінь Шептало» з такою показовою вступною ремаркою: «Думка про роботу забарвлювала все в темні, холодні тони» [28, 74]. Натомість опис надвечірньої подорожі там-таки [28, 76-77] асоціюється з мажорним ладом, зокрема завдяки колірним штрихам.

Важливий засіб музичної виразності – *поліфонія*. Це «вид багатоголосся, оснований на одночасному звучанні двох і більше мелодичних ліній або мелодичних голосів. (...) ...засобами поліфонії можна видозмінювати, зіставляти і об'єднувати музичні теми». Прикметна особливість цього засобу – текучість, яка досягається стиранням цезур, що розділяють побудови,

непомітністю переходів від однієї до іншої. Голоси поліфонічної побудови рідко кадансують (завершуються. – О.Б.) одночасно, зазвичай їх каданси не збігаються, що й викликає відчуття безперервності руху як особливої виражальної якості, властивої поліфонії. Тоді як одні голоси починають виклад нової або повторення (імітацію) колишньої мелодії (теми), інші ще не закінчили попередньої <...>» [56]. Відомо, що Михайло Бахтін уважав поліфонічною структуру романів Ф. Достоевського. «Достоевський ніколи не залишає нічого скільки-небудь істотного за межами свідомості своїх провідних героїв (тобто тих героїв, які рівноправно беруть участь у великих діалогах його романів); він приводить їх у діалогічне зіткнення зі всім істотним, що входить у світ його романів. Кожна чужа «п р а в д а», представлена в якому-небудь романі, неодмінно вводиться в д і а л о г і ч н и й к р у г о з і р усіх інших провідних героїв даного роману» [5, 85]. Аналізуючи болісні роздуми Родіона над листом матері на початку роману «Злочин і кара», учений зазначав: «І ось усі ці майбутні провідні герої роману вже відбилися у свідомості Раскольникова, увійшли в його всуціль діалогізований внутрішній монолог, увійшли зі своїми «правдами», зі своїми позиціями в житті, і він вступив із ними в напружений і принциповий внутрішній діалог, діалог останніх питань і останніх життєвих рішень. Він уже із самого початку все знає, усе враховує й передбачає. Він уже вступив у діалогічні зіткнення зі всім життям довкола нього» [5, 87]. У Бахтіна йдеться про взаємодію «голосів», індивідуальних свідомостей, ідей. У річищі інтермедіального розгляду пластично-зображальних можливостей літератури можна говорити про синтез не лише доповнювальних, а й певною мірою альтернативних динамічних образних складників – чинників, які апелюють до читацької зорової уяви: кольорів, динаміки і статичності, поєднання у вузькому розповідному уривку елементів теперішнього і минулого досвіду персонажа, реального перебігу епізоду і вигаданої моделі ситуації – аналог монтажу чи напливу. До поліфонії наближається, приміром, така пленерна словесна картина в оповіданні Євгена Гуцала «У саяві на обрії»: «Супокій небесних вод малиновіє та вишневіє; і там,

де сходяться обидва вони, наче щось тремтить. Може, то беззвучна музика, яка не підвладна вухам і яку можна сприйняти лише очима? Поступово малинове те звучання густішає, а вишневого все менше, зате розіллялась жовта барва, немов побризкали там лимонним соком. А потім [...] усе підпливає ліловим смерканням, [...] його побільшало – і тепер малиновий, вишневий та лимонний настрої тонуть і не в змозі потонути у великому озері лілового смутку» [21, 100]. Почасти нагадує поліфонічну взаємодію мелодійних ліній опис літнього вечора, перемежований згадками про гордовите самопочуття незвичайної тварини, нелюбу роботу й неминучу смерть, в оповіданні В. Дрозда «Білий кінь Шептало» (див.: [28, 76]). Утім можливе й інше, не поліфонічне трактування пластичної мелодії цього уривка, якщо вважати тотожними чи приблизно однаковими, сумірними в часовому вимірі тривалість наративного викладу і музичного розгортання згаданого епізоду внутрішньої дії.

Однорідність чи, навпаки, різнорідність сили емоційного впливу зорових подразників, плинність чи контрастність у взаємодії елементів словесної пластики, їх сумірність чи відмінність, значеннєве й почуттєве зіставлення за «висотою», напругою, світловим наповненням дають підстави говорити про аналогії з *музичною інтонацією*. Це передусім «висотна організація (співвіднесення і зв'язок) музичних тонів по горизонталі. У звучанні музики реально існує лише в єдності з часовою організацією тонів — ритмом. [...] ...висотні відношення тонів, будучи вельми рухливими і гнучкими, при цьому дуже багатоманітні; певні психо-фізіологічні передумови зумовлюють провідну їх роль у вираженні засобами музики мінливого, тонко диференційованого й нескінченно багатого світу душевних порухів людини» [63]. Як манера музичного висловлювання вона «полягає в комплексі характерних особливостей музичної форми (висотних, ритмічних, тембрових, артикуляційних тощо), які зумовлюють її семантику, тобто емоційне, смислове тощо значення для сприймачів» [63]. Варто зазначити також, що темброва

сторона звуковисотного сприйняття прикметна «відчуттям зміни забарвлення звуку — просвітленням при підвищенні і потемнінням при пониженні» [54].

У застосуванні до літературної пластичної зображальності може йтися про цілісне враження від суміжних образних складників, об'єднаних розповіддю чи вигаданим простором. «Інтонацію, – зазначає О. Дворниченко, – можна пластично виразити. Оператор «вкладає голос» у предмети неживі, і тоді інтер'єр стає співучасником дії, а характер освітлення сприймається як явище інтонаційно-мелодійне» [23, 27]. «Кінематографічна інтонація є системою виражальних засобів у кіномистецтві, де всі елементи кінематографічного цілого: жест – мізанкадр – композиція існують [...] у постійному взаємозв'язку й у контексті цілого» [23, 36]. Як бачимо, специфічне осмислене звучання тут створює своєрідна пульсація художньо організованих пластичних сигналів.

Інтонацію пластично-зображального уривка в літературному творі можна виокремити на основі додаткових змістових і психологічних акцентів, які вносять новий образний штрих у цілісну картину. Кожна наступна деталь, колірна ремарка, указівка на особливості освітлення, темп і ритм розповіді налаштовують читача на відповідне чуттєве чи інтелектуальне сприйняття викладу, регулюють «висоту звучання» пластичної мелодії чи словесного малюнку. Імпресіоністичні нюанси освітлення (туман, курява, відтінки барв чи відбитки джерел проміння) у динамічному словесному описі чи розповіді нагадують музичні *обертони* – призвуки, які створюють забарвлення (тембр). У цілісному фрагменті, орієнтованому на просторово-часове, «екранне» розгортання зовнішньої чи внутрішньої дії, новий зоровий подразник варіює чи підтримує попередні образні сигнали. Приміром, в оповіданні М. Коцюбинського «В дорозі» опис плернерних вражень Кирила (див.: [41, 286-287]) завдяки пластичним порівнянням породжує різні ритмічні, емоційні й настроєві асоціації – «обертони» зорових образів, уможливорює зміну напруги й колірних акцентів («тембру»). Отже, реконструюючи чи домислюючи інтонаційні ходи й

пульсації у плині словесно-зорових образів, дослідник інтегрує в сугестивну чи, навпаки, риторично-медитативну цілісність експресивні елементи й нюанси авторської уяви, інтерпретує глибинну семантику пластичного ряду через його виражальну форму, транспонує в царину музики іконічний і кінематографічний потенціал літературного твору. Указані перегуки й відповідності між виражальними засобами літератури, кіно і музики, звісна річ, не вичерпують усіх можливостей взаємодії й аналітичного зіставлення цих мистецтв, зокрема їх образотворчих ресурсів. Подальший дослідницький пошук належить вести, як розширюючи реєстр складників і носіїв музичної форми, сумірних зі структурою літературного твору, так і поглиблюючи їх теоретичне й історичне осмислення на прикладі конкретних явищ художньої практики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Античная литература: Учеб. для студентов педин-тов по спец. № 2101. Рус. яз. и лит. / А. Ф. Лосев, Г. А. Сонкина, А. А. Тахо-Годи и др.; Под ред. А. А. Тахо-Годи. – 4-е изд., дораб. – Москва: Просвещение, 1986. 464 с., ил.
2. Базен А. Что такое кино? Сб. ст. – Москва: Искусство, 1972. 384 с.
3. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. Москва: Прогресс, 1968. 328 с.
4. Барт Р. Третий смысл. Строение фильма. Москва: Радуга, 1984. С. 176-188.
5. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Собр. соч.: в 7 т. – Москва: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 7-300.
6. Берков В. О. Гармония. Музыкальная энциклопедия. – URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Гармония
7. Бобровский В. П. Разработка. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Разработка
8. Бобровский В. П. Реприза. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Реприза
9. Бобровский В. П. Сонатная форма. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Сонатная_форма
10. Брайко О. Кінематографічна колористика пленеру в малій прозі Володимира Дрозда 1960-х років. Слово і Час. 2020. № 3. С. 28-47.
11. Брайко О. Колористика в малій прозі Євгена Гуцала. Слово і Час. 2019. № 2. С. 54-69.
12. Брайко О. Колористичні засоби художньої виразності в прозі Володимира Дрозда. Слово і Час. 2019. № 8. С. 78–97.
13. Валькова В. Б. Тема. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Тема
14. Васильев С. Азбука монтажа. Васильев Г.Н., Васильев С. Д. Избр. произв.: В 3 т. – Москва: Искусство, 1981. Т. 1. С. 173-233.

15. Волкова Е. В. Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы). Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград: ЛО Наука, 1974. С. 73-85.
16. Генералюк Л. Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації. Слово і Час. 2013. № 11. С. 50-61.
17. Гомер. Іліада / Пер. із старогрец. Бориса Тена; Вступ. ст. і примітки А. Білецького; Худож.-оформлювач О. С. Юхтман. Харків: Фолио, 2006. 414 с. – (Б-ка світ. літ.)
18. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: В 5 т. Київ: ДІТМ, 2000. Т. 3. Монтажна архітектоніка фільму. Ч. I. Кадрозчеплення. 155 с.
19. Горпенко В. Г. Пластика фільму: кінообраз і пластичні засоби виразності. Київ: Мистецтво, 1984. 99 с.
20. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев: Музична Україна, 1970. 318 с.
21. Гуцало Є. Твори: У 5 т. Київ: Дніпро, 1996. Т.1.: Оповідання, новели / Вст. слово В. Плюща. 454 с.
22. Гуцало Є. Твори: У 5 т. Київ: Дніпро, 1996. Т.2.: Повісті. 461 с.
23. Дворниченко О. И. Гармония фильма. Москва: Искусство, 1982. 200 с.
24. Делёз Ж. Кино / Науч. ред. и вступ. стат. О. Аронсон. Пер. с фр. Б. Скуратова. Москва: Ад Маргинем, 2004. 620 с.
25. Добин Е. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. – Москва: ГИ «Искусство», 1961. 228 с.
26. Довженко О. Колір прийшов. Довженко О. Твори: У 5 т. Київ: Дніпро, 1965. Т. 4. С. 121-125.
27. Домінанта (музика). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Домінанта_\(музика\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Домінанта_(музика))
28. Дрозд В. Вибрані твори: У 2 т. Київ: Рад. письменник, 1989. Т.1: Оповідання. Романи. 462 с.
29. Дрозд В. Вибрані твори: У 2 т. Київ: Рад. письменник, 1989. Т.2: Повісті, романи. 552 с.
30. Дрозд В. Люблю сині зорі. Київ: Вид-во ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1962. 214 с.
31. Дрозд В. Маслини: Повісті. Київ: Молодь, 1969. 226 с.
32. Ждан В. Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. Москва: Искусство, 1986. 496 с.
33. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. Київ: Щек, 2008. 447 с.
34. Зубрицька М. Номо legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. 352 с.
35. Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино / Отв. ред. акад. Б.В. Раушенбах. Москва: Наука, 1988. С. 119-148.
36. К читателю. Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино / Отв. ред. акад. Б.В. Раушенбах. Москва: Наука, 1988. С. 3-4.
37. Клейман Н. И. Мизансцена. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю.С. Афанасьев, В.Е. Баскаков, И.В. Вайсфельд и др. Москва: Сов. Энциклопедия, 1986. 640 с.
38. Ключек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка. Київ: Академвидав, 2013. 256 с.
39. Комментарии // Базен А. Что такое кино? Сб. ст. Москва: Искусство, 1972. С. 347–373.
40. Кон Ю. Г. Вертикаль. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Вертикаль
41. Коцюбинський М. Твори: В 7 т. – Київ: Наук. думка, 1974. Т. 2. 384 с.
42. Коцюбинський М. Твори: В 7 т. Київ: Наук. думка, 1974. Т. 3. 431 с.
43. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. Вступит. статья Р.Н. Юренева. Москва: Искусство, 1974. 424 с.

44. Література на полі медій: Колективна монографія на пошану 90-річчя академіка НАН України Д. С. Наливайка. Дніпро: Акцент ПП, 2019. 398 с.
45. Лосев А.Ф. Хтоническая ритмика аффективных структур в «Энеиде» Вергилия. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград: Наука, 1974. С. 143 – 160.
46. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973. 138 с.
47. Мазурак А. Психофізіологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі. Слово і Час. 2012. № 6. С. 9-18.
48. Мартен М. Язык кино / Вст. ст. и общая ред. Сергея Юткевича. – Москва: Искусство, 1959. 292 с.
49. Маценка С. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів: Априорі, 2017. 120 с.
50. Маценка С. Партитура роману: монографія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 528 с.
51. Мейлах Б. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград: Наука, 1974. С. 3-10.
52. Милев Н. Божество с тремя лицами. Москва: Искусство, 1968. 296 с.
53. Михалкович В. Эволюция киноязыка: новый этап. Экранные искусства и литература: Современный этап. Москва: Наука, 1994. С. 3-28.
54. Назайкинский Е. В. Высота звука. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Высота_звуча
55. Пазолини П. П. Поэтическое кино. Строение фильма. Москва: Радуга, 1984. С. 45—66.
56. Протопопов В. В. Полифония. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Полифония
57. Разлогов К. Искусство экрана: проблемы выразительности. Москва: Искусство, 1982. 158 с.
58. Разлогов К. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана. Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино / Отв. ред. акад. Б.В. Раушенбах. Москва: Наука, 1988. С. 23-31.
59. Ромм М. Возвращаясь к «монтажу аттракционов». Ромм М. Избр. произведения в 3-х т. – Москва: Искусство, 1980. Т. 1.: Теория. Критика. Публицистика. С. 308-332.
60. Ромм М. Глубинная мизансцена // Ромм М. Избр. произведения в 3-х т. Москва: Искусство, 1980. Т. 1.: Теория. Критика. Публицистика. С. 167-178.
61. Симонов А.Г. Цвет в кино: (Колористика фильма): Учеб. пос. Москва: ВГИК, 1990 (1991). 66 с.
62. Смілянська В. Л., Чамата Н. П. Структура і смисл: Спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. Київ: Вища школа, 2000. 207 с.
63. Сохор А. Н. Интонация. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Интонация
64. Стефаник В. Вибране. – Ужгород: Карпати, 1979. 392 с.
65. Сюта Б. Енгармонізм. Українська музична енциклопедія. Т. 2. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. Т. 2. С. 23-24.
66. Тарковский А. О кинообразе. Искусство кино. 1979. № 3. С. 80-93.
67. Тюлин Ю. Н. Модуляция. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Модуляция
68. Фелдман Дж. и Г. Динамика фильма. Москва: ГИ «Искусство», 1959. 212 с.

69. Фортунатов Н. М. Ритм художественной прозы. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград: Наука, 1974. С. 143-160.
70. Холопов Ю. Н. Консонанс. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Консонанс
71. Холопов Ю. Н. Лад. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Лад
72. Холопов Ю. Н. Мажор. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Мажор
73. Холопов Ю. Н. Минор. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Минор
74. Холопов Ю. Н. Секвенция. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Секвенция
75. 75. Холопов Ю. Н. Субдоминанта. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Субдоминанта
76. Холопов Ю. Н. Тональность. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Тональность
77. Холопов Ю. Н. Тоника. Музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Тоника
78. Холопов Ю. Н. Энгармонизм. Музыкальная энциклопедия. – URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/Энгармонизм
79. Чигарева Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом. Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. Москва: Сов. композитор, 1973. Вып. 2. С. 48 – 88.
80. Шевченко Т. Збір. тв.: У 6 т. Київ: Наук. думка, 2003. Т. 2. Поезія 1847 – 1861. 784 с.
81. Шорохов Е.В. Композиция. Москва: Просвещение, 1986. 207 с.
82. Шукшин В. Средства литературы и средства кино. Искусство кино. 1979. № 7. С. 106-113.
83. Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж. Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. Москва: Искусство, 1964. Т.2. С. 189-266.
84. Эйзенштейн С. Диккенс, Гриффит и мы. Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. – Москва: Искусство, 1968. Т. 5. С. 129-180.
85. Эйзенштейн С. Из лекций о музыке и цвете в «Иване Грозном». Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. Москва: Искусство, 1964. Т.3. С. 591-610.
86. Эйзенштейн С. [Монтаж] (1937). Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. Москва: Искусство, 1964. Т. 2. С. 329-484.
87. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов. Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. Москва: Искусство, 1964. Т.2. С. 269-273.
88. Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. Москва: Искусство, 1964. Т.3. С. 37-432.
89. Эйзенштейн С. [Первое письмо о цвете]. Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. Москва: Искусство, 1964. Т.3. С. 487-491.
90. Эйзенштейн С. Пушкин и кино. Предисловие. Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. Москва: Искусство, 1964. Т.2. С. 307-311.
91. Эйзенштейн С. Цветовое кино. Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. Москва: Искусство, 1964. Т.3. С. 579-588.
92. Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино. Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. – Москва: Искусство, 1964. Т.2. С. 45-59.
93. Юткевич С., Каранович А. Рождение мизансцены. Вопросы киноискусства: Сб. ст. – Москва: ГИ «Искусство», 1955. С. 285-326.
94. Ямпольский М. Б. О глубине кадра. Что такое язык кино. Москва: Искусство, 1989. С. 171-184.

95. Brown C. S. *The Relations between Music and Literature: As a Field of Study*. *Comparative Literature*. University of Oregon. 1970. № 2. Vol. XXII. P. 97-107.
96. Chatman S. *What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)*. *On narrative*. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981. P. 117 - 136.
97. Hejmej A. *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Universitas, 2012. 351 s.

Розділ 4

Літературна компаративістика і діалог культур



ІНТЕРДИСКУРСИВНІСТЬ ЯК ДІАЛОГ КУЛЬТУР

Кінець XX – початок XXI ст. ознаменувався надзвичайним спалахом наукового інтересу до такого явища, як дискурс, що обумовлено утвердженням антропоцентричної парадигми в розвитку гуманітаристики.

Безперервність дискурсивного континууму забезпечується не лише завдяки польовій структурі дискурсу (згідно з теорією поля, в структурі дискурсу виділяється ядро і периферія (ближня і дальня)). Ближню периферію польової структури інституціонального дискурсу (інституціональний дискурс – це спілкування, в рамках якого протиставляються типи спілкування, що склалися в суспільстві, які відображають специфіку відповідного соціального інституту) складають жанри, характерні для даного типу дискурсу, але такі, які не є його «еталоном» (план, конспект, проспект тощо).

Дальню периферію складають жанри, спільні для різних типів дискурсів, які забезпечують безперервність дискурсивного континууму, взаємопроникнення, взаємодії дискурсів (чи інтердискурсивність у термінології О. Іссерс і В. Чернявської).

Говорячи про інтердискурсивність, необхідно відзначити відмінності в розумінні даного феномену. Так, О. Іссерс під інтердискурсивністю розуміє своєрідний перегук дискурсів, коли в текстах, що належать одному типу дискурсу, наприклад, туристичний, можна знайти «сліди» (синтаксичні конструкції, мовні звороти, фразеологізми, лексичні одиниці) інших дискурсів – історичного, рекламного тощо. Таким чином, інтердискурсивність тлумачиться через спільність окремих елементів мовної системи, через мовні знаки [4].

Існує й інша точка зору, яку висловлює, наприклад, В. Чернявська, котра підходить до поняття інтердискурсивності через текст і текстові системи. На її думку, якщо вплив текстових систем «актуалізується не через мовні знаки, але як подібність тем, сюжетів, мотивів тощо, то, очевидно, має місце діалог

дискурсів, тобто інтердискурсивність» [23, 212]. Обидві точки зору мають право на існування, наголошуючи на різних сторонах одного явища. Інтердискурсивність як багатомірне явище може виявлятися в найрізноманітніших формах і через мовні знаки, і через текстові системи і, можливо, через різні коди та якісь інші прояви.

Якщо термін «інтертекстуальність» з'явився в 60-70-х рр. минулого сторіччя, то термін «інтердискурсивність» можна вважати новим. Нині цей термін, який передбачає перетинання різних дискурсів, усе частіше вживається в гуманітаристиці, знаменуючи перехід від вузькоспеціалізованого аналізу до більш широкого, всебічного і всеохопного вивчення тих чи тих питань і явищ.

Під інтертекстуальністю, зазвичай, розуміють багатовимірний зв'язок окремого тексту з іншими текстами по лініях змісту, жанрово-стильових особливостей структури, формально-знакового вираження [10]. М. Пешо і низка представників французької школи стверджують, що дискурс являє собою сукупність ієрархічно організованих дискурсивних формацій. Іншими словами, йдеться про неоднорідність дискурсу (будь-який дискурс виявляє в собі сліди вже існуючих дискурсів).

Термін «інтердискурсивність» був розроблений і введений в науковий обіг школою «автоматичного аналізу дискурсу» французького лінгвіста і філософа М. Пешо. Своїми ж попередниками представники даного напрямку називають Ф. де Сосюра, Е. Бенвеніста, Л.Альтюссера, М. Фуко, який в «Археології знання» проголосив дискурс як соціальний механізм породження мовлення; М. Бахтіна з його теорією діалогічності. Важливим положенням теорії аналізу дискурсу є концепція несвідомого в дискурсі, яка знайшла своє втілення в таких поняттях, як «інтердискурс» і «предискурс». На думку представників цієї школи, в будь-якому дискурсі містяться сліди попередніх і оточуючих його дискурсів, так що суб'єкт дискурсу не тільки не є його «хазяїном» і джерелом смислу, а й сам виявляється під впливом дискурсу і при цьому роззосереджується в системі складних стосунків мови і дискурсу і, відповідно, інтердискурсу [5].

Інтердискурс як поняття введене для означення в широкому сенсі – зовнішніх відносно дискурсивної практики позавербальних процесів, які, виступаючи як соціокультурний і мовний контекст дискурсивних актів, обумовлюють семантико-гештальтні характеристики останніх. Дискурсивність як така, будучи занурена в контекст інтердискурсу, набуває того, що М. Фуко називає «порядком дискурсу», тобто свою конкретно-історичну форму. Поняття інтердискурсу активно використовує М. Пешо, згідно з позицією якого, дискурсивний процес співвідноситься з інтердискурсом «через стосунки суперечності, підпорядкування чи вторгнення» [7, 24]. Предметом дослідження П. Серіо було, згідно з його оцінкою, «відношення тексту до інтердискурсу через форми іноземної мови» [16, 37]. У вузькому сенсі, поняття «інтердискурс» фіксує дискурсивно-лінгвістичні феномени, які виступають стосовно виділеної дискурсивної цілісності (послідовності) як зовнішні.

Інтердискурсивність, на відміну від інтертекстуальності, не є діалогом між текстами у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій, а є діалогом культур [17], як взаємодія різних ментальних структур, кодових систем і фреймів у процесі текстотворення [22, 23]. Інтердискурсивність у працях американського лінгвіста Н. Феарклав іменується інтертекстуальністю, як наслідування структури, жанру або форми іншого тексту [24, 8]. Тобто, інтердискурсивність тлумачиться як «невидиме» явище, що не має вербальних форм вираження.

Справедливою можна вважати точку зору Л. Прохорової, європейських дослідниць М. Йоргенсен і Л.Дж. Філіпс, які тлумачать інтердискурсивність як форму інтертекстуальності, а сам текст – як ланку інтертекстуальності ланцюжка, тобто серії текстів, що постійно цитують один одного [5]. За Л.Прохоровою, інтертекстуальність є головним об'єднуючим поняттям, яке включає авторську стратегію побудови тексту з використанням інших текстів, невербальних систем і дискурсів [14, 5]. Іншими словами, інтертекстуальність об'єднує інтерсеміотичність та інтердискурсивність.

Більшість сучасних дослідників дискурсу підкреслюють, що інтертекст і інтердискурс важко розділити. Так, наприклад, Д. Лопес у статті «Реклама,

інтрадискурс і інтердискурс» [13] пропонує поміркувати над поняттями «інтрадискурс» та «інтердискурс», тобто взяти до уваги все те, що в тексті і рекламному зображенні взято як копія та імітація галузей вираження типових елементів самого рекламного дискурсу як інших текстів чи інших дискурсів.

Ці прийоми, повні або часткові, сприймаються, втім, як запозичення, що мають нейтральне, ігрове або критичне значення згідно з використанням відтінком. Реклама використовує матеріали різних походжень: не лише ті, котрі можуть бути визначені як інтертекстові чи як інтердискурсивні, взяті в прямому чи в переносному сенсі, але вона використовує також інші елементи, котрі походять із різних галузей суспільної діяльності й котрі не сприймаються як інтертекстові.

Отже, автор вживає у своїх працях термін «інтертекст», аби означити певні тексти, присутні в рекламних текстах, але належать іншим жанрам. Тоді як термін «інтердискурс» відбиває, власне, свою взаємодію з іншими жанрами, Д. Лопес говорить про те, що всі тексти являють собою своєрідну «мозаїку з цитат» і інших елементів, що свідчать про те-, що кожний текст – це поглинання і трансформація будь-якого іншого тексту. Враховуючи той факт, що тексти включені в рамки дискурсу, то тут варто говорити про явище «інтердискурсу».

Інтердискурс береться як сукупність дискурсів, залучених до дискурсивного утворення, тоді як інтертекст будь-якого дискурсу визначає цитування в даному дискурсивному утворенні, а інтертекст, своєю чергою, включає тексти чи текстові фрагменти дійсно цитовані.

У зв'язку з поняттям інтердискурсу розглядають відповідне поняття інтертекстуальності, що полягає у вільних повторях одного чи кількох текстів у іншому тексті, те, що контрастує з поняттям інтертекстуальності як креативної властивості будь-якого тексту.

Інтертекстуальність розуміють як «сукупність більш чи менш організовану текстових жанрів, вироблених попередніми поколіннями», відносно неї інтердискурс визначає лінгвістичні моделі, які надають форми

іншим дискурсам. Таким чином, інтердискурс – це сукупність дискурсів, які зібрані в будь-якому тексті, у яких неможливо більше визначити їх текстові основи.

Французькі дослідники Р. Бушар, Ж.-П. Сімон, М.Х. Вурзай (R. Bouchard, J.-P. Simon, M.-H. Vourzay), проаналізувавши синтез документів, приходять до висновку, що інтертекстуальність підпорядкована інтердискурсивності. Вони дотримуються теорії М. Пешо і визначають інтердискурсивність як конститутивну здатність будь-якого дискурсу, завдяки якій він перебуває у стосунках із ансамблем уже утворених дискурсів.

Цитати можна визначати як вид інтертекстуального зв'язку, при якому фрагмент тексту-джерела інтегрується в текст-носій. У подальшому можна розподілити цитати на *первинні*, запозичені безпосередньо з першоджерела, і *вторинні*, опосередковані, взяті з текстів, де даний фрагмент сам є цитатою [10].

Важливо також додати поняття *алюзії* – наявності в тексті елементів, функції яких полягають у вказівці на зв'язок даного тексту з іншими текстами чи відсиланні до певних історичних, культурних, біографічних фактів. Такі елементи називаються маркерами чи репрезентантами алюзії, а тексти і факти дійсності, до яких відбувається відсилання, називаються денотатами алюзії. Алюзія, денотатом якої є «позатекстові» елементи, тобто події і факти дійсного світу, іноді називають ремінісценцією.

Від цитації текстова алюзія відрізняється тим, що елементи претексту (тобто попереднього тексту, до якого в даному тексті міститься відсилка) у тексті, який розглядається, виявляються розсосередженими і такими, що не являють цілісного висловлювання, або ж поданими у неявному вигляді. Наявність часто розглядається як визначальна властивість алюзії, і тому спостерігається тенденція до використання цього терміну лише в тому випадку, якщо для розуміння алюзії необхідні певні зусилля і наявність особливих знань. При цьому дані елементи тексту-донора, до яких відбувається алюзія,

організовані таким чином, що вони виявляються вузлами щеплення семантико-композиційної структури тексту-реципієнта.

Під інтердискурсивністю в гуманітаристиці розуміється інтеграція, взаємодія, взаємопроникнення дискурсів, «перехрещення, на думку В. Чернявської, різних галузей людського знання і практики» [21, 23]. Інтердискурс береться як сукупність дискурсів, залучених до дискурсивного утворення, тоді як інтертекстуальність визначає можливості цитування в даному дискурсивному утворенні, а інтертекст, своєю чергою, включає тексти чи текстові фрагменти дійсно цитовані.

У зв'язку з поняттям інтердискурсу тлумачать і відповідне поняття інтертекстуальності, що полягає у вільних повторях одного чи кількох текстів у іншому тексті, те, що контрастує з поняттям інтертекстуальності як креативної властивості будь-якого тексту.

Інтертекст розуміють як сукупність більш чи менш організованих текстових жанрів, вироблених попередніми поколіннями, відносно неї інтердискурс визначає лінгвістичні моделі, які надають форми типам дискурсів.

Таким чином, інтердискурс – це сукупність дискурсів, які зібрані в будь-якому тексті і у яких неможливо більше визначити їхні текстові основи. Інтердискурс – це, власне, ті фактори, які ззовні обумовлюють форму і зміст дискурсу. Реальність інтердискурсу полягає в тому, що він завжди представляє існуюче «до, поза і незалежно» від конкретного висловлювання. У зв'язку з цим дискурс, за визначенням П. Серіо, «не є ані банальним означенням дискурсів, які існували раніше, ані спільною для всіх дискурсів ідеєю. Це соціокультурний простір дискурсивного характеру, в якому породжується і формується певний тип дискурсу» [16, 22].

Дискурсом стосовно конкретного дискурсивного простору можуть, на думку Н. Олизько, виступати як дискурсивні середовища, інтеріоризація яких фактично репрезентує собою процедуру конституювання даної послідовності, так і те, що по відношенню до цього простору виступає як «дискурс спростування» (термін П. Серіо) [12, 46]. Своєрідний парадокс взаємин

дискурсу та інтердискурсу полягає в тому, що аксіологічно артикульований дискурс, яким він завжди практично неминуче є неспроможним обійтися без Іншого, чому водночас неможливо дати наймення (звідси не вирішувана дилема висловити те, що неможливо виразити, говорити про те, що в дискурсі не можна мати референції, чи дозволити цьому Іншому зайняти місце у власному мовленні, хоча будь-яке експліцитне референційне існування цього дискурсу заперечується.

Таким чином, з точки зору французької школи аналізу дискурсу, будь-який дискурс функціонує в системі інших дискурсів і відображає в своєму складі численні інші дискурси. Розмірковуючи в рамках даної проблеми, Р. Сколлон і С. Сколлон вважають, що «кожний з нас є членом одночасно багатьох різних дискурсивних систем, оскільки, фактично, будь-яка професійна комунікація – це комунікація через кордони, які розділяють на різні дискурсивні групи» [26, 9].

Дослідники вводять поняття «інтердискурсивної комунікації», яке тлумачиться як увесь спектр комунікативних дій, які перетинають кордони різних дискурсивних груп (систем дискурсу). Тож, інтердискурсивність виникає, як вважають дослідники, «при спільній артикуляції різних дискурсів в одній комунікативній події: завдяки новим артикуляціям дискурсів змінюються межі і всередині структури дискурсу і між різноманітними дискурс-шарами» [26, 128].

Отже, інтердискурсивність – це «спроможність маніфестувати свої базові системотворчі ознаки, «проникати в інший дискурс» [26, 49].

В. Чернявська під інтердискурсом розуміє «інтегроване в цілісну систему людське знання, розсіяне в численних дискурсивних формаціях» [22, 21]. Дослідивши інтердискурсивність як комунікативний феномен на прикладі текстів сучасної російської літератури, О. Мельникова визначає категорію інтердискурсивності як основу динамічних процедур текстобудови. У рамках цих процедур текст як «матеріально зафіксований слід дискурсу стає результатом інтертекстуальної взаємодії різних за своєю природою

семіотичних практик і різноманітних дискурсів, які, сходяться в інтертексті, синтезуються в творенні текстів, котрі якісно відрізняються від первинних (прецедентних)» [9, 7]. Таким чином, «інтердискурс – це, як вважає Д. Лінк, сукупність дискурсивних елементів, котрі, не будучи специфічними для даного дискурсу, належить кільком дискурсам» [25].

На відміну від інтертекстуальності, яка відбиває різного роду стосунки між конкретними текстами, інтердискурсивність – це надтекстова когнітивна категорія, «взаємодія різних систем знань, культурних кодів, когнітивних стратегій» [23, 18].

Феномен знищення і взаємодії дискурсів («війна мов», за Р. Бартом) характерний для багатьох культурних епох, але з особливою гостротою виявляється в літературі постмодернізму, оскільки в постмодернізмі реальність мислиться як оповідь, текст, дискурс і відтак «наратив», «текстуальність», «інтертекстуальність» стають найважливішими системоутворючими поняттями.

Усю багатоманітність міжтекстових зв'язків можна об'єднати в два основних типи: інтердискурсивний і інтертекстуальний. Якщо дискурсивність являє собою властивість тексту, що дозволяє віднести його до метатекстового простору певного типу дискурсу, то інтердискурсивність свідчить про умисне використання в продукованому тексті структурних і лексико-семантичних особливостей інших типів дискурсу. Актуалізація інтердискурсивних зв'язків передбачає «когнітивне переключення» з однієї системи знання чи типологічної моделі текстотворення на іншу, що означає перехід у свідомості автора, а згодом і читача з одного типу дискурсу на інший [23, 22-23].

Інтертекстуальність – це поняття постмодерністської текстології, яке артикулює феномен взаємодії тексту із семіотичним культурним середовищем як інтеріоризації зовнішнього. Термін цей був, як відомо, введений Ю. Крістєвою 1967 р. на основі аналізу концепції «поліфонічного роману» М. Бахтіна, який зафіксував феномен діалогу тексту з текстами (і жанрами), що попереджають і являються паралельними до нього в часі. Загалом концепція інтертекстуальності пов'язана з функціональною ідеєю некласичної філософії

про активну роль соціокультурного середовища в процесі смислорозуміння та самопородження. Так, за Г. Г. Гадамером, «все сказане володіє істиною не просто в собі самій, але вказує на вже і ще не сказане. І лише тоді, коли несказане суміщається зі сказаним, все висловлювання «стає зрозумілим» [3, 236].

У наш час поняття інтертекстуальності є загальноживаним, зокрема для текстологічної теорії постмодернізму, доповнюючись близькими за значенням і уточнюючими термінами (поняття «прививки» у Ж. Дерріди). У постмодерністській системі відліку взаємодія обривків старих культурних кодів виступає фундаментальною умовою смислотворення: будь-яке слово (текст) є... перетином інших слів (текстів), «діалог різних видів письма – письма самого письменника, письма отримувача (чи персонажа), письма, утвореного нинішнім або попереднім культурним контекстом» (Ю. Кристева). За оцінкою Р. Барта, «основу тексту складає ... його вихід в інші тексти, інші коди, інші знаки» і, власне, текст – як у процесі письма, так і в процесі читання – «є втіленням безлічі інших текстів, безкінечних чи, точніше, втрачених (таких, що втратили сліди власного походження) кодів» [2, 34]. Таким чином, «кожний текст є інтертекстом, інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти навколишньої культури. Кожний текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Обривки старих культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом – всі вони поглинуті текстом і переміщені в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова» [2, 260]. Смысл виникає саме і тільки як результат зв'язування між собою цих семантичних векторів, що виводять у широкий культурний контекст, який виступає стосовно будь-якого тексту як зовнішнє семіотичне середовище.

Центральне місце в «інтертекстуальній енциклопедії» [2, 262] письменника посідають мотиви і образи, об'єктивовані в літературних текстах і в творах інших видів мистецтва. Відтак взаємодія з культурно-семіотичним простором є для автора «способом генезису власного тексту» [11, 13].

Естетичний характер інтердискурсивних зв'язків виявляється в двох способах їхнього встановлення і художнього вираження. Один із них полягає в запозиченні вже об'єктивованих у семіотичному просторі культури мотивів, сюжетів і образів, які в залежності від їхнього джерела (Біблія, міфи, фольклор, художня література, інші види мистецтва) створюють різні типи вертикального контексту. При цьому можна простежити внутрішню і зовнішню інтердискурсивність. Перша спричинена розвитком якоїсь однієї художньої ідеї в цілій низці творів одного письменника, друга – співвіднесенням створюваного художнього тексту на мотивному чи сюжетному рівнях із зовнішнім відносно літературної творчості автора метатекстовим простором художнього дискурсу, створеного письменниками різних історичних епох, національних культур і літературних напрямів, а також із творами інших видів мистецтва, в яких зміст виражається невербальними або не тільки вербальними семіотичними ходами, зокрема з творами зображальної, музичної, театральної, кінематографічної творчості.

Під інтердискурсивністю, крім того, розуміється взаємодія постмодерністського дискурсу з дискурсами, які розміщені поза полем художньої мови – релігійної, філософської, наукової, публіцистичної, а також із різними знаковими системами – музикою, живописом, архітектурою. Так, Н.Маньковська зазначає: постмодернізм – це «образ відсутньої дійсності, правдоподібна подібність, яка позбавлена оригіналу, поверховий гіперреалістичний об'єкт, за яким не стоїть будь-яка реальність. Це порожня форма, саморефераційний знак, артефакт, заснований на власній реальності» [8, 220].

Постмодернізм як певна віртуальна реальність базується в свідомості митця на багатому досвіді. Це явище можна охарактеризувати як тенденцію до об'днання у межах одного твору різних образних мотивів і художніх прийомів, запозичених із багатьох історико-культурних епох. Постмодернізм говорить на мові минулого і сучасного, яка доволі пластично і адекватно, вписується в контекст сучасності. Оперування готовими формами, культурними кодами і

кліше дозволяє скористатися традицією як будівельним матеріалом для нових конструкцій.

Принципово розмитий і принципово відкритий постмодерністський простір вбирає в себе максимальну кількість текстів, написаних у різні епохи. Будь-який постмодерністський твір може розглядатися як місце перетину вже існуючих текстів – «ниток різони» (Ж.Дельоз, Ф.Гваттарі), тобто місце переломлення і переплетення всього багатоманіття текстів культури. Різоматичність знаходить втілення в калейдоскопічності, мозаїчності, «шматковості» численних образів постмодерністської естетики, представлених у формах колажу.

Постмодернізм – це щось віртуальне, симулякр, за визначенням Ж.Бодріяра, «копія того, чого немає» [13, 84]. На думку Н.Маньковської, це «образ відсутньої дійсності, правдоподібна подібність, позбавлена оригіналу, поверховий гіперреалістичний об'єкт, за яким не стоїть яка-будь реальність. Це порожня форма, самореференційний знак, артефакт, заснований лише на воасній реальності» [8, 220].

Інтердискурсивні стосунки, які встановлюють стосунки художнього дискурсу з релігійним, філософським, історіософським, науковим, публіцистичним, документальним та іншими дискурсами, а також із іншими семіотичними системами, можна розділити на такі два типи:

Перший. Інтержанровість як зв'язок художнього дискурсу з іншими дискурсами на жанрово-стильовому рівні – іконічні стосунки подібності стають основою стилізації, контраст призводить до пародіювання жанрових характеристик.

Сукупність знакових систем, які використовує людина, мовою, культуррою, з текстом включно, тлумачиться як семіосфера. Одним зі складників семіосфери виступає постмодерністський художній дискурс – сукупність відкритих і рухливих, розімкнутих у безкінечному просторі семіосфери самоподібних семіотичних структур. Простір семіосфери слід розглянути як єдиний механізм, складники якого перебувають у стані діалогу.

Реалізація художнього дискурсу постмодернізму в просторі семіосфери здійснюється завдяки категорії інтердискурсивності.

У межах теорії М.Фуко «археології знання» дискурс розуміється як «сукупність анонімних, історичних, детермінованих завжди часом і простором правил, які в даній добі і для даного соціального, економічного, географічного, мовного оточення, визначили умови впливу висловлювання» Реконструювати історію думки можливо, виходячи з певних сукупностей дискурсу завдяки визначенню його взаємозв'язків з іншими дискурсами. Дискурсивність як така, будучи занурена в контекст інтердискурсу, набуває те, що М.Фуко називає «порядком дискурсу» [20, 28], тобто свою конкретно-історичну форму.

Представники школи аналізу дискурсу вводять поняття інтердискурсу для означення:

- у широкому сенсі – «вищих стосовно дискурсу практик вербальних процесів, які, виступаючи як соціокультурний і мовний контекст дискурсивних актів, обумовлюють семантико-гештальтні характеристики».

- у вузькому сенсі – «дискурсивно-лінгвістичні феномени, які виступають стосовно виділеної дискурсивної цілісності (послідовності) як зовнішнє» [8, 330].

Дуже важливим положенням теорії аналізу дискурсу є концепція несвідомого в дискурсі, яка втілилась у таких теоретичних дефініціях, як «інтердискурс» і «преконструкт». На думку представників французької школи, в будь-якому дискурсі присутні сліди попередніх і оточуючих його дискурсів, так що суб'єкт дискурсу не тільки не є його «хазяїном», джерелом смислу, але сам формується дискурсом і при цьому розщепленим у просторі складних взаємин мови та інтердискурсу.

Інтердискурс – це лінгвосоціокультурний простір дискурсивного характеру, в якому породжується і формується певний тип дискурсу. У термінах П. Анрі та М. Пешо, це той простір, у якому розгортаються дискурсивні формації (тип, будова» дискурсу у відповідності до певних культурно-історичних умов).

Як інтердискурс стосовно конкретної дискурсивної послідовності можуть виступати як ті дискурсивні середовища, інтеріоризація яких фактично репрезентує собою процедуру конституювання даної послідовності, так і те, що відносно цієї послідовності виступає як «дискурс спростування» (термін П.Серіо) [16, 43].

Певний попередній дискурс чи його фрагмент, включений до складу пізнішої дискурсії, тлумачиться як інтердискурс. М.Пешо, вводячи це поняття в свої «Прописні істини» пише, що інтердискурс – це «функціонування дискурсу стосовно нього самого (те, що я кажу зараз, по відношенню до того, що я говорив раніше, і до того, що я скажу пізніше), тобто сукупність явищ «корелюваності», які забезпечують те, що можна назвати «ниткою дискурсу» [7, 46].

Джерелом породження глибинних смислових конфігурацій дискурсу в межах інтердискурсу слугує, на думку М.Пешо, преконострукт – «смисловий ген», що зберігся в надрах попередніх дискурсів [1, 120]. Термін преконострукт, пояснює П.Серіо, входить до синонімічного ряду як напівфабрикат, попередня заготовка. Преконострукт – це сфокусовані знання, це сліди попередніх дискурсів, елементи яких слугують попередніми заготовками для дискурсивної формації. За визначенням П.Серіо, під преконоструктом розуміється «просте висловлювання, аби взятє з попередніх дискурсів, або представлене такими» [16, 48]. Преконострукт співвідноситься з категорією інтертекстуальності й пов'язує дискурс з «уже сказаним» і «уже почутим».

Літературознавець Бохума Ю. Линк вважає, що інтердискурс об'єднує спеціалізовані дискурси, що взаємодіють між собою. Літературу він розглядає як інтердискурс, пов'язуючими елементами всередині якого виступають «колективні символи – сукупність образних елементів (символи, алегорії, метафори тощо).

Уподібнення інтердискурсу до стилю зустрічається в працях російського лінгвіста Ю.Руднева, котрий визначає дискурс як «такий вимір тексту, взятого як ланцюг / комплекс висловлювань, який передбачає всередині себе

синтагматичні та парадигматичні стосунки між формальними елементами, що творять систему, і виявляє прагматичні ідеологічні настанови суб'єкта висловлювання, які обмежують потенційну невичерпність значень тексту» [15, 116].

Відповідно, складовими поняттями дискурсу виступають:

1. S – дискурс – текст як процес і результат мовленнєвого акту.
2. P – дискурс – система правил і обмежень, критерієм виділення якої можуть слугувати як об'єктивні (жанр), так і суб'єктивні фактори, за допомогою яких усуваються системні протиріччя всередині дискурсу на рівні інтердискурсу.
3. Інтердискурс (еквівалент стилю) – поле взаємодії p-дискурсів всередині S-дискурсу.

Дослідник розглядає інтердискурсивний простір як «зовнішнє оточення, в якому формується і продукується дискурс, як той простір, у якому і народжуються смисли» [1, 118]. Ми вважаємо за можливе тлумачити інтердискурсивність як взаємодію художнього дискурсу постмодернізму з різними дискурсами (релігійним, філософським, історіософським, науковим, публіцистичним, документальним та ін.) і знаковими системами (літературою, музикою, живописом, архітектурою, кіно та ін..) у рамках семіосфери. Функціонування постмодерністського художнього дискурсу в межах семіосфери забезпечується структурами фрактальної природи.

Фрактал (лат. Fractus – дробний, ламаний, такий, що складається з фрагментів) – повторювана модель, яка розпадається на фрагменти, кожний з яких є зменшеною копією цілої форми. Одна з основних властивостей фракталу є поняття «самоподібність», взяте з фрактальної геометрії. Самоподібність виступає особливою формою симетрії, з якої вони походять, є структурно подібними. Втім самоподібність не означає ідентичності. Прості (лінійні) фрактали слідуєть принципу самоподібності з абсолютною точністю.

Прикладом реалізації фрактальної моделі концентричних кіл, яка складає основу інтержанрових стосунків, виступають, наприклад, твори Дж. Барта. Так,

у романі «Остання пригода якогось мореплавця» (*The Last Voyage of Somebody the Sailor*, 1991) можна виділити такі «один в одного» рівні:

1. «*The Familiar Stranger*» – історія про те, як безіменний пацієнт однієї з американських клінік розповідає лікареві історію зустрічі Шехерезади зі смертю, коли відома оповідачка приступає до викладу власне
2. «*The Last Story of Scheherezadae*»
3. «*The Last Voyage of Somebody the Sailor*».

Своєю чергою, третя частина роману ділиться на 14 розповідей: з них 7 належить Саймону Белеру, а 7 Синдбаду. Успішний журналіст Белер здійснює морську подорож Індійським океаном, повторюючи легендарні маршрути Синдбада, але падає за борт і дивним чином опиняється на кораблі Синдбада «Заїр». Протягом шести вечорів Белер (що перетворився на якогось мореплавця) і Синдбад змагаються один із одним, переповідаючи запрошеним про свої попередні мандри. Розповіді Синдбада – це добре відомі слухачам в його домі, так і всім читачам «Тисячі й однієї ночі». Своєю чергою, Дехто оповідає про найважливіші події свого життя. Вибудовуючи вказані історії, у відповідності з моделлю концентричних кіл, автор співвідносить фантастику «Тисячі...» із зовнішньо правдоподібними замальовками життя середини – кінця ХХ ст., доводячи тим самим, що не існує меж між оповіддю, яка копіює реальні події життя, і оповіддю, побудованою на вимислі.

Починаючи з моменту, коли Синдбад і Дехто вирушають у п'яту подорож, автор остаточно руйнує бар'єр між «реальністю» ХХ ст. і казковістю «середньовічного» Багдада.

Яскравим прикладом інтермедіальних стосунків художнього і музичного дискурсів, побудованих за принципом ризоми, є роман Дж. Барта «Одного разу була: плавуча опера» («*Once upon a time: a floating opera*»). Американський письменник, представляючи розвиток сюжету у вигляді «драми під музику», використовуючи як назви розділів відповідні музичні терміни: увертюра (оркестровий вступ до опери), інтерлюдія (проміжний епізод між основними діями вистави), акт (дія), антракт (перерва між діями), епілог опери («фінальна

пісня»). Фрактальна модель ризоми являє собою розгалужену багаторівневу структуру, яка складається з 8 субфракталів.

Нелінійні фрактальні структури як алгоритм побудови і зміни самоподібної форми, коли частина є не точною, але трансформованою копією цілого, виступають джерелом інтердискурсивних стосунків постмодерністського письма у просторі семіосфери.

Інтердискурсивні стосунки, які встановлюють зв'язки художнього дискурсу з релігійним, філософським, історіософським, науковим, публіцистичним, документальним дискурсами, а також із іншими семіотичними системами, можна розділити на такі два типи.:

1. Інтержанровість як зв'язок художнього дискурсу з іншими дискурсами на жанрово-стильовому рівні – іконічні стосунки подібності стають основою стилізації, контраст приводить до пародіювання жанрових характеристик.
2. Інтермедіальність як зв'язок художнього дискурсу з іншими знаковими системами в рамках семіосфери. Для розуміння художнього твору важливе встановлення взаємозв'язків кодів різних видів мистецтва – літератури, музики, живопису, архітектури.

Отже, під інтердискурсом розуміється специфічне оточення дискурсивного процесу, тобто це ті фактори, які ззовні обумовлюють форму і зміст дискурсу. Реальність інтердискурсу полягає в тому, що він завжди представляє існуюче «до, поза і незалежно» від конкретного висловлювання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания, культуры. Москва : Academia, 2001.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва: 1989, 1994. 616 с.
3. Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Москва: Прогресс, 1988. 699с.
4. Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод. Москва: Азбуковник, 2003. 270 с.
5. Иссерс О. Дискурсивные практики нашего времени. Изд. 2-е, испр. М.осква: ЛЕНАНД, 2015. 272 с
6. Йоргенсен М.В. Дискурс-анализ. Теория и метод. Пер. с англ.. 2-е узд., испр.
7. Харьков: Гуманитарный центр, 2008. 35 2 с
8. Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. – М.: Прогресс, 1999

9. 210 с.
10. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. – СПб: Алетейя, 2000. 347 с.
11. *Мельникова О.А.* Интердискурсивность как коммуникативный феномен. Автореф. дис. канд. филол. наук. Тверь, 2004. 20 с.
12. *Михайлова Е.В.* Интертекстуальность в научном дискурсе. Автореф. дис. канд. филол. наук. Волгоград, 1999. 20 с.
13. *Можейко М.А.* Преконструкт. Постмодернизм. Энциклопедия. Москва: Интерпрессервис, 2011.
14. *Олизько Н.* Интердискурсивность постмодернистского письма [Моногр.]. –Челяб. гос. ун-т, 2009. -162 с.
15. Постмодернизм. энциклопедия. Минск: Интерпрессервис, 2001. 1040 с.
16. *Прохорова Л.П.* Интертекстуальность в жанре литературной сказки: на материале английских литературных сказок. Автореф. дис. канд. филол. наук. Кемерово, 2002. 18 с.
17. *Руднев Ю.* Концепция дискурса как элемента литературоведческого метаязыка. [Электронный ресурс] Реж. доступу [http || zhelty-dom narod ru literature txt | discourse ji/ htm](http://zhelty-dom.narod.ru/literature/txt/discourse/ji/htm).
18. *Серио П.* Как читают тексты во Франции. Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса. Москва. «Прогресс», 1999.
19. *Такумбетова Л.М.* Интердискурс как диалог культур [Ел. ресурс] [http | www.academia/edu/ 3677520](http://www.academia.edu/3677520)
20. *Фатеева Н.А.* Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. Известия РАН. Серия литературы и языка. 1997. Т. 56. № 5.
21. *Филлип Л., Йоргенсен М.* Дискурс-анализ. Теория и метод. Москва: Гуманитарный Центр, 2004. 250 с. 326 с.
22. *Фуко М.* Археология Знания. Київ: Основы, 1996.
23. *Чернявская В.Е.* Текст как интердискурсивное событие. Текст – Дискурс –Стиль. СПб: Изд-во СПГУЭиФ, 2004. С. 33-41
24. *Чернявская В.Е.* Открытый текст и открытый дискурс. Интертекстуальность Дискурсивность – Интердискурсивность. Лингвистика текста и дискурсивный анализ: традиции и перспективы. СПб, 2007. С. 22 – 33.
25. *Чернявская В.Е.* Лингвистика текста. Лингвистика дискурса. Учебн. Пособие. Москва.: ФЛИНТА, 2013. 203 с..
26. *Fairclough N.* Analysing Discourse: Yextual Anslyaia for Social Research. N.Y: Routledge, 2009. 288 p.
27. *Link J.* Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. URL.: [http || wwwuni -essen. de | literaturwissenschaft –activ | Vorkesungen | methoden | link. htm](http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-activ/Vorkesungen/methoden/link.htm).
28. *Scollon R., Scollon S.W.* Intercultural communication: A discourse approach. Blackwell Publishers, 2001. 233 p.

КУЛЬТУРНИЙ ТРАНСФЕР – НОВА МЕТОДОЛОГІЯ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Термін «культурний трансфер» був запропонований французькими культурологами М. Еспанем і М. Вернером у зв'язку з дослідженнями у царині культурних взаємин Франції та Німеччини [11]. Водночас цей термін і відповідний підхід до вивчення культурних взаємин більш широко ввійшли в світову гуманітаристику. До речі, поняття «трансфер» фігурує в назві відомого роману Дж. Дос Пассоса «Manhattan Transfer» (у перекладі – «Манхеттен»), а також у назві відомої джаз-групи.

Теорія культурного трансферу зародилася в середині 80-х рр. в середовищі французьких філологів-германістів, які працювали над виданням рукописів Г. Гейне, що збереглись у Франції. Сам феномен Гейне, німецького єврея, який жив у Франції і став невід'ємною частиною французької інтелектуальної історії, змусив замислитися над низкою питань, що дали безпосередній імпульс новому методу. Відправною точкою стало питання про те, як інтерпретація німецької філософії (Гегель, Кант), запропонована читачеві Гейне (поет перебував у цей час під впливом ідей сен-симонізму, про що свідчить його вірш «На скелі цій збудуєм ми...» прийшла в зіткнення з уявленнями про німецьку культуру, зокрема філософію, що існували у Франції.

Одна з причин непростого проникнення теорії культурного трансферу в наукову практику полягає в тому, що ця теорія, хоча й була «відбрунькуванням» порівняльного літературознавства, разом досить різко себе йому протиставляла. Це складає одну з проблем культурного трансферу, оскільки те, що репрезентує вітчизняну традицію школи О. Веселовського, дуже мало нагадує те, що називається *comparatisme* у Франції.

Однак саме ці відмінності, тобто те, чим була французька компаративістика і те, чим не хотіла ставати теорія культурного трансферу, – і визначили її засновки. Тому що, як багато разів підкреслював М. Еспань,

компаративізму в гуманітаристиці, що походить із ідей «особливості» кожної культури, навіть коли йдеться про вплив однієї на іншу, теорія культурного трансферу протиставляє не просто вивчення одночасно кількох курних і національних просторів, але також і дослідження вкраплень, трансформацій, які при будь-якому зближенні культур виявляються як у впливаючій, так і в сприймаючій культурах. Таким чином, у культурному трансфері вже береться до уваги не бінарна опозиція – дві культури, одна з яких обов'язково осмислюється як культура-реципієнт, тобто культура приймаюча, але конструкція, значно складніша [12, 1-3].

Сюди ще варто додати вивчення факторів, які супроводжують культурний трансфер, стосовно до впливової культури та її сприймача, де завжди присутній певний «третій» (насправді їх значно більше) фактор. Можна, наприклад, згадати про вплив російського формалізму (Ю. Тинянов, В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, О. Брик, В. Жирмунський) на європейське гуманітарне знання в ХХ ст. Втім, навряд чи про нього можна говорити поза психологічною школою Г. Штейнталя, естетики Герберта, мистецтвознавства Г. Вельфліна.

«Перекладене повідомлення, – стверджує М. Еспань, – перекладене з мови культури висхідної на мову культури, яка засвоює. Це семантичне засвоєння глибинним чином змінює об'єкт, що переходить із однієї системи в іншу. Тим не менше, в даному випадку не варто вести мову про втрату» [12, 2]. Будь-який перехід з одного культурного простору в інший легко може потягнути за собою перетворення.

Інший «новий елемент» в теорії культурного трансферу полягає в тому, що вивчення периферії культурного простору, тобто тих зв'язків, які кожна культура через необхідність підтримує з чужим культурним простором, переміщається в самий центр. І тим самим демонструється, наскільки будь-яке, навіть суто національне явище, насправді є дуже складним сплавом різних культур і взаємовпливів.

До об'єктів культурного трансферу належить також історія перекладу, в прямому та переносному значенні слова. Тому що нове засвоєння культурного

феномену є вже саме по собі перекладом на свою культурну мову, при якому щось змінюється й у культурі приймаючій, але обов'язково є й у культурі впливаючій. Якщо ж вести мову про переклад у прямому сенсі, то, очевидно, що перекладений текст ніколи не дорівнює оригіналу і навіть при найточнішому перекладі він стільки ж приносить у ту культуру, мовою якої він перекладається, скільки і в ту, з мови якої перекладається.

Крайнощі, як мовиться, сходяться. Нині теоретики культурного трансферу приходять уже до висновку, що, власне, в теорії Веселовського є значно більше того, що об'єднає її з теорією культурного трансферу, ніж того, що розз'єднує.

Саме тому одним із пріоритетних напрямів стає порівняльне вивчення національних форм компаративізму, пов'язаних із історією інтелектуальних, духовних взаємин між різними країнами і народами.

Компаративні дослідження як співкладання і порівняння двох об'єктів активно розвивалися в XIX і XX ст.. Порівняльна лінгвістика стає зразком компаративного методу для всіх соціальних наук, головним чином, для антропології, яка ставить за мету створення «граматики» людської поведінки. В історії інтерес до компаративістики чітко артикулюється тільки в середині XX ст., попри те, що порівняння практикував іще Геродот. Прибічники вивчення культурних трансферів пропонують замінити компаративістику як пошук відмінностей і подібностей вивченням форм культурного зміщення, взаємопроникнення і гібридизації.

У рамках цієї концепції М. Еспань пропонує переосмислити стосунки центру і периферії, сторони приймача і сторони донора, взаємини впливу і влади. На його думку, це особливо важливо для розуміння історії колоніалізму як тривалого процесу взаємовпливу, а не одностороннього притлумлення підкореної культури. З погляду М. Еспаня, обмін – це завжди двобічний і творчий процес.

У ході трансферу, переносу з однієї культурної ситуації в іншу, будь-який об'єкт потрапляє в інший контекст і набуває нового значення. Культурний обмін – це не циркуляція предметів та ідей, якими вони є, але їхня безперервна

реінтеграція, переосмислення. Наприклад, при вивченні перекладу стає зрозуміло, що навіть універсальні слова й терміни в різних мовах мають різну конотацію і смисли. М. Еспань указує на те, що вивчення контексту сторони-відправника і сторони-приймача важливо здійснювати в діячності, бо в різні епохи актуалізуються різні контексти й цей процес відбувається не в культурних зонах, між якими відбувається трансфер. Наприклад, у середні віки найбільш важливими були релігійні та династичні контексти, а в Новий час на перший план виходить національний аспект.

Одним із основних пунктів дослідження культурного трансферу, як і транснаціонального підходу загалом, є відмова від використання понять «нація» і «країна». Замість них Еспань говорить про «культурні зони», підкреслюючи, що цей термін теж є умовністю. Коли, наприклад, ідеться про франко-німецький трансфер як про обмін між французькою та німецькою культурними зонами, то розуміємо, що вони не існують у чистому вигляді як гомогенні утвори, кожна культурна зона також є результатом зміщення різних культурних елементів, у ній є частини, які більше або менше піддаються впливу трансферу. Навіть якщо дослідник аналізує взаємини тільки двох суспільств, він має враховувати множинність каналів зв'язку між ними, котрі перегукуються, змінюють один одного.

Вивчаючи культурні трансфери, важливо визначити анклавні обмінні агенти. Такі анклавні зони трансферів, можуть займати в транснаціональній історії двох суспільств значно важливіше місце, ніж вони посідають у національній історії. Агенти трансферів – це люди, котрі сприяють переміщенню та поширенню знань і об'єктів із однієї культурної зони в іншу. Це перекладачі, експати або персони, які циркулюють між країнами.

Еспань вважає, що найбільш перспективним є використання концепції трансферів для боротьби з позитивістським уявленням про національні утвори та ідентичності. На його думку, дослідження культурних обмінів допомагає зрозуміти Європу як гетерогенне, але водночас воедино пов'язане численними «містками» трансферів культурний простір.

Дослідження в галузі культурного трансферу мають чимало спільного з традиційними напрямками порівняльного літературознавства й перекладознавства, однак багато в чому і протистоять їм. На відміну від односпрямованого вивчення «рецепції» чи «впливу» культури-донора на культуру-приймача, підхід до вивчення культурного трансферу розуміє культурні взаємини як динамічний процес, у якому обидві сторони – «приймач» і «донор» – глибоко впливають одна на одну, а об'єкт культурного трансферу, чи то текст, образ або комплекс ідей, підпадає під неминучі зміни та перетворення в середовищі сприйняття. «Передане повідомлення, – стверджує М.Еспань, – повинно бути перекладене з мови культури вихідної на мову культури, яка засвоює. Це семантичне привласнення глибинним чином змінює об'єкт, який переходить із однієї системи в іншу» [12, 21].

Новим і актуальним моментом у теорії культурного трансферу, який поступово входить у науку [1], [3], є те, що інтерес до периферії культурного простору, тобто до зв'язків на кордоні з іншими просторами, вона переміщує в самий центр, демонструючи, що навіть найбільш національне (або таке, що ним вважається) явище насправді є дуже складним сплавом різних культур і взаємовпливів. Теорію культурного трансферу характеризує і глибокий інтерес до «посередників», які здійснюють перенос: перекладачів, видавців, дослідників, ЗМІ тощо. У наслідку замість двосторонніх взаємин культури, «що впливає» і культури, «що запозичує», отримуємо більш складну картину: вихідна культура – інстанція-посередник – культура-приймач (і перетворювач). Нарешті, теорія культурного трансферу передбачає вивчення «третьох сил», тобто явища, процеси, літературні відкриття в культурі приймаючій, які готують ґрунт для культурного впливу чи нового прочитання перенесеного тексту.

Очевидно, що культурний трансфер неможливий без перекладу. Власне, він і сам за своєю суттю є перекладом. Американський дослідник Д. Демрош, окреслюючи варіанти підходів до осягнення (читацького і наукового) світової літератури у своїй праці «Як читати світову літературу» [9], наголошує на

важливості «читання через переклад», зосереджуючись на перекладі, порівнюючи переклади, сприймаючи переклад як активний засіб перетворення тексту в його безкінечній подорожі через епохи і культури.

Літературний переклад слугує потужним посередником при культурному переносі, і він же є «відображенням» – рухомим і суб'єктивним – образу автора в очах перекладача. Саме завдяки перекладу іншомовний текст входить у приймаючу культуру і дістає можливість бути сприйнятим у зарубіжному читацькому середовищі. Читач перекладу має справу з текстом, який запропонував перекладач, оголосивши його тотожним оригіналу: переважна більшість читачів приймає цю мовчазну домовленість як щось саме собою зрозуміле, також уважає переклад за повний аналог оригіналу, максимально точний і достовірний «зліпок» із нього, по суті – сам оригінал в іншій іпостасі.

Деякі дослідники (І. Львова) посилаються на трохи спірну тезу М. Алексеєва про те, що культурне і мовне середовище є труднощами для сприйняття тексту, веде до помилкових оцінок, непорозумінь, суперечностей в судженнях, тобто є лише перепоною на шляху читача до певного правильного прочитання і розуміння [4].

Варто, однак, виходити з того, що переклад – це не стільки перепона на шляху до оригіналу чи його неминуче невірна копія, скільки інтерпретація і перевідтворення тексту, мистецтво відбору і оригінального мовного матеріалу для відтворення літературного тексту іншою мовою. При цьому простір можливих рішень за такого інтерпретаційного відтворення практично не обмежено, більше того, не існує однозначних критеріїв, які дозволяють відділити переклад від інших форм інтерпретації тексту – переказу, переробки, парафраза. На думку бельгійського перекладознавця А. Лефевра, поняття перекладу – це умовне поняття тотожності між оригінальним і перекладним текстом, своє власне для кожної культури і доби [15], але й у рамках будь-якого уявлення про те, що таке переклад, можлива безкінечна кількість варіантів перекладу одного тексту. У перекладі ми завжди маємо справу з одним із безлічі потенційно важливих образів автора і його твору. Те, який

образ іноземного автора складається у читача перекладу, залежить від багатьох як мовних, так і соціокультурних факторів:

1. Індивідуальні риси стилю перекладача.
 2. Норми перекладу. За визначенням Г. Турі, норма – це сукупність закономірностей у поведінці перекладачів, починаючи від характеру вибору тексту і закінчуючи особливостями відбору мовного матеріалу при перекладі. Норма змінюється історично і встановлюється шляхом аналізу великих корпусів синхронних текстів [21, 53-69].
 3. Умови здійснення перекладу (для часопису чи окремого видання).
 4. Завдання перекладу і його потенційна аудиторія (для дітей – адаптація, скорочення; для фахівців – максимальне збереження форми і структури).
 5. Ті літературні та позалітературні позиції, оцінки й цінності, які поділяються людьми, що беруть участь у створенні перекладу (переорієнтація іншокультурних текстів на власну культуру: французька класична традиція «покращення» оригіналу, британські англізовані переклади давньогрецької класики тощо).

Переклад – це не тільки пасивне дзеркало, а й активний фактор формування літературної рецепції. У 90-х рр. минулого століття на Заході почало складатися «культурологічне перекладознавство». Т. зв. «культурологічний поворот» у науці про переклад намітився ще в 70-80-х рр., коли від пошуків абстрактних і універсальних законів для навчання перекладачів і розробки систем машинного перекладу, від роздумів над універсальним поняттям еквівалентності дослідники звернулися до вивчення функціонування перекладу в конкретних соціальних, історичних і культурних контекстах. У цей час учені, які запропонували погляд на переклад як процес міжмовної комунікації з конкретними учасниками і цілями [21; 20; 17. 148-159; 22, 221-233] закладали провідні тенденції сучасного перекладознавства – перенесення фокусу уваги з оригіналу на перекладений текст, відносність поняття «гарний / правильний переклад», постановка критеріїв оцінки

перекладу в залежність від конкретної ситуації і інтересів замовника. Пізніші дослідники ще сильніше зміщують акценти з оригіналу на перекладений текст і з вихідної культури на приймаючу. Поняття *еквівалентності* перекладу (термін Р. Якобсона у статті «Про лінгвістичні аспекти перекладу») [9, 16-24] відходить на другий план, поступаючись поняттю *норми* – культурно-специфічної та історично-мінливої системи критеріїв «гарного перекладу».

У міру того, як фокус уваги перекладознавства зміщувався на *контекст* створення, функціонування і сприйняття перекладів, дослідження перекладних текстів усе більше перетиналися з простором суміжних гуманітарних дисциплін, які дають змогу вивчити цей контекст – соціології, компаративістики, економіки, історії, культурології. З цим поворотом до міждисциплінарності наука про переклад визнала, що кожний переклад не є «прозорим склом», що кожний перекладач, свідомо чи ні, переломлює текст оригіналу крізь призму різноманітних культурних факторів, норм, традицій, особистих і групових інтересів. Неминучість інтерпретацій і зсувів при перекладі закладена вже в самій мові, яка розглядається як джерело потенційної полісемії, джерело невизначеності, рухливості смислів [8, 141-148]. Таким чином, переклад ніколи не передає первинний текст у недоторканому вигляді, завжди відчитує в ньому ті чи ті смисли й цінності – і тому розуміється як свого роду маніпуляції з текстом (термін Тео Германса [18]), а безпристрасність і нейтральність позицій перекладача ставиться під сумнів.

Учені прагнуть виявити способи маніпулювання читачами завдяки перекладу, експлікувати інтереси й цінності, які стоять за кожним перекладом, побачити, як він формує приймаючу культуру і цінності соціуму. На перший план виводяться питання ідеології, економіки й політики в перекладі, порушуються проблеми етнічної відповідальності перекладача. Це робиться на матеріалі як гостроактуальних інформаційних текстів, так і перекладів художніх творів; адже останні, як і перші, беруть участь у вибудові культури й суспільної думки, будучи «культурним капіталом» (іще один соціологічний термін у літературознавстві). Особливої актуальності набувають проблеми

перекладної літератури як цілісної системи в її взаєминах із оригінальною літературою країни-приймача, проблематика норм перекладу та їхніх історичних можливостей, соціальні та політичні аспекти художнього перекладу і – ширше – переклад як засіб «конструювання культур», тобто вибудовування певних образів та ідентичностей (письменницьких і читацьких), усвідомленого чи неусвідомленого вибудовування інтересів, статусів, цінностей і оцінок перекладних текстів. Навколо цієї останньої проблематики в 90-х рр. і склалася школа Cultural Translation Studies, або «культурологічного перекладознавства» на чолі з А. Лефевром і С. Баснет.

Ізраїльський компаративіст І. Евен-Зохар у своїй теорії полісистем 1978 р. вперше акцентував увагу на перекладній літературі як особливій цілісній системі, що перебуває в певних стосунках із літературою оригінальною. Він звернув увагу на те, що дослідники, практично, не розглядають перекладну літературу як особливу систему у складі літературної *полісистеми* (взаємопов'язаної спільності кількох систем) [13, 21-28]. Дослідник зазначив, що набір перекладних текстів, що належать певній добі і побутують у певній культурі, володіє набором спільних ознак і межею взаємозв'язків, подібно до оригінальної літературної системи. Оригінальна і перекладна літературні системи перебувають у певних взаєминах і утворюють полісистему літератури. Об'єднувати перекладні тексти в загальну систему можуть: а) спосіб і умови відбору текстів для перекладу, який ініціюється приймаючою культурою; б) норми і стратегії, яким підпорядковуються перекладні тексти і які обумовлені певними їхніми стосунками з оригінальною літературою. При цьому норми і репертуар перекладної літератури можуть відрізнитися від оригінальної, що дає ще одну підставу виділити перекладну літературу в особливу підсистему.

Перекладна література може посідати центральну позицію в полісистемі (і тоді в ній відбуваються помітні літературні події, найважливіші інновації), через переклади розширюється і оновлюється літературний репертуар, вводяться нові моделі, жанри, мова; тексти для перекладу відбираються у відповідності з цими новаторськими тенденціями. Це відбувається в трьох

випадках: а) коли оригінальна література ще не сформувалася; б) коли вона слабка чи посідає периферійне становище; в) коли вона переживає кризу чи переломний момент, і в ній створюється вакуум.

Перекладна література може займати і периферійну позицію – і в цьому випадку вона не впливає на центральні процеси в оригінальній літературі та прилаштовується до вже існуючих моделей. Тоді перекладна література стає оплотом консерватизму, більше того, вона може «відстати» в розвитку від оригінальної літератури. Протягом певного періоду перекладна література може пройти шлях від інноваційної системи до «закостенілої». Перекладна література «відходить на периферію» тоді, коли в оригінальній літературі немає серйозних змін чи вони відбуваються без участі іноземних зразків.

На думку Евен-Зохара, всередині системи перекладної літератури також виділяються центральні та периферійні області (поезія і проза, перекладна література з різних мов).

Ізраїльський вчений Г. Турі у своїй праці [24, 53-69] підкреслив соціальну природу перекладацької діяльності і зазначив, що, як і будь-яка соціальна поведінка, переклад регулюється історично мінливими нормами. Норма – поняття, яке тісно пов'язане з поняттям загальноприйнятих домовленостей чи конвенцій. Г. Турі розглядає переклад як один із видів соціальної поведінки, з приводу якого люди заключають угоди, домовляються і встановлюють конвенції. На основі конвенцій (домовленостей про цінності, про те, що добре, а що погано) створюються норми.

Переклад – це соціально значуща діяльність, і як будь-яка подібна діяльність, підпорядковується нормам, але у перекладача є право і свобода відступати від них (враховуючи, що соціум призначає санкції за невиконання норм – наприклад, переклад не буде виданий чи не заслуговує на успіх).

Уводячи поняття норми, Г. Турі вказує на відносність понять «вірний», «еквівалентний», «гарний» переклад, їхню залежність від історично мінливої норми. Ці поняття, на думку вченого, мають право на існування, але слід чітко розуміти, в якій системі норм оцінюється переклад. Саме визнання конкретного

тексту перекладом (чи не перекладом, а переказом, скороченим викладом, обробкою) також залежить від прийнятої норми. Важливо пам'ятати, що норма не монолітна і не єдина, всередині групи перекладачів у конкретній культурі може існувати кілька варіантів норм, які нерідко конкурують один із одним.

Слід також згадати теорію «освоюючого» і «очужуючого» перекладу Л. Венуті, який в своїй праці [25] не лише підкреслює історичну відносність поняття «гарний переклад», а й привертає увагу до проблем перекладу як засобу свідомого чи несвідомого нав'язування певної системи цінностей (напр., ідеї зверхності власної національної культури над культурою, що породила перекладний текст).

На думку Венуті, залежно від ціннісної позиції перекладача в перекладі можливі дві крайні стратегії («засвоєння» і «збереження і підкреслювання культурної і мовної «чужості» чужого тексту»). У Венуті та його послідовників складається підозріле ставлення до «гладенького» перекладу, в якому читач не відчуває культурної чужості тексту і читає його без ускладнень. Такий переклад змушує читача забувати про те, що перед ним не оригінал, що він має справу з інтерпретацією, текстом чужої, а не своєї, культури. Це робить переклад зручним засобом для маніпуляції, для вибудовування ієрархії для просування бажаних інтересів і цінностей «під прикриттям» авторитету перекладного письменника. Крім того, такий переклад позбавляє тексти їхньої мовної і культурної інакшості, а значить, створює у читача небезпечне відчуття єдиної правильності його власної культури і цінностей, які вона поділяє.

У 90-х рр. минулого століття бельгійські перекладознавці А. Лефевр і С. Баснет публікують низку праць, у яких констатують поворот у науці та заявляють про необхідність оформлення *культурологічного перекладознавства* [25]. Вони розглядають переклад як різновид культурного трансферу, хоча і не вживають цей термін. Вони підкреслюють, що в сучасному світі люди все рідше мають доступ до оригіналів культурно значущих текстів і все частіше користуються їхніми перекладами (в широкому сенсі) на різні мови. Мало хто читав «Гамлета» в оригіналі, а з трактату Ньютона «Principia Mathematica»

сучасному випускникові середньої чи вищої школи досить знати 2-3 формули, «перекладені» на мову навчальних посібників. Тому роль перекладачів у конструюванні культури сьогодні особливо велика, а отже, досліджувати переклад – один із найефективніших способів вивчати міжкультурну взаємодію: «Переклад пропонує досліднику міжкультурних взаємин просто таки лабораторний матеріал – очевидний, різнобічний і такий, що легко піддається вивченню» [16, 6].

Об'єктом дослідження «культурологічного перекладознавства» стає «текст у системі літературних і позалітературних смислів у межах вихідної та приймаючої культури» [16, 11]. Подібне визначення поля дослідження, на думку Лефевра і Баснет, дозволяє зрозуміти «складні маніпулятивні процеси, які відбуваються з текстом і навколо нього: як текст відбирається для перекладу, яку роль у цьому відіграє перекладач, яка роль видавця, редактора, які чинники визначають вибір перекладачем стратегії і, нарешті, як перекладений текст сприймається в приймаючій культурі» [16, 123].

Закономірно, що увагу культурологічної школи привертають передусім тексти, що стали культурним капіталом: саме на цьому матеріалі найяскравіше видно, як завдяки перекладу «вибудовуються» культурні цінності. Образ автора, особливо культового чи класичного, неминуче «конструється» в процесі його трансферу / перекладу, і те, як відбувається це конструювання і зміна одних образів на інші – одне з ключових запитань, що стоять, на думку Лефевра, перед наукою про переклад. «Ми маємо глибше досліджувати процес засвоєння тексту приймаючою культурою, точніше, те, як різноманітні види «переписування» тексту, що складають цей процес – переклад, критика, антологізація, історіографія і довідкова література – вибудовують той чи той образ письменників та їхніх творів, який надалі стає культурною реальністю. Необхідно також дослідити, як і за якими законами одні образи змінюються на інші, а також як різні образи одного письменника в його текстах «співіснують в одному й тому самому полі й конкурують один із одним», і нарешті, «слід

з'ясувати, які цінності і цілі стоять за кожним із цих вибудованих образів» [16, 15].

Лефевр твердить, що переклад – це завжди *переписування* (rewriting) оригіналу, котре відбиває певні цінності й настанови, змушуючи літературу функціонувати певним чином. Це переписування заслуговує на прискіпливу увагу дослідників; адже воно, з одного боку, сприяє інноваціям (уводить нові прийоми, жанри в приймаючу культуру), а з другого – може затримувати культурний розвиток, притлумлюючи інновацію на користь наявних цінностей і норм.

Утім, власне переклад як переписування – не єдиний аспект входу перекладного тексту в приймаючу культуру. У статті «Огірки матусі Кураж: Що далі, система і її переломлення в теорії художнього перекладу» (Mother Courage's Cucumbers: Next, System and Refraction in a Theory on Literary Translation) [16, 233-250]. Лефевр уводить більш загальне поняття «переломлення» (refraction) – адаптація літературного тексту до сприймаючої аудиторії з наміром вплинути на те, як цей текст буде прочитаний нею. Переломлення – це те, що відбувається з текстом у процесі культурного трансферу. Переклад лише одна, хоча й найбільш очевидна, форма переломлення, але поряд і в сукупності з перекладом текст переломлюється через критику і коментарі, праці історіографів, освітні програми, антології і зібрання творів, створення сценаріїв за книжками. «Це переломлення сприяє встановленню тієї чи тієї репутації письменника і його текстів у приймаючій культурі і заслуговує на максимально глибоке вивчення [16, 235].

Слідом за І.Евен-Зохаром і Г.Турі Лефевр підходить до літератури саме як до соціального інституту: це «система вбудована в суспільство та культуру, вона складається з об'єктів (текстів і людей, котрі їх пишуть, перекладають, критикують, поширюють і читають» [16, 235].

Лефевр виділяє три компоненти літературної системи як соціального інституту, котрі впливають на стратегію перекладача і «переломлюють» текст у процесі перекладання:

1. Ідеологія, тобто система позалітературних думок і цінностей, яка часто нав'язується перекладачам через патрона.

2. Поетика, або норми літературності, які існують у приймаючій культурі, яким тією чи тією мірою має відповідати переклад, аби бути сприйнятим читачами. Вони, здебільшого, транслуються через критику.

3. Культурна специфіка. Перекладачеві доводиться балансувати між двома картинами світу, двома наборами фонових знань і уявлень, двома нормами. Лефевр називає їх «усесвітніми дискурсами» (universe of discourse) [18, 35]; одна норма належить вихідній культурі, а друга – приймаючій.

Культурологічне перекладознавство ставить питання культурного престижу текстів, що відбираються для відтворення, з'ясовує на якій підставі відбираються ці тексти, як формується і змінюється їхній статус. Провокаційне і спірне питання «довіри» перекладачеві: як визначити ступінь, за якого перекладний текст може вважатися репрезентацією оригіналу? Заслуговує на увагу вивчення ролі інтерпретатора перекладу як посередника між перекладачем тексту і читачами, до яких хоче пробитися перекладач [18, 56]. Не менш важливо з'ясувати і роль критики в переломленні культурно значущих текстів: якщо ініціатори перекладу задають ідеологічний напрям перекладу, то літературні критики – його поетикально-стильовим особливостям. Нарешті, дослідження вимагає проблема сприйняття перекладу читацькими масами, вплив перекладу на суспільство і те, як завдяки перекладу здійснюються культурні інновації.

Методологія, запропонована А.Лефевром і С.Басснетом для таких досліджень, включає в себе:

а) студії перекладів культурно значущих текстів у контексті критики, антологій, довідникових праць і загалом літературної ротймаючої культури з метою простежити, як створюється й функціонує імідж перекладного тексту і його автора в приймаючій культурі;

б) порівняльне вивчення різних перекладів як у синхронії, так і в діяхронії,

тобто порівняння перекладацьких стратегій у змінюваній культурній ситуації для виявлення закономірностей і взаємозв'язків. Одним із найбільш плідних методів А.Лефевр і С.Басснет називають порівняння перекладів одного й того самого тексту, виконаних у різний час і з різних естетичних позицій: «Порівнюючи різні переклади одного тексту, ми можемо побачити розмаїття стратегій, які використовуються перекладачами, і помітити ці стратегії в культурному контексті, розглянувши стосунки між естетичними нормами в цільовій літературній системі. І текстами, створюваними в процесі перекладу». [16, 70].

У праці «Сконструйовані культури» Лефевр і Басснет публікують низку статей, котрі намічають шляхи вивчення різних аспектів перекладу як культурного трансферу і в яких на історичному матеріалі «тестується» запропонована методологія. Так, стаття С. Басснет «Трансплантація Сіда: поезія та переклад» (*Transplanting the Seed: Poetry and Translation*) [16, 57-75] розглядає переклад як культурний трансфер на прикладі форми, яку найтяжче перекласти – поезії, що не може ути в строгому сенсі перекодована з мови на мову, але може бути перенесена з культури в культуру. При цьому відбувається дуже сильна трансформація образу автора і взаємовплив культур. У статті «Переклад і циркуляція культурної переваги: кілька «Енеїд» англійською» (*Translation Practice and the Circulation of Cultural Capital: Some Aeneids in English*)[16, 41-56] Лефевр досліджує явище патронажу при перекладі престижних текстів, а його стаття «Ворота аналогії: «Калевала» англійською» (*The Gates of Analogy: The Kalevala in English*) [16, 76-89] розглядає переклад як конструювання національної ідентичності і «ворота» в світову літературу для літератури молодшої та маловідомої.

: Питання культурологічного перекладознавства розроблено також у працях російських дослідників, зокрема Л. Нелюбіна й Г. Хухуні [5], П. Топера [6], у колективній студії з історії художнього перекладу [2].

Нині поняття «культурного трансферу» перебуває в центрі антропологічної культурної парадигми, в якій культура реалізується як сукупність зразків

мислення, сприйняття і дій представників одного суспільства. Процеси культурного трансферу можуть здійснюватися як між національними культурами, так і між іншими культурними просторами. При цьому поняття «культура» може застосовуватися не лише до цілої культури спільноти, а й може слугувати означенням і якоїсь певної частини даного суспільства (напр., еміграції).

ЛІТЕРАТУРА

1. Дмитриева Е.Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях. *Вопр. лит.* 2011. № 4. С. 88. – 96.
2. История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. (Отв. ред. Ю.Д.Левин). Санкт-Петербург: РАН. Ин-т рус. лит. Пушкинский дом, 1999. 512 с.
3. Лобачева Д.Б. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий. *Вестник ТПУУ.* 2010. Вып.8. С. 23 -26.
4. Львова И. Литературная репутация Ф. М. Достоевского в США (1940 – 1960 гг.). Автореф. Дис.на соиск... канд. филол. наук. Петрозаводск: Карельский гос. пед. ун-т, 2000.
5. Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. Наука о переводе (история и теория с древнейших времен). Учебн. пособие. – М., 2006. 490 с
6. Топер П. Перевод в системе сравнительного литературоведения. Москва: Наследие, 2000. 254 с.
7. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике.* – М., 1978. С. 16 -24.
8. Catford J. Translation Shift. *The Translation Studies Reader.* London, 2000. 234 P.
9. Demroasch D. *How to Read World Literature/ How to Study Literature.* Oxford: Wiley-Black Well, 2009. 124 p.
10. *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam/ Philadelphia, 1995. 287 p..
11. 11. Espagne M., Werner M. La construction d'une reference allemande en France 1750 – 1914. *Genfse et histoire culturelle. Annales ESC,* 1987. P. 969 – 992.
12. Espagne M. *Les transferts culturels franco-allemands.* Paris, 1999. 314 p.
13. Even-Zohar I. The Position of Translated Literary within the Literary Polysystem. Even-Zohar I. *Papers in Historical Poetics.* –Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics; Tel Aviv University, 1978 (Papers on Poetics and Semiotics. № 8. P. 45 -51.
14. Lefèvbre A. *Translation / History / Culture. A Sourcebook.* – Routlege, 1992. 256 p.
15. Lefèvbre A. *Chinese and Western Thinking on Translation. Constructing Cultures. Essays on Literary Translation/ Ed/ S. Bassnett, A, Lefever.* Bristol.UK. *Multicultural Matters,* 1998. P. 123 – 135.
16. L. *Studiessèvbre A., Bassnett S. Constructing Cultures: Essays on the History of Translations.* – Multilingual Matters. – Bristol, 1998. 168 p.
17. Lovy J. Translation as a Decision Process. *The Translation Studies Reader.* Td. Lawrence Venuti. London, 2000. P. 134 – 143
18. *The Manipulation of Litarature: Studies in Literary Translation.* Croom Heln, 1988. 243 p.
19. Nida E. *The Theory and Practice of Translation.* Brill, 1969. 309 p. .

20. Nida E. Contexts in Translating. John Benjamins Publishing Company, 2002.21.
Nida E. The Theory and Practice of Translation. *Brill, 1969.
21. Reiss K., Verner H. Foundations of a General Theory of Translation. The Translation Studies Reader. London, 2000. P. 143 – 156.
22. Toury G. The Nature and Role of Norms in Translation. Descriptive Translation Studies and Beyond. P. Amsterdam. Philadelphia: John Benjamins, 1975. P. 1 -5.
23. Translation, History, Culture: A Sourcebook. Routledge, 1992. 256 p.
24. Venuti L. The Translator's Invisibility. Routledge, 2008. 324 p.
25. Venuti L. The Translation Studie's Reader. – London, 2000. 177 p.

**МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ АСПЕКТ АКТУАЛЬНИХ КОНЦЕПТІВ
СУЧАСНОЇ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ В ДИСКУРСІ
COMPARATIVE CULTURE**

Методології сучасного порівняльного літературознавства давно розширюють свою територію і наразі мають тенденцію до функціонування у значенні, більш модерному, ніж традиційна літературна компаративістика, – як частина загальної дисципліни «*Comparative Cultural Studies*» – тобто порівняльні культурні студії.

Про необхідність зближення цих двох дисциплін, що не тільки не суперечать одна одній, а й необхідно доповнюють одна одну, писав ще Стівен Тетосі де Зепетнек у своїй монографії «*Порівняльне літературознавство*» (*Comparative Literature*, 1998) [14, 79] та статті «*Від порівняльного літературознавства сьогодні до порівняльних культурних студій*» (*From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies*, 1999) [15], не заперечуючи традиційних методів порівняльного літературознавства, запропонував три теоретичні сфери сучасної літературної компаративістики: 1. Вивчення літератури як тексту і літературної системи в контексті культури і культурних студій; 2. Вивчення у культурологічному дослідженні літератури із запозиченими елементами (теоріями та методами) порівняльного літературознавства; 3. Вивчення культури та її складових у режимі запропонованого аспекту «порівняльне культурне вивчення» замість існуючого мононаціонального підходу лише в одній культурі.

«У гуманітарних науках, – зазначає дослідник, – вичерпно і постійно встановлюється, що дисципліна порівняльне літературознавство має внутрішній зміст і форму, що сприяє крос-культурному та міждисциплінарному вивченню літератури та культури» [15].

При цьому дослідження у традиційних світових центрах компаративістики мають бути доповненими регіональними центрами за тематикою крос-культурного вивчення на основі національних культур.

Водночас Зепетнек, хоча і вважає регіоналізм життєздатною альтернативою і значущою заміною націоналізму та прагнень до культурної однорідності, але наполягає на необхідності глобалізації як позитивної сили, що не обов'язково втілює американський культурний вплив. Тому постулати автора стосуються необхідності діалогу культур так само, як і діалогу дисциплін, як загальномистецького культурного медіациклу, так і інших дисциплін гуманітарних та соціальних наук (історія, соціологія, психологія тощо). Порівняльні культурні дослідження розуміються як глобальна, інклюзивна та мультидисциплінарна структура в міжнаціональних і наднаціональних гуманітарних науках, як галузь дослідження, де обрані концепти порівняльного літературознавства об'єднуються з обраними концептами галузі культурних досліджень, тобто вивченням культури та культурних продуктів, включаючи, але не обмежуючись лише літературою, спілкуванням, засобами масової інформації, мистецтвом тощо, – з безліччю методів і підходів, тобто входить до категорії міждисциплінарності. Такі підходи виключають ієрахічні стосунки як між культурами, так і між дисциплінами [15].

Концепцію розширеного розуміння нової літературної компаративістики Зепетнека покладено в основу багатьох регіональних шкіл у різних країнах. Наразі вже йдеться про *трансдисциплінарний підхід та трансдисциплінарний поворот у компаративістиці*.

Основою для використання у порівняльних дослідженнях таких сучасних методологій, як постколоніальні студії, зокрема, концептів гібридної культури і транскультурації, що наразі складають суттєвий аспект ситуації постколоніальності, – є те, що в них аналізуються принципи взаємодії двох або більше культур постколоніального світу, а порівняння і визначення специфіки загального і окремого є предметом компаративістики. Актуальність такого

дослідження визначається тим, що в сучасному світі відбувається трансформація теорій мультикультуралізму, котрі не в змозі відповісти на виклики часу. Гібридність, як взаємопереходи двох чи більше культур, їх змішування і паралельне існування в одній зміненій культурі, – поєднуються з такою сучасною формою взаємодії культур, як транскультурація.

Саме зміна уявлень про національну ідентичність і культурну єдність, що відбулася разом зі зміною етнонаціональних держав на мультинаціональні держави, і сприяла виникненню таких напрямків сучасної постколоніальної теорії, що протистоять глобалізму, з одного боку, і мультикультуралізму, з другого, – як транскультуралізм і пов'язана з ним теорія гібридності культури. Якщо мультикультуралізм був теорією західної цивілізації, своєрідним орієнталізмом доби модерніті, позицією панівної і домінуючої західної культури, тенденцією до вестернізації глобального світу, – то транскультуралізм і гібридизація у постколоніальних студіях з'явилися як своєрідний окциденталізм, позиція підлеглої, залежної культури, точка зору на двонаправлений процес взаємодії нерівних культур.

Концепт гібридності був тим поворотним пунктом, що вказав на помилковість західного розуміння Свого і Чужого. Якщо для дослідників із країн третього світу цей концепт надавав можливості реабілітації ідентичностей меншин, то при перенесенні цього концепту на ситуацію Європи він реабілітував поліморфні неоднорідні колажні ідентичності, складені з різних національних – транзитних – культур [1, 5]. Адже доба модерніті пов'язує з гібридизацією надію на формування гібридних ідентичностей. Термін «транзитна культура» увійшов до лексики постколоніальних студій. Але до засвоєння пострадянських студій на територіях Східної Європи розуміння неможливості єдиної культурної ідентичності ще майже не дійшло. Так, відмова в сучасній українській історіографії від спадку радянської історії та культури і зведення його до ідеологем віктимності і жертвовності, з одного боку, і героїзму національно-визвольної боротьби, з другого, – не надає можливості включити пострадянські студії, як це відбувається в усьому світі, – до студій

постколоніальних, що розвиваються у рiчищi глобалiзму i постглобалiзму вiд концептiв акультурацiї i мультикультуралiзму до концептiв гiбридизацiї i транскультурацiї. Для мiсцевих пострадянських нацiоналiзмiв глобалiйний свiт iз його теорiями, заснованими на взаємодiї i взаємопроникненнi сучасних культур, на принципах *Comparative Cultures*, – закритий. Це прирiкає не лише iсторичну науку, а й порiвняльнi дослiдження, на опускання до архаїчного етапу домодерного мислення. Навiть уже давно застарiлий у глобалiйному свiтi постколонiальних теорiй – мультикультуралiзм – за таких умов стає несприйнятним для локальних нацiоналiзмiв з їх замкненiстю до взаємодiї i взаємовпливiв.

Як теорiя гiбридностi, так i транскультуралiзм, протистоять мультикультуралiзму саме тому, що, як вважав Х. Бгабга, культури розглядаються виключно у сталому незмiнному виглядi, у готовому варiантi, в межах традицiї, в той час як кордони культур завжди рухомi, розвиваються в результатi боротьби рiзних iнтересiв. Культура не складається з безлiчi рiзних частин, не пов'язаних одна з одною. Як i М. Бахтiн, Х. Бгабга називає це явище культурним багатоголоссям, спираючись на iдею гiбридностi. Концепцiя Х. Бгабги надає можливiсть показати принципову рухомiсть кордонiв нацiональної культури.

В останнi десятилiття дослiдники звертаються до досвiду фiлософiв, антропологiв, культурологiв Карибського басейну, передусiм до концепту транскультурацiї, що був уведений ще у 1940 р. кубiнським антропологом Ф. Ортiсом, який протиставив його як альтернативу асиметричнiй концепцiї акультурацiї в зонi культурних контактiв. Транскультурацiя наразi розглядається як результат ускладнених процесiв культурної взаємодiї в усьому свiтi. Росiйська дослiдниця М. Тлостанова, яка дослiджує транскультурацiю i гiбриднiсть на матерiалi доробку фiлософiв Карибського басейну, – зазначає, що транскультурацiя має на увазi не одну, а кiлька культурних точок вiдлiку, перетин кiлькох культур, курсування мiж ними i стан культурної вiдстороненостi – перебування в кiлькох культурах водночас або

неприсутність в жодній з них, за вибором в залежності від індивідуального переживання цього стану [3, 133]. Це створює динамічний рухомий процес культурної взаємодії.

Під акультурацією традиційно розуміється процес засвоєння іншої культури з боку певної соціокультурної групи, яка довгий час перебуває у зоні довготривалого тісного контакту з іншою групою – носієм своєї культурної традиції. З погляду теорії комунікацій, при цьому адресант, тобто друга культура, інформаційний досвід якої засвоюється, є панівною, а адресат, тобто перша культура, яка засвоює чужий інформаційний досвід, є залежною, пригнічуваною. Це взаємини залежності і асиметрії, які не створюють діалогу в інформаційному сенсі і виключають наявність транскультурної ідентичності. Західна антропологія запропонувала модель досліджень таких впливів, виходячи виключно із західного поняття норми і правильності, за якого західні взірці були унормованими, а все інше потрактовувалося як відступи від цієї норми у межах позитивістської теорії еволюціонізму і прогресизму. Європоцентризм західних методологій було проаналізовано в знаменитій праці Е. Саїда «*Орієнталізм*», де доводилося, що погляд на Схід як на Іншого належить виключно західній точці зору. Натомість протилежне явище – окциденталізм – так само репрезентує точку зору на Захід з погляду Сходу. Обидва явища обмежені саме асиметрією спрямування культурного контексту.

Цікаво, що передмову до основоположної книги Ф. Ортіса – «*Кубинський контрапункт тютюну і цукру*» – написав британський учений Б. Маліновський, прибічник теорії акультурації, який спотворив зміст нового терміну, дорівнявши його до звичної акультурації, що розцінюється пізнішими дослідниками як привласнення Маліновським наукового добутку Ортіса [10].

Повернення до винаходу Ф. Ортісом культурного контрапункту відбулося лише з виходом книжки Е. Саїда «*Культура і імперіалізм*», де доводилася неможливість повного розчинення і поглинання підлеглої культури у домінуючій. Ф. Ортіс пише про національні атрибути – цукор і тютюн, ставлення до яких змінює ідентичність і мислення різних груп людей, а також

змінює значення і використання самих цих предметів [3, 143]. Контрапунктний транскультурний процес породжує транскультурні ідентичності, котрі є носіями кількох культур. Дослідник не тільки показав двонаправлений симетричний процес взаємодії домінуючої і підлеглої культур, але й вперше зайняв позицію дослідника не ззовні, а зсередини описуваної культури як її частина і учасник. Б. Маліновський в останніх своїх працях вже періоду Другої світової війни повернувся до адекватного потрактування транскультурації Ф. Ортіса, усвідомивши свою маргінальність як поляка, тобто нації, пригнобленої нацизмом, – і власного перебування на перехрестях культур.

Ф. Ортіс визначив кубинську ідентичність як динамічно рухому, таку, що не лише засвоює коди домінуючої культури, а й передає їй свої власні, створюючи незнані коди нової спільної культури.

Найважливішою ознакою транскультурації є її імагологічна парадигма: Інший розглядається не як об'єкт, на який спрямовані зусилля по переробці його на Свого, а як незалежний самостійний суб'єкт паритетного діалогу. Трагізм і водночас перспективність такого діалогу як культурної взаємодії полягають в тому, що повний синтез двох культур в принципі неможливий, адже завжди залишаються точки непрозорості, неперекладності, що запобігає повному привласненню Іншого як Свого. Транскультурація декларує людську різноманітність, плюралізм історії, відмітає точку зору на соціальну історію і сучасність як на однорідність абстрактних особистостей, які живуть у гомогенному середовищі єдиної мови, культури, релігії і цінностей.

Транскультурація спирається на особливі прикордонні та множинні ідентичності, що протистоять образам інтегрованих культур і цілісних ідентичностей, породжених позитивізмом і прогресизмом уявлень про історію, що призводить до розуміння нації – уявленого конструкту – як монокультурності і загальної ідентичності на певній стабільній території. Цю позитивістську ілюзію було розвінчано вже у філософії постмодернізму.

Головним елементом, який піддається переосмисленню в транскультурній моделі, залишається трактування різноманітності і відмінності, образ Іншого і

способи взаємодії різних інакшостей як створення і урахування мислення Іншого і рівноправної взаємодії різних моделей світобудов. Дослідники вважають цей підхід більш плідним ніж етноцентризм ізоляціоністського спрямування [3, 148].

Гібридний тип культури особливо яскраво виявився і заявив про себе у відповідних теоріях у країнах Карибського регіону, де вже давно не існує етноцентричної ідентичності. Тому транскультурація перетворилася на основний модус існування такого типу культури, що ґрунтується на феномені гібридизації, або креолізації, за якого кордони між культурами метрополії і колонії стають невизначеними, хисткими. Найбільш відомою у карибській теорії є концепт креолізації Е.К. Бретвейта, де головну увагу приділено африканській домінанті в креольській культурі за умови рівності всіх культурних взаємодій. Знаменно, що термін «креолізація» використовується з 1990-х років одним із перших українських дослідників постколоніальних студій Миколою Рябчуком у суто негативному значенні як небажана взаємодія російської і української культур.

Основні постколоніальні концепти були сформульовані такими карибськими філософами, як Т.У. Харрис, Е.К. Бретвейт, Д.Волкотт. Їх відкриття співвідносяться з досягненнями західної філософії постмодернізму, як, наприклад, при описі культурного Іншого на пограниччях категорія порожнечі Т. У. Харриса подібна до метафори Ж. Дерріди, коли той пояснює термін «диссмінація», а також у роздумах Харриса про мистецтво як про діалог митця з внутрішнім «я» у творах, де транскультурні взаємодії призводять до діалогізму, гібридності, креолізації, – зазначає М. Тлостанова [2, 1–18]. Тому карибська література знаходиться у складних взаєминах з міметичним мистецтвом, адже на неї мають великий вплив оніричні іраціональні елементи сну, видіння, божевілля, роздвоєння особистості, що мають рівні права з реальністю [2, 1–18; 3, 126–149].

Гібридизація, у свою чергу, визначається і адекватно описується як створення нових змішаних типів культур, відкритих транслокальних меланж-

форм, як вважає, наприклад, Ян Недервеен Пітерсе (Jan Nederveen Pieterse). Крім того, увага до гібридності та гібридизації протиставлена ідеям закритих анклавних ідентичностей, зокрема етнічних. Мервен М. Крейді (Marwan M. Kraidy) вважає розвиток теорії гібридності «концептуальною неминучістю» культурного транснаціоналізму [9].

Гібридизація може розглядатися як концепт трансгресії за Ж. Батаєм і М. Фуко, тобто як момент порушення кордонів, подолання рамок можливого, вихід за межі існуючого дотепер в культурі. Розглядаючи гібридність як форму трансгресії, Біргітта Фрелло (Birgitta Frello) зазначає, що «*можливо досліджувати культурну ідентичність не вдаючись до культурного есенціалізму*» [8], тобто вже сама ця культурна ідентичність не є постійною, незмінною і чистою, а історично мінливою, змішаною. Те ж саме стверджує і Роберт К. Юнг (Robert C. Young). Основа теорії гібридності, яку розробляв ще Бахтін, – це нелінійне розуміння категорій нації і народу, які насправді не мають закріпленого історизмом і прогресизмом статусу минулого як незмінних успадкованих традицій.

Подібне осучаснення Хомі Бгабга називає «*винаходом традицій*», а Бенедікт Андерсон (Benedict Anderson) – «*уявленими спільнотами*». Джозеф Рааб (Josef Raab) і Мартін Батлер (Martin Butler) вважають, що, прийнявши поняття гібридності і культурних відмінностей, ми відійшли від утопії есенціалістських уявлень про культурну самобутність.

Хомі Бгабга використовував для позначення прикордонного стану культури термін Ж. Дерріди «*дисемінація*», тобто розсіювання. Дослідник підкреслював, що взаємообмін цінностями, значеннями й пріоритетами дії далеко не завжди ґрунтується на принципах рівності та співпраці, а часом і зовсім навпаки – на антагонізмі, конфліктності і навіть повному взаємонерозумінні. Він відкидав поняття гомогенної національної культури, етнічної спільності як основи культурної компаративістики. Національні культури, – стверджує Хомі К. Бгабга, – під впливом процесів гібридизації змушені змінювати свій вигляд. Гібридна культура позначається як «дивне

виживання людей на кордонах культури. Бо саме життя на кромці історії та мови <...> дозволяє нам перетворювати відмінності в солідарності різного роду» [6].

Культурна гібридизація визначається як змішування різнорідних культурних елементів, що веде до виникнення нових культурних форм у результаті взаємодії глобальних, національних і регіональних культурних впливів і їх переробки на локальному рівні. Опис місцевих культур як продуктів тривалої культурної гібридизації протистоїть уявленням про них як про ізольованих, «чистих» і автентичних одиниць культурної взаємодії, що переважали в антропології до початку 1980-х років і служили основою порівняльного підходу (кросскультурних досліджень). Це ж застаріле уявлення було в основі колишніх антропологічних теорій культурного контакту, таких як акультурація, асиміляція. Відповідно до сучасних уявлень, культурні впливи ніколи не бувають односпрямованими, вони можуть бути оборотними, а нові культурні феномени, що виникають при взаємодії культурних форм різного походження та рівня, як правило, містять елементи всіх культур, що взаємодіють.

Карибські філософи підкреслювали, що гібридні ідентичності і культури повинні сприйматися не як регіональний випадок, а як норма стану сучасного глобалізованого світу, що постійно рухається, відриваючись від власних коренів. Саме це є невід'ємною умовою існування сучасної людини, попри те, що віра в існування у модерному світі національних культур протирічить такому засобу буття. Гібридні ідентичності мають креативніший потенціал, ніж гомогенні культури, тому за ними майбутнє. Карибська традиція сформувала в найбільш завершеній формі гібридні моделі транскультурації. До специфічно карибських категорій відносяться гібридизація, креолізація, позадомовість, міжкультурний діалог, що ґрунтується на явищах транскультурації.

Щодо літературної компративістики, то виявляється важливим, що для гібридної культури як і для сучасної світової літератури зокрема, типовим є

повалення західного літературного канону і створення альтернативних практик прочитання європейської класики [2, 1-18].

Значний внесок у прояснення концепту гібридизації у взаєминах з глобалізацією і культурою вніс американський соціолог і культуролог нідерландського походження Ян Недервеен Пітерсе. Дослідник описує культурні форми і ідентичності як гібридні, якщо компоненти суміші походять з різних культурних контекстів [11;12;13]. Він прояснює це положення шляхом порівняння трьох парадигм культурних відмінностей: культурного диференціалізму, культурної конвергенції і культурної гібридизації. Культурний диференціалізм походить від постійної наявності культурних відмінностей, котрі слугують причиною конфліктів між національними утвореннями, що спершопочатку мисляться як цілісні, гомогенні, однорідні й віддадені одне від одного, але прив'язані до власної території. Культурна конвергенція означає урівняння культур між собою внаслідок глобальної взаємозалежності та івзаємопов'язаності.

Розвиток електронних технологій і засобів масової інформації та розповсюдження західних матеріальних і символічних товарів призводять до поступової культурної гомогенізації світу. Ця тенденція отримала назву макдоналізації, кока-колізації, американізації, вестернізації супільств. Третя парадигма пов'язана з моделлю культурної гібридизації як процесу, що характерний для сучасного світу, відповідно до постмодерністського та постколоніального розуміння культури як мандрівної, за висловом Дж. Кліффорда.

Перші дві парадигми розглядають культурні рухи як гру з нульовою сумою, що призводить до появи глобального села, або ж до зіткнення цивілізацій. Лише модель гібридизації в змозі адекватно описати складну динаміку культурних змін у світі. Поряд із терміном гібридизація вживаються також і інші терміни, що не співпадають, але пов'язані з гібридизацією – меланж, креолізація, транскультурність.

Диференціалізм впливає з постійної наявності культурних відмінностей, що слугують причиною конфліктів між культурними полями, спершопочатку однорідними, гомогенними, віддаленими один від одного, прив'язаними до власної території. Друга парадигма – конвергенція – полягає в тому, що глобалізація призводить до урівняння культур між собою, що на практиці означає вестернізацію, або макдональдизацію, кока-колонізацію, що веде до культурної гомогенізації. Третя парадигма – це гібридизація, що більш адекватно описує складну динаміку культурних змін сучасного світу. Ян Недервеен Пітерсе називає подібні явища культурою меланжу. Теорія гібридизації, що впевнено займає значне місце у постколоніальних дослідженнях, вперше була актуалізована дослідниками і письменниками третього світу (Стюарт Холл, Хоми Бгабга, Арджун Аппудураї, Салман Рушді, Франц Фанон, Едвард Саїд), які підкреслювали, що гібридизація є не винятком, а нормою сучасного глобального світу, для якого характерні всесвітні міграційні рухи [1, 4–9;11;12;13].

Серед декого з дослідників існує переконання, що ми переживаємо глобальний період «зіткнення цивілізацій», що глобалізація веде до культурної гомогенізації. Натомість Я. Н. Пітерсе стверджує, що ми є свідками формування глобальної культури меланжу за допомогою процесів змішування культур або гібридизації. З цієї точки зору конфлікт може бути пом'якшеним, а ідентичність зберігається, хоча і трансформується. Дослідник малює ключову різницю між пасивними та активними формами глобалізації (глобалізованим і глобалізуючим) та гібридністю (гібридизованим і гібридизуючим). Він пропонує всебічне ставлення до аргументів гібридизації, а при обговоренні глобалізації та культури закликає відокремлювати сенс культури. Такий історично глибокий та географічно широкий підхід до глобалізації має важливе значення, коли ми стикаємося з посиленням і поширенням конфліктів, породжених культурними непорозуміннями і ксенофобією.

Глобалізація, як правило, трактується як процес гомогенізації, але з огляду на те, що існує багато концепцій глобалізації, це навряд чи коректно, – зазначає Пітерсе. Глобалізація також часто пов'язується саме зі сучасністю, що фактично прирівнює глобалізацію до вестернізації, історично обмеженою її формою. Замість цього Пітерсе пропонує розглядати глобалізацію як гібридизацію: структурну гібридизацію, або появу нових, змішаних форм співпраці та культурної гібридизації, або розвиток транслокальних меланжуючих культур. Дослідження теорії гібридності та рефлексії з приводу політики гібридності демонструють різновиди гібридності, від мімікрії до протидії, опору гегемонії. Інша сторона гібридності – транскультурна конвергенція. Існують два різні концепти культури: територіальна та транслокальна, внутрішня та зовнішня, – вони виробляють різні погляди на культурні відносини та глобалізацію. Гібридизація належить до концепції замкненої культури, що розмикається – у процесі, що веде до пост-гібридності. Це аргумент для пост-інтернаціональної соціології гібридних часів, просторів і утворень [12;13].

Найбільш розповсюджені інтерпретації глобалізації – це ідеї стосовно того, що світ перетворюється на більш уніфікований і стандартизований за допомогою технологічного, фінансового, культурного забезпечення із Заходу, а також того, що глобалізація пов'язана з модерністю. Але передовсім глобалізація повинна розглядатися як процес гібридизації, що породжує глобальні суміші – меланж.

Гібридність становить проблему лише з погляду існуючих меж. Значення гібридності змінюється не тільки з часом, але і в різних культурах, і це породжує різні моделі гібридності. Важливість гібридності полягає в тому, що вона робить проблематичними межі [11;12;13]. Я.Н. Пітерсе запропонував розглядати глобалізацію саме як гібридизацію, що породжує глобальний меланж, змішання. Що стосується культурних форм, гібридизація визначається як «способи, в яких формивідокремлюються від існуючої практики та рекомбінуються з новими формами в нових практиках» (Rowe and Schelling,

1991) [13, 658–680]. Цей принцип також стосується структурних форм соціальної організації. Очевидно, – зазначає дослідник, – що нинішній етап глобалізації передбачає відносно ослаблення національних держав – в ослабленні як «національної економіки» в контексті економічного глобалізму так, і культури, і занепаду патріотизму [13, 662].

Негативне ставлення до гібридності йде від парадигми ХІХ століття, згідно з якою суміші, мутації – регрес по відношенню до первісної чистоти – у суспільстві та культурі, як у біології. Але після відкриття генетики Г. Й. Менделем і розвитку біології у ХХ столітті гібридність почала цінуватись як інструмент удосконалення генного механізму. Зрештою, це увійшло у більш широкі кола – було виявлено зв'язок між природничими і суспільними науками. У постструктуралізмі і постмодернізмі гібридність і синкретизм перетворилися на ключові поняття. Отже, гібридність стала антидотом до есенціалістських понять ідентичності і етнічності. Культурний синкретизм відноситься до методик монтажу і колажу, до міжкультурних сюжетів музики, одягу, поведінки, реклами, театру, мови тіла або візуального спілкування, поширення багатоетнічних та багатоцентричних моделей. Міжкультурність, а не мультикультуралізм, є головною подією такої перспективи [13, 658–680].

Завдяки Бахтіну, зазначає Пітерсе, гібридизація описує такі феномени, як ярмарки, де поєднується незвичне і знайоме, селяни і городяни, виконавці і спостерігачі. Ці опозиції також можуть бути культурами, націями, етнічними групами, статусними групами, класами, жанрами – гібридність своїм існуванням розмиває відмінності серед них. Функції гібридності, нарешті, ще у відносинах між центром та маргінесом, гегемонією та меншиною, і саме гібридні явища вказують на розмитість, дестабілізацію або підрив цих ієрархічних відносин.

У постколоніальних літературах гібридність – це знайомий і амбівалентний троп. Хомі Бгагба ставиться до гібридів як до міжкультурних посередників між нацією і імперією, створюючи контрнарратив від кордонів нації до з'єднання цих кордонів. У той самий час, відмовляючись від

ностальгічних взірців доколоніальної чистоти, гібриди, за допомогою мімікрії можуть відповідати гегемонізованому переписуванню Євроцентра. Гібридність у такій перспективі може стати умовою, рівнозначною відчуженню, стану бездомності. Можна сконструювати континуум гібридності: з одного боку, асиміляційна гібридність, що тяжіє до центру, приймає канон і імітує гегемонію, а, з другого боку, дестабіліційна гібридність, що розмиває канон, повертає потік і руйнує центр. Гібридності, таким чином, можуть бути диференційованими, згідно зі складовими частинами меланжу: як асиміляційний гібрид дестабілізує (активний) канон і його категорії. Все одно що це означає дестабілізувати канон. Варто задуматися про політику гібридності, зауважує дослідник [11].

Взаємодія культур у сучасному глобальному світі отримує ключові позиції з цивілізаційного погляду. Наразі вже реальність не вкладається у двоскладові опозиційні схеми. Значно сучаснішими виступають такі форми взаємодії культур, як гібридизація в оновленому її значенні і транскультурація. На сучасному етапі цивілізаційного розвитку тенденції до ізоляції національних культур з метою їх етнокультурного захисту вже не можуть розглядатися як захисний механізм традиційної культури. За думкою П. Штомпки, людство сьогодні переходить від моделі ізоляції до моделі глобалізації. Вчений розкриває різні концепції, підкреслюючи, що у глобальному суспільстві поки що домінує тенденція до гомогенності й одноманітності [4; 5].

Соціальні антрополози Б. Маліновський і А. Р. Редкліфф Браун спостерігали феномени культурного контакту, культурного зіткнення і культурного конфлікту, зазначає П. Штомпка і зауважує, що у світі вже на початок ХХ століття залишилося дуже небагато традиційних суспільств. Практично всі мешканці планети відчули на собі вплив високомодернізованого західного світу [4, 126]. Місцеві культури і звичаї зникають під впливом західних інституцій. Є також і погляд на те, що вестернізація є символом цивілізації взагалі. Останній погляд знайшов своє місце особливо в

посткомуністичних країнах Східної і Центральної Європи, де прозахідна орієнтація викликана передовсім бажанням приєднатися до Європи і уникнути Азії як відсталого радянського імперського володіння [4, 126–130].

Глобальні масштаби уніфікації культури визначаються також засобами ЗМІ, а також розвитком міжнародного туризму. Це перетворює планету на одне велике село, де всі споживають той самий культурний продукт. Шведський соціальний антрополог Ульф Ганнерс запропонував теорію «глобальної ойкумени». Під «ойкуменою» він розуміє регіон постійної культурної взаємодії, обміну і перекладу феноменів однієї культури на мову іншої. На протилежність традиційним культурам, що існують у певних кордонах, сучасні культури завдяки сучасним комунікаційним технологіям перетинають будь-які просторові і часові кордони, розривають простір і час. Більшість із таких культурних впливів несиметричні й односпрямовані від центру до периферії. Ганнерс вважає, що ця асиметрія не є єдиною системою. Це множинна структура з різними спеціалізованими і регіональними центрами, що постійно змінюються і рухаються у часі. Він пропонує можливі сценарії культурної уніфікації. По-перше, – це глобальна гомогенізація за повного домінування західної культури, де зникає будь-яка місцева специфіка, місцеві культурні форми поступово зникають і відбувається становлення культурної однорідності. Наступний сценарій описує деградацію цінностей західної культури в процесі адаптації у зіткненні з периферією. При цьому діють два механізми: перший залишає місце лише для продукта найнижчого рівня або з причини звалювання на периферійні ринки продукції низької якості, що пояснюється низьким культурним рівнем приймаючої сторони. Другий викривлює західні цінності, пристосовуючи їх до звичного примітивного рівня життя споживачів [5].

Четвертий сценарій, за Ганнерсом, – це «сценарій дозрівання». Він передбачає не просто сліпе сприйняття, а рівний діалог і обмін, коли проникаюча культура метрополії збагачується деякими цінностями периферії, коли дається власна інтерпретація привнесеним ідеям тощо. В результаті

утворюється єдиний сплав внутрішніх і зовнішніх елементів. У подібних процесах глобальна культура відіграє роль стимулятора, що сприяє збагаченню місцевих культурних цінностей. У той же час вона набуває специфічних етичних рис, згідно з місцевими умовами. Різниця культур залишається, але їх розвиток поживається під впливом центру [5].

Представники приймаючої країни, в чие повсякденне життя вплетені глибинні структури локальної культурної спадщини, наділяючи транснаціональний культурний потік своїми власними смислами, істотно модифікують його. Це може відбуватися шляхом розкладання привнесених культурних тем на зміст і форму. Відділення форми, стилю, техніки або, образно кажучи, «культурної мови», від конкретного змісту, сюжету, передісторії дозволяє заповнити привнесену глобальну форму місцевим змістом. Місцеві культурні цінності можуть розширюватися і збагачуватися на цій новій основі. В результаті утворюється те, що Ганнерс називав «креолізацією», або ж гібридизацією культури. У всьому світі всі культури являють собою складний синтез, вони вже не однорідні, як колись, оскільки між центром і периферією історично накопичуються взаємозв'язки. Повторюючи відому метафору М. Бахтіна і незалежно від нього, Ганнерс говорить не про злиття культур в єдине глобальне ціле, а про «діалог культур» [5].

Потужну підтримку сценаріям «дозрівання» і «гібридизації» надав Шмуель Айзенштадт. Підсумовуючи свої дослідження стародавніх і сучасних цивілізацій, він намалював картину, подібну до тієї, яку описував Ганнерс. Розширення цивілізацій створює для включених у них товариств передумови у вигляді культурних символів та інститутів, відкриває нові можливості розвитку і вибору. Відмінності, які, при безлічі загальних характеристик, є між сучасними товариствами, кристалізуються шляхом відбору (а отже, і трансформації) цієї великої кількості культурних символів, смислів і інститутів як західної, так і власної цивілізації. Відповідна реакція периферійних суспільств на експансію центральної цивілізації залежить від поєднання

декількох факторів: 1) від «пункту входу» даного суспільства в глобальну систему, за якою можна визначити, які аспекти попередньої культури відкидаються і які нові можливості надаються (іншими словами, звідки виникає вплив центральної цивілізації); 2) від видів технологій та економічного устрою, що існували раніше в даному суспільстві (іншими словами, від стану периферії на той час, коли вона стикається із зовнішнім впливом); 3) від основних онтологічних поглядів на взаємини космічного, соціального і культурного порядку, а також від життєздатності еліти, що висловлює і санкціонує такі погляди; 4) від способів пристосування до умов, що змінюються в ході історії даного суспільства. Айзенштадт вважає, що у сукупності варіативність і однаковість несуть у собі значний потенціал для розвитку [4, 126–130].

Н. Г. Канкліні, говорячи про термін «гібридизація», який означає «схрещування», підкреслює, що в даному випадку мова йде не про расове змішування і не про зближення релігійного або символічного порядку. Гібридизація – це складний процес, а не єдина програма, і вона може або прискорити розпад ослаблених культур, або стимулювати багатокультурну інтеграцію, або загострити міжкультурне протиріччя. Гібридизація може виникати внаслідок інтенсифікації міграційних потоків. Крім того, процес культурної гібридизації може стимулюватись інструментами диференційованої культурної політики, або залежати від комунікаційного ринку. В результаті взаємодії культур утворюються складні пересічні простори, що знаходяться у неодномірних стосунках. Поняттям «гібридизація» розкривається сутність відносно швидкого і часом несподіваного поєднання елементів, фактів, явищ, процесів культури, в результаті чого відбувається трансформація «кордонів культур». Глобалізація не виключає, а враховує розвиток різних культур і традицій, оскільки саме в них міститься потенціал для подальшої еволюції людства, в той час як вестернізація, що уніфікує світ, веде в глухий кут «культурного імперіалізму». Збільшення контактів із «чужими» культурами веде до

ускладнення ідентичності, і в залежності від особистості людини відбувається або «розмежування» з іншими картинами світу, або прийняття норм, стилів, образів життя як припустимих. Тому картина світу стає або поліфонічною («множинна ідентичність»), тобто прийняття кожного структурного компоненту не порушує його самостійності, або гібридною – новою формою змішання. Однак найчастіше говорять про переважання мозаїчності і колажу, позаяк глобалізаційні процеси, інтегруючи зовнішній культурний простір, посилюють внутрішню етнокультурну диференціацію. Елементи з інших культур мають відбиратися таким чином, щоб це не заважало персональній і етнокультурній (локальній) ідентичності. Ідентичність – ще одна категорія, яка наразі не може вважатися проясненою остаточно. Людина так чи інакше усвідомлює своє перебування у певній страті, де або приймають колективні цінності відкритості іншим культурам, або повністю заперечують можливість взаємодії. Перша модель, звичайно, більш перспективна, ніж захист відокремленої етнокультурної самобутності через зовнішні чинники, без урахування мінливого контексту і можливостей індивідуальних проявів у культурі.

Можна погодитися з Нестором Гарсія Канліні в тому, що увага до концепту гібридизації призводить до висновку, що наразі всі культури – це прикордонні культури. Усі мистецтва розвиваються залежно від інших мистецтв. Ремесла мігрують з сільської місцевості до міста. Культури втрачають винятковий зв'язок із власною територією, але вони виграють у спілкуванні і знанні [7, 442]. Враховуючи складність визначення концепту ідентичності, можна виділити бодай дві моделі у сучасному світі: це ускладнена етнонаціональна ідентифікація і маргіналізація. У першому випадку загрожує втрата цілісності національної культури, у другому випадку загрожує декультурація і деструкція внаслідок маргіналізації. Маргіналізація характеризується втратою людиною зв'язку зі своєю культурою, її готовністю вписатися в будь-який контекст, поверхневе засвоєння соціокультурного простору, фрагментарність сприйняття світу, в якому власна культура

залишається лише одним із численних фрагментів. Руйнація системи цінностей внаслідок маргіналізації є показником кризи ідентичності. Збереження самобутності культури як основи для самоідентифікації особистості повинно усвідомлюватися поряд із необхідністю розвитку культурної різноманітності як джерела цивілізаційного поступу. Отже теорія гібридизації, як і теорія транскультурації, – як форми взаємодії культур – це побудова діалогу в умовах суперечливого глобального світу, поєднання своєї і іншої культури.

Сьогодні вже очевидно, що старі стратегії формування уявлень про національні ідентичності, культурну цілісність націй і шляхи міжкультурної комунікації на ґрунті концепту нація – не працюють у сучасному модерному глобальному світі, адже саме вони ведуть до появи невирішених етнонаціональних проблем, ксенофобії, конфліктів у суспільстві. Виникає нагальна потреба у напрацюванні нових теорій щодо міжкультурних практик, що неодмінно виникають у мультикультурному середовищі, яким позначені всі суспільства періоду глобалізації. У сучасній порівняльній культурології (comparative cultures) на зміну теоріям мультикультуралізму, що виявився насправді розділенням по різних відокремленим культурним практикам, не пов'язаним між собою, і, відповідно, домінуванням культури західного (вестернізованого) світу, – з'явилися теорії, що заперечують саму можливість мультикультуралізму як відсутності взаємодії культур – концепції транскультури і гібридизації.

Принциповою для розрізнення цих теорій – попередньої і сучасних – є фокалізація, точка зору, перспектива дослідження: або від панівної, або від периферійної культури. Передовсім це теорія гібридизації, спрямована проти мультикультуралізму, автором якої є Х. Бгабга. Складність полягає у тому, що теорія гібридних культур не в змозі пояснити стійку наявність старих ідентичностей і антигібридних векторів у розвитку модерних суспільств. Окремі національнокультурні системи зберігаються як доволі стійкі утворення і сприймають Іншого по-старому як Чужого, Ворога, загрозу власній ідентичності і власному порядку.

Проблеми транскультурних досліджень, так і уваги до гібридизації, – гальмуються тяжінням до архаїчних суспільств, час яких давно вже минув, що пояснюється певною вигодою для політичної влади утримувати суспільство у такому архаїчному стані, влади не тільки окремих держав, але й всесвітніх транснаціональних корпорацій, які, з одного боку, спираються на глобальний світ, а, з другого, привласнюють національні цінності різних територій.

Водночас постмодерне уявлення про культури та ідентичності, як твердять сучасні дослідники, – покладає на гібридизацію надії у формуванні відкритого суспільного простору, де, можливо, не тільки існуватиме культурний меланж і запозичення, а й народяться гібридні ідентичності, постане своєрідна гібридизована особистість як глобальна людина [1, 5].

ЛІТЕРАТУРА

1. Левандовская Е.Н., Пряхина А.В. О концепте гибридации в исследованиях национально-культурной идентичности: проблемы и перспективы. Обсерватория культуры. 2015. №5. С.4-9. URL: <https://observatoria.rsl.ru/jour/article/viewFile/200/353> (дата звернення: 06.09.2019).
2. Тлостанова М.В. Карибская транскультурная философия в контексте диалога культур. Культурологический журнал. 2011. №2 (4). С.1-18. URL: http://www.cr-journal.ru/files/file/09_2011_23_17_03_1316632623.pdf (дата звернення: 06.09.2019).
3. Тлостанова М. В. Транскulturация как модель социокультурной динамики и проблема множественной идентификации. Вопросы социальной теории. 2011. Том V. С. 126-149.
4. Штомпка П. Социология социальных изменений / Пер. с англ, под ред. В.А. Ядова. Москва : Аспект Пресс, 1996. 416 с. (Программа «Высшее образование»).
5. Штомпка П. Социология. Анализ современного общества / пер. с польск. СМ. Червонной. Москва : Логос, 2005. 664 с.
6. Bhabha H.K. The Location of Culture. London : Routledge, 1994. 408 p.
7. Canclini N.G. Hybrid cultures, oblique powers / Nestor Garcia Canclini. Hybrid Cultures : Strategies for Entering and Leaving Modernity / Translated by Christopher L. Chiappari and Silvia L. Lopez. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1995. Pp. 207-249, 258-263, 422-444. URL: <http://www.surfacenoise.info/neu/1220Summer/readings/CancliniHybridCulturePower.pdf> (дата звернення: 06.09.2019).
8. Frello B. Cultural Hybridity: Contamination or Creative Transgression? Birgitta Frello. Aalborg Universitet: Akademiet for Migrationsstudier i Danmark, AMID, 2006. URL: http://vbn.aau.dk/files/17424949/AMID_wp_54 (дата звернення: 06.09.2019).
9. Kraidy Marwan M. Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization. Philadelphia : Temple University Pres, 2005. 226 p.
10. Malinowsky B. Introduction / Ortiz F. Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar. Durham, 1995. P. LVIII.

11. Pieterse J. N. *Globalization and Culture : Global Mélange* / Jan Nederveen Pieterse / Third Edition. New York USA, London UK : Rowman & Littlefield Publishers, 2015. 196 p.
12. Pieterse J.N. *Globalization as hybridization*. *International Sociology*. 1994. Vol. 9. №2. URL: <https://we.riseup.net/assets/102142/appadurai.pdf#page=697> (дата звернення: 06.09.2019).
13. Pieterse J. N. *Globalization as Hybridization*. *Media and cultural studies : keywords* / edited by Meenakshi Gigi Durham and Douglas M.Kellner. /Rev. ed. USA, UK, Australia 2001, 2006. Blackwell Publishing Ltd. P. 658-680.
14. Tötösy de Zepetnek, Steven. *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Chapter Three: Comparative Literature as/and Interdisciplinarity. Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1998. 297 p. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=clcweblibrary> (дата звернення: 06.09.2019).
15. Tötösy de Zepetnek, Steven. *From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 1999. Vol.1. iss.3. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1041&context=clcweb> (дата звернення: 06.09.2019).

СТУДІЇ ТРАНСКУЛЬТУРАЦІЇ ТА КУЛЬТУРНОЇ ГІБРИДНОСТІ ЯК ПРЕДМЕТ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Транскультурація, що прийшла на заміну мультикультуралізму, з одного боку, і глобалізму, з другого, є невідворотним наслідком ускладнених процесів культурної взаємодії в цілому світі. Хоча ця проблематика традиційно може бути віднесеною до компаративістики, але літературною компаративістикою ще вивчалася недостатньо як на матеріалі порівняльного аналізу вітчизняної літератури та літератур Європи та Америки, так і на матеріалі постколоніальних літератур Східної Європи. В цьому перший аспект актуальності цієї теми.

Транскультурація – це поняття, уведене вперше кубинським антропологом Ф. Ортісом [17] у 1940 році як альтернатива загальноживаним на той час асиметричним концепціям акультурації – односпрямованого перекладу у зоні культурних контактів (за визначенням британського антрополога польського походження Б. Маліновського), – неповну асиміляцію, зберігання Іншості у чужому середовищі. У подальшому це була можливість опису складних процесів культурної взаємодії в епоху глобалізації.

Наразі термін вживається у постколоніальних студіях у категоріях імперського-колоніального. Транскультурацію засновано на динамічному різноманітті, в цьому феномені пропонується нове осмислення як старих явищ різноманіття культур і полілінгвільності, так і актуалізованих транснаціональних мов, дискурсів і традицій, що вийшли на перший план у культурних процесах кінця ХХ - початку ХХІ ст. Транскультурацію засновано на сучасній неминучій взаємодії культур, на культурному полілозі, в якому не повинно відбуватися повного синтезу, злиття, повного культурного перекладу, де культури зустрічаються, взаємодіють, але не зливаються, зберігаючи певну непрозорість. Карибський філософ Е. Гліссан стверджував не тільки право на відмінність, а й право на непрозорість, що розуміється не як закритість

всередині непроникної автократичної культури, але як твердження своєї особливої суті в рамках унікальності, що не знищується [14].

Поняття транскультурності може бути основою для аналізу літератури в епоху глобалізації. У сучасній компаративістиці транскультурність зближується з іншим концептом, що лежить в основі модерних порівняльних методологій – з концептом культурного трансферу.

В свою чергу, категорія культурної гібридизації використовується для культур прикордонного типу, де визначається спільна ідентичність, не пов'язана з національною, мовною однаковістю (наприклад, карибська ідентичність). Транскультурація не стирає відмінності між культурами, а включає їх у творчий ігровий процес (В. Харріс, Ж. Дерріда). Хомі Бгабга, у свою чергу, більше цікавиться феноменом антагоністичної зустрічі на кордоні культур, що артикулюється як порожнеча. Моделі транскультурації дають опис постмодерного світу як трансформації хаосу у порядок, надають можливості виходу із ситуації постмодерну. Теорія культурної гібридності Хомі Бгабги, що породжує «позадомність», у якій існує сучасний індивід, містить основи трактування культурної гібридності як транскультурного феномену. Методологічною основою для дослідження транскультурної літератури є концепція продуктивної культурної гібридності. Дослідник звертає увагу на національну ідентичність, що будується на кордонах, «з того боку», у просторі «за межами» гомогенної культури або «у проміжку» між різними культурами. У праці «Місцезнаходження культури» («The Location of Culture», 1994) Хомі Бгабга стверджує, що світову літературу необхідно розглядати через призму таких загальних тем, як історична травма, рабство, геноцид, вигнання, втрата культурної ідентичності. При цьому «культурна відмінність» проявляється у «змішаному та розколотому гібридному тексті» [13]. Таким чином, гібридна ідентичність стає одним із акторів структури художнього тексту з погляду транскультуралізму.

Тенденція до зрощення постколоніальних і пострадянських (пост-тоталітарних) студій – вельми популярна останнім часом. Власне,

перенесення інтересів з орієнталізму, заснованого Саїдом, де домінував погляд метрополії на колонії, – на окциденталізм, де створювався погляд колоній на метрополію, – надавав можливість опису радянських і пострадянських практик як імперської системи з категоріями колоніального і неокolonіального поневолення і залежності. Ще Е. Саїд у монографії «Культура і імперіалізм» («Culture and Imperialism», 1994) пропонує «новий порівняльний контрапунктний підхід» [18, 51], вважаючи це головною інноваційною парадигмою гуманітаристики. Він наполягає на перегляді уявлень про те, що література існує у національних рамках. А, наприклад, Л. Хатчен визначає цей новий підхід до дослідження культури епохи глобалізації як «компаративний транснаціональний фокус» [15, 26].

Теоретичні проблеми сучасної транскulturації як епістемологічної моделі процесів глобалізації розглядаються М. Тлостановою, котра спирається на давні дослідження кубинця Ф. Ортіса і використовує термін Фуко «епістема» по відношенню до теорії транскulturації. Як вторинна культурна модель «транскulturа» розробляється починаючи з 1980-х років М. Епштейном. Перенесення ж загальних положень теорії транскulturації і пов'язаної з нею гібридизації на ситуацію постколоніальної дійсності східнослов'янського регіону – наразі не проводиться.

Значне місце у розгляді концептів гібридизації і транскulturалізму в межах і поза межами постколоніальних студій посідає аналіз філософських систем карибських мислителів і карибського типу культури, внаслідок чого може скластися поверхове враження, що ця тема стосується лише певного типу культур карибського басейну періоду модернізації і глобалізму, і що до сучасних пострадянських – вужче – східнослов'янських проблем – це має досить віддалений стосунок. Проте якраз карибська філософія, що вибудовується як значний прошарок сучасної компаративістики у галузі взаємодії культур – безпосередньо стосується проблем вибору шляхів подальшого постколоніального розвитку пострадянських культур, зокрема у нашій країні. Обрання останніми роками на державному рівні курсу на

мононаціональну культуру, архаїзація і кластеризація, анклавізація вітчизняного буття, попри декларації про необхідність модернізації і вестернізації, невизначеність і неоднозначність концепту «Європа» у сучасному світі, розвиток ксенофобії, що неминуче виникає при анклавізації, надто затягнений постколоніальний стан транзиту від імперії до модернізації, знову і знову повторення радянського дискурсу і типово радянських ідеологічних замкнених схем, пошук ворогів не тільки за умовними кордонами, а й на таких само умовних прикордоннях і навіть всередині власної території, – все це засвідчує, що проблема взаємодії культур, гібридизації та транскультурації – ще не визнається однією з пріоритетних напрямків діяльності держави. Тому категорії транскультурації і гібридності, вперше висунуті карибськими теоретиками, не тільки не є для нас абстрактними і малоцікавими, але й, навпаки, становлять надзвичайну важливість. Адже постколоніальні війни, які ми переживаємо, виправдовуються ідеологією необхідності анклавної чистоти національної культури, незалежності її від колишньої панівної культури метрополії, принциповою неможливістю культурної взаємодії. Примордіалізм та есенціалізм у визначеннях етносів, що, зокрема, було прийнятим у радянських дослідженнях, вже давно у сучасній історичній соціології і культурних студіях поступилися місцем модерністичним напрямом думки періоду глобалізму, де карибські за походженням теорії транскультурації і гібридизації давно вже поширилися на весь світ. Закони транскультуралізму і модерної гібридності – глобальні.

Складність в аналогіях полягає в тому, що креолізація для карибської культури означала поєднання різних не стільки етносів, але й рас. Так само в сучасній Європі про анклавізацію і гібридизацію говорять виключно у зв'язку зі взаємодією різних рас: корінних європейців і мігрантів з Азії і Африки. Проблема в тому, що близькі східноєвропейські культури не розрізняються в світі так яскраво, як креоли в Карибському регіоні і мігранти в Європі. Тому подібні дослідження передусім мають цікавити саме східнослов'янських учених, де існують і дотепер не вирішені проблеми взаємодій надто близьких, а

не зовсім далеких культур, і проблеми гібридних і транскультурних ідентичностей. В нас є також свої контрапункти тютюну і цукру, користуючись метафоричною назвою знакової для транскультуралізму книжки Ф. Ортиса...

А, з іншого боку, теоретики пострадянського транзиту, що належать до різних країн, часто-густо обіймають протилежні позиції в оцінці того рівня гібридності і непрозорості, що відрізняє одну близьку культуру – культуру колишньої метрополії – від іншої культури – колишньої підлеглої території. Тому для українських компаративістів першочерговим завданням може вважатися не тільки виокремлення власного культурного досвіду від досвіду колишніх метрополій, а й визначення гібридних транскультурних елементів, котрі складають частину української рухомої ідентичності.

Сучасні українські філософи-гуманітарії, культурологи і літературознавці вже давно звертають увагу на феномен транскультурації як можливий спосіб подолання роз'єднання внаслідок політичної і економічної кризи і довготривалих військових конфліктів у сучасному українському соціумі.

Так, М. Требін і Т. Чернишова зазначають, що «транскультурація прошиває собою весь простір культури та соціуму епохи глобалізації, проявляючись і в етноконвергенції, і у висуненні принципу гібридності замість колишньої «чистоти», і в зміні ставлення до національних мов, культурних традицій і самого поняття нації-держави, що втрачають свій самодостатній характер, поступаючись місцем процесам транснаціоналізації та поліглотії, пов'язаним із критичним космополітизмом. Транскультурація є новим способом соціального й мовного мислення, породжуючи нові стосунки між культурами й мовами, нове розуміння сучасної комунікації» [11, 15-20].

Очевидним стає той факт, – зазначає, наприклад, Т. В. Надута, – що акценти на національній ідентичності, етнічності, расі, які переважали у дослідженнях творчості письменників з транснаціональною ідентичністю, виявляються нежиттєздатними у сучасну епоху «планетаризації людства». Широке поле міжрасових та міжцивілізаційних взаємодій визначає сьогодні новий тип сучасної художньої свідомості як транскультурної. [5, 133].

Характерним феноменом, – зауважує дослідниця, – стала поява світових транскультурних студій у рамках порівняльного літературознавства (Eugenio Benitez, «Proceedings in Pacific Rim Conference in Transcultural Aesthetics», 1997; Stephen Stankman, «Other others: Levinas, Literature, Transcultural Studies», 2010; David Blake, «Transcultural Japan», 2008). Зважаючи на загальну тенденцію розвитку дискурсу, транскультура, поміж іншим, розуміється як інтермедіальна взаємодія різних видів культурних дискурсів [5,134]. Процеси транскультурації в літературі, на відміну від кроскультурності, проявляються у створенні художнього світу (герой, сюжет, локус, стиль, інтертекстуальні зв'язки тощо) за межами існуючих національних, художніх, естетичних традицій як «вродженої», так і набутої культур. Тому дослідження подібних феноменів стає центральним завданням порівняльного літературознавства у його планетарно-визначеному масштабі [5,135].

«Сама природа літератури, – справедливо зазначає Н. Висоцька, – заперечує будь-які домагання «чистоти крові», обумовлює – через постійну циркуляцію, «взаємозапилення», відгуки и відлуння одне одного – культурне «мулацтво» будь-якої національної літератури» [1, 4]. Авторка говорить про визнання необхідності вийти за межі традиційного підходу до вивчення світового письменства у форматі окремих національних літератур або, як мінімум, необхідності «модифікувати його у відповідності іпз сьогоdnішніми реаліями. Нестримний процес глобалізації у галузях, що безпосередньо не стосуються літератури, передусім в економіці, змушують говорити про застарілість (бодай теоретичну) самого поняття національних держав як продуктивної наукової концепції» [1, 4]. Таким чином, концепт транскультурації пов'язаний з більш узагальненим антиесенціалістським розумінням ідентичності, що є властивим нашому часу і співзвучним цьому розумінню [2,10]. Транснаціоналізація економічних і культурних єдностей веде до послаблення національної моделі і поступовому відходу від мислення виключно у національних категоріях. Це спостерігається в усіх гуманітарних дисциплінах. Мова йде вже не просто про інтертекстуальність, а про

наднаціональну текстуальність сучасних книжок, що призводить до формування навіть уже не «світової», а «глобальної літератури» – зауважує Н. Висоцька [1, 4].

Теорія і практика прикордонного існування людини з її транскультурною ідентичністю – між державами, мовами, культурами – досліджувалася передусім літераторами, філософами, критиками латиноамериканського походження у зонах міжкультурних контактів унаслідок взаємовпливів і невідворотних процесів гібридизації.

Дослідники зауважують, що поняття єдиної національної культури відбувається також і у внутрішніх субкультурах : наразі єдина національна культура усвідомлюється як тоталізуюча, пригноблююча, патріархальна, і їй протставляються групові культурні практики субкультурних фрагментованих єдностей, що формується на ґрунті різних ознак, не тільки расово-національної, регіональної, а й гендерної, сексуальної, дізабіліті тощо. Але групова ідентичність може бути не менш тоталітарною по відношенню до індивіда, ніж загальнонаціональна. Теорія мультикультуралізму, що протиставляла різні групові практики у своїй, хоча й плюралістичній, рівності, але онтологічній незмінності й у відсутності взаємопроникнення, як сталі незмінні константи, саме в цьому потерпіла поразку, виявилася перевагою лише домінуючої культури.

Гібридність національної культури створює її нову єдність, цілісність багатьох компонентів на вілміну від роздрібленості культур при мультикультуралізмі. Це не є поверненням до колишньої єдиної монологічної і моноідеологічної національної культури, навпаки, всіляко підкреслюються риси транснаціональності, транскультурності, гетерогенності, «метисності», гібридності, «меланжу», – без яких не може існувати жодна сучасна європейська культура. Н. Висоцька пропонує образ ризоми для означення багатовимірності засад національної культури за відстності єдиного головного [1, 4]. Варто відмітити, що все, означене дослідницею, має стосунок не тільки

до літератури США, а й ширше значення для сучасного європейського світу, зокрема для України.

Окремо постає питання про необхідність збереження культурних відмінностей при транснаціональній взаємодії, діалозі культур, що має відбуватися у пошуках динамічної рівності. Частиною цієї проблеми у постколоніальній літературі стає мова центру, колишньої метрополії, якою користуються письменники периферії, колишньої колонії. Для багатьох письменників периферії, як свідчать дослідники, мова центру, передусім англійська, залишається другою рідною, адже лише на мові центру їхні твори мають змогу дійти до світу, а не лише до носіїв рідної мови периферії. Водночас передача локального досвіду мовою центру усвідомлюється як небезпека гомогенізації мови і потребує розумного співвідношення локального і глобального.

Як нам видається, ця небезпека дещо перебільшена. Адже мова у сучасному суспільстві перестає бути доміантним визначальником громадянської політичної нації, і мова центру перетворюється на національний варіант мови периферії – не стільки граматично, скільки за цим самим локальним досвідом буття. Лесь Курбас, відвідавши на початку 1920-х років Московський театр Мейєрхольда, вистави за Н. Ерדманом, зауважував, повернувшись, що все це нам не підходить, тому що в нас люди під іншим кутом зору виховані. Тобто йшлося не про мову, а про цей самий локальний досвід, що відрізняє рецепцію українського глядача і не може бути зведений до мови. Наприклад, лінгвісти і письменники вже кажуть про наявність національного варіанту російської мови України, що історично відчуває на собі вплив української мови, і не тотожного мові центру, так само, як існує північноамериканський, канадський, австралійський тощо варіанти британської англійської мови. Врешті-решт повна гомогенізація відбутися не може.

Отже, проблеми глобалізації привертають увагу не тільки філософів, політологів, соціологів та культурологів, а й літературознавців, що цікавляться суперечливими тенденціями формування транскультурного простору.

Особливої уваги заслуговує дослідження динаміки формування транскультурного феномену в сучасній літературі – тієї її складової, що раніше вивчалася крізь призму етнічного, та аспектів транскультурного, які призводять до створення літературного твору, що за тематикою, проблематикою та поетикою є складним феноменом. Актуальним вважається вивчення всіх форм літературної традиції, національно-етнічної ідентичності. З точки зору літературознавства дослідження має зосередитись на художньо-естетичних, а не соціально-політичних аспектах транскультурних процесів.

Існують також в українській гуманітаристиці і критичні погляди на транскультурацію. Так, наприклад, український дослідник культур країн Андійського регіону Ігор Оржицький вважає дискусійним концепт транскультурації і ставить під сумнів демократизм явища транскультурації в країнах Андійського регіону порівнянно з «колоніальними» термінами асиміляція і акультурація, адже в них йдеться про загрозу втрати самобутності в результаті міжкультурного контакту. Він наголошує, що взаємодія культур при транскультурації відбувалася мовою домінуючої культури – іспанської чи португальської [6,26]. «Принаймні в Латинській Америці транскультурація відбулась унаслідок вторгнення культури “сильнішої” на територію культури “слабшої”, а отже, латиноамериканська культура опинилась у силовому полі іспано- (португало-) мовного світу <...> Таким чином Ортіс не взяв до уваги мовний чинник, як це зробив його співвітчизник Х. Марінельйо. Тому, за всієї “нейтральності” терміна *транскультурація*, його конкретно-історичне наповнення об’єктивно означає домінування одної з культурних складових та, як впливає з висловлювання Х. Марінельйо, призводить до усвідомлення нецілісності культури принаймні деякими її носіями», – зазначає дослідник [6,26-27]. Натомість І. Оржицький пропонує звернутися до іншого боку транскультурації, що ціннісно не менш важливий, хоч і менш поширений, – до концепту інверсії транскультурації, відомому у світовій практиці, під яким розуміється перехід представників престижнішої, розвинутішої або панівної культури на позиції культури “малої” (або притлумленої) та – що стосується

художньої інтелігенції – творення, принаймні деякий час, в орбіті її духовно-естетичного та мовного впливу. Інверсія транскультурації, – вважає дослідник, – має широкий світовий контекст і відбувалася в різних культурно-географічних регіонах. Інверсія транскультурації використовується для визначення напрямку транскультурації, в процесі якого представники більш розвиненою, престижною або панівною культури переходять на позиції культури "малої" (або пригніченої), асоціюючи себе з даною культурою і створюючи твори в орбіті її духовно-естетичного або мовного впливу. Це явище спостерігається у різних культурно-географічних регіонах [6, 14].

Хоча теоретик феномену акультурації М. Гершковіц вважав, що у процесі взаємодії культур зміни відбуваються в моделях обох культурних спільнот, – зазначає І. Оржицький, – але латиноамериканські культурологи цей термін сприймають негативно, так «програмний текст знакового перуанського письменника та антрополога Х. М. Аргедаса називається «Я не акультурований!» [6, 13].

З латиноамериканських теорій терміни культурна гетерогенність, акультурація, гібридність, транскультурація увійшли до культурології США. Щодо Європи, то сьогодні визнається, що латиноамериканський досвід був ще допостмодерністським і незалежним від останнього, випереджаючи його.

«Так дискурсивна гетерогенність збігається (передуючи йому) з поняттям гібридності, що його вже на початку 80-х рр. Г. Бгабга запровадив у постколоніальну теорію, давши стимул Ц. Годорову вжити його в 1986 р. Термін *гібридна культура*, до якого наприкінці того десятиліття удасться й аргентинський дослідник Нестор Гарсія Канкліні» [6,18]. Утім, самі ж латиноамериканісти зазначають, що, очевидно, першим, хто вжив термін *гібридний* у гуманітарних науках, був М. Бахтін, хоча він уживав його в контексті суто літературознавчому, говорячи про змішання зумисне і саме стилів та мов, а не про спонтанну взаємодію різних культурних елементів» [6,18-19].

Засади транскультурності закладено вже в основних документах європейської спільноти. Біла Книга Європейської комісії «Living Together As Equals in Dignity» подає наступне визначення міжкультурного діалогу: «Міжкультурний діалог розуміється як відкритий і поважний обмін думками між окремими особами, групами осіб різного етнічного, культурного, релігійного і мовного походження і спадщини на основі взаєморозуміння і поваги. Він діє на всіх рівнях – всередині суспільств, між суспільствами Європи і між Європою і іншим світом» [8]. Але принципи мультикультуралізму, що ще кілька десятиліть тому вважалися відкриттям, сьогодні не спрацьовують.

Існуючі категорії мультикультуралізму як взаємоіснування багатьох культур в одному суспільстві і інтеркультуралізму як взаємодії між цими культурами – сучасними дослідниками визначаються як застарілі. Їм на зміну приходить концепт транскультуралізму, що надає можливості вийти за межі своєї культури і перейти до іншої культурної спільноти, розширюючи контексти культури. Нові цифрові комунікативні технології і міжнародні мережеві транскомунікативні спільноти ставлять під сумнів існування національних культур і національних держав і змушують переосмислити концепти мультикультуралізму як культурного різноманіття у співіснуванні етнічних культур. Саме за транскультуралізмом, як вважає багато дослідників культури, залишається майбутнє.

«Розпад колоніальних імперій (першою з яких була британська, а останньою – радянська) узаконив культурний плюралізм, що веде до множинної ідентичності та / або до безлічі культур, носієм яких може одночасно бути окремий індивід, – зазначає К Разлогов. – Тим часом мультикультуралізм як і раніше ґрунтувався на окремому лідерстві в кожному цивілізованому суспільстві. Інтеркультуралізм увів в обіг концепцію діалогу між спільнотами (і їх лідерами). Наступний крок – це визнання транскультуралізму як парадигми нової концепції лідерства» [8,5-7].

З кінця 1990-х років у світовій філософії і культурології, як і у літературознавстві, відбувається критичне осмислення категорій західної

модерності у термінах глобалізації і, відповідно, критика концептів національних держав і національних літератур, а також концепту світової літератури, котрі переходять до постнаціональної літератури, що призводить до зміни художніх парадигм. І це відображається у принципах взаємодії світової літератури і національних літературних традицій, всесвітності й локальності в моделюванні національної пам'яті. У новому розумінні світової літератури головним стає не стільки пошук подібностей, як у глобальному проекті, скільки пошук розбіжностей, усвідомленні Іншого як незнаного. Змінюється і саме поняття світової літератури, привертається все більша увага до міжкультурної взаємодії. Світову літературу пропонується розглядати не у межах національних традицій, а згідно з певними культурними матрицями глобального світу, як то історична травма, втрата ідентичності тощо. З одного боку, це надає голос маргінальним особистостям, що знаходяться між культурами: імігрантам, мультикультурним письменникам, – а, з другого боку, це позначається на самій структурі літературної творчості, яка стає багатостильовою [9, 25].

Нова транскультурна естетика епохи глобалізації змінює як моделі національних літератур, так і саму ідеологію глобалізму з її неолібералізмом і націоналістичними дискурсами, і існує у межах прикордонного мислення, моделей прикордоння культур, надаючи право голосу і створення власних дискурсів Іншому. Естетика прикордоння і породжує таке культурне явище, як транскультурація, що в галузі гуманітаристики осмислюється як взаємодія культур без їх змішування в єдине ціле.

Мультикультуралізм і транскультурація репрезентують своєрідну дихотомію, опозицію, два головних протилежних історично змінних концепти сучасної постколоніальної теорії, як і епістемологічних студій сучасної культурної і соціологічної антропології. Транскультурація до певної міри є альтернативою мультикультуралізму як продукту глобалізму. Транскультурація як основний тренд деколоніалізму принципово антиглобалістична і має відмінну від мультикультуралізму риторичу Іншого. Власне, саме

транскультурації належить майбутнє, як вважає російська дослідниця М.Тлостанова слідом за зарубіжними колегами.

Термін «транскультурація» у сучасних постколоніальних теоріях і філософській антропології вживається принаймні у двох значеннях – як сучасна модель глобалізації і як принцип побудови діалогу культур. Транскультурація у першому розумінні простистоїть концепту монокультурної нації-держави, – як вважає М.Тлостанова, «конструкту вельми умовного, історично і географічно обмеженого і наразі приреченого» [9, 48-57]. У сучасному глобальному світі міфічна модель чистої, негібридної культурної ідентичності виявляється неможливою, ані в минулому, ані в теперішньому. Ще Ф. Ортіс у книзі «Кубинський контрапункт тютюну і цукру» з'ясував на прикладі Куби, що нація-держава є не монокультурною, а транскультурною. Ті ж процеси спостерігаються у сучасному Андському регіоні Латинської Америки, де розвиваються інтеркультуралізм у багатонаціональних державах.

Уругвайський літературознавець Анхель Рама переніс термін Ортіса у літературні дослідження, і цей підхід до аналізу знакових текстів літератури континенту, запропонований у його книзі «Транскультурація в латиноамериканській прозі» (1980).

Транскультурація у взаємодії культур розглядається не як присвоєння культури Іншого, а як паритетний діалог культур без повного синтезу, злиття, із залишком певної непрозорості культури Іншого, що запобігає присвоєнню. Характеристики сучасності пов'язані саме з процесами гібридизації і транскультурації.

М. Тлостанова бачить генезу транскультурації як діалогу культур у теорії діалогу Бахтіна і Лотмана. Діалогічна модель Лотмана передбачила головну проблему транскультурації – орієнталістську спрямованість європейської культури, яка не тільки оцінювала Іншого зі своєї центрально-європейської точки зору, а й потребувала Іншого і як реципієнта, і як дзеркала, дивлячись в яке, можна побачити змінений образ себе самого. Теорію діалогу було відроджено у постколоніальних дослідженнях у 1980-ті роки. Для семіотичної

теорії Лотмана суттєвим було поняття кордону, точки максимальної напруги діалогу культур, де чужий текст засвоюється шляхом трансформації, народження нових смислів, утім, залишаючи можливість неповного перекладу, наявності певних темних місць Іншого, що створюють різницю і залишають Іншого цікавим як неповністю Свого. [3, 273; 4, 262]. Це основний принцип транскультурації, котра отримала популярність пізніше у постколоніальних студіях. Семіотична теорія культури Ю. Лотмана призводила до ідеї не монокультури, а полікультури, що зацікавлена у багатьох кодах для самозбереження і відтворення. Культура як комунікативний механізм репрезентує себе у мові (мовах) культури, що не може не бути діалогічною у сучасному транскультурному світі.

Якщо акультурація засвоює нову культуру в односпрямованому процесі, то, за Ортісом, транскультурація має дві фази: декультурацію (втрату) і створення нової культури (неокультурацію). Ці дві фази однаково важливі: як руйнування культур, так і створення нових. Ортіс продемонстрував на прикладі взаємоспрямованої культурної взаємодії у кубинському суспільстві, що культурна однорідність не може існувати навіть тоді, коли наявні історично домінуюча і підлегла культури, тому що сама домінуюча культура відчуває на собі вплив культури, яку вона пригноблює. Стан домінуючої культури не є раз і назавжди визначеним, він змінюється історично. Характер взаємодії між домінуючою і пригнобленою культурами не є конфліктним тому, що внаслідок такої взаємодії створюються нові культурні коди, як це відбулося на Кубі. Тобто діалог двох культур породжує не знищення, а народження нового, третього типу культури, якого не було дотепер. Якщо мультикультуралізм походить від західного розуміння центру і периферії, то транскультуралізм реабілітує поняття периферії, централізуючи рухомі ідентичності периферії та зміщуючи самий концепт центру. Ортіс вносить у розуміння кордонів колоніального світу рухомість, доводить змінність цих кордонів, розуміючи транскультурацію як процес постійних змін на кордонах культур.

У 1990-х роках теорію Ортиса було критично переосмислено у термінах глобалізаційних студій як модель прикордонного культурного мислення. М'яка уніфікація глобального світу, на відміну від жорсткого колонізаційного світу, обов'язково включала в себе категорію різноманітності, що для урівноваження поєднувалася з тенденціями транскультурації на кордонах. Водночас для транскультурації важливим є не етнокультурне різноманіття, а гносеологічне. Сучасна теорія транскультурації додає до старого порівняльного дискурсу культурної багатоманітності – новий транснаціональний дискурс доби цифрових технологій.

Водночас у сучасній неминучій взаємодії культур не відбувається їх повне злиття, синтез, повний культурний переклад. Культури зберігають своє право на певну непрозорість. Так, карибський письменник та інтелектуал Е. Гліссан стверджував не тільки «право на відмінність, а й право на непрозорість, що розуміється не як закритість всередині непроникної авторитарної культури, але як твердження своєї особливої суті в рамках унікальності, що не знищується» [14].

Транскультурація як епістемологічна модель державотворення є особливо актуальною для сучасної України з її дотепер не визначеним культурним кодом прикордонних культур як сходу, так і заходу. Але вже очевидно, що запропонована монокультурна модель в умовах глобального цифрового світу вже не спрацьовує і може бути визначеною як архаїчна. Взаємозв'язок прикордонного, або Іншого мислення висвітлюється у сучасних альтернативних теоріях, наближених до транскультурації, як і проблеми подвійного перекладу. І хоча дослідники пишуть про взаємини світу західного і незахідного у період постколоніальної свідомості, але основні принципи транскультурації можуть бути застосованими і до пострадянського світу як постколоніального і постімперського. Концепт культурного перекладу сьогодні усвідомлюється не стільки у лінгвістичному аспекті, скільки в аспекті постколоніальної дійсності як акт міжкультурної комунікації в добу модерності, що розуміється також і як нова колоніальність.

Модерність, як і глобалізм, нав'язує свою систему цінностей усьому іншому світу, керуючись принципами односпрямованих процесів транскультурації і перекладу, тому модерність довгий час залишалася у рамках імперсько-колоніального світобачення, а будь-який переклад нормувався західною культурою як еталонний лише з позиції Заходу. Сьогодні ця односпрямованість продовжується у філософії неолібералізму як глобальне навернення усього світу до ринкової економіки і ідеології споживання, не залишаючи місця для альтернативних поглядів.

Принцип подвійного перекладу у межах дихотомії трансляція / транскультурація було сформульовано В. Міньоло [16, 927-954; 934] і Ф. Чиуї. Це не просто переклад з мови однієї культури на іншу, а взаємоспрямований процес діалогу і взаємодії імперських та колоніальних мов, що більш не асоціюються з нацією і не дорівнюють нації, адже процес транскультурації руйнує дихотомію Нації і Іншого. Старий жорсткий зв'язок між нацією, мовою та письмом порушується. Транскультурація описується як прикордонний конфлікт між мовами панівної і пригніченої культури в умовах деколонізації. Подвійний переклад і розуміння нового гносеологічного значення кордону культур як перехрестя і взаємодії культур переосмислює модель панування єдиної західної культури [10, 48-57].

Теорія транскультурації карибських дослідників регіону Е. Гліссана, У. Харріса та ін. дещо збігається з теоріями постмодернізму Ж. Дерріди, Ж.Дельоза, Ф. Гватаррі, М.Фуко, існуючи незалежно від останніх.

Отже, транскультурація висуває принцип гібридності замість архаїчного принципу чистоти національної культури, декларує зміну ставлення до національних мов, культурних традицій і самого поняття нації-держави, що поступаються місцем процесам транснаціоналізації і поліглотії, пов'язаним із принципом космополітизму. Це нові стосунки між мовами і культурами. У кінцевому рахунку це нові імагологічні взаємодії між Своїм та Іншим, це пошук нової єдності різних Інших.

Дослідники зазначають, що транскультурація має на увазі не одну, а кілька культурних точок відліку, перетин кількох культур, курсування між ними і стан культурної відстороненості – перебування в кількох культурах водночас або неприсутність в жодній з них, за вибором в залежності від індивідуального переживання цього стану. Це створює динамічний рухомий процес культурної взаємодії. За Ортісом, акультурація – це односпрямований процес здобування культури, а транскультурація має дві фази: втрату або декультурацію, і створення нової культури – неокультурацію на ґрунті нових культурних єдностей. Ортіс визначив кубинську ідентичність як динамічно рухому, таку, що не лише засвоює коди домінуючої культури, але й передає їй свої власні, створюючи нові незнані коди нової спільної культури.

Транскультурація спирається на особливі прикордонні та множинні ідентичності, що протистоять образам інтегрованих культур і цілісних ідентичностей, породжених позитивізмом і прогресизмом уявлень про історію. Такі ідентичності заперечують акультурацію Іншого, що призводить до розуміння нації – уявного конструкту – як монокультурності і загальної ідентичності на певній стабільній території. Цю позитивістську ілюзію було розвінчано вже у філософії постмодернізму. Ортіс пропонує ідею, що твердить не про асиміляцію периферії центром, а переміщення центру до периферії, перетворення кордонів на центр в результаті нескінчених трансміграцій різних груп населення, створення тяглих плинних ідентичностей замість фрагментованих окремих ідентичностей. Він пише про національні атрибути – цукор і тютюн, ставлення до яких змінює ідентичність і мислення різних груп людей, а також змінює значення і використання самих цих предметів [17].

Транскультурація працює в обох напрямках як контрапункт – вона транслює предмети, які змінюють способи життя і мислення людей, одночасно змінюючи і початкове використання і життя самих предметів. Ортіс починає свою книгу зі своєрідної персоніфікації цукру і тютюну, стверджуючи, що саме вони є головними персонажами кубинської історії, але непомітно фокус

зміщується до проблеми людської ідентичності різних культурних груп від індіанців до сучасних мігрантів.

У Куби була абсолютна перевага у двох тропічних культурах – цукрі і тютюні. Для кубинського суспільства тютюн був благом, а цукор – злом. Тютюн вирощували в основному на заході, і це виробництво створювало середній клас, вільних виробників. Цукор вирощували на решті території Куби, і характер цього виробництва поділив суспільство на два класи – панів і рабів. Для виробництва цукру була потрібна тільки груба сила, необхідна щоби різати цукрову тростину. Кубинський тютюн з'являвся на світло разом із недосконалою конкуренцією і носив ім'я свого виробника, а цукор, за висловом Ортіса, був товаром, який «приходить у світ без прізвища, немов раб». Вирощування тютюну вимагало вміння: збирати тютюнове листя потрібно було по одному, тому ціна продукту залежала від мистецтва збирача. Вирощування тютюну сприяло розвитку майстерності, індивідуальності й помірного багатства. Цукор був анонімним виробництвом, натовпи рабів або найманих працівників трудилися під наглядом охоронців. Тютюн підтримував в країні приватну власність, а цукор – залежність від багатонаціональних корпорацій. Ціни на тютюн були стабільними, на цукор сильно коливалися. Майстерний складальник тютюну розрізняє 80 відтінків тютюнового листя в залежності від їх віку, для збору цукрового очерету вибір часу не має значення. Тютюн акуратно зрізують листочок за листочком маленьким гострим ножем, щоб не пошкодити основну рослину; цукрова тростина зрубуються під корінь великим мачете. Робота з цукром – це ремесло, робота з тютюном – майстерність. Багатство західної частини Куби і бідність решті її частини були наслідками обраного жителями виду діяльності: сама сільськогосподарська культура несла в собі певні економічні та соціальні наслідки.

Транскультурація розповсюджується на весь простір культури і соціуму епохи глобалізації, проявляючись і в етноконвергенції, і у висуванні принципу гібридності замість колишньої «чистоти», і в зміні ставлення до національних мов, культурних традицій і в самому

понятті нації-держави, що втрачає свій самодостатній характер, поступаючись місцем процесам транснаціоналізації і поліглотії, пов'язаними з критичним космополітизмом.

Транскультурація є новим способом мовного мислення, породжуючи нові відносини між мовами і культурами, нове розуміння перекладу як комунікації. Транскультурація ґрунтується на комплексному переосмисленні або запереченні всіх попередніх основ домінування західної моделі колоніальності – від нації-держави до етнорасових градацій, причому головним елементом, який піддається переосмисленню в транскультурній моделі, залишається трактування різноманітності й відмінності, образ Іншого і способи взаємодії різних інакшостей як створення і урахування мислення Іншого і рівноправної взаємодії різних моделей світобудов. «Критичний космополітизм» перетворюється на позиціонування індивіда постнаціональної доби, заперечення європоцентристської універсальності шляхом проголошення іншої універсальності, тепер уже не європоцентристської властивості. Дослідники вважають цей підхід більш плідним за етноцентризм ізоляціоністського напрямку [9,148].

Сучасні дослідники розрізняють постколоніальну теорію як напрям європейської критичної думки кінця ХХ століття, що вивчає культурний спадок колоніалізму і представлений передусім такими філософами, як Едвард Саїд, Хомі Бгабга і Гаятрі Співак, – і деколоніальний вибір, чи поворот. Постколоніальні студії у такому розумінні є суто європейським, західним поглядом, мовою західного постструктуралізму. Постколоніальні теорії засновані все ж таки на дискурсі прогресу і розвитку і, як називає їх М. Тлостанова, є зонтичними поняттями, що можуть бути застосованими до різних позазахідних територій, як, наприклад, перенесення постколоніальної теорії на пострадянський простір. Далеко не всі дослідники погоджуються зі спробами опису пострадянського простору як постколоніального у термінах постколоніальної теорії [9].

Проблема співвіднесення постколоніального, постімперського і пострадянського, як вважає М.Тлостанова, – вкрай болюча і недостатньо відрефлексована – і в культурно-соціальному уявному в цілому, і в сфері мистецтва. Постколоніальні дослідження – зазначає дослідниця, – впливова з кінця 1980-х і до середини 1990-х рр. міждисциплінарна галузь світової гуманітарної і соціальної науки, пов'язана, головним чином, із осмисленням імперсько-колоніальної складової модерності. Хоча постколоніальні теорії виявилися легітимізованими західним світом тільки в кінці ХХ століття, але самі ці ідеї виникли набагато раніше, і по суті розвивалися паралельно з колоніалізмом. Проблематика культурної асиміляції і гібридизації – існували задовго до того, як постколоніальні дослідження оформилися в окремий напрямок. Попередниками постколоніальної теорії були Франц Фанон, Вільям Дюбуа, рухи «негрizmu» і культурної креолізації в Карибському регіоні, «Афро-Американський Ренесанс» в США, погляди франкомовних північноафриканських інтелектуалів і багато іншого. Для постколоніальної теорії важливий акцент на складній взаємодії культури – колонізатора і колонізованої, яке може набувати найрізноманітніших форм – від асиміляції до транскультурації. Дослідниця говорить про залежність постколоніальних теорій від філософських течій кінця ХХ століття – постструктуралістських, неомарксистських, неоісторичних поглядів М. Фуко, Ж. Лакана, Ф. Джеймісона, А. Грамши. Цю залежність можна відслідкувати у працях трьох «стовпів» постколоніальної теорії – Е. Саїда, Х. Бгабги і Г. Співак.

Початок розвитку постколоніальної теорії зазвичай датується виходом книги Едварда Саїда «Орієнталізм» (1976), в якій він репрезентує Схід як один із уявних дискурсивних конструктів, що створюються Заходом для відчуждження іншого, «незахідного» суб'єкта, формуючи тим імагологічні уявлення як колонізатора, так і колонізованого, в результаті чого домінуюча культура витісняє і підпорядковує собі всі прояви підпорядкованої культури, зводячи їх до імітації. Пізніше ця проста схема ускладнюється в роботах Х. Бгабги.

Як теорія гібридності, так і транскультуралізм, протистоять мультикультуралізму саме тому, що, як вважав Х. Бгабга, культури розглядаються виключно у сталому незмінному вигляді, у готовому варіанті, в межах традиції, в той час як кордони культур завжди рухомі, розвиваються в результаті боротьби різних інтересів. Культура не складається з безлічі різних частин, не пов'язаних одна з одною. Як і М. Бахтін, Х. Бгабга називає це явище культурним багатоголоссям, спирається на ідею гібридності. Концепція Х. Бгабги надає можливість показати принципову рухомість кордонів національної культури.

Значна частина дослідників вважають, що транскультурація кидає виклик монокультурній природі сучасній нації-державі – конструкту вельми умовному, історично і географічно обмеженому. Наразі вже досить сумнівною є міфічний конструкт чистої, не забрудненої гібридністю, культурної ідентичності, адже соціальна реальність демонструє принципову неможливість культурної «чистоти» ані в минулому, ані – тим більше, – сьогодні, у період загальних міграцій і умовності кордонів. Адже ще Ортис доводив, що нація-держава на Кубі в принципі транскультурна, а не монокультурна.

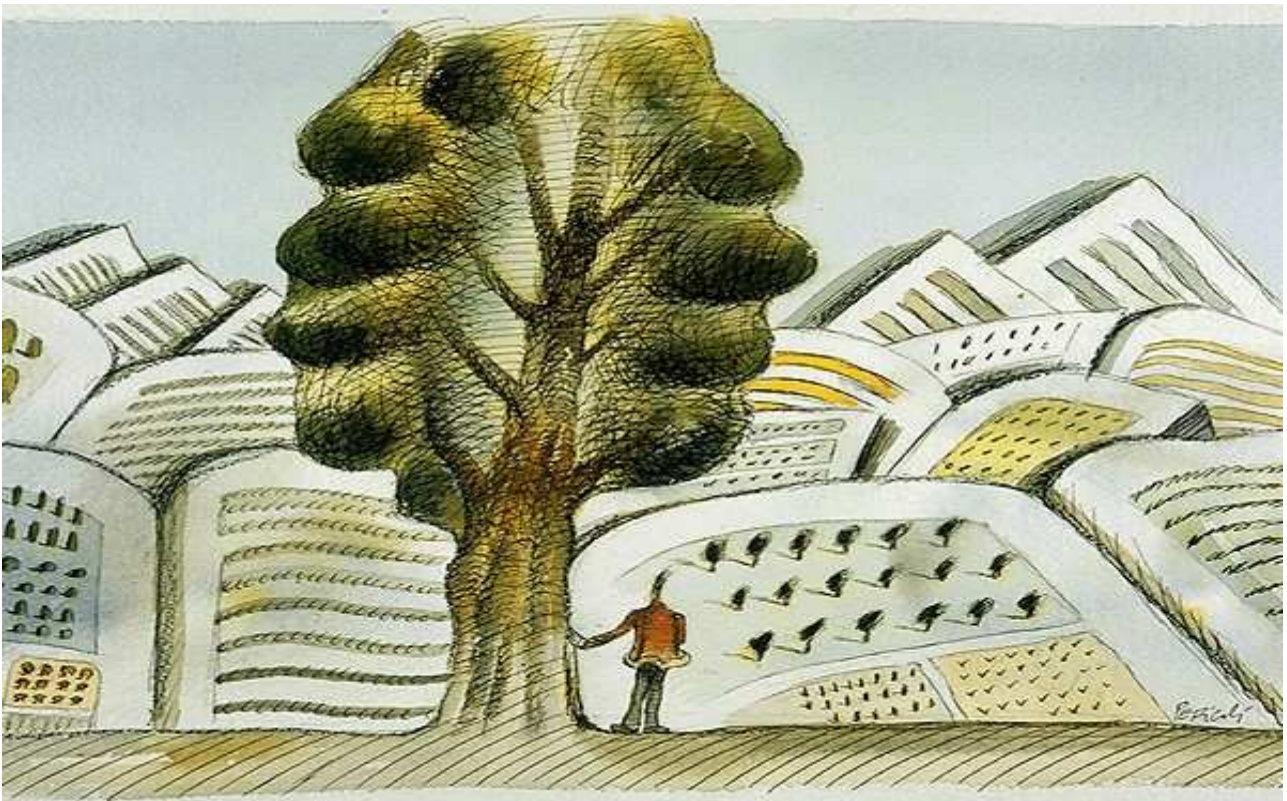
Найважливішою ознакою транскультурації є її імагологічна парадигма: Інший розглядається не як об'єкт, на який спрямовані зусилля по переробці його на Свого, а як незалежний самостійний суб'єкт паритетного діалогу. Трагізм і водночас перспективність такого діалогу як культурної взаємодії полягають у тому, що повний синтез двох культур у принципі неможливий, адже завжди залишаються точки непрозорості, неперекладеності, що запобігає повному привласненню Іншого як Свого.

Транскультурація декларує людську різноманітність, плюралізм історії, відмітає точку зору на соціальну історію і сучасність як на однорідність абстрактних особистостей, які живуть у гомогенному середовищі єдиної мови, культури, релігії і цінностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Высоцкая Н.А. Транскультура или культура в транс? // Вопросы литературы. – 2004. – №2.
2. Высоцкая Н.А. Процессы культурной гибридизации и транскультурации как факторы смыслопорождения американского «текста» // Россия – Запад – Восток: взаимодействие культур и и литератур : междунар. Наук. конф. Забайкал. гос. ун-т, 2015.
3. Лотман Ю. М. (2002). История и типология русской культуры / Юрий Лотман. – СПб., – 765 с. – С. 273.
4. Лотман Ю. Семіосфера / Юрий Лотман. – СПб., 2000. – 703 с. – С. 262.
5. Надута Т. В. Транскультурна модель сучасної сіно-американської літератури : Теоретичний аспект / Т. В. Надута // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». – 2012. – № 1 (3). – с.133-139.
6. Оржицкий И. О. Етно-національна й культурна своєрідність літературного процесу в країнах Андійського регіону (Перу, Болівія, Еквадор) у 20-х – 80-х роках ХХ століття / Ігор Оржицький. – Х: Майдан, 2016. – 353 с.
7. Оржицкий И. А. Инверсия транскультурации / Игорь Оржицкий // Культурология. ХХ век. Энциклопедия [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://terme.ru/termin/transkulturacion-inversija.html>
8. Разлогов К. Транскультурализм в действии / Кирилл Разлогов // Ориентализм / оксидентализм: языки культур и языки их описания – Orientalism / Occidentalism: Languages of Description : Collected Papers / Рос. ин-т культурологии ; ред.-сост.: Е.С.Штейнер. — М. : Совпадение, 2012. — 416 с. – с. 5-7.
9. Тлостанова М. В. Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жить никогда, писать ниоткуда / М. В. Тлостанова. – М.: УРСС, 2004. – 416 с.
10. Тлостанова М. В. Транскультурация как социально-коммуникативная модель эпохи глобализации / Мадина Владимировна Тлостанова // Вестник НГУ. Серия: Философия. 2010. Том 8, выпуск 3. с. 48-57.
11. Требін М. П., Чернишова Т. О. Транскультурація як шлях до єдності сучасного суспільства // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства. – 2014. – Випуск 20. – С.15-20.
12. Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук / Михаил Эпштейн. – М.: Изд-во Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с. – С. 622-634.
13. Bhabha H.K. The Location of Culture / H.K. Bhabha. – London: Routledge, 1994. – 408 p.
14. Glissant E. Poetics of Relation / Édouard Glissant: Originally published in French by Gallimard, 1990 / Translated by Betsy Wing. – USA: Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997. – 226 p.
15. Hutcheon L. Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory / L. Hutcheon. – USA: Oxford University Press, 2002. – 232 p.
16. Mignolo W. The Enduring Enchantment (or the Epistemic Privilege of Modernity and Where to Go from Here) // The South Atlantic. – 2002. – Vol. 101 (4). – P. 927–954. P. 934.
17. Ortiz F. Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar / Fernando Ortiz Fernandez. – Durham and London : Duke University Press, 1995. – 310 p.
18. Said E.W. Culture and Imperialism / E.W. Said. – New York: Alfred A. Knopf, 1994.

Розділ 4. Сучасні національні школи компаративістики



**СУЧАСНА ФРАНЦУЗЬКА КОМПАРАТИВІСТИКА:
ПРОБЛЕМИ І МЕТОДИ**

Компаративістика — одна з найбільш активних щодо свого розвитку галузей сучасного літературознавства. Д. Наливайко вже аналізував стан французької компаративістики кінця ХХ — початку ХХІ ст., у якій домінували герменевтика, рецептивна естетика, інтертекстуальність, неоміфологічна школа, порівняльна наратологія, і наголошував на трансформації й переосмисленні засад традиційних шкіл, розгалуженні напрямів досліджень [1]. Одна з відомих фахівців у цій сфері, професор Сорбонни Франсуаза Лавока стверджує, що літературна компаративістика належить до тих наукових дисциплін, в яких легітимність й ефективність методу дослідження постійно дискутуються [14]. Не менш постійні й ремствування на кризу компаративістики. За останнє десятиліття науковці дійшли двох протилежних висновків – про смерть порівняльно-історичного літературознавства (Г. Ч. Співак) [19] та його відродження (Д. Дамрош) [5].

Подібний «агоністичний» характер компаративістики можна розглядати і як позитивну, і як негативну рису. Негативні наслідки постійних методологічних дискусій полягають у тому, що науковці вже відчують утому від необхідності весь час доводити важливість порівняльних методологій аналізу, перешкоджати їхній маргіналізації.

Напади на компаративістику виникли одночасно з появою самої дисципліни. Перел Другою світовою війною цю галузь звинувачували в космополітизмі, пов'язуючи з розповсюдженням ідей світової літератури. Численні академічні школи прагнули зберегти (або напрацювати) національний естетичний канон, і це виявлялося перешкодою до розвитку компаративістики. Однак у 1950-ті роки у США порівняльні дослідження стали засобом довести художню самостійність американської літератури, її несхожість із європейськими зразками. Крім того, зростання і самоствердження

національних меншин у США в 1980 — 1990-ті роки активно жили порівняльне літературознавство й змінювали його.

Тож не дивно, що в 1990-ті роки інтереси та методи компаративістів у Європі та в Америці виявилися суттєво різними. Для європейських досліджень важливими були пошуки не культурних відмінностей, а загальноєвропейської спільності, хоча вчені іноді зверталися до тих змін європейської традиції, які відбувалися в постколоніальному світі. З 1960-х років структуралізм почав критику компаративістики за відсутність розвинутої теорії, особливо у Франції, де панувало поняття «впливу». Заміна терміну «вплив» на термін «інтертекстуальність» віддалила порівняльне літературознавство від фундаментального для нього принципу історизму й від претензій на об'єктивність аналізу. Але позитивним моментом стала зростаюча рефлексія спеціалістів над тим, якими є природа й причини появи порівняльного методу.

У США суперечки про природу компаративістики почалися у 1970-ті роки. У них порушувалися питання про можливість власної теорії, про відносність теоретичних узагальнень як у порівняльному літературознавстві, так і в інших гуманітарних науках, про специфіку компаративного аналізу фемінізму, постколоніальних літературних текстів тощо. Розширилася сфера інтермедіальних та міждисциплінарних компаративних студій.

Ф. Лавока ставить питання про етику порівняльних досліджень, наголошуючи на тому, що останні двадцять років компаративісти не випадково занурені у вивчення другорядних письменників і жанрів, літератури колишніх колоній, «інших», «іншості» тощо, і це дає змогу похитнути занадто усталені, «застиглі» в літературній науці культурні інтереси та ієрархію.

Порівняльне літературознавство — переважно інтерпретативна дисципліна. Об'єкт порівняння конструює сам дослідник. У студента, що вивчає творчість Лафонтена, немає необхідності шукати об'єкт аналізу — він йому вже наданий. Але порівняння потребує множинності об'єкта: не просто аналізу паралелей (Пруст і Джойс, Пруст і Звево, Звево і Джойс), що, на нашу думку, вийшло з наукової моди. Інтерпретація передбачає також і вибір ракурсу

порівняння, включає три концептуальні операції — екстенсивну (поєднання певного числа артефактів), інтенсивну (з'ясування спільних і відмінних рис цих артефактів) та експлікативну (пояснення подібності та відмінності).

Компаративістика виступає як герменевтична практика. Порівняння між відомим і невідомим твором (найчастіше між європейським і неєвропейським) часто виявляється інструментом нерозуміння. Наприклад, коли французький перекладач Андре Леві, характеризуючи п'єсу китайського письменника Тан Сянь-цзу, порівнює її з п'єсами Шекспіра чи Кальдерона, ми нічого не дізнаємося про поетику цього твору. Невідоме не може бути пояснене через зіставлення з відомим. Але якщо зробити зворотній хід, спробувати витлумачити відоме через невідоме, наприклад, прочитати різні китайські, індійські та арабські казки на тему подібності життя і сну, досить розповсюджені між VII і XIII ст., то можна виявити, що п'єса Кальдерона «Життя є сон» виступає як свого роду пізня художня варіація цієї теми. Змішання сну і реальності інтерпретують зазвичай як характерну рису того, що в європейській культурі називається «бароко», однак таке порівняння із середньовічними казками здатне дестабілізувати розповсюджений канон, воно змінює звичний погляд на те, що здається нам знайомим.

Отже, у компаративістиці активну роль відіграє операція «одивнення» («остранения», термін В. Шкловського). Це спроба розглядати об'єкт так, начебто ми не розуміємо його, хоча він із першого погляду здається нам зрозумілим. Ф. Шлеєрмахер уважав, що нерозуміння має загальний характер, а розуміння – це лише ілюзія. Метод компаративістики полягає в порушенні природної когнітивної логіки редукації невідомого до відомого.

Операції аналізу й «одивнення» в компаративістиці комплементарні, вони, на думку Ф. Лавока, є основним напрямом сучасної компаративістики. Колишні перспективи досягнути неосяжне, які змалював Р. Етьємбль [10] (котрий рекомендував кожному компаративістові вивчити не менше дванадцяти мов), викликають посмішку. Така програма не може бути

реалізована, але бажання узнати хоча б одну неєвропейську мову, крім двох-трьох європейських, дуже природне й ефективне.

Стосовно літератури віддалених у часі епох (до XIX ст.) знання неєвропейських культурних феноменів та мов також корисне, проте часова дистанція створює не менш сильний ефект «одивнення», ніж просторова. По-перше, очевидна множинність культур усередині старої Європи (присутність євреїв, арабів у європейському середньовіччі); по-друге, багато творів виявилось забутими, а ті, що визнані шедеврами (роман Сервантеса, п'єси Шекспіра), сьогодні явно потребують літературознавчої реконструкції та мають стати об'єктами порівняльного аналізу.

Ф. Лавока пропонує поєднувати в сучасній компаративістиці «одивнення» з прийомами реконструкції й актуалізації. Як приклад реконструкції вона наводить праці відомого еллініста Ж. Боллака, котрий з'ясовує точний контекст творів, виявляє їх початковий смисл, очищаючи від пізніших інтерпретацій. Такий метод застосовують у вивченні історії рецепції. При актуалізації, навпаки, дослідник читає старовинні тексти крізь призму сучасної проблематики. «Одивнення» ж — це серединний шлях, власне герменевтичний, коли береться до уваги історична ситуація, в якій працює вчений, але основна мета — це спроба відновити колишній смисл твору, подивитись на нього по-особливому, пов'язати його з іншими творами та культурами. Мета такої операції — виробництво знання про твір, а не його модернізація.

Що стосується сучасної теорії компаративістики, то найбільш послідовна її критика міститься в праці А. Маріно «Компаративізм і теорія літератури» [15]. Будучи учнем Р. Етьємбля, автор не схвалює дослідників, які порвали з історизмом і захопились семіотикою та структуралізмом; він пов'язує методологію компаративних студій тільки з певним класичним типом аналізу. Ф. Лавока, навпаки, захищає метод плюралізму: у порівняльному літературознавстві необхідно не тільки підтримувати, а й розширювати різноманіття методологічних підходів, необхідно відмовитись від домінування одного методу або школи. Компаративістика як герменевтика «одивнення»

виступає як метатеорія. Тому Ф. Лавока вважає за необхідне максимальну відкритість порівняльного літературознавства: як на рівні об'єктів дослідження, так і на рівні методів необхідно звертатися до максимально широкого (географічно й історично) кола літературних феноменів. Французькі науковці мають більше вивчати дискусії щодо компаративістики, які відбуваються в інших країнах, а також в інших дисциплінах. Компаративістика – нестійка, рухома галузь літературознавства, чому сприяє її агоністична природа, вічна напруга між епістемологічним скептицизмом й оптимізмом щодо власних можливостей. Але ця рухомість дає змогу розхитувати застояні, звичні концепції національних літератур, виявляти в однорідності сучасної глобальної культури чи у просторі напівзабутого минулого особливе й оригінальне.

Анна Томіш, професор загального й порівняльного літературознавства в університеті Сорбонни (Париж-4), ставить питання про співвідношення компаративістики і загального літературознавства з концепцією європейської і світової літератури [21]. Ще один із засновників сучасної літературної компаративістики у Франції, Р. Етьємбль, має сумнів у тому, що теорія літератури, яка не враховує всі національні культури — китайську, фінно-угорську, турецьку тощо, — може бути повноцінною. На його думку, таку теорію можна будувати тільки на максимально широкому матеріалі. Американське літературознавство давно оперує поняттям «усесвітня література», а у французькій науці й сьогодні перевагу має поняття «література європейська». Закономірно, що книжка Ж.-Л. Акетта, опублікована 2005 р. як університетський підручник, називається «Європейські читання: Вступ до практики порівняльного літературознавства» [12], а міжнародний колоквиум у Швеції (2007) розглядав проблему «Література в Європі», відображену в доповідях, автори яких наголошували на тому, що порівняльне літературознавство, розвиваючись, «охоплює широке коло європейських країн». Але це зовсім не означає, що поверх кордонів цих держав створюється цілісність — «європейська література»: у Європі існують різні національні культури, їх порівняння і становить предмет компаративістики.

Авторки статті уточнюють співвідношення концептів «європейська література» / «всесвітня література», щоби поглибити методологію сучасного порівняльного літературознавства. Ідею європейської літератури, на думку А. Томіш, можна осмислити у своєму історичному розвитку: поняття «*Respublica literaria*» («літературна республіка») народилося в епоху Ренесансу, в Італії XV ст.; у XVII ст. до неї входило тільки декілька великих західноєвропейських країн, а у XVIII ст. поняття «європейська література» і «всесвітня (*universelle*) література» розглядались як синоніми. У добу романтизму європейська література була справжнім символом світової; не випадково Ф. Шлегель заснував 1803 р. журнал «Європа»: йому хотілося сприймати цей континент як інтелектуальну цілісність.

У Гете все інакше: для нього концепт «*Weltliteratur*» (усесвітня література) має цінність лише тоді, коли долається ідея замкнутої «національної літератури» і європоцентризм. Недарма він виявляв інтерес до китайського роману, персидської поезії, створюючи поетичну збірку «Західно-східний диван» (1814 — 1815). Але коли 1827 р. письменник почав використовувати термін *Weltliteratur*, щоб осмислити рецепцію власних творів за кордоном, стало зрозумілим, що важливішою за самобутнє мистецтво східних країн для Гете є доля європейських творів у цих країнах. Ідея «всесвітньої літератури» не протистоїть романтичним уявленням, оскільки виявляється європоцентричною: хоча вона й засуджує «літературний націоналізм», але сприймає зосередженість тільки або переважно на європейських феноменах.

Сьогодні, у постколоніальний період, повернення до ідеї «всесвітньої літератури» має за мету засудити подібне культурне домінування Європи. У XIX ст. ця культурно-географічна зона й складала «весь світ», тому її література була синонімом світової; у XX ст. концепт «усесвітня література» протистоїть «літературі європейській». 1963 року Р. Етьємбль викриває «європейський шовінізм» [10, 19]. Але 2002 р. П. Детюрен, як і раніше,

наполягає на тому, що досліджувати літературні феномени треба «на європейський аршин» [8, 7].

«Європейська література» як культурна цілісність виникає в певний момент літературної історії, тому для якихось феноменів історичний контекст – європейський. Але в загальному й абсолютному сенсі неправильно стверджувати, як зауважує А. Томіш, що європейські норми — універсальні. Авторка думає, що концепт «європейської літератури» належить конкретизувати та історизувати. Слід було б уточнити, коли з'явилося європейське письменство, які його географічні кордони. Якщо ми відмовляємося від обмеженої позиції, згідно з якою під європейською літературою слід розуміти зразки словесності різними мовами, створені всередині кордонів тієї частини світу, яка в географічному атласі належить до Європи, то тоді необхідно визначити специфічність «європейськості», описати характерні риси тих текстів, які слід зачислити до європейських.

Крім того, слід зрозуміти, що формує концепт «європейська література», чи є основним фактором час або простір, або те й інше разом. А головне, необхідно осмислити опозицію європейське / неєвропейське, відділити європейську літературу від неєвропейської. Відмовляючись від вузько географічного розуміння, Т. С. Еліот 1946 року в декількох радіопередачах про єдність європейської культури говорив, що в поезії В.-Б. Єйтса та Р.-М. Рільке є загальний європейський елемент – вплив французької поезії від Ш. Бодлера до П. Валері. Як уважав Т. С. Еліот, поетичну еволюцію на межі XIX — XX ст. слід осмислювати в контексті літературних взаємовпливів Франції, Англії та Німеччини. Одночасно він зазначав, що процес впливу складний і французька література багато в чому зобов'язана доробку Е. А. По — американця з ірландсько-шотландської родини. Однак чи достатньо вказівки на походження американського письменника, щоби вписати його в європейську традицію? І чи не виникає за такої концепції впливів якийсь парадокс, що створює ситуацію, коли північноамериканська література виявляється більш європейською, ніж, наприклад, скандинавська?

Авторкам статті зрозумілі причини європоцентризму французької компаративістики: А. Томіш убачає її у специфіці шкільного та вишівського навчання літератури у Франції. Дослідниця піддає критиці згадану монографію Ж.-Л. Акетта: у самій її назві ставиться знак рівності між читанням європейської літератури і практикою порівняльного літературознавства. Компаративістський підхід, отже, трактується як можливість побачити загальноєвропейське розповсюдження деяких літературних моделей. Можливо, для романтизму — європейського руху кінця доби Просвітництва — такий підхід, як зазначає А. Томіш, і адекватний. Але якщо звернутися до модернізму й спробувати виключити з його історії Америку, то цей мистецький феномен не буде зрозумілим. Щоправда, незрідка сучасність (*modernité*) вважають суто європейським феноменом. А. Мешоннік стверджує навіть, що час модерну, сучасність – це явище західноєвропейське, і північноамериканську культуру теж можна зачислити до західноєвропейського типу [16, 27]. Ця ідея повторюється в багатьох працях про модернізм. Але, на думку А. Томіш, на противагу таким культурним явищам, як бароко й романтизм, модернізм ставить проблему адекватності тільки «європейського» підходу до літературних фактів.

Модернізм, модерн – категорії, що змінюються в часі та просторі й по-різному розуміються в англійській і французькій критиці. Але якщо виходити тільки з європейських критеріїв (неважливо — французьких чи англійських), то модернізм укладається у формули «відкидання традиції», «жага новизни», «відмова від послідовної романної інтриги», «засудження матеріалізму буржуазного середовища» тощо. Але тоді важко трактувати як модерністські твори американців В. Фолкнера, Дж. Дос Пассоса, що обновляють романну поетику. І якщо навіть ігнорувати американське походження Т. Еліота й Е. Павнда, сприймати їх як європейських письменників, то залишаються дуже істотні для становлення їх поезії творчі зв'язки з Г. Стайн або В. Стівенсом.

Ті ж зауваження стосуються й Латинської Америки, зокрема бразильського модернізму. Т. Карвалаль переконливо показала, що модернізм у

Бразилії народжувався на схрещенні міжамериканських, внутрішньо американських культурних взаємодій та американо-європейських зв'язків [3].

Сучасним історикам, котрі шукають способи «децентралізації» історії, на думку А. Томіш, необхідно «децентралізувати» історіографію модерну.

Ключ до вирішення проблеми лежить у балансі між локальним і глобальним підходами до явищ культури. Існує не тільки європейський модерн, а й «альтернативні сучасності (modernités)». Не можна зводити порівняльне літературознавство до зіставлення всередині Європи чи до пошуків європейських моделей літератури. Американські компаративісти наполягають на тому, що для порівняльного літературознавства найбільш важливу роль відіграє гетевська ідея «всесвітньої літератури».

Але всесвітня література — це не сума текстів, що накопичились у часі та просторі, її концепція потребує подальшого уточнення й поглиблення. Крім того, уявлення про те, що об'єкт компаративістики — *світова література*, теж неправильне: не можна зводити специфіку порівняльного літературознавства до предмета вивчення. У цьому разі на другий план відходить сутнісна властивість компаративістики — те, що вона є особливим методом дослідження, методом аналітичної критики, який спирається на зіставлення і протиставлення взаємопов'язаних систем. На думку А. Томіш, саме компаративістика — і методологічно, і теоретично — найбільш досконалий інструмент осмислення європейської і світової літератури, їх внутрішнього змісту та меж між ними.

Авторка монографії «Наша потреба в порівнянні» [22] Ф. Тудуар-Сюрлап'єр — професор порівняльного літературознавства в університеті Верхнього Ельзасу, здійснює детальний огляд сучасної теорії компаративістики й передусім пропонує замислитись над тим, чому і як учені-компаративісти порівнюють, «якими є роль і місце порівняння в літературі й ширше — в усій галузі культури» [22, 17]. Вона констатує суперечливе становище компаративних студій над літературою: з одного боку, очевидні алармістські настрої деяких сьгоднішніх фахівців, упевнених, що стан цієї галузі філологічної науки вселяє найсильнішу тривогу; з другого — не менш показове

явне розширення царини порівняльних досліджень, бо вони охоплюють нині перекладознавство, міфокритику, імагологію, геокритику, постколоніальні й гендерні студії, вивчення культурного трансферу тощо. Це явище авторка йменує «мультикомпаративізмом»: «Постійно перетинаючи межі, порівняльне літературознавство, за своєю суттю, вільне рухатись куди захоче, суперечачи попередній умові всякої теорії — обмеженню» [22, 22]. Ф. Тудуар-Сюрлапьер убачає в подібній лабільності перевагу компаративістики.

Порівняння — акт критики в собі, воно відкриває здатність творів бути об'єктами критики. Щоб викласти теорію компаративістики, дослідниця пропонує чотири «протоколи», інакше кажучи — сукупність тих умов і правил, за яких створюється порівняльний аналіз. Перший протокол необхідний, щоб виробити звичку до зіставлення; другий — для визначення, таксономії й термінологічних неологізмів; третій — для розрізнення загального і порівняльного літературознавства; четвертий — для установлення наслідків процедури порівняння.

У першій частині монографії, присвяченій умовам, за яких здійснюється зіставлення, авторка порушує питання, чи є ця процедура необхідним компонентом аналізу літератури і якою мірою порівняння — герменевтичний каталізатор компаративного методу.

Компаративізм, до якого відсилає порівняльне літературознавство, уважає дослідниця, передбачає особливе онтологічне й культурологічне бачення. Почати процес зіставлення означає не тільки дослідити концептуальні механізми розуміння. Це також породжує запитання про те, чи існує теоретична або практична відмінність між порівнянням двох елементів або багаторазовим зіставленням трьох і більше об'єктів. Виникають питання і про те, чи обмежується порівняння аналогією, чи можна порівнювати будь-які об'єкти, зокрема — «зіставляти непорівнянне» [22, 36]. Урешті-решт, тільки результат, отриманий при порівнянні, дає змогу сказати, чи було це порівняння вдалим або ні, ефективним або ні. Подібний стан «сумніву в ідентичності» досить буденний для літературної компаративістики.

Зіставлення — один із найефективніших способів інтелектуального розвитку, однак деякі вчені люблять повторювати: «Порівняння — не аргумент». Ф. Тудуар-Сюрлап'єр, навпаки, уважає, що саме така процедура посилює розумні доводи дослідження, допомагає зрозуміти інше, невідоме явище. Виконуючи подвійну функцію інтеграції й диференціації, за допомогою гри аналогіями, паралелізмами між відомим і невідомим порівняння сприяє розумінню незнайомих феноменів. Воно допомагає виявити особливе, відсилаючи до співвідношення одиничного і колективного.

У зіставленні мають брати участь усі елементи літературних творів: заголовок, основний текст, жанрова форма, літературний період, національний тип культури. При цьому необхідно встановити обов'язкові норми порівняння, підкорити їх певним правилам.

Труднощі на шляху формування наукового методу компаративістики криються, на думку авторки монографії, «у семантичних дериваціях» слова «компаратив» та похідних від нього [22, 45]. У порівняльному літературознавстві не завжди помітна різниця між методом і теорією, тим паче що літературна компаративістика може запозичати різні методи й теорії. Крім того, поняття порівнюваності (здатності об'єкта бути порівнюваним) відсилає до питання про роль і функції порівняння в компаративістиці. Необхідно зрозуміти, чому порівнювання як функціональна модальність — це не тільки інструмент аналізу, а й методологічна необхідність.

Компаративізм — не тільки відлуння бачення світу й суспільства, і навіть не тільки інтелектуальна модальність, що дає змогу міркувати про ці предмети; це ще й стан критики творів літератури і мистецтва. Як метод критичного аналізу компаративізм народився, на думку Ф. Тудуар-Сюрлап'єр, наприкінці доби Ренесансу, а як розділ філологічної науки — разом із романтизмом, оскільки й компаративісти, і романтики жаждали позбавитись абсолютного й визначеного в ім'я суб'єктивності. Сприяла розвитку історико-літературних порівнянь і гетевська концепція світової літератури. У ХХ ст. поштовх компаративістиці дали події Другої світової війни, а процес глобалізації

літератури у ХХІ ст. породив цілу низку проблем, які покликана вирішувати ця галузь гуманітарного знання. Стандартизація, нівелювання, поглинання масовою культурою інших видів культури привели до того, що постало питання про легітимність компаративних досліджень. Однак дослідниця стверджує: «Коли культури уніфікуються, аналіз відмінностей, хоч би якими тонкими, мінімальними, навіть мікроскопічними вони не були, стає ще більш потрібним і необхідним» [22, 55].

Але чи закладено в компаративізм теоретичну здатність до узагальнення? Якою мірою порівняльне літературознавство спроможне розширити уявлення загального літературознавства? І про що потрібно говорити — про національні літератури чи про всесвітню літературу, міжнаціональну літературу?

Відповідаючи на ці запитання, авторка монографії вказує, що «одна з епістемологічних перешкод теорії компаративістики — її початковий постулат, пов'язаний із тим, що вона не належить до якогось одного об'єкта, так само як не належить до сукупності об'єктів, а вивчає їх взаємозв'язки й породжену ними взаємодію» [22, 61]. Визначаючи компаративістику як вивчення співвідношень, зв'язків, циркуляцій, взаємодій між літературними й культурними об'єктами, ми вважаємо її методом, але не теорією. Вивчення зв'язків між об'єктами завжди виявляється неповним, необхідне дослідження самої природи цих зв'язків. Компаративний підхід буде ефективним, якщо він застосовується в «зонах порівнюваності», тобто в таких зонах, де соціальні, культурні, історичні, естетичні феномени діють «або як стимулятори, або, навпаки, як інгібітори порівняння», – зазначає Г.Жюкуа [13, 32]. Для легітимізації узагальнень компаративіст має знати про евристичний потенціал свого методу, теоретичні модальності його використання. Необхідно поміркувати не тільки над питаннями, що, коли і як треба порівнювати, але також і над тим, у яких умовах це робити.

Важливу роль для компаративістики відіграє переклад, бо перекласти текст із однієї мови на іншу означає здійснити певний літературний трансфер. Переклад актуалізує бажання зробити «інше» (інший текст, культуру)

зрозумілим. Парадокс перекладного тексту в полі компаративістики полягає в тому, що такий текст — форма репродукції іншого тексту, коли кожен із них має свою систему культурно-історичних взаємозв'язків.

У розділі про компаративістику як метод Ф. Тудуар-Сюрлап'єр звертає увагу на необхідність загальних епістемологічних та методологічних принципів відповідного аналізу. Одного порівняння недостатньо, щоб народилась нова наукова дисципліна, але така процедура — необхідний і навіть обов'язковий компонент компаративістики. Специфічна властивість компаративістики — її трансверсальність (неієрархічна організація), співіснування різних методів порівняння: методу непрямой диференціації, методу узгодження, методу варіацій і методу залишків.

Компаративізм об'єднує різноманіття дисциплінарних підходів, але при цьому авторка монографії вважає, що в нього є певна теоретична уніфікованість. У порівняльному літературознавстві об'єднуються рецептивні дослідження, жанрологія, імагологія, геокритика, постколоніальні студії. Існують чотири критерії для визначення компаративного методу: критерії природи, якості, мети й місцезнаходження. Є також декілька модальностей порівняння: компаративне дослідження творів, що належать до одного літературного періоду (синхронічні порівняння); вивчення перекладів, рецепції; аналіз діахронічного літературного ряду; міждисциплінарна, міжкультурна компаративістика. Крім того, Ф. Тудуар-Сюрлап'єр пропонує такі етапи історико-порівняльного вивчення: вибір об'єктів порівняння; визначення умов — опис компаративного контексту; модальність порівняння; інтерпретація й експлікація; теоретичні та концептуальні висновки.

Особливо значуща для дослідників-компаративістів типологія порівнянь, уключаючи гомологічні, еквівалентні та гомоморфні порівняння. Також необхідно враховувати порівняння-аналогії та паралелі, що складають основу компаративного вивчення.

Порівняльно-історичні дослідження, на думку авторки монографії, мають певні епістемологічні особливості: «Говорити про компаративну епістемологію

— значить ідентифікувати епістемологічні вимоги компаративіста: який їх зміст і природа, чи можуть вони дати гарантію необхідної та практично застосованої науковості?» [22, 102]. Перешкодами до чіткої відповіді на ці запитання є, по-перше, відсутність у компаративістики власних об'єктів; по-друге, її звернення тільки до актуалізованих об'єктів і, як наслідок, флуктуація корпусу порівнюваних феноменів і постійна дискусія про ступінь науковості компаративного аналізу. У подібному випадку необхідні певні умови, що мінімізують сумніви та неточності компаративістики. Одна із цих умов — зв'язок теоретичних концепцій із практикою порівняльного аналізу. Необхідно також формалізувати завдання та правила, створити свого роду кодекс поведінки щодо об'єктів, які піддаються науковому вивченню, визначити етику компаративістів.

Підбиваючи підсумки, Ф. Тудуар-Сюрлап'єр зазначає, що компаративістика не існує автономно, що важливим її компонентом є етика, оскільки робить необхідним розуміння іншого, несхожого, відмінного в літературі й культурі.

Професор Сорбонни Бернардо Франко, відомий фахівець із компаративістики, також звертається до аналізу історії та сучасного стану порівняльного літературознавства [11]. Одне з постійних питань — точне й універсальне визначення цієї дисципліни. На початку ХХ ст. опорним поняттям порівняльного літературознавства було питання про вплив однієї літератури на іншу або одного письменника на іншого. Сьогодні ситуація цілковито інакша. На лекції в Оксфорді 1994 р. Джордж Штайнер указав на всеосяжність компаративістики й заявив: будь-яка дія, що створює значущу форму в мові, мистецтві, музиці тощо, є дією порівняння [20, 383]. Б. Франко дає власне визначення порівняльного літературознавства: «Це вивчення зв'язків — аналогій, переходів чи обміну — між літературами різних мов і культур; у більш загальному вигляді — вивчення зв'язків між літературою і мистецтвом, літературою і наукою, зокрема гуманітарними науками; воно може поглибити

теоретичну перспективу й поставити питання про природу літературного факту» [11, 10].

Учений погоджується з тими, хто відносить народження компаративістики до епохи романтизму, оскільки романтизм допоміг осмислити зв'язки між націями й показав, що його власна поетика — результат динамічної взаємодії художніх форм. Уже в другій половині XVIII ст. виникла необхідність релятивістського підходу й оспорювання класицистичної ідеї універсальності Прекрасного. Якщо категорія Прекрасного співвідноситься з різними епохами, культурами, мовами, то література не може бути зрозумілою інакше, ніж через порівняння з іншими літературами, узятими в їх історико-культурному контексті. Тим самим порівняльне літературознавство стає однією з форм «науки про людину», літературною антропологією. «Нащадок романтичної критики, компаративістика розташовується на перехресті різних наук про людину і претендує на те, щоб бути однією із сучасних форм гуманізму» [11, 14].

У першому розділі монографії Б. Франко простежує походження й еволюцію нової гуманітарної дисципліни від першого використання слів «порівняльне літературознавство» Ф. Ноелем 1817 р. і праць компаративістів початку XIX ст. (А.-Ф. Вільмен, Ш.-К. Фор'ель та ін.) до студій 2000-х років (І. Шеврель, Ф. Моретті та ін.). Найсучасніші порівняльно-історичні праці акцентують інтернаціональний характер літературного процесу і звертають увагу не так на його статику, як на динаміку, розглядають твори в дедалі ширшому контексті, вивчають не «вплив» одного письменника на іншого тощо, а метаморфози літературного трансферу, рецепції, розвивають геокритичний підхід.

Другий розділ книжки вміщує роздуми про взаємодію загального, порівняльного літературознавства і теорії літератури. Якщо Поль Ван Тігем розумів літературну компаративістику тільки як порівняння двох різних національних літератур, а вивчення художніх напрямів у декількох літературах відносив до сфери загального літературознавства, то Рене Веллек виступив із

критикою такої позиції, проголосив кризу порівняльного літературознавства, вважаючи, що існує лише загальна дисципліна, яка не розмежовує компаративістику й інші типи аналізу [23]. Рене Етьємбль, відповідаючи на методологічні докори Р. Веллека, запропонував розширити сферу порівнянь, уключити в неї не тільки історію літератури, а й інші феномени культури, зосередившись на виявленні «інваріантів» [10, 70—71]. Адріан Маріно запропонував визначати інваріант як «універсальний елемент або загальну рису літературного дискурсу чи літературної думки» [15, 96], але загалом ідея інваріанта не знайшла великого відгуку в працях компаративістів. Водночас вона підвела їхню галузь до вивчення порівняльної поетики. У результаті до сфери компаративістики почали включати перехід від однієї поетичної форми до іншої, від однієї мови до іншої, від однієї системи знаків до іншої (наприклад, від словесного висловлювання до музичного, танцювального, малярського або кінематографічного) [18, 158]. Найважливішими змінами в компаративістиці кінця ХХ ст. стали розвиток інтертекстуальних практик та посилення теоретичного аспекту досліджень.

Численні дискусії в компаративістиці велись і ведуться навколо поняття «світова література». Концепція світової літератури в Гете «передбачала розповсюдження перекладної літератури» [11, 83], між тим пуристи від літературознавства наполягали на вивченні творів тільки в оригіналі і в співвідношенні з контекстом національної культури. Девід Демрош протиставив гетевський ідеал «космополітизму» Філарета Шаля, який створив 1835 р. курс лекцій під назвою «Порівняльний аналіз іноземних літератур» [6, 9].

У сучасному університетському викладанні відмінність між загальним і порівняльним літературознавством набуває різних форм. У Росії кафедри зарубіжної літератури існують давно і окремо від лінгвістичних кафедр, у США вивчення світової літератури входить у загальнофілологічний цикл, а порівняльне літературознавство тісніше пов'язане з лінгвістичними дисциплінами. Колеги Ф. Моретті в університеті Колумбії відмовились від

терміна «світова література», а в Гарвардському університеті, навпаки, існує спеціальний «Інститут світової літератури». До того ж очевидна відносність поняття «світова література»: для одних — це ряд шедеврів, значення яких виходить за рамки національної культури, для інших — це вся, але тільки європейська література.

Одне з останніх тлумачень цього терміна — робота Паскаль Казанова «Світова республіка літератури» (1999), у якій дослідниця стверджує, що вже із XVI ст. сформувався «міжнародний простір літератури», літературна республіка [4, 29 — 33]. Вона формувала універсальний літературний канон і була тісно пов'язана зі світовим ринком. Отже, уважає Б. Франко, «теза Паскаль Казанова, що формує ідею світового літературного простору як єдиної культурної норми, не відповідає гетевському ідеалу» [11, 93]. Але її книжка стала поштовхом для розвитку досліджень із соціології літератури.

Праці Франко Моретті, що досліджують світову систему літератури, близькі ідеї П. Казанова. Припускаючи вивчення не окремого твору, а літературного феномену в його цілісності й універсальності, Ф. Моретті пропонує «дистанційоване читання» на противагу «пильному читанню» [17, 43, 46, 53].

Діалог із цими вченими підхоплює Жером Давід у книжці «Привиди Гете» [7], де у формі розмови мандрівників висвітлено різні концепції світової літератури від Гете до П. Казанова, Д. Дамроша й Ф. Моретті.

Суперечки про поняття «світова література» докорінно змінили зміст і методи компаративістики, яка стала визначати себе в перспективі культурної глобалізації й постколоніалізму. Цю перспективу окреслено в праці Гізели Брінкер-Геблер і Сідоні Сміт «Описуючи нові ідентичності» [2]: національну своєрідність належить осмислити в контексті мультикультуралізму, змішання культурних традицій іммігрантів, у процесі роздумів про модернізм і постмодернізм. У період, коли під сумнівом опиняється сам феномен літератури й виникає релятивізація культурних цінностей, неабиякої ваги набуло вивчення поняття «межа»: віднині під межею розуміють простір

культурного обміну, різного роду літературного трансферу. Тому такої актуальності набувають дослідження автофікціональних творів, гендерні студії, аналіз взаємодії «високої» і «маргінальної» (масової) літератури.

Третій розділ монографії розглядає форми міжкультурного обміну й переходу від однієї літератури до іншої. Концепція культурного трансферу практично повністю витіснила аналіз безпосереднього рівняння одного письменника на іншого й термін «вплив». Б. Франко наводить слова Мішеля Еспаня: «Культурний трансфер визначається зовсім не передавальним контекстом. Навпаки, саме контекст-приймач визначає те, що може бути імпортоване, або те, що вже латентно присутнє в національній пам'яті й може бути реактуалізоване в сучасних дискусіях» [9, 24—25]. Сьогодні активно досліджується така форма трансферу, як переклади іноземної літератури, і то більше уваги приділяється історії перекладу в різні культурні періоди й у різних країнах. Особливо багато перекладів зроблено з давньоєврейської та латини — біблійні тексти, апокрифи, життя святих тощо. Так вивчення перекладів вписується в загальну історію культури, включаючи історію теології. Крім того, досліджуються літературні та культурні паралелі, варіанти; під впливом ідей Констанцької школи особливо активно розвивається вивчення рецепції, що тягне за собою розвиток соціології літератури.

У четвертому розділі монографії продовжено розгляд різних порівняльно-історичних підходів. Важливий напрямок сучасної компаративістики — імагологія, де об'єктом уваги є різні національні образи. Міфокритика дає змогу ефективно досліджувати різні літературні міфи, причому сьогодні суттєво розширюється коло джерел міфології; учені звертаються не тільки до аналізу греко-латинської спадщини, а й до східної міфології, до біблійних історій. Розвиток соціології літератури створив напрямок соціопоетики, інтерес до просторовості письма породив геокритику, а увага до екологічних проблем — еокритику.

П'ятий розділ описує проблеми інтердисциплінарності в компаративістиці. Порівняльне літературознавство сьогодні зіставляє

літературу і наукові знання, не тільки гуманітарні, літературу і філософії, літератури і політики, літературу і різні види мистецтва: скульптуру, архітектуру, малярство, музику, театр, кіно.

В останньому розділі монографії Б. Франко наголошує на гібридності порівняльного літературознавства як дисципліни, указує на рухому природу компаративістики, яка дедалі більше вривоманітнює свої дослідницькі методи, прямує до міждисциплінарності.

Водночас у варіантах компаративних досліджень убачається «загальний елемент, що зачіпає глибинну природу не її теорії, але її практики. Компаративіст – той, хто спостерігає об'єкт вивчення зовні, точніше – той, хто володіє зміщеним, зрушеним поглядом, хто представляє точку зору меншості» [11, 354]. Будучи «громадянином світу» (не за походженням чи соціальним становищем, але за критичною позицією, яку займає) компаративіст парадоксальним чином через порівняння окремих національних літератур осмислює і досліджує світову літературу в її цілісності.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Наливайко Д.* Сучасна літературна компаративістика у Франції // Слово і Час. 2009. № 11. С. 3—20.
2. *Brinker-Gabler G., Smith S.* Writing New Identities. Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe. : Univ. of Minnesota Press, 1996. — 408 p.
3. *Carvalho T.* Culturas e Contextos // Fronteiras Imaginadas: Cultura Nacional / Teoria Nacional. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. P. 147—154.
4. *Cazanova P.* La République mondiale des lettres. Paris: Le Seuil, 2008. 504 p.
5. *Damrosch D.* Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies // Comparative Critical Studies. Edinburgh: Univ. Press, 2006. Vol. 3. № 1—2. P.99—112.
6. *Damrosch D.* What is World literature? Princeton — Oxford: Princeton Univ. Press, 2003. 324 p.
7. *David J.* Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la “littérature mondiale”. Paris: Les belles Lettres, 2012. 320 p.
8. *Dethurens P.* De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918—1939). Genève: Droz, 2002. 548 p.
9. *Espagne M.* Les Transferts culturels franco-allemands. Paris: PUF, 1999. 296 p.
10. *Etiemble R.* Comparaison n'est pas raison: La crise de la littérature comparée. Paris: Gallimard, 1963. 128 p.
11. *Franco B.* La Littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes. Paris: Armand Colin, 2016. 391 p.
12. *Haquette J.-L.* Lectures européennes. Introduction à la pratique de la littérature comparée. Rosny: Bréal, 2005. 254 p.

13. *Jucquois G., Swiggers P.* Le comparatisme devant le miroir. Louvain-La-Neuve: Peeters, 1991. 166 p.
14. *Lavocat F.* Le comparatisme comme herméneutique de la defamiliarisation // *Vox-poetica*. Paris, 2012. URL: www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html
15. *Marino A.* Comparatisme et théorie de la littérature. – Paris: PUF, 1988. 390 p.
16. *Meschonnic H.* Modernité, Modernité. Paris: Folio essais, 1993. 320 p.
17. *Moretti F.* Distant Reading. London, New York: Verso, 2013. 224 p.
18. *Pageaux D.-H.* La littérature générale et comparée. Paris: Armand Colin, 1994. 191 p.
19. *Spivak G. Ch.* Death of a Discipline. New York: Columbia univ. Press, 2003. 128 p.
20. *Steiner G.* Qu'est-ce que la littérature comparée? // *Commentaire*. 1995. № 70. P. 383—393. 21.
- Tomiche A.* Frontières du comparatisme // *Between*. 2011. Vol. 1. № 1. (May) URL: https://www.researchgate.net/publication/307817318_Frontieres_du_comparatisme
22. *Toudoire-Surlapierre F.* Notre besoin de comparaison Paris: Orizons, 2013. 187 p.
23. *Wellek R.* The Crisis of Comparative Literature // *Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1959. P.148—159.

ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНІСТЬ ЯК ГРА ПАМ'ЯТІ (Літературна компаративістика в Канаді)

Компаративістика як сформована методологія оформилась у Канаді в останні десятиліття минулого століття. Канадські компаративістичні студії, назагал застосовуючи загальноновизнані методологічні засоби, вирізняються й характерними «канадськими» рисами. До них, зокрема, належать дослідження спільного й відмінного між англо- та франкомовною літературами (Сюзан Інгрем, Ірен Сивенкі, Кеті Мезей, Єва-Марі Кроллер, Патрісія Стетфорд). Чимало уваги приділяється мовним особливостям у порівняльному контексті (Е.Блоджетт, М. Каррієр, А.Браз). Це зрозуміло, враховуючи етнічну диверсивність країни, а отже, й неминучі лінгвістичні запозичення. Етнологи-компаративісти (Томсон Хайвей, Лі Маракль, Томас Кінг) досліджують етнічні меншини Канади та їх представників-письменників, що пишуть французькою, англійською та індіанськими мовами, отже, – і методику історико-компаративного дослідження алгоритмів та типів взаємодії культур та мов в умовах мультилінгвальності та мультикультуралізму в цілому [15, 32].

Франкоканадські дослідниці Барбара Годар, Мадлен Ганьон, Елен Сіксу вдавалися до феміністичної та гендерної критики («La venue a l'écriture», 1975). Компаративістика стає органічною складовою в художньо-літературних творах, а також історико-соціологічних, психологічних, культурологічних дослідженнях про досвід прибульців до Нового Світу, його «злиття» з досвідом життя на прабатьківщинах: різних країнах та континентах (Дафна Марлатт, Гейл Скотт, Патрісія Сمارт («Ecrire dans la maison du pere», 1988). Популярності набули канадські журнали компаративістського спрямування «Мозаїка» (Mosaic) та «Канадський журнал порівняльного літературознавства» (Canadian Journal of the Comparative Literature).

Вже на зламі століть до сфери компаративних студій входить концепт медійності – зв'язок канонічних текстів, їх ре-транслявання різними медійними

засобами: живопису, кіномистецтва, мистецтва сцени, інтернету. А отже, актуалізується модель гіпертексту. У вузах країни компаративістика популяризується як спеціальний предмет (набуваючи «студентської» аббревіатури «comlit» – видозміненого аналогу «canlit» – канадська література, – що начебто урівнює значимість обох учбових дисциплін). Канадський дослідник Джозеф Півато застосовує саме цей неологізм у своєму дослідженні «Аргументи для компаративної літератури. Книжкові проекти», відносячи його «майже до будь-якого типу письма чи різних форм мистецтва, позаяк всі вони можуть читатись як типи дискурсу» [15, 11].

До інтердисциплінарності як компаративістичної моделі вперше звернулася Лінда Гатчен, разом зі своїм чоловіком-лікарем розглянувши можливість поєднання таких здавалося б несумісних сфер, як історія медицини та мистецтво опери. Так, їхні сумісні дослідження «Опера: бажання, хвороба та смерть» (*Opera: Desire, Disease and Death*, 1996), «Краса тіла: жива опера» (*Bodily Charm: Living Opera*, 2000), «Опера: мистецтво помирати» (*Opera: the Art of Dying*, 2004) є цікавим заглибленням у контекст оперного мистецтва водночас як поєднання тілесності оперних акторів та аудиторії з представленими на сцені персонажами у таких, зокрема, творах як «Смерть у Венеції», «Саломе», «Ріголетто», «Кільце Нібелунгів», «Електра». Це книги «про живу оперу та сприйняття її досвіду як на сцені, так і аудиторією... Вони фокусуються на музичності, текстуальності, драматичності та наративних практиках, в яких тілесність представлена на сцені так, що стає зрозумілою аудиторії... Вони поєднують різні перспективи, на яких такі «оперні тіла» набувають значення». Дослідники вважають: «Не дивно, що на дослідження мистецтва опери... впливають студії про захоплення тілом як джерело значення та смислотворення. Те, що для медицини є даністю, насамкінець входить до інших дисциплін» [17, XIII-XIV]. Л.Гатчен зводить свої міркування щодо інтердисциплінарності до центральної в канадських літературознавчих студіях тези: «Я живу у країні, – пише дослідниця, – яка пов'язує суперечливу ідентичність з дисципліною, яку я вивчаю. Як і компаративістика, Канада є

надто саморефлексивна – інакше кажучи, вона має стійку кризу ідентичності чи хоча б сумніви щодо того, як себе називати. Все це історично засновано на екзилі, імміграції, відсутності відчуття власного місця»[19, 228].

Повертаючись до специфіки канадського варіанта компаративістики, варто зазначити один із найважливіших для дослідників концепт: пам'ять про прабатьківщину, традиція, яких не можуть й не мають права позбутися у Новому Світі його мешканці. Саме ця галузь визначає методологію (Кевін Вільсон, Дон Гембл) у дослідженні транснаціонального, кросконтинентального як фізичного, так і психологічного простору інтердисциплінарності, медійності, підкорену різним компаративним практикам. «Найбільший потенціал досліджень із компаративістики, – вважає Доріс Гембач, – міститься у його постійних зусиллях самовизначення, що позиціонує цю дисципліну у стан межовості (in-between-ness)»[15, 7].

Серйозний акцент канадські компаративісти ставлять на концепті інтердисциплінарності, що у полі канадської історії включає історичну науку. Саме через це Джеррі Варсава й наполягає на тому, що «соціальні й гуманітарні науки повинні вийти поза обмеження антропоцентризму і сприйняти інтердисциплінарність як єдність, а не суму окремих практик»[15, 5-6].

Подібні погляди яскраво відбилися і на художній прозі країни.

Ще наприкінці минулого століття канадський дослідник В.Кейт зауважив, що «Канада об'єктивно має високі стандарти у галузі освіти, проте якісний і кількісний рівень читачів занадто низький. Та перспектива не така вже й сумна. Позаяк найвідоміші канадські письменники... стали медійними особистостями (Етвуд, Коен, Лейтон), маємо тверде переконання у тому, що національна література існує і нею можна пишатися» [18, 210].

Протягом трьох наступних десятиліть після виходу цитованої монографії контент і парадигма канадської літератури, вдосконалюючись та віддаючи данину часові, укріпились у свідомості канадців як «мозаїчна», що за логікою вимагає оцінки своїх здобутків на семантичному, епістемологічному,

когнітивному, жанровому, семантико-стильовому рівнях гуманітаристики саме в полі компаративної методології.

Відомі із середини ХХ століття письменники (М. Етвуд, М. Лоренс, Р. Дейвіс, нобеліатка 2013 р. Е. Манро та інші) вийшли поза межі усталених для літератури країни стильових та проблемно-тематичних канонів і нормативів, оприявнивши нові, сповнені сучасної семантики твори. Характерний для прози країни концепт ідентичності у мультикультурному суспільстві, загалом зберігаючи висловлену Н. Фраєм тезу про «подвійне бачення» (*double vision*), додав нових рис інтертекстуальності та інтермедіальності. Значною мірою цьому сприяла актуалізація та широке поширення на літературній арені нових імен. І не лише в англomовному середовищі. Активно зріс художньо-естетичний потенціал літератури франкомовної, автори якої представили на онтологічному, структурному, жанровому, ідіостильовому рівнях не менш поліфонічний, ніж у Канаді в цілому, світ Квебеку початку ХХІ століття. А разом обидві найзначніші канадські літератури сьогодні представляють не стільки окремі сфери культури, скільки органічні складники гетерогенного світу північноамериканського континенту в цілому. Поєднуючись у цьому єдиному магістральному напрямі, позбуваючись колишнього ментального статусу маргінальності (колонії/домініону Великої Британії, франкомовної меншості відносно англomовної більшості), обидві літератури більшою чи меншою мірою долучаються до сфери історико-літературної пам'яті з метою конкретизувати сучасний стан й алгоритми формування свого майбутнього.

Думка французького дослідника П'єра Нора щодо історичної пам'яті мешканців Сполучених Штатів, за всіх існуючих історичних відмінностей та контроверсійності у стосунках між США та Канадою, справедлива й відносно канадського світобачення: «американці... більше не першопрохідці, але нащадки першопрохідців бажають залишитись вірними цій репутації. Звідси сила репрезентації запозиченого минулого» [7, 208]. А отже продуктивна методологія сучасного дослідження тексту включає й модальність інтердисциплінарності.

Вирізняючи в сучасній компаративістиці синкретичний погляд не лише на літературу й різні види мистецтва, а й на процеси в гуманітаристиці в цілому, російський дослідник В. Котенко зауважив, що «це незвичайна галузь сумісних досліджень, безпосередня комунікація вчених у галузі науки, що дозволяє співставити дослідження «малознайомих» одне одному систем знань із різних галузей... Компаративістика може стати однією зі спроб подолати відцентрову тенденцію спеціалізації, яка чим далі звужується, і відокремлення як наукового знання, так і освіти». [5, с. 22] А А. Есалнек, дотримуючись концепції синтезу гуманітарних наук, вважає за необхідну умову «сполучення типологічного й конкретно-історичного принципів аналізу художніх творів у процесі їх розгляду крізь призму компаративістики» [11].

Історія і сучасність, пластичність «перевтілення» пам'яті про минуле у формат його інтерпретації – в центрі романів Домінік Фортє «Книжкова обитель» (*Au peril de la mer*, 2015), драми Важді Муавада «Пожежі» (*Incendies*, 2003), Жослін Сосьє «Дощило птахами» (*Il pleuvait des oiseaux*, 2011), Ненсі Г'юстон «Печатка янгола» (*L'empreinte de l'ange*, 2006), Кім Тхюї «RU» (*RU*, 2009). До біблійної теми звертаються такі метри англоканадської прози, як Маргарет Етвуд «Рік потопу» (*The Year of the Flood*, 2009), Тімоті Фіндлі («Не запрошені до подорожі» (*Not Want to the Voyage*), 1986). Історія своєї країни у центрі уваги Джозефа Бойдена («Триденний шлях» (*Three Day Road*), 2005), Анни Ебер («Камураска», (*Kamuraska*), 2012), Дафни Марлатт («Історична Ана» (*Ana Historic*), 1988), Майкла Ондаатже («Котячий стіл» (*Cat's Table*), 2012) та ін.

Міркуючи про сучасний стан історіографічних текстів, канадська дослідниця Марі Вотє вважає, що «наприкінці ХХ століття традиційні методи «робити історію» – те, що французький історик Поль Вейн називає науковою школою «*histoire-traites-batailles*» – змінилися на теорії «написання історії»... Дослідники підкреслюють традиційні форми звернення до історії, звертаючись до магічних конструкцій історичного нарративу та пропонуючи альтернативні засоби і методи історіографії» [18, 18]. Цей метод, на думку дослідників, який

вони називають холістичним, – результатом творчої еволюції, що спрямовується, за Я.Сметсом, фактором суцільності, єдності, – спрацьовує на базі історичних документів разом із фікційними засобами. В художній літературі подібний конфлікт виникає «між традиційними літературними засобами і новою культурою письма і історії, коли літературні теорії роблять виклик історикам та структуралістам, спрацьовуючи в термінах постмодернізму, постколоніалізму, нового історизму, культурологічних практик... Отже, література зустрічається з історією» [21, 18].

Ідіостильова та фабульна характеристики цих текстів оприявнюють інтердисциплінарну методологію дослідження «історії-літератури». Представлена в них *історія*, хоча й побудована на реальних фактах, є алегоризованою, почасти міфологізованою *story*, яку розуміє й відчуває автор. А отже, ретроспективність, що обумовлює зміст твору, є не простим зверненням до минулого, закладеного до концепту пам'яті, а особливим структуротворчим кодом, який визначає синкретичний тип історіографічного дискурсу. У ньому представлені автором (очима його персонажа) історичні події та факти переоцінюються, ре-інтерпретуються, вписуючись у парадигму альтернативності, з одного боку, і структуруючи своєрідну «віртуальну» інтердисциплінарність – з другого. На думку П.Нора, «історію та роман пов'язує сутнісна діалектика... історія, як і роман, спирається на розповідь, передає інтригу, показує персонажів... завдяки драматичній оповіді, мистецтву портрета й низки аргументів вона схожа на роман» [7, 74-75]. Обидва інформативні способи – науковий та художній – на антропологічному шаблі суміщаються. На фактичній та фіктивній наративи проектується концепт пам'яті. В цьому випадку звернення персонажа до минулого є «протистоянням минулого та теперішнього «Я», їх ретроспективним діалогом, що в результаті трансформує особистість. Обидва «Я» змінюють одне одного... Теперішнє «Я», дивлячись у минуле вже зовсім новим поглядом, перетворює його» [1, 78-79]. Подібна амбівалентність накладається в канадській літературі на полівекторність мультикультуралізму, що підтверджується творчістю авторів,

які формують властиво канадський формат ідентичності: франкоканадців Д. Форт'є, Н. Г'юстон, Ж. Сосьє, ліванця В. Муавада, в'єтнамки Кім Тхюї, англоканадців М. Етвуд, Т. Фіндлі.

Старовинна фортеця-абатство Монт-Сент-Мішель на невеликому острівці посеред моря – місце дії роману Д. Форт'є «Книжкова обитель». Дія роману (як історична, так і сучасна її проєкції) відбувається у Франції. Та у творі очевидна формальна відстороненість канадської письменниці від соціально-політичного життя Франції, начебто відсутність будь-якого національного дискурсу. Очевидною ж у романі є саме франкоканадська культурна домінанта. Адже, як справедливо відзначає О.Гальчук, «моделі новітньої літератури локалізуються в «країну», «місто», «територію». Проте, незмінною залишається авторська мета – спроектувати літературні території на динамічну панораму всієї світобудови з її ієрархічними чинниками, а разом виявити їхній вплив на духовний, душевний і фізичний рівні буття, на природну та історичну реальності..., визначити місце та роль людини як мікрокосму в Макрокосмі» [2, 7-8]. А отже, вічне у часі абатство і є, власне, головним героєм твору, тим центром, що поєднує двох таких різних персонажів-особистостей: середньовічного художника-портретиста Елуа Леру та сучасну письменницю, яка готується написати про абатство роман, головним персонажем якого й має стати Елуа.

Якщо співставити всі епізоди твору на жанровому, семантичному, текстологічному рівнях, він* оформиться у міфологему саме сучасного світу Квебеку, спроектовану на вишукано-елітарний дискурс. Метою героя роману художника Елуа Леру є збереження національного духовного спадку у скрипторії й передача його наступним поколінням (згадаймо мету учасників «тихої революції» у Квебеку шістдесятих років минулого століття) – «все це у сукупності є написаним і прочитаним далеким відлунням «тихої революції» у соціокультурному форматі Квебеку, яскраво алегоричним висловлюванням квебекською письменницею власного погляду на духовність свого народу» [8, 291].

Абатство – та сама «книжкова обитель», – що протягом п'ятисот років протистояло регулярним паводкам, зберігаючи та рятуючи від них хоча б частину рукописних книжок, а в ширшому плані – мову, інтелект, знання. У п'ятнадцятому столітті у скрипторії, знайшов притулок та роботу переписувача текстів художник, що втратив кохану Анну, портрет якої продовжував писати, будучи не в змозі забути її образ. У наш час, пів тисячоліття потому, на островці з'являється письменниця – одна з двох роману лишаються у забутому під дощем записнику, розчаровано викинутому авторкою у небуття, як колись книжки, переписані художником-монахом Елуа, які поглинув черговий паводок. Так у тексті суміщаються дві непідвладні людині, неконтрольовані стихії – фізична, природна і психоемоційна.

Симптоматично, що роман Д. Фортє розпочинається досить ексцентрично: «Уперше я його (абатство – Н. О.) побачила, коли мені було тринадцять, вік переходу від дитинства до юності, тобто, вже відомо, хто ти є, проте ще невідомо, чи ти ним колись станеш» [10, 51]. Невідомість, невпевненість, розгубленість, постійний пошук життєвих орієнтирів наповнює драматизмом подальший дискурс, що експлікує як біблійний, так і язичницький міфологізм. Концепт пам'яті, «прив'язаний» авторкою до гори Монт-Сент-Мішель, на якій розташовано абатство, і колись відомій під назвою Монт-Томб (гора-могила), актуалізується у антропологічному форматі пам'яті, метафорика якого оприявнюється у загальній атмосфері оповіді («моя історія розчинилася в історії Гори»), епітетах («каламуть чорнила», «грубий блокнотик»). Саме модель історичної пам'яті надає можливість обом нараторам твору – сучасній героїні-письменниці і художнику-ченцю Елуа з п'ятнадцятого століття – «зустрітись» в умовному діалозі.

Дихотомія фактичне/фікційне, історичне/вигадане актуалізуються не стільки у своїй діахронічності, скільки створюють два рівнозначні полюси, опозиційність яких трансформує уяву про належність особистості персонажа до історичного процесу. Досягається це авторкою роману через засіб фрагментизованих мізансцен-оповідей, що чергуються (героїня-письменниця -

Елуа) у художньому просторі роману і у часі. В обох наративах оприявнюються риси еґо-роману. Водночас «повернення суб'єкта» безпосередньо вплинуло на виникнення еґо-історії» [7, 91], пов'язуючи фіктивність, історію та пам'ять у заплутаний клубок.

Чітка послідовність у чергуванні розділів про письменницю та Елуа наближує дискурс роману до кінематографічного. Зокрема, важливим чинником у поглибленні асоціативних зв'язків між персонажами, хронологією подій, атмосферою твору в цілому є функція зміни ракурсу, накладання образів, часових відрізків, фрагментарності кіномонтажу, зміщення планів зображення. Віддалений план зображення переносить читача у п'ятнадцяте століття, наближений – до сучасності. Тлом такої кінематографічної «гри» стає вічна Монт-Сент-Мішель (Монт-Томб), яка, проте, також декілька разів змінює свій ландшафтний статус – частини суходолу чи острова під час морських припливів. На цьому рівні візуально/вербальної репрезентації тексту розширюються рамки його метафоризації, чіткіше унаочнюється психологізм. Згадаймо слова літописця історії Никити з роману У.Еко «Бавдоліно»: «Історій без сенсу не буває. Я належу до людей, які вміють знайти його навіть там, де інші його не бачать. І тоді історія ця стає книгою живих, мов лунка сурма, що піднімає з могили тих, хто є прахом уже багато століть... Але для цього потрібен час – треба обміркувати події, сполучити їх, знайти між ними взаємозв'язки, іноді майже невидимі» [4, 12]. Саме до цього вдається героїня-нараторка роману Д. Фортє. Її записник, як вона вважає, – «наполовину роман, наполовину нотатки для пам'яті». Та коли частину його тексту змиває дощова вода як «пролитий чай на географічну мапу», лишаються половина з «правого краю непарної сторінки і половина з лівого краю – парної». Ось чому «щодня слова тонуть у дощі, сльозах, чаї, історії, змішуються, минуле й теперішнє переплутуються...» [10, 8].

Слово непомітно, як безпосереднє продовження наративу героїні, передається авторкою роману Елуа Леру у п'ятнадцяте століття, урівнюючи стиль та настрої обох оповідей, формалізуючи суцільний наратив роману, в

якому історія і сучасність гомогенізуються на антропологічному, когнітивному, експресивно-стильовому рівнях.

Елуа продовжує кохати Анну, яка давно померла. Донька багатія-торгівця, одружена з іншим, вона якось з'явилась у майстерні Елуа і він взявся писати її портрет. Після смерті Анни він обирає життя самітника на скелі Монт-Томб, та продовжує писати її портрети по пам'яті. Танатологічні мотиви проймають частини романного тексту, що належать Елуа, який живе спогадами про покійну кохану. Він відрізняє однакових, «взаємозамінних» монахів у їхніх широких сутанах від птахів лише за тінями від ніг, що видаються йому чимось на кшталт «згубного пророцтва»: «то смерть там пригорнулася до наших ніг і терпляче чекає, коли ми теж з'єднаємось із землею». А рухи людей довкола нагадують йому «танець із власною смертю».

Атмосфера абатства, якою глибоко пройнята героїня-письменниця, викликає у неї асоціативні історико-лінгвістичні зв'язки, також пов'язані зі смертю. Так, французькою слова «віра» і місце страти Христа вимовляються однаково: *je croix* (я вірю) і *une croix* (хрест). При цьому *croire* (вірити) має спільний корінь з *coeur* (серце), тоді як «хрест» - «з тієї ж родини слів, що й «цирк» або «крива» - *courbe*. Хрест є шибеницею, та може бути й річчю, що крутиться – свастикою, природу якої було змінено й спотворено» [10, 34]. Непомітно, начебто «перекочуючись на язиці», ці поняття зливаються в одне ціле, накладаються одне на одне, стають водночас символом віри і символом людського буття та смерті. Елуа шукає мандрагору, рослину, що зростає під ногами повішеного й за формою має людську подобу. А отже, й для героїні роману, якій вдається духовно поєднатися з Елуа, поглянути на світ його очима, синхронізуючи вербальне й візуальне, «завтра непевне і сприймається як минуле, а вчора – як можливість часто втрачена».

Героїня-письменниця, досліджуючи історію обителі, щоб описати її у майбутньому романі, що й становить текст твору Д. Форт'є (такий собі подвійний хронологічний зсув), «виходить» як на християнську, так і язичницьку міфологію – начебто передісторію будівництва храму. І ось як вона

бачить результат будівництва: «перед нами гра – лабіринт змійки-драбинки, в якій просуваєшся на дві клітинки, щоб потім повернутися назад на чотири» [10, 20]. Символіка архітектурних рішень («готика підноситься над романським стилем, який височить над каролінгським, що вкоренився у стелю») суголосо пошуку сенсу життя, яке було втрачене і віднайдене (Елуа). Адже слово «книжка» – *livre* (французькою) – походить від «*liberte*» (свобода), якої він набуває у скрипторії, свобода внутрішня, духовна, втілена у *пам'яті*, без якої «ми стали б схожими на дітей, що рухаються навпомацки в суцільній темряві» [10, 38]. В абатстві Елуа знаходить прихисток, а пишучи портрет Анни, – надає перевагу «тіні над каменем, зображенню над першоджерелом».

Людська особистість і мертва кам'яна архітектурна форма символічно суміщаються на сторінках роману Д. Форт'є, виводячи людське еґо на різні рівні свідомості й психічного стану: «Розчахнуті стіни, завалені склепіння, згорілі стелі, знесені вежі, засипані проходи, небезпечні сходи, розбиті дзвіниці, відновлені, зруйновані; схожий на десятки разів затертий рукопис, на якому збереглися уривки історії, сліди подряпин і нечитабельні знаки, Монт-Сент-Мішель є величезним кам'яним палімпсестом» [10, 22]. Назва гори, на якій височить абатство, змінювалася відповідно до історичних подій. Під час революції її перейменовували на Монт-Мішель і на Монт-Лібр (Гора-Свобода). Іронія, на думку героїні роману, полягає у тому, що у буття своє Горою Свободи, абатство було перетворено на в'язницю, в якій утримувалися священники – противники революції. Метонімічний поворот в оцінці Гори героїнею твору антропоморфізується: «Дивне перетворення клуатру в острог, обидва – місця позбавлення волі, перше – добровільного, друге – примусового. Між цими двома видами утримання різниця така сама, як між коханням і зґвалтуванням. Перше – дар, друге – грабунок» [10, 86].

У романі чітко виокремлюється засіб екфразису: архітектура обителі – портрети художника Елуа – нотатки до свого роману героїні твору; Елуа-художник – Елуа-скриптор; «доля» самотньої острівної обителі, яку руйнує вода, – доля самітника Елуа. У такий спосіб «у контексті візуальних досліджень

(visual studies), зумовлених неосинкретизмом і так званим візуальним поворотом у нинішній культурі, успішно вивчаються форми, зумовлені транспозицією візуальних структур у структури вербальні», – зауважує Л. Генералюк, закономірно стверджуючи, що «екфразис є серйозним викликом для нинішніх інтермедіальних студій» [3, 114]. У даному випадку не лише інтермедіальних але й, як про це свідчить структура роману Д. Фортъє, – студій інтердисциплінарних із акцентом на релевантності концептів історії та літератури. Невипадково Елуа (тепер уже в ролі скриптора) сприймає абатство як «гігантську книжку», що містить історію.

Через чинники, які детермінують дискурс твору, – художні образи, лексико-граматичні та стилістичні засоби – Д. Фортъє, свідомо заплутуючи композиційну структуру роману, знаходить оптимальний спосіб кореляції між реальним та уявним світами, між їх власним баченням та читацьким сприйняттям як новий міфологізований життєпростір, репрезентований поліфонією голосів. А отже, й методологія аналізу тексту роману вимагає уваги до його поліфонічної структури. «Дискурсивний аналіз твору, – зауважує Роберт Барскі, – є кросдисциплінарним методом дослідження, що спирається на текстові структури і враховує як лінгвістичні, так і соціокультурні виміри з метою детермінувати конструкцію значень» [12, 34]. У цьому випадку аналіз дискурсу як контекстуалізує і формалізує дослідження контексту, так і торкається проблем функціонування дискурсу в цілому в межах «даних ідеологічних конфігурацій та соціоісторичних моментів» [12, 35]. За подібної методології аналізу, найвиразніше оприявнюються зв'язки між такими різнорідними текстами, як художньо-літературний, політичний, релігійний, історичний, соціокультурний.

Змодельована Д. Фортъє фабульна структура, що сягає півтисячоліття і має об'єктом наративу культовий релігійний центр знаної історико-археологічної ваги, семантично не може оминати язичницько-християнської міфологічної категоріальності. Так, за переказами, єпископ Обер наказав завезти на острів величезного бика і там, де він копитами витопче траву, належало збудувати

абатство. Знаком, до якого дослухався єпископ, була роса, що протягом ночі вкриває вершину Гори-Могили за винятком єдиного, округлого за формою місця, призначеного для будівлі. Більш того, він начебто наказав принести новонароджену дитину, щоб вона «своєю невинною ніжною розкрила скелю з тим, щоб почати будівництво» [10, 19]. Героїня твору з іронією коментує язичницькі ритуали церковника-християнина: «... ще один доказ, що той, хто може багато – не може нічого, і що іноді немає сили, більшої за слабкість» [10, 19].

Полісемантична сукупність бінарних опозицій у романі Д. Фортъє (візуальне/вербальне, пам'ять/історія-сучасність, динаміка (подорож до абатства)/статика (споглядання Гори), сплав різних медійних концептів (література, живопис, архітектура), формалізація двох типів наративу (від першої (героїня-письменниця) і від третьої (Елуа) особи) створює стереоскопічне зображення подій. Час начебто втрачає звичні виміри, уніфікується. Попри систематичне чергування розділів про сучасність і історію, наратив не втрачає суцільності, актуалізуючи важливу для сучасного канадського роману «подвійність» концепту подорожі: фізичне переміщення до іншого топосу і рух до власної духовної і ментальної сутності. Недарма епізодична згадка у романі про «Прощу Шарлеманя до Єрусалима і Константинополя» логічно автентизується з філософськими роздумами героїні-письменниці і Елуа над сенсом власного буття людини, а образ географічної мапи – з аналізом власного еґо. Звертаючись у спогадах до географічних нотатків Плутарха, героїня роману-канадка доходить висновку, що люті звірі й непрохідні болота (реалії, що з ними зустрілися перші прибульці на канадській землі), «цей перегній між світом відомим і невідомим... існує не тільки у географічному всесвіті: це такий же кордон, як між сьогодні і позавчора» [10, 66].

До твору Д. Фортъє варто долучити визначення «роман у романі». Адже він становить собою текст майбутнього роману його героїні і складається з трьох окремих фабул, які існують паралельно, хоча й сюжетно пов'язані між собою:

історія, яку збирається написати безіменна героїня роману («перевтілена» Домінік Фортъє), історія Елуа і історія абатства. А отже, взаємодія інтермедіальної пари візуального (картини Елуа та архітектура абатства) і вербального (нотатки героїні-письменниці, робота Елуа-скриптора) суміщаються з інтердисциплінарним кодом історія/пам'ять – сучасність, а також своєрідним топографічним монтажем: топос Франції як місце дії твору/суто канадський модус його змалювання («коли нам здається, що говоримо про інших, завжди говоримо про себе самих» [10, 116], – міркує героїня твору).

Саме абатство, що пережило декілька перевтілень (клоатр, в'язниця, будівництво, руїна, музейна пам'ятка), для героїні твору уособлює подвійне призначення: важкої гірської дороги, якою колись підвозили каміння для його спорудження і яка сьогодні веде туристів до музейної руїни, а також пункту, яким позначено шлях прочанина до укріплення віри. Саме тому образ шляху не є випадковим у романі. Його формулюють у своїх роздумах і сучасна героїня-письменниця, й середньовічний художник-скриптор Елуа, для якого сповнена символів дорога життя й звичайна лісова дорога подібні своєю складністю, заплутаністю, сотнями відгалужень, у павутинні яких «світла стає все менше». Цей образ у різних спектрах свого оприявлення в канадській прозі вирізняється особливою параболічністю. Його «подвійність» (шляху фізичного, руху, подорожі до Нового Світу і шляху до власного у ньому самовизначенні) є канонічним модусом в літературі країни. «Я пишу цю книжку, – каже героїня твору, – щоб відшукати себе». І далі, щодо книжок часів Середньовіччя про чіткі правила проведення церковних служб: «такої книжки надзвичайно бракує у наш час: такого-собі *vade-mecum*, посібника, який постійно нагадував би нам, як жити» [10, 126].

Самотність обох персонажів роману, з точки зору авторського задуму, найліпше пов'язана з острівною характеристикою Гори, на якій розташоване абатство. Острів / Елуа – героїня-письменниця є запропонованою авторською дихотомічною метонімією вселенської самотності. З двох персонажів саме Елуа

найгостріше відчуває марність свого життя, коли втрачає кохану, а згодом – сенс роботи у скрипторії, адже у Німеччині «один чоловік знайшов спосіб робити копії книжок, сотню за раз... його звали Йоганнес Гутенберг». Щоразу циклічність подій і життєвих обставин у романі набуває драматизму як для персонажів, так і для абатства: «20 березня 2015 року, у надвечір'ї, Гора святого Михаїла знову стала островом», вода прориває дамбу. Черговий цикл в житті будівлі вкотре дійшов кінця. Гора-Могила разом із старовинними рукописами знову належить морю...

Буквальний переклад назви роману «Книжкова обитель» (*au peril de la mer*) звучить як «загроза від моря». Алюзія на біблійний потоп (як і належить інтертексту) розширює межі сприйняття тексту роману Д. Форт'є, семантику його прихованих значень і символів. І тут значну роль відіграє саме інтердисциплінарна методологія при його аналізі. Подібні історичні твори (визначення жанру у даному випадку умовне) мають ряд рис, що обумовлюють їхню специфіку. Найсуттєвішою є наявність хронік, фото, документів, спогадів тощо. Очевидна й свідомо авторська екстраполяція історичних фактів на художньо-естетичне поле твору, що надає фабулі рис суб'єктивності, часом альтернативності щодо історичної реальності.

Героїня-письменниця (*alter-ego* Домінік Форт'є) у романі «Книжкова обитель» має персонаж-аналог фотожурналістки, що також досліджує певні історичні факти, у романі ще однієї квебекської письменниці Жослін Сосьє «Дощило птахами». Якщо у Д. Форт'є загроза (*peril*) йде від води, моря, що затоплює й руйнує, то у романі Ж. Сосьє – це грандіозна пожежа, реальна катастрофа, що на початку ХХ століття сталася на великій території північного Онтарію, забрала десятки тисяч життів, травмувавши психіку тих, хто вижив. Тут також «пишеться історія», її художньо осмислений варіант. Як зауважує Д.С.Наливайко, «універсальність художньої мови літератури забезпечується особливою природою і структурою літературно-художнього образу, що зликовує в органічну єдність чуттєво-емоційні, пластично-живописні й когнітивно-епістемологічні елементи» [6, 12].

У тексті твору Ж. Сосьє неподільно сплавлено реальний історичний факт, психологію (у даному випадку такий її аспект, як психологія травми і танатологічні мотиви) і їхнє художньо-емоційне сприйняття, обрамоване в опоетизовану текстову структуру. Інтердисциплінарний рівень у її межах тісно пов'язано з інтермедіальністю, коли аудіо/візуально/вербальне через екфразис формують фабульну конкретику.

«Йтиметься про тих, – розпочинається роман, – хто зазнав слави і зник, про згоду зі смертю, яка робить життя цікавим, про непереборний поклик лісу та про кохання, яке наповнює життя сенсом» [9, 71]. У творі п'ять персонажів: журналістка-фотограф, що приїздить до маленького поселення в лісовій хащі у пошуках Теда Бойчука, справжнє ім'я якого Федір, вісімдесятирічні Чарлі і Том, що мешкають поруч із будинком Бойчука, і Марі Денеж («снігова Марі»). Кожний з персонажів наділений певною найсуттєвішою характеристикою, психологічною атрибуцією особистості, що забезпечує обраний авторкою алгоритм розвитку інтриги (Марі Денеж «помічає те, чого не бачать інші», Тед є «зразком, натхненником для всіх нас, душею цих місць», Чарлі – «господар лісу»). Власне, Тед як діючого персонажа твору вже немає, він помер і читач дізнається про нього лише з розповідей інших людей, які занотовує журналістка. Марі Денеж з'являється у творі пізніше, врятована з притулку для розумово неповноцінних, куди її безпідставно відправила старша сестра, аби одержати спадок, і де вона прожила 66 років і тепер переховується у лісах по сусідству з Томом і Чарлі. «Це, – коментує авторка, – повість про трьох старих, які вирішили розчинитися у лісі. Про трьох істот, що понад усе цінували свободу. Свобода – це коли можеш обрати собі життя. І смерть» [9, 7].

Та все ж таки в центрі наративу – українець-іммігрант Тед Бойчук, спогади про якого й становлять головну сюжетну лінію, а історії Тома, Чарлі й Марі Денеж – лінію паралельну. У ранній юності Тед пережив велику пожежу, відбиток якої фотожурналістка знаходить у його геніальних картинах, що він їх ретельно ховав у своєму будинку. Мета фотографа (справжнього її імені авторка не називає, а користується умовним, тим, що їй дає Марі Денеж – Анж

Еме) розшукати живих свідків тих катастрофічних пожеж, сфотографувати їх й описати їхні подальші долі. Та картини Теда, на яких зображені дехто з тих, що загинули, змінюють її план. Тепер вона шукає відомості саме про зображених, прагне розкрити таємницю самітника Теда і передати полотна, цінність яких незаперечна, до відомих галерей. Отже, повідати людям «легенду про Бойчука».

І Чарлі, і Том, і Марі Денеж беруть собі псевдоніми, і цим залишають за собою право на свободу життєвого вибору. Їм є від чого й від кого переховуватись на забутому всіма хуторі. Полісемантичні образи персонажів синхронізують у собі протилежні риси: Том колись таємно перевозив золоті самородки на дні гітари до Торонто та Нью-Йорку, Чарлі користувався схованим серед лісу городом із марихуаною, Марі Денеж переховується від соцпрацівників, що можуть повернути її до психіатричної лікарні. Ім'я Теда (Федора) Бойчука єдине справжнє у творі. Саме «справжність» його імені й виводить персонажа на перший план твору, роблячи головним, довкола якого й обертається інтрига. На справжність персонажа вказує і його прізвище: чи не алузія на образ відомого українського художника Михайла Бойчука, засновника і лідера самобутньої школи українського малярства «бойчукізм»? Поодинокі натяки на українські реалії (образ різдвяного дідуха, згадки про Карпати) чітко окреслюють українство Бойчука, до якого додається й тема його «мандрів» фізичних й духовних, властива образам іммігрантів з усього світу, зокрема й з Галичини.

Семантично й структурно непростий текст твору Ж. Сосьє демонструє безліч взаємопов'язаних деталей, зворушливих та ліричних, жорстоких і сумних, що у сукупності репрезентують масштабну історичну драму, в якій ліризм покликаний підкреслити трагізм та велич людського буття. Недарма Чарлі зі своєю бідною хатинкою почувается володарем лісу, де «усвідомлює свою силу, осягає свою належність до всемогутнього Всесвіту», а троє старих разом «тішаться, спостерігаючи за тим, як відчайдушно борсається без них світ».

Чітка характеристика персонажів («Тед був зламаним створінням, Чарлі – закоханим у природу, а Том пережив усе, що тільки можна») дає авторці підстави розширювати не стільки їхні образи і життєві ситуації, скільки, завдяки їм, – історичну конкретику, яка моделює образи психологічно травмованих людей, що здобули нові життєві сили.

Вихідці із Західної України, родина Бойчуків мешкала на фермі поряд із такими самими іммігрантами з різних європейських країн. 1916 року катастрофічна пожежа змела з лиця землі і їхній скарб, та й саме життя. Втративши родину, юнак Федір-Тед, декілька днів оточений вогнем, дивом виживає (про нього розповідають легенди, начебто він навіть проходив крізь вогонь), натхненний силою свого кохання і прагнучи врятувати з вогню кохану дівчину. Та бути разом їм не судилось і її образ, як і образ Анни на портретах Елуа з роману Д. Фортє, оживає лише під його пензлем.

Творення картин Бойчука є у романі своєрідною моделлю гри. Її підкреслюють вставки-секції, виділені у тексті курсивом, розташовані на кшталт сухих повідомлень про роботу галереї, перериваючи довгі розповіді героїв [21]. Голос і текст, звук і вербальність, звук і живопис становлять у творі поетикальну суцільність. Вже від середини роману голос (розповідь) кожного з персонажів, формуючи порівняно стислий текст, в якому виділена певна характеризуюча саме цього персонажа риса, сюжетно «прив'язаний» до значно ширшої історії життя як конкретного героя, так і країни в цілому. У такий спосіб художній текст перетворюється на історичне дослідження, центром якого стає взаємозалежність топосу та особистості.

Купуючи фарби, Тед замовляв переважно темні відтінки: «чорний, наче вугілля, сірий немов попіл, брунатний із незрозумілим відливом, що його називали умброю». Роль екфразиса у тексті незаперечна. Через колористику полотен у романі блискуче обігрується метафорика темряви та світла (життя-смерть), спеки та холоду (пал пожеж та прохолодна річкова вода, де рятуються утікачі-герої картин). На ньому побудована «малярська» тема твору. Абстрактний експресіонізм Бойчука, який вдався до дріпінгу – поливання

полотна фарбою – передає психологічний стан автора, а сірий, чорний кольори, умбра якнайточніше передають пам'ять про трагедію 1916-20 років в Онтаріо. А також достатньою мірою репрезентують спосіб транспортування мистецьких прийомів у засоби вербальні: «кольори невловимі, непевні. Трохи червоного, трохи жовтогарячого або цитринного... Усе нашарувалося, змішувалося, взаємознищувалося. Дивне бачення світу, що розчиняється у душевному зойку» [9, 37]. Звуки, мелодія і поодинокі зблиски фарб у тексті Ж. Сосьє подібні до «посвисту флейти у реквіємі» [9, 41]. Ось журналістка разом із Чарлі і Томом проникають у наповнену картинами хижу Теда. Якщо на полотнах, що змальовують страждання людей під час пожежі, – «враження задухи», то у центрі хижі – розташовано не випадковий вільний простір, «щось на кшталт нефу у соборі, куди падало світло з прочинених дверей» [9, 42]. Тут мистецтво, спроектоване не святість людського життя, саме по собі міфологізується, трансформуючись на оригінальний несподіваний код ества особистості митця. Міфологізм оприявнюється і в життєвому квесті Марі Денеж, як й у її образі в цілому, що подеколи, в незначних але суттєвих деталях, набуває рис феєричної казковості. Інтермедіальна методологія «спрацьовує» у тексті й на аудіорівні: Марі Денеж співає пісню, що «долинає нотами відчаю». Її пісні-монологи лунають і «ніч відносить моління в безмежжя неба»: давню морську пісню про нещасливе кохання, «жалісний мотив якої пливе густим ароматом припливів, солоних хмар та хитавицею злих морів» [9, 83]. Інтермедіальні засоби у цьому творі є органічним складником засобів інтердисциплінарних. Картини зображують хлопця, який простує крізь «димучі руйновища», історію чоловіка, «замкненого у своєму горі, історію... зашифровану у барвистих плямах» [9, 100]. Тедового життя «було забагато, щоб довірити це словам і закодовуючи йому одному відомий зміст у барвисті плями, є що сказати своїми незрозумілими для глядачів полотнами. І Тед малює, а не пише роман, «намагаючись переповісти сюжет» [9, 103], творячи сповнений алегорій гіпертекст власного життя. Його не обходить хронологія страшних спогадів і малює він із метою позбутися пам'яті, зашифрувати, ідеалізувати її,

психологічно трансформувавши для майбутнього. Та барви не приховують гнітючих деталей, «чарів візії про кінець світу», свідком якого він став під час пожежі. А отже, на перший план тексту Ж. Сосьє тут знову виходить історія. Країни і людського життя, з нею пов'язаного.

Текст сповнено натуралістичних подробиць пожежі, що знищила сотні мешканців, нанесла непоправний збиток досить успішним фермерським господарствам, створивши «власних міфічних героїв та мучеників». Таким «міфологізмом» оповитий образ Теда Бойчука, якому в рік пожеж було чотирнадцять років. Рятуючись, як міфічний Фенікс, він простує крізь вогонь, що відбирає у нього зір. Міфологізація образу актуалізується у факті його виживання та прозріння, яке й обдаровує його здатністю «розповісти» прийдешнім поколінням про «апокаліптичну красу катастрофи» мовою фарб. «Міфи, – зауважує С.Боллак, – є впливовою соціальною продукцією, висловленою засобами мови, що пропонують роль пояснювальної структури для ареалів соціально конструйованої реальності» [14, 31]. А за Р. Бартом, «завданням міфу є надати природній правомірності історичності та зробити ймовірне вічним» [13, 42]. Як і Леві-Стросс, дослідник вважав найсуттєвішою рисою міфу ступінь переконливості, ортодоксальності, що прив'язані до певних історичних подій, коли фізична реальність трансформується на міфологічну.

Уявне, візуальне й вербальне формують у романі інтермедіальний конструкт, спираючись на конструкт інтердисциплінарний. Епістемологічний рівень сприйняття світу виявляє себе у творенні легенди (місцевого фольклору) про хлопця, що простує крізь руїну в часи пожеж, а все подальше життя блукає у пошуках коханої, яку втратив у катастрофі, а також у пошуках власної індивідуальності, яку з часом висловить у малярстві. Згадка про очі (тема *прозріння* Теда, *бачення* світу, переданого в його картинах, неможливість *побачити* щось у його очах – «ніби читати ще не написану книгу»), фрагментарно висловлюється у коротких символічних флешбеках як «найважливіша частина літніх людей..., що містять історії їхніх життів»[9; 70].

Алегоричний міфологічний рівень змалювання пожежі, вогню страшної сили дорівнено у тексті до біблійного потопу (тут пригадуються й «морські пісні» Марі Денеж). Єдність протилежностей (вогонь/вода) створює центральну семантичну пару, яка заявлена у назві твору: «Дощило птахами, - розповідає фотожурналістці стара мешканка містечка. – Коли піднявся вітер і затягнув небо попоною чорного диму, повітря розрідилося, жар та дим унеможливили дихання і людям і птахам, тож вони справжнім дощем падали нам під ноги» [9, 71]. У такий спосіб у романі організуються міфологічні архетипи. Ідеалізована біблійна «манна небесна» перетворюється на апокаліптичний «дощ». Єдність протилежностей засвідчує поліжанровість твору, надає форми екскурсам у минулі часи. Хатина Теда трансформується на міф («майже храм, сакральне місце!»), підсилюючи біблійну міфологію у творі.

Історичні пошуки фотожурналістки виходять поза межі традиційного запланованого фоторепортажу. Подібна роль фотографа-хронікера є рисою сучасного історіографічного роману, в якому історична пам'ять є центральною віссю сюжету. Спілкуючись із поодинокими очевидцями катастрофи, вона усвідомлює, що похилий вік постає «останнім притулком свободи, всі стежки обриваються, а розум блукає давно омріяними стежками» [9, 72]. З такою фабульною формулою тісно пов'язаний у творі й танатологічний концепт. Смерть алогічно, невчасно втручається у молоді життя головних та другорядних персонажів під час давніх пожеж і логічно, згідно із законами життя, очікує на персонажів літніх.

У спогадах Марі Денеж вміщено семантичний конструкт психологічної травми, властивий сучасному історичному роману. Якщо більшість персонажів травмовані апокаліптичними картинами пожежі, в образі Марі Денеж втілено травму від шістдесятилітнього перебування в психіатричній лікарні. Там хворих піддавали лоботомії, лікуванню електрошоком, вводили в інсулінову кому, гвалтували. Тому й її дивні пісні є тим уявним світом, куди вона втікає від реальності. А загострені відчуття – способом виживання у лікарні, де варто було «триматися сторожко».

Апокаліптичність атмосфери роману досягає апогею у фінальній мізансцені. Чарлі, Том, Марі Денеж досягають свободи, яку кожен із них уявляє по-своєму. Жорстокий фінал життя Тома, який разом із Чарлі копає собі могилу, лягає в неї, ковтає здавна прихований порошок стрихніну, помирає, – насичений емоційною напругою, властивою танатологічній темі. Попередньо вбиті Томом собаки покояться у непозначеній могилі поряд (усі повинні вважати, що то могили Тома, Марі Денеж та Чарлі). Добровільна смерть – є для Тома віднайденою свободою від прожитого життя, спогадів, серед яких найстрашніший – онтарійські пожежі. Інстинкти життя та смерті постійно заявляють про себе у романі. У такий спосіб знаходить вихід пригнічена енергія підсвідомого, сформованого ще у часи пожеж. Саме танатологічний рівень нарративу це й покликаний обумовити. Отже, тут до інтердисциплінарності долучається психологія. Аутоагресія, як відомо з психології, виникає як результат перенесення забороненої агресії на себе. У Тома її дія оприявнюється у трагічному акті самогубства. Емоції, пригнічувані протягом багатьох десятиліть його життя, насамкінець знаходять вихід у найбільш соціально прийнятний спосіб – у ставленні до власного життя. На вчинок Тома впливають й інші глибоко приховані у підсвідомості фактори: почуття провини за контрабанду золота, самотність, відсутність справжнього кохання. Том начебто «грається» зі смертю, знецінюючи її так само, як і життя. Акт самогубства Тома синхронізується з давнім язичницьким ритуалом у «перереформатованому» варіанті – вбивстві ним своїх собак, щоб забрати з собою у потойбічне життя, що додає образу персонажа класичних міфологічних вимірів.

Дев'яносторічні Чарлі та Марі Денеж («справжнє подружжя, об'єднане миттю, що належала тільки їм») по смерті Тома негайно полишають рідні місця, навічно зникають з очей тих, хто міг би їм нашкодити, розпочинають нове життя («смерть каже собі, що час іще є. Ці двоє можуть тішитися досхочу»). Їхня свобода підсилена відчуттям швидкоплинності відведеного для них життям часу.

Канадська дослідниця Барбара Годар звертається до термінологічного зв'язку між «інтертекстуальністю» та «інтердискурсивністю», переорієнтувавши аналіз текстуальних взаємодій в напрямку закономірностей та тенденцій, які визначають конкретну історичну конфігурацію в соціальному дискурсі. «Інтертекстуальність, – стверджує дослідниця, – у цьому випадку поширюється на мультидисциплінарну інтердискурсивність. За усієї важливості текстового аналізу в багатьох дисциплінах, інтертекстуальність асоційована зі зв'язками з історичністю та систематизованістю, з актуалізацією усної перформативності текстуальних структур, комплексами етнографічних текстових конструкцій в антропології, рецепцією музики, теоретизацією таких гетерогенних форм, а також зв'язків із психоаналізом» [16, 571].

Психологічний складник у романі Ж. Сосьє (насичені людським відчаєм картини Теда, самогубство Тома, трагічне життя Марі Денеж, її дивні пісні і глибоко приховані комплекси та страхи) експлікує тип міфологізації, сформований під впливом драматичних подій у часи юності персонажів, що зумовили характер їхньої пам'яті про минуле та психотипи. А отже, він вплинув і на ідіостильовий контент наративу.

Підсумовуючи характер застосування виражальних засобів у романах сучасних канадських письменниць Д. Фортєє і Д. Сосьє, варто зазначити ефективність «сплаву» інтермедіальної та інтердисциплінарної методології, що стереоскопічно і полісемантично окреслює образи персонажів, причинно-наслідковий алгоритм їхніх вчинків, центральною діючою віссю яких є екстраполяція історичної пам'яті на художній наратив.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойницька О. Англійський історіографічний роман кінця ХХ – початку ХХІ століття: філософія жанру Київ: Вадим Карпенко, 2016.
2. Гальчук О. Тексти по колу: пізнати себе в Іншому. – Київ: Центр учбової літератури, 2019.
3. Генералюк Л. Виклики екфразису. Література на полі медій. Дніпро: Акцент ПП, 2019.
4. Еко У. Бавдоліно. Харків: Фоліо, 2009.

5. Котенко В.П. Компаративистика – новое направление методологии анализа научной деятельности и развития науки. Библиосфера (Санкт-Петербург), 2007. № 3.
6. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Література на полі медій. – Дніпро: Акцент ПП, 2019.
7. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. – Київ: Кліо, 2014.
8. Овчаренко Н. Постколоніальні проєкції канадської прози. Одеса: Фенікс, 2018.
9. Сосьє Ж. Дошило птахами. Львів: Видавництво Анети Антоненко, 2017.
10. Фортъє Д. Книжкова обитель. – Львів: «Видавництво Анети Антоненко», 2018.
11. Эсалнек А. Я. История и методология компаративистики. – Режим доступа: <https://istina.msu.ru/courses/2011>.
12. Basky R. Discours Analysis Theory. // Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms (Gen. Editor Irena R. Makaryk). – Toronto University Press, 1994.
13. Barthes R. Myth Today. Mythologies. – London: Vintage, 1972.
14. Beaulac S. The Power of Language in the Making of International Law. – Leiden-Boston: Martinus Nijhoff Publishers, 2004.
15. Comparative Literature in Canada. Scholarship, Pedagogy, and Publishing in Review (Eds. Susan Ingram and Irene Sywesky). Lanham: Lexington Books, 2020.
16. Godard B. Intertextuality. – Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms (Gen. Editor Irena R. Makaryk). Toronto University Press, 1999.
17. Hutcheon L. Hutcheon Michael. Bodily Charm: Living Opera. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
18. Keith W. Canadian Literature in English. – Longman Literature in English Series. – Singapore Publishers. - 1985.
19. Mullins, Rhonda. – Режим доступа: nationalpost.com/afterword/book-review-and-the-birds-rained-down-by-jocelyne-saucier.
20. Saussy Haun. Comparative Literature in an Age of Globalization. – John Hopkins University Press. – 2006.
21. Vautier M. Canadian Fiction Meets History and Historiography: Jacques Poulin, Daphne Marlatt and Wayson Choy. – “Colby Quarterly”. - 1999, vol.35, Issue 1, March.

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ РУМУНСЬКОГО ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ І КОМПАРАТИВНА ПРАКТИКА

Сфера літератури в Румунії являють собою цікавий конгломерат непересічних імен та сміливих, сповнених вітаїстичної сили, ідей, монументальних прозових творів і занурених у магію міфологічного світу поезій. І хоча новітнє літературне обличчя Румунії, відображене в сучасній картині геополітичних, соціальних, економічних змін, цілковито відрізняється від літератури XIX та й XX ст., їх об'єднує образ, до якого спрямоване румунське письменство всім своїм єством. І цей образ незмінний – він обіймає ціннісні орієнтири національного світогляду.

Здавалось би, вказана теза нівелює навіть саму думку про компаративні студії в письменстві, навсібіч просякнutoму національним джерелом ідей, зображальних засобів та художніх прийомів. Однак дискурс порівняльного літературознавства саме тому й постає одним із найважливіших у методології аналізу здобутків і втрат такої значної та непересічної літератури Європи, як румунська.

Поява перших спроб порівняльних студій у румунському літературознавстві пов'язана з французьким впливом на інтелектуальні кола в Румунії наприкінці XIX ст. Наприклад, до праць того часу, що досі перебувають у полі зору літературознавців, можна зарахувати нариси з історії романських літератур Н. Йорги та Й. Йордана (Nicolae Iorga, Iorgu Iordan) [9, 10], в яких розглядалося питання впливу зарубіжної письменницької традиції на румунську літературу, передовсім французького (в суголосному ключі до праці П. Єліаде «Про французький вплив на суспільну думку в Румунії» (Pompiliu Eliade «Influenta franceza asupra spiritului public romania, 1898).

Для українського читача найближчими та найбільш популярними з-посеред компаративних студій Румунії, вочевидь, є праці М. Ласло-Куцюк (М.

Lászlo-Kučiuk), присвячені румунсько-українським літературним зв'язкам. Всесвітньо відома літературознавиця, компаративістка, мовознавиця наприкінці ХХ ст. видала в Бухаресті декілька праць із румунсько-української порівняльної проблематики: «Сусідня екзотика: порівняльні румунсько-українські студії» (*Exotica limitrofă. Studii comparate româno-ucrainene*, 1997), «Наративні формули в сучасній українській прозі» (*Formule narative în proza contemporană ucraïneană*), «Внесок румунських славістів в нашої країні у вивчення української культури» [12, 13]. Безсумнівно, М. Ласло-Куцюк зробила величезний внесок у румунське компаративне літературознавство, особливо в дискурсі слов'янсько-романських літературних контактів. Т. Віану в своїх «Нарисах зі світової і порівняльного літературознавства» розвинув протилежний напрям румунської компаративістики: західноєвропейський і румунський простори літературних дистантних і константних впливів.

Узагальнюючих досліджень із порівняльного літературознавства у ХІХ – поч. ХХ ст. доволі в румунській літературній науці. Як відомо, вони з'явилися в останні два десятиліття позаминулого століття. Це роботи А. Денсушану (*Aron Densușianu «Istoria limbii și literaturii române»*, 1885) [8], В. А. Урекія (*Urechia V. A. «Schite de istoria literaturii române»*, 1885) [17], І. Недежде (*Ion Nădejde «Istoria limbii și literaturii române cu probe de limbă, de ortografie și grafie din toate veacurile»*, 1886) і особливо А. Філіппіде «Вступ до історії румунської мови і літератури» (*Alexandru Philippide «Introducere în istoria limbii și literaturii române»*, 1888) і М. Гастер «Історія румунської літератури» (*Moses Gaster «Istoria literaturii române»*, 1896). Неоднакові за своїм значенням, ці дослідження початкового періоду розвитку науки містять лише мізерні елементи порівняльно-історичного аналізу. Примножаться вони в наступних працях, у період з 1904 до 1945 р., коли вийдуть справді глобальні праці, причому перша дата пов'язана з появою першого видання «Історії релігійної літератури у румунів до 1688 р.» Н. Йорги, а друга – з виданням праці Д. Поповича «Румунська література в епоху Просвітництва». В тій чи іншій формі порівняльно-історичні методи використовувалися під час виявлення деяких

джерел запозичень і типологічних сходжень у таких основоположних дослідженнях, навчальних посібниках або значних лекційних курсах, як праці Н. Йорги, що вийшли в період 1904-1934 рр. і охоплювали всі фази розвитку румунської літератури від давніх часів і донині, в дослідженні С. Фушаріу «Історія румунської літератури» (Sextil Fușcariu «Istoria literaturii române», 1920) про давню літературу, потім в «Історії давньої румунської літератури» Н. Картожана (Nicolae Cartojan «Istoria literaturii române veche», 1940), «Історії румунської літератури в Трансільванії» Н. Драгану (Nicolae Draganu «Istoria literaturii romane din Transilvania», 1938), «Курсі нової літератури» Г. Богдана-Дуйке (G. Bogdan-Duică «Istoria literaturu române moderne», 1923).

Водночас слід згадати тут і фольклористику в тій мірі, в якій вона зверталася до компаративних студій. Наприклад, дослідження румунських народних і літературних казок Л. Шеїняну (Lazar Sheyneanu “Basmeleromanein, comparând legenda antichităților clasice și în legătură cu melodiile popoarelor vecine și ale tuturor celorlalte popoare romanice. Studiu comparativ”) [4], яке, по суті, продовжує пошуки Б. П. Хашдеу, знавця компаративістських методів, вміло використаних потім уже на іншому рівні О. Денсусяну в праці «Вівчареве життя в нашій народній поезії» (Ovid Densusianu «Viața păstorească în poezia noastră populară», 1923).

В якості ще одного прикладу серйозного компаративістського дослідження народних творів у румунській літературі можна назвати докторську дисертацію проф. Н. Н. Кондеєску «Легенда Геновеви Брабантської і її румунські варіанти» (N. N. Condeescu «Legenda Genovevei de Brabant si versiunile romanesti», 1938), задуману і розроблену в традиціях історичної школи. Дослідження це відноситься до тематичної сфери і продовжує серію досліджень легенд, серед яких найбільш відома праця Г. Жандарм де Бевотт (Gendarme-de-Bevotte) про Дон-Жуана (друге видання, 1929) або Роберта Гіетта про Сарістіне (Robert Gielt «Saristine», 1927).

В своїй дисертації Н. Н. Кондеєску докладно розглянув питання походження і поширення легенди про Геновеву, починаючи з її римського

варіанту і до найновіших (для нього) румунських версій, включаючи літературне трактування в романі М. Садовяну «Його величність Син Лісу» (Mihail Sadoveanu «Majestatea Sa Puiul pădurii» [7]).

Інший важливий розділ компаративістських досліджень – це вивчення впливів на вітчизняну літературу в епоху середньовіччя з боку культур і літератур ареалу, в якому Румунія в той час розвивалася. Зрозуміло, і тут навряд чи варто наводити повну бібліографію питання: вона була б занадто громіздкою. Обмежимося лише кількома назвами найбільш значних праць.

На початку другої половини позаминулого століття були опубліковані праці Б. П. Хашдеу, а пізніше І. Богдана, присвячені румунським літературним зв'язкам зі слов'янськими літературами і культурами. Цікавими видаються дослідження П. П. Панаїтеску «Слов'яно-румунська література і її значення для історії слов'янських літератур» (Petre P. Panaitescu «Slavo-română și semnificația ei pentru istoria literaturii slave», 1929), І. К. Кіцімії «Хроніка Штефана Великого» (1932), Е. Турдяну «Болгарська література в XIV в. і її поширення в Дунайських князівствах» (E. Turdeanu «Literatura bulgară în secolul al XIV-lea. și răspândirea sa în principatele dunărene», 1947). Про вплив польської культури писав той таки П. Панаїтеску «Вплив Польщі на творчість та особистості Грігора Уреке та Мірона Костіна» (Petre P. Panaitescu «Influenta polonă în opera și personalitatea cronicarilor Grigor Ureche și Miron Costin», 1925), російським впливам присвячені праці П. Константінеску «Румунсько-російські культурні зв'язки минулого» (P. Contantinescu «Relatiile culturale romano-ruse», 1954); про дуже значний грецький вплив ідеться в дослідженнях Д. Руссо «Еллінізм у Румунії» (D. Rousseau «Elenismul în România» 1912) і «Грецько-румунські історичні дослідження» («Studii istorice greco-române», 1939).

Не менш цікавими вважаємо компаративні студії про історичних осіб і діячів. Слід насамперед назвати тут працю І. Богдана «Влад Цепеш (Дракула) й німецькі та російські оповіді про нього» (I. Bogdan «Vlad Țepeș (Dracula) și povești germane și ruse despre el», 1896) і лінгвістичну розвідку П. Олтяну «Мова слов'янських оповідань про Влада Цепеша» (Pandele Olteanu «Limba povestirilor

slave despre Vlad Țepeș», 1961), в якій, проте, побіжно звертається увага і на образ князя. Також на увагу заслуговують роботи Д. Руссо (D. Rousseau) і О. Тафралі «"Поема Ставріноса" в «Греко-румунських історичних дослідженнях» («Poemul lui Stavrinosa» în «Studii istorice greco-române», 1939) і «Поема Паламиде» («Poemul lui Palamide», 1905), де зіставляються два описи Міхая Хороброго в грецьких творах.

У ХІХ ст. слов'янський і грецький впливи було в основному подолано, і поява «Трансільванського Відродження» в період 1779-1829 рр. пояснюється насамперед впливом французького Просвітництва, в тому числі й у руслі збережених ще греко-румунських культурних зв'язків. Д. Попович підкреслює роль «Ардяльської школи», що сприяла розширенню контактів румунської культури за межами південно-східного ареалу. Немає сумніву, що дослідження «Румунська література в епоху Просвітництва», проведене в дусі французької школи, – одне з фундаментальних в історії румунської компаративістики, однак А. Діма вказує на «надмірно завищену роль «передавача» на шкоду «приймачеві» (переклад авт. тут і далі)[1, 71].

Серед румунських компаративістів особливо вирізнявся активністю Н. І. Попа. Так, ще в міжвоєнний період, він здобув роль «посередника» між французькою школою Бальдансперже й П. ван Тігемом і румунськими журналами. Слід зазначити багаторічну діяльність, особливо в галузі загальнокультурної та літературної естетики, Л. Русу, автора дисертації «Есей про художню творчість» (Liviu Rusu «Eseu despre creatia artistica», 1935), а також дослідження «Естетика ліричної поезії» (Liviu Rusu «Estetica poeziei lirice», 1938), причому посилання на його дисертацію часто зустрічаються в зарубіжних дослідженнях із порівняльного літературознавства (наприклад, у працях Р. Круїза (Robin Cruise).

Окремим напрямом компаративних студій в Румунії сер. ХХ ст. був перекладний аспект. Серед інших теоретичних проблем Т. Віану (Tudor Vianu) займали і проблема перекладу як царини компаративістики. Він розглядав переклад як «лінгвістичне творіння», вираження рівноваги між національним і

чужим. Перекладач, відповідно до його концепції, поставав як художник, який розробляє тему в задалегідь заданих формальних рамках, а його літературний стиль «наближається до стилю епічних поетів і віртуозів», тобто «об'єктивних письменників, майстрів художньої форми» [1, 86].

Підсумовуючи короткий історіографічний екскурс, можемо зробити висновок про те, що порівняльне літературознавство в Румунії розвивалося одночасно із західноєвропейським і слов'янським, початки якого зародилися ще з кінця XVIII ст., а в тематичному спектрі румунські порівняльні студії охоплюють майже всі типи компаративістських досліджень, представлених у сучасній науці та історії компаративістики.

Треба зауважити, що з 70-90-х років XX ст. компаративістичне літературознавство в Румунії зазнало фундаментальних змін саме в ціннісних орієнтирах, ідеях застосування порівняльного методу в літературознавчих дисциплінах та ролі компаративних практик. Німецький дослідник румунської компаративістики А. Пфайфер так писав про цей період у статті «Теорія румунського «протохронізму» та її місце в літературознавстві»: «При розгляді причин виникнення концепції протохронізму і її значення, важливо враховувати, що румунська література грала і зараз відіграє особливу роль у процесі формування національної самосвідомості. Висока оцінка явищ національної літератури, докази їхнього внеску в розвиток світової літератури і повинні були, на думку авторів концепції протохронізму, сприяти посиленню цієї самосвідомості, допомогти румунам стати рівноправними учасниками загальноєвропейського культурного процесу» [3,231]. Недоліком підходу т.зв. протохронізму в румунській компаративістиці новітнього часу автор вважає вузький підхід до розгляду літературних явищ, спрямованість на міжлітературні порівняння, що значно спрощує порівняльний аналіз явищ всередині самої румунської літератури, питання інтермедіальності, канону в літературі, взаємин письменника і художньої традиції, творчу індивідуальність тощо.

Попри критику протохронізму, згаданий принцип глибоко проник у сучасну румунську літературознавчу думку компаративістичного спрямування. Бажання виявити якнайраніші зразки літературних форм, текстів, жанрів, порівняно з іншими західноєвропейськими і слов'янськими літературами, посідає чільне місце в порівняльних студіях кінця ХХ віку.

Тільки в перші десятиліття ХХІ ст. модус компаративних студій змістився з протохронізму румунських літературних явищ на проблеми літературної антропології. Наприклад, праця Г. Боанжіу «Пам'ять і соціальна взаємодія у міському просторі» (Gabriela Voangiu «Memory and social interactions in urban space») присвячена питанням порівняння ефективності відтворення пам'яті та процесу запам'ятовування певними соціальними спільнотами культурних явищ через літературу, фольклор, медіа [5]. Інша сучасна дослідниця літературної антропології, К. Бургеле (Camelia Burghel), звертає увагу на українсько-румунські контактено-генетичні зв'язки у статті «Антропологія вдома: громада румунських сіл на правому березі річки Тиса (Закарпаття, Україна)». «Румунська етнічна група праворуч від Тиси, пише К. Бургеле, – складається в основному з декількох соціальних груп що, побудовані на трьох рівнях взаємодії: спорідненість, сусідство та місцева громада» [6,37]. Дослідниця зіставляє кожен із запропонованих концептів у дискурсі комеморативних практик.

Вести мову про джерела компаративних студій в Румунії складно без згадки праць відомого вченого-компаративіста М. Ласло-Куцюк. Відтак, одним із джерел цілісностей в румунському порівняльному літературознавстві, особливо у середині ХХ ст., виступає українська літературознавча парадигма.

«Цілком інша картина постає, якщо розглянути її [літературу – А. А.] як процес, який, не перестаючи бути національно самобутнім, зазнає міцного поштовху від спільних естетичних порухів інших літератур» [2, 8], – пише М. Ласло-Куцюк у праці «Велика традиція. Українська класична література в порівняльному висвітленні». Румунсько-українсько-словенська компаративна студія у вказаній книзі привертає особливу увагу з погляду методології,

джерела компаративних цілісностей. Так, біографічне джерело живить творчість «зв'язкового письменника» [2, 158] (яким тут виступає С. Воробкевич), що, своєю чергою, насичує дво- або й тристоронні впливи, причому, навіть діахронічні. Після кількох праць М. Ласло-Куцюк таким джерелом компаративних студій послуговувалися А. Теріян, М. Мартін, К. Морару та ін.

«Чим більше заглиблюємося у вивчення різних літератур, тим більше розкриваємо їхні спорідненості. Однак, встановлення прямих генетичних зв'язків досить трудне і ризиковане завдання, бо часто навіть там, де все вказувало б на безпосередній вплив, виявляється, що існує лише залежність від спільної моделі, і впливи розкриваються, навпаки, там, де найменше на це сподіваєшся [...]» [2, 158], – пише дослідниця на початку розділу, присвяченому зіставленню творчості С. Воробкевича, В. Александрі, М. Емінеску та О. Жупанчича.

А. Теріян у праці «Румунська література для світу: справа власності» (A. Terian «Romanian literature for the world: a matter of property») пропонує декілька явних і прихованих джерел компаративних цілісностей і таврує вже згадуваний «протохронізм» румунської компаративістики. «...така націоналістична перспектива, яка нівелює можливість діалогу із зовнішніми перспективами, може лише перешкодити поширенню румунської літератури за кордоном і, таким чином, посилити її успадковані комплекси» [16, 11], – вказує дослідник. Питання «власності літератури», на думку румунського літературознавця, суперечать поняттю «світової літератури», яке різноаспектно трактувала, в сенсі румунського літературознавства, ще М. Ласло-Куцюк. «[...] врешті рід, що визначила світову літературу з часів Гете, це те, що вона перестає бути національним активом, який потребує захисту від чужих зазіхань та недискретних поглядів, і перетворюється на спільний актив, доступний усьому світу. Така денационалізація літературного капіталу потрібна тим більше, що, як показали Девід Дамрош та Мадс Розендаль Хомсен, міжнародний канон літератури дуже рідко збігається з його національним канонем» [2, 11]. Таким

чином А. Теріан знаходить у виході за межі національного канону ще одне джерело сучасної компаративістики у глобалізованому світі, де маркери «столиці» й «провінції», «центру» і «периферії» втрачають колишні визначальні ролі та здобувають локальних значень.

«Через різницю традиції та очікувань між ними побутує культура, де створюється певний літературний твір, і культури, де він може бути «спожитий». Отже, щоб стати справжньою літературою для світу, румунська література повинна перш за все навчитися сприймати себе як світову, як культурне надбання, якому рівні всі читачі та критики світу, незалежно від їхньої рідної культури та права власності» [2, 11], – резюмує А. Теріан у статті.

Так, бачимо, що на зміну консервативному протохронізму в сучасній румунській компаративістиці в перші десятиліття ХХІ віку активно твориться платформа «нового літературного космополітизму» і відкритої рецепції.

Треба сказати, що пошуки джерел національної компаративістики неодмінно приводять дослідника до проблеми ціннісних орієнтирів, особливо якщо йдеться про румунське порівняльне літературознавство. Зокрема тому, що відповідь на питання про те, чому служить порівняльне літературознавство в Румунії виринає на перехресті етичних, ідейно-тематичних, національних і мистецьких цінностей румунського суспільства.

Стаття А. Теріана «Порівняльне літературознавство в сучасній Румунії: між національною самолегітимацією та міжнародним визнанням» («Comparative Literature in Contemporary Romania: Between National Self-Legitimation and International Recognition») не лише розкриває сутність указаних ціннісних орієнтирів для рідної йому національної школи порівняльного літературознавства, а й демонструє спробу періодизації румунської компаративістики за хронологією зміни ідеологічних парадигм і мистецького еквіваленту в порівняльному підході.

Спроба розпочати з історичного контуру румунської компаративістики дозволяє представити всю історію порівняльного літературознавства в Румунії як комплекс двох періодів: т. зв. інституційного та ідеологічного. Отже, з точки

зору його професіоналізації, «доінституціоналізований» період слід відрізнити від «інституціоналізованого». Доінституціоналізований період, що охоплює простір одного століття (1846–1948), протягом якого порівняльне літературознавство практикувалося в Румунії, не встановлюючись академічно, як окрема дисципліна. Це явище можна простежити до 1846 р., коли І. Єліаде-Редулеску висунув ідею «Універсальної бібліотеки», яка повинна зробити великі класичні та сучасні літератури доступними для румунських читачів. Хоча темпи перекладів на румунську мову були досить високими протягом ХІХ ст., екзегеза повільно наслідувала їхній приклад. Цей період позначався методологією компаративістики, що служить перекладознавству як найбільш точній із прикладних гуманітарних дисциплін. У цьому відношенні важливий момент належить 1882 р. і Т. Майореску, найвідомішому критику доби, автору рецепції перших перекладів із румунської мови літературних творів міжнародною (німецькою) мовою. Дослідження Т. Майореску, його спроби інтегрувати такі твори в нібито європейську спільноту в останні десятиліття ХІХ ст. «[...] зустріли опір діяльності марксистського критика К. Добруджану-Герейя (С. Dobrogeanu-Gherea), який під впливом Тейна та Брандеса (Taine and Brandes) опублікував багато досліджень щодо політики перекладу та наступності літературних рухів, і популяризував у Румунії низку нових літератур, таких як російська, шотландська, норвезька, українська та польська» [15, 2]. Так, школа К. Добруджану-Герейя активно впливала на освоєння перекладних творів і літературознавчого дослідження їх у зіставленні з румунською літературою класичного періоду.

Щоправда зміна ціннісних орієнтирів, яка відбулася всупереч марксистській ідеологічній компаративістській школі, ознаменувала новий період у компаративній історії й новий ідейно-тематичний важіль румунського порівняльного літературознавства. Домінування традиційної критичної моделі в румунській літературній системі з часів соціалізму було оскаржене двома авторами, які продовжують представляти визначні пам'ятки румунського компаративістики: А. Маріно та П. Корня (Adrian Marino; Paul Cornea «La

littérature»). В першу чергу новий ціннісний орієнтир європеїзації літературознавчої рецепції румунського літературного процесу розщепив міф національно-провінційної моделі румунської компаративістики на історичний сегмент (історико-літературний субстрат) і міфологему такого локального національного явища, як застарілий фольклорно-міфологічний підхід у гуманітаристиці.

Так, зміщення акценту з національного на європейське в літературі викликало розчинення герметичності самої літератури і подібне розуміння в компаративному літературознавстві, як на те вказує А. Теріан, пишучи про А. Маріно та П. Корня «Потім обидва автори ініціювали перелом традиційного ізоляціонізму румунської критики і здійснювали широку міжнародну наукову діяльність іноземними мовами. Нарешті, обидва збудували світи без есеїстично-імпресіоністичної моделі румунської критики, широко використовуючи новіші методи в румунському літературознавстві, європейські літературні дослідження: герменевтику, історію ідей, постмарксистську соціологію, рецептивну критику тощо» [15, 7].

Постпостмодерністський період у румунській компаративістиці позначений новими орієнтирами: на зміну інтернаціональній дистантній компаративістиці приходять новий національноцентричний порівняльний наратив. Причому, новому румунському порівняльному літературознавству притаманні такі риси, як неоміфологізація (звернення до магії, мантики, фольклору як джерела літературних експериментів), етнізація (що зумовлює співжиття кількох компаративних шкіл на сучасному етапі й звернення до внутрішньонаціональних зіставлень літературних зразків різних етнічно-соціальних груп всередині національної традиції), глобалізація компаративістики (зміна модусу порівняльного підходу, коли літературні явища різних ієрархічних рівнів можуть зіставлятися як окремі концепти, наприклад, твори малих прозових форм зіставляються з драматичними творами або романами, поезія концептуально зіставляється з прозовими зразками тощо).

Неоміфологізація стосується не тільки літературознавчої компаративістики, а й антропології, етнології, фольклору і студій на перетині цих наук. Скажімо, у статті А. Олтяну «Світ чарів у румунській народній медицині. Порівняльний аспект» (Antoaneta Olteanu «The world of magic in Romanian folk medicine. A comparative approach») авторка розглядає вплив магічних ритуальних практик на сучасний світогляд румунів у сенсі літературної антропології, етнології, усної народної творчості. «У статті здійснено спробу класифікації магічних дій у народній медицині, згідно зі сферами впливу, кількістю учасників, атрибутикою ритуалів. У світлі магічних практик народної медицини, релятивізм активного чи пасивного характеру магічних дій визначається за типом дії і залежить від конкретної мети діяча» [14, 95], – вказує А. Олтяну. Особливо цікаво те, що студія перебуває на стику різних гуманітарних дисциплін, а результати класифікації та зіставлення описаних ритуальних практик у народній словесності можуть прислужитися як літературній компаративістиці, так і антропології та етнології. Мультидисциплінарність і певна інтермедіальність, як бачимо – характерна риса сучасних румунських компаративних студій.

Етнізація як особливість новітнього періоду в румунському порівняльному літературознавстві виражена у співіснуванні кількох т. зв. шкіл румунської компаративістики. Найпослідовніша і найвизначніша «школа» румунського порівняльного літературознавства за останні два десятиліття – це «школа Клужу» (Cluj School). Це засвідчено, серед іншого, існуванням активного дослідницького центру («Фантазму»). Центр досліджень уявного та зіставлень фентезійних творів, імажинарної літературної критики був заснований у 2002 р. Визначальною сферою порівняльних досліджень Клужу є теорія уявного та його суміжних галузей (міфокритика та архетипологія). Керівником цього напрямку досліджень є К. Брага. Він розпочав свою діяльність на початку 90-х років минулого століття із низки порівняльних студій румунських авторів, його теоретичною основою на той час був юнгіанський психоаналіз Г. Дюранда, архетипологія та порівняльна міфологія. Він розробив

свою власну теорію, посилаючись на праці Ж. Ж. Вуненбургера, що привело К. Брагу до кількох помітних теоретичних та практичних результатів.

Серед наймолодших хронологічно румунських компаративних шкіл, напевно, найкраще пристосованою до сучасних західних тенденцій є «Брашовська школа» (Braşov School), коло інтересів якої особливо стосується культурної критики та теорії поезії. Над темою культурної критики працював керівник «Брашовської школи» К. Добреску (K. Dobrescu), чії есеї підтверджують міждисциплінарну перспективу, зосереджену на місці зустрічі історії ідей, соціології, політології та культурології.

На відміну від «шкіл», згаданих вище, нинішня ситуація порівняльних досліджень у столиці Румунії досить хитка. «Хоча Бухарест був академічним центром, який інституціоналізував порівняльне літературознавство як дисципліну в Румунії і який домінував на місцевому рівні до падіння комунізму, після 1989 р. ця функція перебуває поза його компетенцією; імовірною причиною цього спаду може бути відсутність власного журналу з порівняльних літературознавчих досліджень або подібних інституційних механізмів (міждисциплінарний центр імені Тудора Віану, що був заснований у 2006 році, здається, має досить перервну діяльність)» [15, 12], – пише А. Теріан про столичну школу компаративістики. Треба зауважити, що дослідник висловлюється гранично безкомпромісно щодо Бухарестської компаративної школи, адже науковий журнал Бухарестського університету «Романославіка» («Romanoslavica») публікує щорічно чимало компаративних статей і нарисів авторів з Румунії, України, Росії, Польщі та інших країн.

Глобалізація румунської компаративістики пов'язана із чималим досвідом суміжного використання порівняльного методу в літературознавчих студіях із іншими сучасними літературознавчими прийомами. Збірник наукових праць «Румунська література як світова література» («Romanian literature as world literature») під ред. М. Мартіна, К. Морару і А. Теріана (Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian) містить різноаспектні студії: у компаративному ключі, розглянуті художні концепти румунської, англійської, німецької, польської

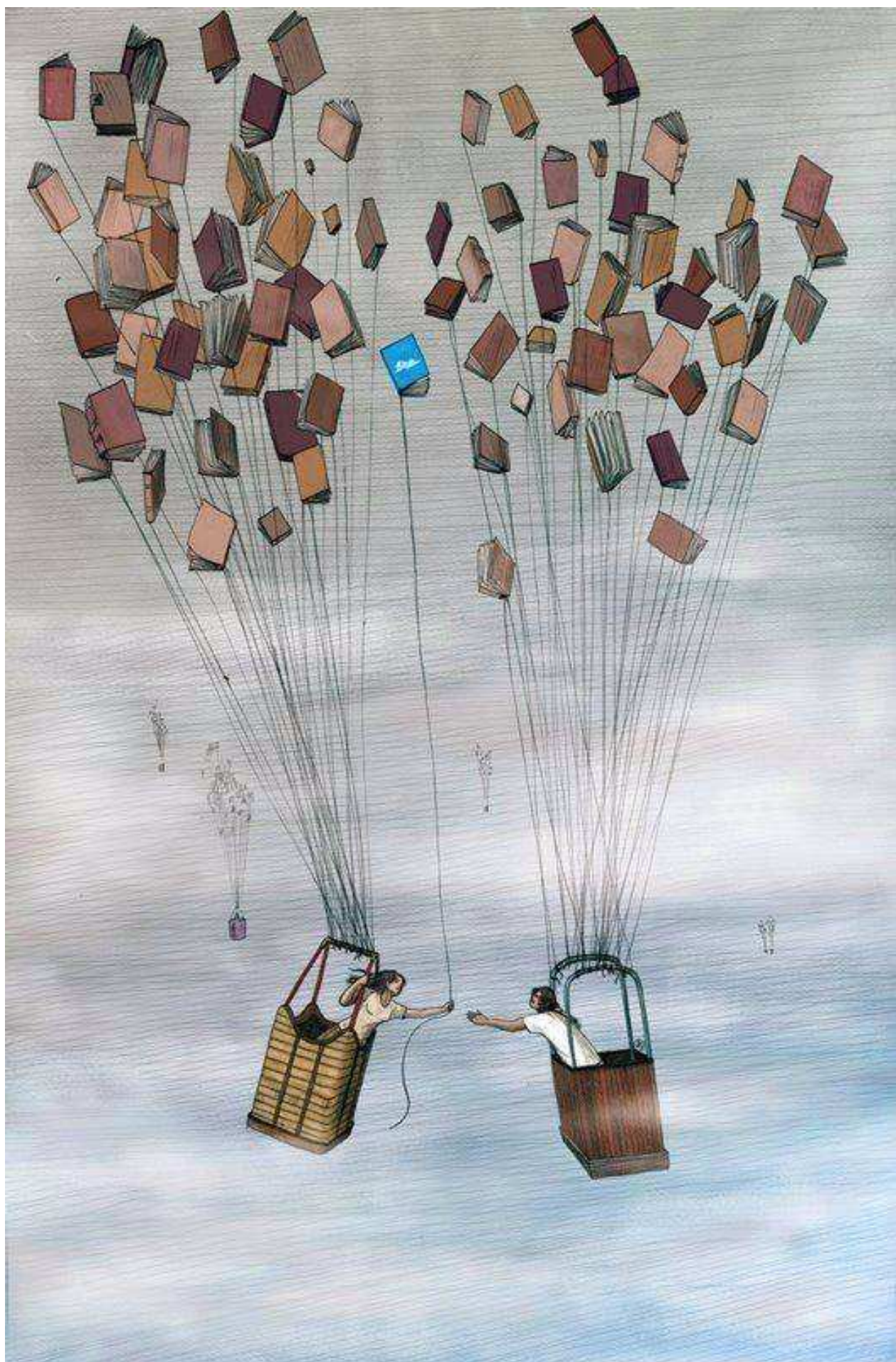
літератур. Скажімо, М. А. Діакону в розділі «Читання мікролітератури: мова, етнічна приналежність, політериторіальність» (M. A. Diaconu “Reading Microliterature: Language, Ethnicity, Politerritoriality”) зіставляє локальні концепти мікроісторії як реальні факти культурної історіографії Румунії, а О. Морар у розділі «Космополіти, відірвані від свого коріння, *itranjuifs*: Румунські меншини в інтернаціональному авангарді» (Ovidiu Morar «Cosmopolites, Deracinated, itranjuifs: Romanian fews in the International Avant-Garde») розглядає питання національної картини світу та її відбиття в художній літературі румунського населення національних меншин сусідніх держав у порівнянні з «материковою» румунською літературою.

Підсумовуючи короткий екскурс в історію та сучасність румунської національної школи компаративістики, маємо визнати, що, попри наявні проблеми в координації роботи чотирьох найбільших сучасних шкіл компаративістики, відсутність консолідації дослідників літературної компаративістики, різноманітність ідей порівняльного літературознавства, румунська компаративістика пройшла кількостолітній шлях від зародження до становлення і розшарування на окремі напрями та має чимало здобутків. На етапі становлення в XIX – поч. XX ст. компаративна думка в літературознавстві та критиці Румунії справила неабиякий вплив на традицію румунського художнього перекладу, у XX столітті вивела румунське літературознавство на міжнародну арену та активізувала вплив рецептивної теорії і постструктуралізму в національній традиції, а румунську літературу представила в колі світового письменства.

На сьогодні ціннісні орієнтири (європеїзація, глобалізація, неоміфологізація, етнізація, мультидисциплінарність тощо) румунської компаративістики визначають сутність порівняльних практик і шляхів подальшого розвитку і трансформації компаративістського вчення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. - Москва: Прогресс, 1977. - 229 с.
2. Ласло-Куцюк М. Велика традиція. Українська класична література в порівняльному висвітленні. – Бухарест: Критеріон, 1979. – 288 с.
3. Пфайфер А. Теория румынского «протохронизма» и ее место в литературоведении // Науч. сб. Функции литературных связей. На материале славянских и балканских литератур. – Москва, 1992. – 314 с.
4. Basmele române : în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice / Lazăr Șăineanu ; ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu ; prefață de Ovidiu Bîrlea ; [coperta, Dan Erceanu]. - București : "Minerva", 1978. - 768 p.
5. Boangiu G. Memory and social interactions in urban space // Current issues of social sciences and history of medicine. - № 4(8). – 2015. – P. 31-35.
6. Burghela C. Anthropology at home: the community of Romanian villages on the right Tisa river bank (Zakarpattia, Ukraine) // Current issues of social sciences and history of medicine. - № 4(8). – 2015. – С. 36-44. – С. 37.
7. Condeescu N. N. La légende de Geneviève de Brabant et ses versions roumaines. - Académie Roumaine, Études et Recherches. - Bucarest, 1938.
8. Densușianu A. Istoria limbei și literaturii române. - ed. I. Iași, 1885 (ed. a II-a, I. Iași, 1894).
9. Jordan I. Literaturile romanice în raporturile lor reciproce. - Revista critică. - 1927, 109 p.
10. Iorga N. Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor. V. I-III. -București, 1968. 540 p.
11. Lászlo-Kučiuk M. Contribuția slavisticii din țara noastră la studierea culturii ucrainene. Din istoricul slavisticii românești. Coord. E. Lința. București: TUB, 1982. P. 86-99
12. Lászlo-Kučiuk M. Exotica limitrofă. Studii comparate româno-ucrainene. București: Kriterion, 1997
13. Lászlo-Kučiuk M. Formule narrative în proza contemporană ucraineană. Studii literare româno-slave. Coord. V. Stoianovici. București: TUB. P. 307-330.
14. Olteanu A. The world of magic in Romanian folk medicine. Comparative aspect. Current issues of social sciences and history of medicine. 2018. № 4 (20). P. 89-95.
14. Terian A. Comparative Literature in Contemporary Rumania: Between National Self-Legitimation and International Recognition. PKn. letnik 36. št. 3. Ljubljana. december 2013. P. 1-19
15. Terian A. Romanian literature for the world: a matter of property. World Literature Studies. Vol. 7, 2015. P. 3-14.
16. Urechia V. A. Schițe de istoria literaturii române. Carte. didactică secundară. Partea 1. București, 1885. P. 133.



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

***МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОЇ
ЛІТЕРАТУРНОЇ
КОМПАРАТИВІСТИКИ***

Колективна монографія

За редакцією доктора філологічних наук
професора Г.М.Сиваченко

ББК 83.0 + 83.3 + 85
УДК [82:0 + 82.091]: 17.07.25

Рекомендовано до друку Вченою Радою Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка
Національної академії наук України (Протокол № 6 від 22 грудня 2020).

Методології сучасної літературної компаративістики. Збірка наукових праць
відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН
України / Ред. Сиваченко Г. М. – К. : 2020. – 633 с.

За науковою редакцією Г. М. Сиваченко.
Макет і упорядкування Т. Г. Свєрбілової.