

В. С. КШЕВЕЦЬКИЙ

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

видання друге



Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Кам'янець-Подільський національний університет
імені Івана Огієнка

В. С. Кшевецький

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО



НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

видання друге, доповнене

Кам'янець-Подільський
2012

УДК 82.091(075.8)

ББК 83.0я73

К 97

Рецензенти: А.Є. Нямцу, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

О.С. Волковинський, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Рекомендовано до друку вченою радою Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (протокол № 11 від 24 листопада 2011 р.)

Кшевецький В.С.

К 97 Порівняльне літературознавство : Навчально-методичний посібник. / В.С. Кшевецький – Кам'янець-Подільський : ПП Зволейко Д.Г., 2012. – 140 с.

ISBN 978-617-620-061-1

Навчально-методичний посібник передбачає формування у студентів-філологів знань з теорії і практики компаративних досліджень, удосконалення їхніх вмінь аналізувати й зіставляти художні твори та явища всього жанро-видового спектру, а також розвиток навичок практики наукової роботи під час виконання рефератів і доповідей з питань, відведених на самостійне опрацювання тощо.

Посібник адресовано студентам філологічних факультетів, аспірантам, а також тим, хто цікавиться проблемами порівняльного літературознавства.

УДК 82.091(075.8)

ББК 83.0я73

© Кшевецький В.С., 2011, 2012.

© ПП Зволейко Д.Г., 2012, видавець.

© Шклярук А.П., 2012, обкладинка, оформлення, макет.

ISBN 978-617-620-061-1

ЗМІСТ

Передмова.....	4
Програма курсу “Порівняльне літературознавство”.....	9
Теоретична частина.....	11
Практична частина.....	37
Зразок модульної контрольної роботи.....	88
Тематика рефератів і доповідей.....	89
Програма іспиту.....	91
Література до курсу.....	93
Додаток 1. Основні концепції порівняльного літературознавства.....	105
Додаток 2. Веселовский А.Н. О методе и задачах истории литературы как науки. Из введения в историческую поэтику. Задача исторической поэтики, Поэтика сюжетов.....	119
Додаток 3. Термінологічний мінімум.....	132

ПЕРЕДМОВА

Порівняльне літературознавство – це один з підсумкових курсів, який вивчають студенти-спеціалісти та магістри, що опановують україністику, славистику, германистику, романистику, орієнталістику та інші філологічні спеціальності. Основна мета цієї університетської дисципліни – сформувані у слухачів уявлення про світовий літературний процес як систему національних літератур, загальнолюдську значимість яких вимірюють їхньою мистецькою та історичною унікальністю. В добу політичної та економічної глобалізації, інтелектуальної стандартизації і нівелювання етнічних особливостей дуже важливим є плекання відчуття культурної своєрідності, вміння цінувати незвичну красу й оригінальну думку, розуміти й поважати Іншого – його мову, спосіб мислення, світогляд, цінності, звичаї, особистість. Широта охоплених компаративістикою питань (від власне літературного матеріалу різних рівнів до проблем комплексного розвитку всіх видів духовно-практичної діяльності людини, питань національних образів, взаємодії зональних та регіональних спільнот у глобальному вимірі) робить її універсальним, потужним і водночас “тонким” інструментом пізнання і дослідження національної та світової гуманістики, у першу чергу – літератури.

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

Викладання літературної компаративістики у вищому навчальному закладі є доцільним і необхідним, адже володіння студентами теорією і практикою порівняльного літературознавства нині є обов’язковою умовою світових стандартів фахової грамотності філолога-професіонала. Водночас викладання цієї дисципліни сьогодні ускладнене важкодоступністю спеціальних підручників і посібників з неї, недостатністю новітніх наукових розробок (переважно це статті у фаховій періодиці) і потребою перегляду застарілих концепцій тощо. Переживаючи стан відродження після штучного гальмування і заборони в радянський час, українська компаративістика нині успішно долає ці труднощі, і з часом науково-методичне забезпечення цього предмета буде повним.

У відповідності до загального задуму – формування у студентів-філологів знань основних положень літературної компаративістики, умінь використовувати їх у процесі аналізу художніх творів та під час викладання шкільного курсу літератури – посібник пропонує оптимальний об'єм матеріалу, не орієнтуючись на кількість годин, що передбачені для дисципліни в навчальному плані. З урахуванням новітніх тенденцій розвитку світової компаративістики він репрезентує вузівський курс дисципліни, охоплюючи всі основні її галузі, а саме: історію зародження та розвиток порівняльного літературознавства, теорію і методологію вивчення генетико-контактних зв'язків, порівняльну типологію різних рівнів, літературу у зв'язках з іншими мистецтвами й гуманітарними науками, імагологію.

Матеріали посібника можуть бути використані і як фактологічна база для самостійної роботи студентів, так і для створення викладачами робочих програм.

Структура посібника складається з таких компонентів:

- Програма курсу “Порівняльне літературознавство”.
- Тези лекційних занять.
- Плани практичних занять із завданнями та методичними рекомендаціями.
- Зразок модульної контрольної роботи.
- Орієнтовні теми для написання рефератів та підготовки доповідей.
- Запитання для самостійної роботи студентів.

Список запитань для самопідготовки, складений у відповідності до загального задуму посібника і направлений на поглиблення та конкретизацію окремих теоретичних положень та категорій, може бути базою для формування екзаменаційних завдань. Він дає можливість зорієнтуватися в загальному об'ємі матеріалу курсу.

- Основна та додаткова література до курсу.
- Додаток 1. Основні наукові напрями та школи порівняльного літературознавства.

Додаток містить короткий огляд найбільш впливових концепцій літературної компаративістики.

- Додаток 2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989. [О методе и задачах истории литературы как науки, С. 32-41]; [Из введения в историческую поэтику, С. 42-58]; [Задача исторической поэтики, Поэтика сюжетов С. 299-306].
- Додаток 3. Термінологічний мінімум.

Короткий термінологічний мінімум включає окремі терміни, що використовуються в сучасному зарубіжному та українському літературознавстві.

Навчально-методичний посібник створений із урахуванням загальних вимог, що ставляться перед студентом-філологом, який повинен вільно володіти історико-літературним, критичним і теоретичним матеріалом, використовувати сучасну методологію та методику аналізу.

Формою викладання матеріалу курсу є лекція; також навчальним планом передбачено проведення практичних занять, у процесі підготовки до яких студенти самостійно виконують й індивідуальні завдання. Зміст лекцій охоплюють увесь матеріал, виділяючи в ньому найскладніше, найсуттєвіше. Їх завдання – зорієнтувати студента в тенденціях розвитку науки про літературу на сучасному етапі, наголосивши і на спадкоємності культурних традицій.

Ключові проблеми, які розглядаються під час лекцій, як правило, виносяться й на практичні заняття з метою поглиблення окремі аспекти лекційного подання, актуалізувати матеріал для його самостійного опрацювання студентами. На практичних заняттях студенти мають можливість не тільки закріпити вивчене, відтворюючи лекційний, підручковий матеріал, відомості з рекомендованої літератури, але й висловити самостійні судження з питання, що обговорюється, по-іншому інтерпретувати деякі тези, положення, навести власні приклади або запропонувати обговорити детальніше те чи інше питання. Діалог викладача і студента, безпосереднє їх спілкування також є продуктивним способом засвоєння курсу. Посібник включає більшу кількість практичних занять, ніж це передбачено навчальним планом, що уможливорює вибір теми такого заняття залежно від завдань, які ставить викладач.

Вагомою складовою фундаментальної підготовки студентів є активне запровадження в систему академічної освіти самостійної теоретичної і практичної роботи студентів, рекомендацій для написання рефератів.

Самостійна робота передбачає:

- попередню підготовку до практичних занять;
- виконання завдань і вправ у позааудиторний час;
- підготовку до обговорення окремих питань;
- підготовку доповідей та рефератів;
- самостійне вивчення окремих питань тем курсу;
- огляд рекомендованої літератури.
- Готуючись до практичного заняття, виконуючи індивідуальне завдання, важливо пам'ятати, що:
- спочатку необхідно познайомитися з рекомендованою темою за прослуханою лекцією, відповідним розділом підручника;
- звернутися до довідкових джерел (енциклопедій, словників) з тим, щоб акцентувати визначення використовуваних дефініцій;

- закріпити прочитане, виділивши кілька опорних термінів, категорій, понять, тез;
- використати додаткову літературу з теми, яка доповнить, урізноманітнить підручниковий виклад.

Лекції, практичні заняття, самостійна робота (за умови суворого дотримання вимог викладача) є основою для одержання міцних знань і успішного складання курсу.

Основна мета курсу “Порівняльне літературознавство”: формування у студентів-філологів знань основних положень літературної компаративістики, умінь використовувати їх у процесі аналізу художніх творів та під час викладання шкільного курсу літератури.


Завдання курсу:

Методичні: формування у студентів-філологів ґрунтовних теоретичних знань у галузі літературної компаративістики, завдяки чому вони повинні усвідомити специфіку цієї дисципліни в системі інших вузівських дисциплін.

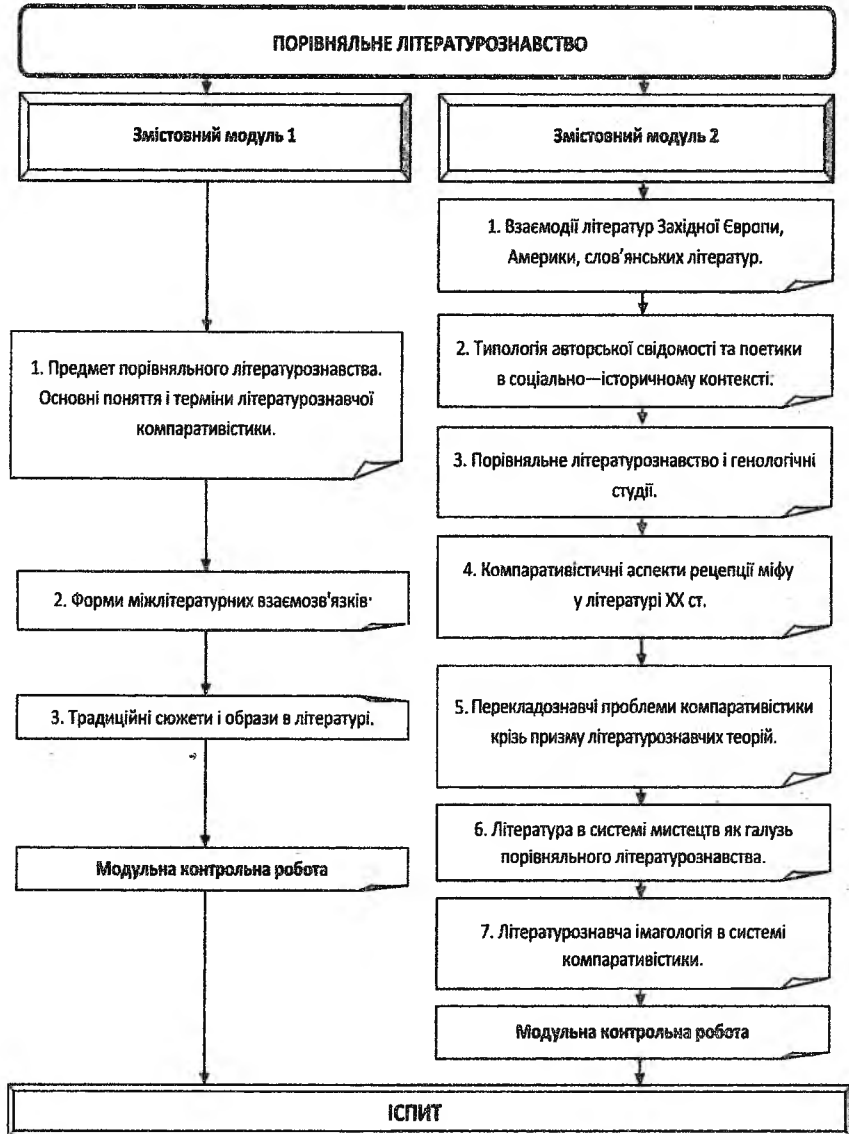
Пізнавальні: формування у студентів-філологів знань основних положень літературної компаративістики, історії її зародження та становлення, типів та видів міжлітературних зв'язків у національних, регіональних і світових літературах; ознайомлення студентів із найбільш вагомими компаративістичними дослідженнями зарубіжних та вітчизняних літературознавців.

Практичні: формування у студентів-філологів навичок компаративістичних досліджень, умінь використовувати їх у майбутній професійній діяльності.

Матеріали навчально-методичного посібника розроблялися з урахуванням рекомендацій, що були дані в раніше опублікованих програмах із порівняльного літературознавства для вузів; навчальних посібників “Порівняльне літературознавство” (В. Будний, М. Ільницький, 2008), “Літературна компаративістика” (А. Гурдуз, 2008), “Сравнительное литературоведение” (Ю. Мінералов, 2010) та ін.

Окрім лекційних, практичних та індивідуальних занять, протягом вивчення курсу передбачаються загальні та спеціальні вузькотематичні консультації, робота студентів із першоджерелами, написання рефератів і творчих робіт. Відповідно до очікуваних результатів проводяться модульні контрольні роботи. 

ОРІЄНТОВНА СТРУКТУРНО-ЛОГІЧНА СХЕМА ДИСЦИПЛІНИ



ПРОГРАМА КУРСУ “ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО”

Предмет і завдання курсу “Порівняльне літературознавство”.

Літературна компаративістика як порівняльне вивчення фольклору, національних літератур, процесів їх взаємозв'язків, взаємодії, взаємовпливів на основі порівняльно-історичного підходу (методу).

Зародження компаративістики у фольклористиці, літературознавстві і взагалі філології впродовж XIX ст. під впливом філософії позитивізму. Значення для виникнення і розвитку компаративістики праць німецького філолога Т. Бенфея, зокрема його передмови і коментарів до “Панчтантри”. Теорія міграції сюжетів. Розвиток її О. Піпіним, В. Стасовим, В. Міллером, Ф. Буслаєвим, О. Веселовським. Теорія самозародження сюжетів, що ґрунтується на положеннях антропологічної школи (А. Ленг, Е.Б. Тейлор) та порівняльному вивченні фольклору (Р. Маретт, Англія; В. Манґардт, Г. Узенер, А. Дітеріх, Німеччина; С. Рейнак, Франція та ін.).

Історико-типологічна теорія (праці В. Жирмунського, В. Проппа, Є. Мелетинського та ін.).

Використання засад літературної компаративістики в Україні. М. Дашкевич як один із найпослідовніших в українському літературознавстві прихильників компаративістики. Праця “Відзив про твір Д. Петрова “Нариси історії української літератури XIX століття”.

Дослідження М. Драгоманова в галузі “мандрівних” сюжетів та їх інтерпретації в українському фольклорі й літературі. Виділення М. Драгомановим аспектів порівняльного вивчення вітчизняної усної народної творчості. Праці “Слов'янські переробки Едіпової історії”, “Найстарші руські драматичні сцени”, “Два українських фавльо та їх джерела”, “Турецькі анекдоти в українській народній словесності”.

Порівняння різномовних літературних явищ у працях І. Франка “Передне слово (до “Перебенді” Т.Г. Шевченка)”, “Тополя” Т. Шевченка”, “Дещо про “Марусю” Боровиковського та її основу”, “Шевченкова “Марія”.

Розквіт української компаративістики у 20-х рр. XX ст. П. Филипович як один із найпослідовніших прибічників компаративістичних досліджень у цей період. Праці “Шевченко і романтизм”, “Європейські письменники в Шевченковій лектурі”, “Пушкін в українській літературі”.

Використання досягнень компаративістики у працях О. Білецького “Сучасне красне письменство Заходу”, “Проза взагалі і наша проза 1925 року”, “У пошуках нової повістярської форми”. Інші дослідження з яскраво вираженою компаративістичною специфікою 20-х рр. XX ст.

“Енеїда” М. Марковського; “Леся Українка, життя і творчість”, “Проблеми сучасної славістики” М. Драй-Хмари; “Леся Українка і Г. Гейне” О. Бургардта. Праці Д. Чижевського “Порівняльне вивчення слов’янських літератур”, “Нарис порівняльної історії слов’янських літератур”, “Історія української літератури від початків до доби реалізму”, “Український літературний барок. Нариси”. Криза української літературної компаративістики з початку 30-х рр. ХХ ст., зумовлена тотальним знищенням вітчизняної культури і літературознавства.

Причини оголошення в СРСР літературної компаративістики у післявоєнні роки буржуазною псевдонаукою. Розробка теорії “взаємозв’язків і взаємодії літератур”, порівняльно-типологічного вивчення історико-літературного процесу (М. Конрад, В. Жирмунський, М. Алексеев, І. Неупокоева, Г. Вервес, Д. Наливайко та ін.). Видання “Українська література в загальнослов’янському і світовому літературному контексті”. Активний розвиток компаративістики за кордоном.

Поновлення літературної компаративістики в правах після проголошення незалежності України. Створення відділів світової літератури і компаративістики в Інституті літератури ім. Т. Шевченка НАН України, кафедри теорії літератури й компаративістики в Київському національному університеті ім. Т. Шевченка, відкриття спеціалізованих рад по захисту дисертацій з цієї науки.

Генетичні, генетично-контактні зв’язки і типологічні збіги (аналогії) в національних, регіональних і світових літературах як предмет сучасної літературної критики. Форми зовнішніх і внутрішніх контактів, впливів, міжлітературної рецепції, посередницькі функції художніх перекладів. Концепція системного аналізу у працях М. Храпченка та І. Неупокоевої. Поняття про контекст як саме функціонування національної літератури як частини цілого.

Література в системі мистецтв як галузь сучасної компаративістики. Необхідність і актуальність вивчення міжвидової взаємопов’язаності і взаємодії літератури в системі мистецтв.

Літературна імагологія як галузь літературознавчої компаративістики.

Сучасні компаративістичні дослідження українських учених. Праці Д. Наливайка “Мазепа в європейській літературі XVIII-XIX ст.: історія та міф”, “Шевченко в контексті романтизму і націоналізму”, “Історія і міфологія у Шевченка (у контексті європейського-українських культурних зносин доби Відродження”, “Українські неокласици і класицизм” та ін.; Р. Гром’яка “Методика реалізації рецептивного підходу до міжнаціональних літературних контактів”; Г. Сиваченко “В. Винниченко і А. Кестлер: спроба типологічного аналізу”; Е. Соловей “М. Волошин та В. Свідзінський: спроба компаративної студії” та ін.

ТЕОРЕТИЧНА ЧАСТИНА

Тема 1. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ЯК НАУКА. ГЕНЕЗИС ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ (4 год.)

План

1. Предмет, структура і завдання курсу “Порівняльне літературознавство”.
2. Зв’язок літературознавчої компаративістики з іншими науками.
3. Передісторія виникнення порівняльного літературознавства.
4. Становлення компаративістики як науки:
 - міфологічна школа;
 - теорія наслідування;
 - антропологічна теорія;
 - культурно-історична школа.
5. Методологічні засади компаративістики ХХ століття.
6. Розвиток порівняльних студій в Україні.

1. “Порівняльне літературознавство” – один із підсумкових курсів, що їх слухають студенти-спеціалісти та магістри, які опановують україністику, славістику, германістику, романістику, орієнталістику та інші філологічні спеціальності.

Основне завдання дисципліни – сформувані у слухачів уявлення про світовий літературний процес як систему національних літератур, загальнолюдську значимість яких вимірюють їхньою мистецькою та історичною унікальністю.

У традиційному уявленні **порівняльне літературознавство** – це галузь науки про красне письменство, яка займається зіставленням еволюційних тенденцій національних літератур, вивченням безпосередніх та опосередкованих взаємин між ними, їхніх подібностей і відмінностей. Традиційна проблематика компаративістики зосереджена передовсім у сфері *міжлітературних зв’язків і взаємодії*.

Викремлюємо такі основні розділи сучасної літературної компаративістики: порівняльно-історичне літературознавство; рецептивна естетика, зокрема критична рецепція і перекладознавство; типологічне дослідження літератури; інтертекстуальні студії; інтермедіальні студії; інтеркультуральні студії, зокрема постколоніальні студії; імагологія.

2. Порівняльне літературознавство стає сьогодні однією з найперспективніших галузей науки про літературу. Безперечно, компаративісти-

ка тісно пов'язана з історією національного письменства та світової літератури і теорією літератури, займаючи проміжне, опосередковане місце між цими спорідненими галузями.

Окрім літературознавчих галузей, компаративістичні дослідження пов'язані з іншими науками: *культурологією*, філософією, психологією, соціологією, математикою та ін.

3. Порівняльне літературознавство як окрема галузь склалося в другій половині XIX ст., хоча зародкові елементи зіставних спостережень можна простежити ще з *Античності* (*Геродот, Платон, Аристотель*).

Помітний поштовх до розвитку порівняльних студій дала *епоха Відродження*, коли зріс інтерес до античної культури, посилювався інтерес до космополітичних тенденцій (М. Монтень).

Факторами, що відіграли важливу роль в оформленні компаративістики в самостійну науку, дослідники передісторії літературної компаративістики вважають націоналізм і космополітизм – характерні явища європейського суспільного життя *епохи Класицизму і Просвітництва* (*Мураторі, Вольтер, Дідро, Лессінг, Кант*).

Провісником романтичного захоплення національно-культурною своєрідністю епох та народів і порівняльно-історичного вивчення національних літератур став німецький письменник і філософ Йоганн Готфрід Гердер (1744-1803).

4. Особливо помітним стало зацікавлення культурою і літературою інших країн у XIX ст.

Початковим методологічним етапом порівняльного літературознавства можна вважати *міфологічну теорію* (*порівняльно-міфологічна, арійською*). Німецький учений Якоб Грім та його прихильники (Ф. Бопп, А. Шлейхер) вважали міф за первісну форму, що зародилася ще в часи індоєвропейської спільності. Подібність фольклорних фавул у різних арійських народів вони пояснювали їхньою прадавньою спорідненістю і шукали в них передовсім спільні елементи, на основі яких намагалися реконструювати міфологічний світогляд індоєвропейців.

Для пояснення тих фактів, котрі не вкладалися в рамки міфологічної теорії, німецький сходознавець і санскритолог Теодор Бенфей у передмові до свого двотомного видання 1859 р. німецького перекладу збірника казок, байок і притч Давньої Індії "Панчатантра" запропонував *теорію наслідування* (*запозичення, теорія мандрівних сюжетів*). Т. Бенфей висловив припущення щодо можливостей обґрунтування подібностей міграцією мотивів і сюжетів на основі історично доведеного культурного спілкування між народами.

Відповіді на питання, які порушили стрункість теорії запозичення, спробувала дати *теорія антропологічна (етнографічна, психологічна)*, засновниками якої були англієць Едвард Бернет Тайлор та шотландець Ендрю Ленг. Е. Тайлор доводив, що всі народи, їхня психологія і культура проходять однакові еволюційні ступені – і саме цим можна пояснити подібність їх культури. Ендрю Ленг розгорнув концепцію антропологічного походження міфів: схожість символів, образів, повторюваність сюжетів він пояснював *полігенезою*, тобто паралельним їх самозародженням унаслідок збігу побутових умов, універсальністю людського мислення, подібністю психології різних народів на тих самих стадіях їхнього розвитку.

Теорію полігенези розвивав і шотландець Джеймс Джордж Фрейзер, який розглядав міф у контексті еволюційних етапів людського мислення (магічний, релігійний, науковий етапи).

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

Осердия новаторського підходу до історії літератури російського компаративіста Олександра Веселовського було поняття *історичної поетики*, яка ґрунтується на широкій порівняльній базі.

У 1886 р. вийшла книжка англієця Гатчесона Маколея Поснетта “Порівняльне літературознавство” – праця, у якій не лише в заголовку фігурує назва цієї дисципліни, а й міжлітературні зв'язки та аналогії висвітлено крізь призму еволюційного методу на широкому матеріалі світового письменства.

5. У середині ХХ ст. проявилися істотні кризові явища в концептуальній та методологічній сферах порівняльної галузі. У той час розвивалися, дискутуючи між собою на методологічному ґрунті, дві школи літературної компаративістики: французька і американська.

Французька школа (Поль ван Тігем, Фернан Бальдансперже, Поль Азар, Жан-Марі Карре, Марсель Батайон та ін.) дотримувалася консервативних засад і продовжувала класичні традиції вивчення бінарних (двосторонніх) міжлітературних взаємин, а багатосторонні міжлітературні зв'язки розглядала в площині безпосередніх впливів.

Американська школа (Рене Веллек, Генрі Ремак, Франсуа Жост, Рене Етьємбль та ін.) виступала за поглиблення теоретичних основ і розширення географії зіставних студій на терени досі нехтуваних т. зв. “малих літератур”, тобто європейських і позаєвропейських літератур, які творяться мовами, що не мають значного поширення.

6. В українському літературознавстві основи порівняльного вивчення літератур заклали Михайло Драгоманов, Микола Дашкевич, Іван Франко, пізніше цю працю продовжили Володимир Перетц, Михайло Возняк, Василь Щурат, Олександр Білецький, Дмитро Наливайко та ін.

За межами України працювали Леонід Білецький, Святослав Гординський, Дмитро Чижевський та інші вчені.

У радянському літературознавстві 1930-х років компаративізм був офіційно засуджений, його не визнавали науковою дисципліною і вважали "лженаукою".

У другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. компаративісти різних дослідницьких напрямів працюють у наукових установах Києва (слависти Ніна Крутікова, Юлія Булаховська, Михайло Наєнко, Елеонора Соловей, Галина Сиваченко, Павло Михед, Олександр Астаф'єв, американісти Тамара Денисова, Наталя Жлуктенко, Наталя Висоцька, Наталя Овчаренко, орієнталісти Юрій Кочубей, Григорій Халимоненко, Олександр Мушкудіані, Степан Наливайко, Людмила Грицик, Тетяна Маленька, перекладознавці та представники інших галузей), Львова (Іван Денисюк, Володимир Моторний, Нонна Копистянська, Роксолана Зорівчак, Ярема Кравець, Євген Нахлік, Наталя Шевчук, Надія Поліщук), Одеси (Нонна Шляхова, Анатолій Жаборюк, Валентина Мусій, Наталя Малютіна, Павло Ямчук), Тернополя (Роман Гром'як, Микола Ткачук, Ігор Папуша), Харкова (Зінаїда Голубева, Юрій Безхутрий, Ігор Михайлин, Олександр Борзенко), Чернівців (Анатолій Волков, Анатолій Нямцу, Володимир Антофійчук, Петро Рихло, Ольга Червінська, Ігор Зварич), Кам'янця-Подільського (Олександр Кеба, Михайло Кудрявцев, Володимир Кшевецький) та інших літературознавчих осередках країни.

Тема 2. ВИДИ МІЖЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКІВ (2 год.)

План

1. Основні форми міжлітературних зв'язків.
2. Переклад і переробка: сутність понять.
3. Запозичення як форма міжлітературних зв'язків.
4. Наслідування та стилізація.
5. Авторське підкреслення.

1. Міжлітературні генетичні зв'язки існують між літературами, що споріднені походженням, і тому звертаються до спільної спадщини.

Контактні зв'язки і взаємодія виникають незалежно від генетичної спорідненості чи неспорідненості літератур і бувають: синхронні (А. Міц-

кевич і О. Пушкін), напівсинхронні (східні поеми Дж. Н.І. Байрона та південні поеми Пушкіна), несинхронні (звернення Лесі Українки до античних і біблійних джерел).

Від міжлітературних зв'язків і взаємодії треба відрізнити типологічні подібності та сходження, коли подібні літературні явища виникають незалежно.

Розрізняють: літератури, що впливають; літератури, що зазнають впливу (реципієнти); літератури-посередники.

Зв'язки і взаємодія можуть бути двобічними (бінарними), багатобічними і багатоступінчастими, коли до того самого матеріалу послідовно звертаються представники кількох літератур.

Основними видами міжлітературних зв'язків і взаємодії є: засвоєння в оригіналі, художній переклад, переробка, запозичення, наслідування, вплив, авторське підкреслення взаємодії з іншою літературою.

2. Найпростіша форма взаємодії – переклад (трансплантація тексту в інше мовно-культурне середовище) – знайомить читача з творами чужих літератур.

Один із головних видів рецепції – переробка. У переробці, як і в перекладі, можливі онаціональнення, осучаснення, ідейне трансформування, адаптація. Цим обмежується спільне між перекладом і переробкою. З іншого боку, багатьма ознаками ці два види рецепції відрізняються.

3. Сприйняття, використання окремих сюжетно-образних ліній та тематичних складників називається запозиченням.

Існує багато різновидів запозичень. При повному – зберігається сюжетна схема, всі чи більша частина персонажів, час, місце, обставини дії, жанр першотвору. Проблематика переважно змінюється, твір набуває більш узагальненого філософського, соціального, морально-психологічного сенсу.

Запозичуватися можуть також окремі сюжетні мотиви.

Третій різновид запозичення – використання образів-персонажів.

Четвертий різновид – запозичення образів-предметів, образів-подробць і образів-тропів.

До запозичень належать також алюзії, літературні цитати, образні аналогії, ремінісценції.

4. Наслідування – це творче засвоєння засобів художнього дослідження світу, літературної техніки, окремих прийомів або цілого жанрово-стилістичного комплексу.

Щодо ступеня творчого осмислення й перетворення першоджерела розрізняють: 1) учнівське наслідування – етап, який проходять чи не всі письменники-початківці, аж до геніїв включно; 2) наслідування-мода; 3) наслідування-засвоєння; 4) наслідування-створення за чужою моделлю оригінальних мистецьких цінностей.

Стилізація – підкреслене наслідування зовнішньої мовної форми, засвоєння стилістичного комплексу для створення відповідного історичного, місцевого, фольклорного, літературного забарвлення.

На стилізації побудовано містифікацію, пародію, травестію, бурлеск.

5. Авторське підкреслення – звернення читацької уваги на факт рецепції та характер змін, що виникли в процесі творчого засвоєння першоджерела письменником-реципієнтом. Засобами такого підкреслення бувають прямі авторські вказівки на першоджерело, заголовки, жанрові підзаголовки, епіграфи, присвяти, літературне цитування та авторські примітки.

Тема 3. ГЕНЕТИЧНО-КОНТАКТНИЙ ПІДХІД У ПОРІВНЯЛЬНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ (2 год.)

План

1. Предмет генетично-контактного дослідження літератури.
2. Генетичний (генеалогічний) метод
3. Контактологічний метод. Зовнішні зв'язки
4. Внутрішні контакти: категорія впливу, рецепції, комунікації, традиції.

1. Генетично-контактний (генеалогічно-контактологічний) підхід, що зародився в порівняльно-історичній компаративістиці XIX ст., вивчає міжлітературні зв'язки і відношення, які стосуються спадкоємності і комунікації у сфері міжлітературних і міжкультурних відносин.

Генеалогія зосереджена на тих подібностях (відповідностях, спільностях), що засновані на спорідненості літературних явищ, а 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.

Згідно з традицією, що має античне походження, порівняння полягає в зіставленні одного літературного явища, т. зв. компарандума (те, що порівнюють), з іншим, компаратумом (те, з чим порівнюють). Це зіставлення

здійснюється на певній спільній основі, яку визначають як терціом компараціоніс (третє в порівнянні).

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

Порівняльно-історичний підхід зіставляє літературні явища, зосереджуючись на таких подібностях (відповідностях, спільностях) між ними, які засновані на їхній спорідненості (чи спадкоємності – близькості за спільністю походження) та спілкуванні (взаємодії чи контактах – двосторонніх міжнародних літературних взаєминах). Іншими словами, предметом генетично-контактного дослідження є еволюція і взаємозалежність літературних явищ, яка ґрунтується на їхніх зв'язках у літературному просторі й часі. Методологічний апарат порівняльно-історичного підходу становлять генетичний (генеалогічний) і зв'язаний з ним контактологічний методи дослідження.

2. Генетичний (генеалогічний) метод заснований на порівнянні подібних літературних явищ та історичному їх розгляді для з'ясування наявності / відсутності спорідненості між ними. Синхронні літературні явища, що 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”.

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

Подібність, засновану на генетичних зв'язках, виявляється між літературними явищами, які виростають на ґрунті спільної спадщини.

3. Контактологічний метод. Зовнішні зв'язки.

Різновидом генетичного методу є контактологічний метод, зосереджений на вивченні безпосередніх зв'язків між синхронними (пере-

важно) явищами. Контактні зв'язки лежать в основі міжлітературної комунікації, яка виникає внаслідок налагодження процесу одно- чи двосторонніх стосунків, і бувають синхронними (А. Міцкевич – А. Пушкін, І. Франко – Я. Каспрович, Т.С. Еліот – Е. Паунд) і несинхронними (звернення Лесі Українки до біблійних джерел, М. Яцкова – до новелістики Е. По, Дж. Джойса – до “Одіссеї”).

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

- зовнішні зв'язки (або прямі контакти – термін А. Діми), які не відбиваються на структурі твору чи літератури-реципієнта;
- внутрішні зв'язки, що їх виявляють на різних структурних рівнях 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.

Різновиди зовнішніх контактів – обмін книгами, творчі взаємини між письменниками, геополітичні чинники, які впливають на літературний процес. Неабияке значення для зближення і взаємовпливів культур мають подорожі, які дають мандрівникові змогу отримати безпосереднє особистісне враження від країни і глибше пізнати життя тамтешнього люду. Перебування в іншій країні, в новому мовно-культурному оточенні є значним стимулом для митців.

Добровільне чи вимушене виселення в іншу країну – діаспора, трудова чи політична еміграція – також є чинником налагодження міжкультурних контактів і взаємопізнання народів.

Важливим фактором зовнішніх контактів у літературі можна назвати знання мов – чинник, що безпосередньо визначає інші форми зв'язків і міжкультурний діалог узагалі.

Дієвими чинниками налагодження міжлітературних зв'язків є особисті стосунки між письменниками.

До літературних контактів належить листування митців (А. Пушкін – Міцкевич).

Важливими посередниками в міжлітературних контактах є літературознавчі дослідження, літературна критика, словники, енциклопедії, антології, журнали, які популяризують іншомовне письменство для національного читача.

4. Внутрішні контакти: категорія впливу.

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

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

Термін вплив означає процес і результат дії транслятора на реципієнта. Транслятором (передавачем, відправником, адресантом), як і реципієнтом (сприймачем, отримувачем, адресатом), можуть бути літературні явища будь-якого рівня та обсягу: окремий твір, національне письменство, образ, стиль чи будь-який інший елемент мистецької традиції.

Розмірковуючи над (інтер)текстуальними ознаками явища впливу, Ігор Качуровський запропонував схему, на підставі якої можемо судити про зв'язок між двома письменниками:

- Присвята власних творів.
- Згадування (у художніх творах, статтях, листуванні): а) імені автора; б) його творів (у цьому разі можна говорити про зв'язок як у плані позитивному, так і негативному).
- Цитування: а) в епіграфах; б) у тексті.
- Ремінісценції (у вузькому значенні).
- (Притім дослідник зауважив, що пункти 2, 3, 4 дають підставу говорити про спорідненість лише тоді, коли названі в них явища мають не спорадичний, а систематичний характер.)
- Запозичення формальні: а) лексичні; б) у галузі метрики; в) фоніки; г) строфіки; г) архітектоніки.
- Наслідування: а) стилістичні; б) жанрові; в) у галузі формально-технічних засобів.
- Звернення до тих самих чи подібних: а) мотивів; б) ситуацій; в) сюжетів; г) персонажів.
- Переспіви.
- Переклади (добровільний вибір матеріалу для перекладу майже завжди свідчить про певну симпатію перекладача до перекладеного твору).
- Поза властивою художньою творчістю лишаються: а) статті, рецензії та есе про даного автора; б) публікація або редагування його творів (якщо це наслідок вільного вибору).

Рецепція – це синтетична форма генетично-контактних зв'язків, яка полягає у сприйманні ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів інших пись-

менників та літератур і їхньому творчому переосмисленні в національному письменстві чи творчості митця. На відміну від впливу, рецепція може бути не лише пасивною і позитивною, а й активною і полемічною, що проявляється, скажімо, в пародіюванні, концептуальному переосмисленні та інших формах творчого засвоєння.

У літературній компаративістиці під трансплантацією (прищепленням) мають на увазі запозичення певного транспланта (жанру, стилю, ідеї, теми, сюжетної схеми, персонажа, поетикального засобу) для дальшого його розвитку. На відміну від елементарного запозичення, яке відзначається одноразовістю, локальністю, прагматичним призначенням, трансплантація – це таке запозичення, яке передбачає, як правило, подальше культивування транспланта, творення нової літературної традиції в національному письменстві.

Адаптація запозиченого матеріалу, його переосмислення у новому національно-культурному середовищі, творче перетворення і засвоєння – це обов'язкова умова рецепції.

Тема 4. КОМПАРАТИВНА ГЕНОЛОГІЯ (2 год.)

План

1. Розвиток жанрової системи.
2. Історичні трансформації жанрів.
3. Процеси жанрової диференціації та жанрової дифузії.
4. Порівняльні аспекти національних жанрових систем.

1. Генологія (жанрологія) стосується теоретичної та історичної типології літературних родів, жанрів (видів) і жанрових різновидів. Цією проблематикою наука цікавиться ще з часів “Поетики” (між 336 і 322 рр. до н. е.) Аристотеля, але назву дослідницького напрямку – “генологія” – запровадив професор Сорбонни Поль ван Тігем у міжвоєнному двадцятилітті ХХ ст., і вона увійшла в активний науковий обіг у 70-х роках.

Жанр (франц. депге – рід, вид) – категорія рухома, хоча й спрямована на стійкі, повторювані, упізнавані типи літературних структур. Зіставляючи структурно подібні літературні явища впродовж кількох послідовних періодів, діахронічний аспект компаративного дослідження дає змогу виявити жанрову традицію, встановити характер жанрової еволюції.

Життя жанру полягає в його постійних відродженнях та оновленнях в оригінальних творах. Сутність кожного жанру розкривається у всій повноті лише в тих різноманітних варіаціях його, котрі створюються впродовж історичного розвитку цього жанру.

Від античності й до неокласицизму (Аристотель, Гораций, Буало), в добу Романтизму, Реалізму чи Модернізму жанрова система зазнавала значних змін, відбувалися різноспрямовані процеси – від канонізації жанрів до їх розмивання, дифузії. Відповідно ставлення до генологічної проблематики теж було неоднаковим.

У добу Ренесансу, коли література перебудовувала середньовічну ієрархію жанрів, розпочався процес відродження і збагачення аристотелівської жанрово-родової традиції. Водночас жанрові форми тодішнього письменства вийшли далеко поза її рамки, про що свідчить буйний розвиток “неканонічних” новели й роману.

Різноманітністю відзначався й жанровий репертуар бароко. Розквітла драматургія (творчість іспанця Педро Кальдерона, італійця Тірсо де Моліни, українська драма “Милість Божа”) й епічна поезія (поеми Джона Мільтона “Втрачений рай” і “Повернений рай”). Розвивалася лірика героїчна (“Вірші на жалісний потреб... Петра Конашевича-Сагайдачного” Касіяна Саковича), релігійна (метафізична лірика англійця Джона Донна, збірка “Перло многоцвітне” Кирила Транквіліона-Ставровецького), філософська (романси й сонети іспанця Луїса де Гонгори, збірка “Сад божественних пісень” Григорія Сковороди). Популярності набула історична й документальна проза (козацькі літописи, мемуари, записки мандрівників).

Доба Класицизму встановила стійкий ієрархізований жанровий канон, що засвідчує і тодішня творча практика, і теоретичні праці: “Поетичне мистецтво” Нікола Буало, поетики і риторики Феофана Прокоповича, Митрофана Довгалевського та інших професорів Києво-Могилянської академії.

У добу романтизму від канонізації не залишилося майже нічого. Навіть ті літературні форми, які були успадковані (сонет, поема), зачепила жанрова і родова дифузія, тобто взаємне проникнення, змішування елементів різних родів і жанрів.

Позитивістське мислення в добу Реалізму будує жанрову систему за аналогією до класифікації у природничих науках. Згідно з еволюційною концепцією Фердинанда Брютетера (1849-1906), що її французький дослідник виклав у працях “Еволюція жанрів в історії літератури” та “Еволюція французької ліричної поезії в XIX ст.”, літературні жанри, як і види рослин і тварин, проходять стадії зародження, розвитку й занепаду. Першорядне місце в жанровій системі європейського реалізму посіли об’ємні жанри (повість, драма, поема), які давали змогу панорамного охоплення обширів суспільної дійсності і глибинного занурення у внутрішній світ персонажа.

Але на межі XIX і XX століть, у часи імпресіонізму, сталися значні зміни: місце розлогої епіки і класичної драми зайняли фрагментарні ліри-

зовані форми (новела, образок, шкiц, етюд, поезія в прозі). Рідше трапляються середні й великі жанри, але й вони також набувають стилістичної уривчастості, композиційної фрагментарності.

Процеси жанрової деканонізації, які помітно посилюються з наближенням до сучасної доби, спонукали Ролана Барта вдатися до протиставлення традиційному поняттю “твір” інтертекстуального поняття “текст”.

2. В історичних процесах жанротворення часто спостерігається зуження обсягу первісної жанрової категорії, концентрування жанрових ознак, кристалізація жанру. Наприклад, новела. Ця назва міцно закріпилася в літературі після “Декамерона” Боккаччо, але такий тип оповідного твору – сатиричного, сентиментального, фривольного – існував і раніше. У цьому ж XV ст., коли вийшов “Декамерон”, було видано “Кен-терберійські оповідання” Чосера в Англії, у XV-XVI ст. з’явилися “Граф Луканер” Х. Мануеля та збірка “Сто нових новел” в Іспанії, а в XVII ст. – “Повчальні новели” Сервантеса.

Згодом жанр видозмінюється: новела стає типом сентиментального оповідання, а відтак і філософського, історичного. За часів Гофмана, Новалиса, Едгара По термін “новела” сприймали як “фантастичну казку”. Стилість, емоційність, психологізм, тяжіння до несподіваної розв’язки – тих рис жанр набув під пером Проспера Меріме, Гі де Мопассана, Антона Чехова, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Стефана Жеромського, Артура Шніцлера, Ернеста Хемінгуей.

Своєрідний тип новели склався в українській літературі кінця XIX – початку XX ст., виділившись із кількох типів оповідної структури, зокрема оповідання. Для нього притаманні асиметричність сюжетної організації, згущений психологізм, ліризм, пластика і музичність та інші специфічні ознаки.

3. Творення нових різновидів жанру відбувається на основі процесів жанрової диференціації (тобто розгалуження жанру на жанрові видозміни), що можна простежити на прикладі драми.

Протилежними, але нерозривно пов’язаними зі жанровою диференціацією є процеси синтезу – контамінація і дифузія. Ці поняття означають різні способи міжжанрової і міжродової взаємодії. Внаслідок контамінації (поєднання двох жанрових структур) народжуються нові різновиди (роман-притча, роман-казка, роман-есе). Процеси дифузії (взаємопроникнення елементів різних родів і жанрів) були інтенсивними в романтизмі, наприклад, у поемі “Гайдамаки” Т. Шевченка взаємодіють елементи епосу (розповідь про повстання і кохання Яреми та Оксани), лірики (філософ-

ські відступи) і драми (діалогічний характер розділів “Конфедерати”, “Свято в Чигирині”, “Лебедин”).

З контамінацією, дифузією, метафоричним використанням сигналів жанрової ідентифікації пов’язана деканонізація жанру – свідоме відштовхування від жанрового прототипу і руйнування жанрових умовностей.

Під жанровим синтезом мають на увазі творення складної структури, у якій різномірні елементи сплавлені в єдине ціле. Синтетичними (чи симфонічними) часто називають жанри роману й епопеї з огляду на багатотематичність, панорамність зображення, психологізм, поліфонічність. Специфічне явище – це синтез на межі мистецтв. Такий синтез, що є умовою існування драматургії, спричинив появу нових жанрів, як-от кіносценарій, кіноповість, кінонела, а також – розквіт художньої документалістики (зокрема біографічної і мемуарної літератури) та есеїстики (поєднання мистецького і філософського та наукового мовлення).

Деканонізація жанрів, їх гібридизація, дифузія і взаємозаміна не є випадковими – поступово посилюючись у національних літературах, ці процеси стали характерними естетичними орієнтаціями доби Модерну й Постмодерну, означивши розширення творчої свободи митця і публіки.

4. Якщо діахронічний аспект охоплює функціонування жанрів в історичній проекції, то синхронічний стосується національних та індивідуальних жанрових систем, які, з одного боку, зберігають риси загальної норми, а з другого – видозмінюють її, вносять у неї елемент динаміки.

Система жанрів у національній літературі формується по-своєму залежно від історичної епохи та культурних традицій народу. Жанр, перейнятий з іншої літератури, у новому культурному середовищі зазнає видозмін. Взаємодія у жанрі стійкого і змінного, спільного й національно неповторного – одна з найскладніших проблем генології.

Відмінності у жанровому репертуарі різних літератур зацікавляють сучасну компаративістику з огляду на різномірність і самотність національних традицій, що є умовою міжкультурного діалогу.

Характерним виявом жанрових дифузій між національними жанровими системами в сучасному світі є інтерференція (взаємне накладання) жанрових систем Сходу і Заходу. Глобалізаційні процеси приводять до значних трансформацій у галузі культури, спричиняючи помітні зрушення в національних жанрових системах.

Тема 5. ПЕРЕКЛАД ЯК ФОРМА МІЖЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМИН (2 год.)

План

1. Переклад і його різновиди.
2. Критерії точності і творчого самовираження інтерпретатора.
3. Проблеми тлумачення поетичного тексту.
4. Майстри українського перекладу

1. Переклад – це відтворення тексту іншою мовою, перекодування його з мови оригіналу на мову сприймача.

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

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

Існують неоднакові ступені наближення до оригіналу, різні типи “присвоєння” іншомовних текстів – власне переклад, переспів, адаптація, переробка тощо, кожен з яких виявляє певне співвідношення свого і чужого.

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

Багато дослідників пропонують оцінювати переклади за критеріями “точність” і “вірність”. Вірність – це артистизм, художність, мистецька якість. Точність – збереження обсягу, форми тощо.

Літературознавець Роксолана Зорівчак виокремила різноманітні способи відтворення семантико-стилістичних функцій таких реалій засобами мови перекладу:

- транскрипція (транслітерація) – точна передача звучання іноземного слова графемами мови-сприймача: борщ – borshch, козак – kozak;
- гіперонімічне перейменування – переклад гіпонімів (слів тексту-оригіналу, що називають видові поняття) гіперонімами (словами мови-сприймача, що означають родові поняття): борщ – soup, козак – warrior, старенька свитка – old coat;
- дескриптивна перифраза – вживання описового звороту для відтворення реалій оригіналу: борщ – beetroot soup, козак – Ukrainian warrior;
- комбінований спосіб – поєднання транскрипції з описовою перифразою для максимальної передачі семантики реалій оригіналу: borshch, or beetroot soup, kozak (Ukrainian warrior);
- калькування – відтворення способу чужого словотвору чи структури (взаєморозташування і смислового відношення) словосполучення у мові перекладу: радянське “сільська рада” – a village council;
- міжмовна конотативна транспозиція (переміщення на конотативному рівні) – заміна реалії, яка в тексті оригіналу функціонує не стільки в денотативному (прямому), скільки в конотативному (переносному, образному, асоціативному) значенні, реалією, що виконує подібну функцію в мові перекладу.

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

4. Сучасні дослідники простежують дві течії в історії українського перекладу. Перша, “класична”, походить від Старицького і Франка і, стягнувши вершин у неокласиків, виявляється сьогодні у практиці більшості провідних майстрів – від Гр. Кочура до М. Москаленка. Її представникам притаманне тяжіння до вироблених літературних норм, орієнтація на новітню європейську й національну традицію, обережне ставлення до експерименту в галузі форми й лексики, прагнення відтворювати стильові риси оригіналу переважно засобами нормативної мови. Другу, “фольклорну”,

течію, що спирається на усну творчість і традиції бароко, репрезентують П. Куліш, І. Костецький, Василь Барка, М. Лукаш. Представникам цієї течії властива схильність до експериментів, використання фольклорного й діалектного матеріалу для відтворення стильових особливостей першотвору. Очевидно, надалі ці лінії не лише не зникнуть, а й доповнюватимуться іншими виразними тенденціями.

Тема 6. КАТЕГОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ПОРІВНЯЛЬНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ (4 год.)

План

1. Категорія інтертекстуальності як галузь порівняльного літературознавства. Джерела виникнення концепції.
2. Основні тлумачення терміну "інтертекстуальність".
3. Типологія міжтекстової взаємодії.

1. Проблема інтертекстуальності є актуальною у сучасному літературознавстві. Сьогодні існує багато поглядів на це явище, і ці погляди іноді суперечать один одному. Ми розглянемо найбільш загальноприйняті і відомі з них, що дозволить окреслити перспективу майбутніх наукових пошуків.

Термін "інтертекстуальність" був уведений структуралістом Юлією Кристєвою у 1967 році у статті "Михаїл Бахтін: слово, діалог, роман" і відтоді безліч разів використовувався у різних цілях з різним значенням. За влучними словами літературознавця Вільяма Ірвіна, термін "мав майже стільки значень, як користувачів – від вірних оригінальній версії Кристєвої до тих, хто використовував його у стилістичному значенні, маючи на увазі алюзію або вплив".

Витоки теорії інтертекстуальності філологи вбачають у трьох основних джерелах – діалогічній концепції М. Бахтіна, теоретичних поглядах Ю. Тинянова та теорії анаграм Ф. де Сосюра.

Інтертекстуальність є об'єктом інтересу не лише порівняльного літературознавства і теорії літератури, а й історії літератури, оскільки історія літератури має вивчати текст у кількох аспектах. По-перше, це паралельний розгляд тексту "у собі" та розгляд того ж тексту у взаємодії з іншими текстами з урахуванням його участі у більш великих літературних утвореннях – сукупності творів одного автора, одного напрямку, однієї епохи тощо. По-друге, це "інтралітературний" аналіз у межах самого тексту та пов'язаних з ним текстів, а також "екстра літературний" аналіз, що вивчає роль тексту у нелітературних явищах і роль цих явищ у формуванні тексту – з урахуванням історії, соціології, психології людей того періоду

(адресантів) та особисто автора (адресата), умов передачі інформації від автора до читача, різноманітних нелітературних впливів на обох тощо. У цих двох аспектах провідну роль відіграє інтертекстуальність. Навіть аналізуючи текст сам по собі, його внутрішній устрій і структуру, ми не можемо ігнорувати інтертекстуальність, яка обов'язково буде в ньому наявна. Вивчаючи біографію письменника, ми не можемо проігнорувати ті тексти, що вплинули на його світовідчуття і світогляд, і проявились згодом – свідомо чи несвідомо – у його творчості.

Концепція інтертекстуальності тісно пов'язана з ідеєю “смерті автора”, яку проголосив Р. Барт – ніхто не може називатися “оригінальним” автором, бо кожний автор насправді лише “вирізає” і “вклеює” уривки з уже існуючого універсуму текстів – а також “смерті” індивідуального тексту, що розчиняється в явних і неявних цитатах, і вреспі-решт, зі “смертю” читача, чия неминуче “цитатна” свідомість так само нестабільна й невізначена, як марні пошуки джерел цитат, з яких ця свідомість складається.

2. У сучасному літературознавстві виділяються такі значення терміну “інтертекстуальність”:

1. Властивість, що характерна для всіх видів мистецтва, незалежно від епохи; основа всього літературного процесу: “Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні на різних рівнях у більш чи менш помітних формах: тексти попередньої культури і тексти оточуючої культури. Кожний текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.д. – усі вони поглинені текстом і змішані у ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для кожного тексту інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона є загальним полем анонімних формул, походження яких рідко можна визначити, несвідомих або автоматичних цитат, що даються без лапок” [Барт 1996].

2. Інтертекстуальність як синонім постмодернізму: “означає вже не лише спосіб існування твору у культурі, а й людини в оточуючій дійсності” [Современный словарь-справочник по литературе 1999], коли весь світ ототожнюється з єдиним текстом-інтертекстом. Це теж досить широке розуміння, близьке до першого.

3. Специфічна особливість поетики постмодернізму, яка має яскраво виражену ігрову природу, на відміну від інтертекстуальності минулих віків: “Постмодерна чуттєвість”, поєднана з уявленням про світ як про хаотичний, позбавлений цінності і змісту, відкриває привабливу перспективу безкінечним мовним іграм: абсолютно вільному, нічим не обмеженому,

самодостатньому і при цьому іронічному оперуванню текстами, дискурсами, мовними кодами” [Хализев 1998].

4. Інтертекстуальність як спосіб аналізу тексту, що протиставляється іманентному аналізу, “означає виявлення зв’язків на різних рівнях художнього твору... визначення джерел ремінісценцій, смислових зсувів, що відбуваються при переході з одного контексту в інший, а також цілей, з якими автор звертається до інших текстів” [Хализев 1998]. Цей варіант відстоюють деякі російські дослідники, наприклад Н.Фатеєва [Фатеєва 2006], які вважають інтертекстуальність “механізмом метатекстової рефлексії”, котра дозволяє автору простежити генезис свого тексту, а читачеві – досягти глибинних рівнів інтерпретації за рахунок виявлення зв’язків з іншими текстами.

5. Спосіб тексту повністю або частково формувати свій зміст шляхом відсилань до інших текстів (І. Смірнов [Смирнов 1997]).

6. Взаємодія внутрішньотекстових дискурсів: дискурсу оповідача з дискурсами персонажів, одного персонажу з іншим і т.д. (І. Делленбах, П. ван ден Хейвель);

7. Співприсутність у одному тексті двох або більше текстів (Ж. Жетт, У. Бройх, А. Жолковський, М. Ямпольський [Ямпольский 1993]).

8. Особливий літературний прийом; “вид побудови художнього тексту, коли текст будується з цитат і ремінісценцій до інших текстів” (В.Руднев [Руднев 1997]). Цей літературний прийом складатиметься з ряду дрібніших, як свідомих, так і несвідомих.

Усі ці визначення по-своєму вірні, оскільки позначають серйозно обґрунтовані і доведені літературознавцями явища. Проблема у тому, що на позначення цих різних явищ використовується один термін.

3. Хоча про інтертекст написано багато, лише окремі дослідники літератури намагалися запропонувати класифікацію інтертекстуальних елементів і міжтекстових зв’язків. Найбільш послідовними є три спроби систематизувати ці поняття. Одна з них належить Пеєтеру Торопу (Естонія). У статті “Проблема інтексту” він пропонує вважати будь-який акт співвіднесення текстових елементів метакомунікацією. В її процесі створюються метатекст, первинний текст виступає як прототекст, на основі якого створюється новий текст. Для інтерпретації мовного висловлювання, що зв’яже текст (частину тексту) з іншим текстом (частиною тексту), необхідно виявити його функцію в даному тексті і фіксувати актуальний зв’язок з вихідним текстом, тобто визначити його тлумачення за допомогою вихідного тексту. “Текст, представлений якою-небудь своєю частиною в іншому тексті, стає описуючим текстом, він є метатекстом” [Тороп 1981]. П. Тороп

вводить поняття інтексту – семантично насиченої частини тексту, зміст і функція якої визначається подвійним описом.

Друга, найбільш загальна класифікація належить Ж. Женетту. У його книзі “Палімпсести: література другого ступеня” пропонується п’ятичленна класифікація різних типів взаємодії текстів:

- 1) інтертекстуальність як “присутність” в одному тексті двох або більше текстів;
- 2) паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовку, післямови, епіграфу;
- 3) метатекстуальність як коментар і часто критичне посилання на претекст;
- 4) гіпертекстуальність як осміяння або пародіювання одним текстом іншого;
- 5) архітекстуальність, що розуміється як жанровий зв’язок текстів.

Однак обидві класифікації носять досить загальний характер і не охоплюють усіх комбінацій диференційних ознак міжтекстових взаємодій.

Н. Фатеева у дослідженні “Контрапункт інтертекстуальности, или Интертекст в мире текстов” (2002) запропонувала наступну класифікацію типів інтертекстуальності:

I. Власне інтертекстуальність:

1. Цитати з атрибуцією.
2. Цитати без атрибуції.
3. Алюзія з атрибуцією.
4. Алюзія без атрибуції.
5. Центонні тексти.

II. Паратекстуальність:

1. Цитати-заголовки.
2. Епіграфи.

III. Метатекстуальність:

1. Інтертекст-переказ.
2. Варіації на тему претексту.
3. Дописування “чужого” тексту.
4. Мовна гра з претекстом.

IV. Гіпертекстуальність:

1. Пародія.

V. Архітекстуальність.

VI. Інші моделі інтертекстуальності:

1. Інтертекст як троп або стилістична фігура.
2. Інтермедіальні тропи та стилістичні фігури.
3. Звуко-складовий та морфемний рівні інтертексту.
4. Запозичення прийому.

Тема 7. ІМАГОЛОГІЯ ЯК ГАЛУЗЬ ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА (2 год.)

План

1. Становлення імагології як науки.
2. Предмет імагологічного дослідження.
3. Національні стереотипи в дискурсивному висвітленні.

1. Імагологія – це сфера досліджень у різних гуманітарних дисциплінах, що займається вивченням образу “чужого” (чужої країни, народу і т. д.) в суспільному, культурному і літературному свідомості тієї чи іншої країни, епохи.

Статус імагології в сучасному гуманітарному знанні не цілком визначений. Одні дослідники розглядають імагологію як теоретичну або історико-літературну дисципліну в рамках літературознавства, як “вчення про образи” (Яценко Н.Е. 1999) або дослідження стійких образів (іміджів) чужого, іншого (за етнічною, культурною та мовною приналежністю), інші – як розділ історичної науки, що досліджує ті уявлення про інші народи чи країни, які складаються в суспільній свідомості тієї чи іншої країни на певному історичному етапі, треті – як відгалуження культурології або соціології, які досліджують уявлення учасників культурного діалогу один про одного (Нойманн І. 2004), четверті – як технологію створення іміджів (Почепцов Г.Г. 2000).

Витоки імагології слід шукати у французькому порівняльно-історичному літературознавстві 1950-х років, що намагалося оновити свій тематичний реєстр і дослідницький інструментарій. Першопрохідцями у цьому напрямку були два французьких учених – професор Сорбонни Жан-Марі Карре, що видав в 1947 р. монографію “Французькі письменники і німецький міраж: 1800-1940”, і його колега Маріус-Франсуа Гійяр, перу якого належить книга “Порівняльне літературознавство” (1951).

В українській науці проблеми імагології цікавили Дмитра Наливайка (“Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст.”, 1998, “Література імагологія: Предмет і стратегії”, 2005).

2. Предметом імагології як компаративної галузі є літературний етнообраз, під яким розуміємо такий літературний образ, що конструює не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи певні їхні ознаки як “типові” для відповідної країни, “характерні” для цілого народу.

За Д.Наливайком, безпосередній предмет імагології – літературні образи (іміджі) інших країн та іноземців, що створюються в певній націо-

нальній 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. Деякі вчені особливе місце й роль відводять літературознавчій імагології на тій підставі, що “першорядним предметом є все-таки література, оскільки з усіх феноменів культури домінуючу роль у формуванні національної свідомості відіграла література”.

За своєю структурою літературний етнообраз – це деталь, яка використовується для репрезентації (зображення) усїєї нації. За цією референційною віднесеністю (тобто пов’язанням індивідуальних рис зображуваного предмета з певною національною ідентичністю) розрізняють образ власного етнокультурного Я – автообраз (чи автоімідж, auto-image) та образ Іншого – гетерообраз (чи гетероімідж, hetero-image), а за семантикою їх можна ділити на образи позитивно й негативно забарвлені, символічні, карикатурні, гротескні тощо.

3. Дослідники звернули увагу, що на рівні побутового мислення індивідуальна й колективна психіка мають властивість творити стереотипи – звичні стійкі уявлення стосовно різних сфер життя, зокрема й міжнаціональних взаємин. Про німців звичайно говорять, що вони акуратні й пунктуальні, іспанців вважають гордими й налкими, а французів – влюбливими та легковажними. Фраза “типовий німець” чи “типовий француз” зрозуміла співрозмовникам і не потребує додаткових пояснень, бо ґрунтується на стереотипах, які приписують тому чи тому етносу певний набір характерних рис.

На цих умовних етнічних атрибутах засновано багато анекдотів, жартів, історій; від них відштовхується чимало літературних етнообразів, використовуючи стереотипний матеріал для створення певного естетичного ефекту.

Дж.Лірсен навів список деяких стійких структурних подібностей, які можна знайти в таких репрезентаціях різних країн:

- північ практичніша, діловитіша, прозаїчніша, індивідуалістичніша й вільнолюбніша за південь цієї країни, котрий більш ідилічний, безтурботний, але менш надійний чи діловий;

- периферія певної території більш традиційна, позачасова, відстала, “природна”, а центр космополітичніший, модерніший, прогресивніший, “культурніший”;

- національні стереотипи завжди суперечливі: їхні найхарактерніші атрибути містять власні опозиції. Так, французи строгі, раціональні, незворушні (тип – Жіскар д’Естен), а також збудливі, поривчасті, пристрасні

(тип – Луї де Фюнес); англійці люблять чай, поважні, із твердим характером (тип – міс Марпл чи Філіас Фог) і водночас – нонконформісти, дратівливі (тип – Вінстон Черчіль, Джон Буль); німці – хоробрі захисники терпимості та свободи, а ще – нудні буржуа, захоплені миттям вікон... Кліше “країна контрастів” можна прикласти до будь-якої країни.

За спостереженням Дж. Лірсена, стереотипи можуть бути позитивними або негативними залежно від політичних обставин і позиції автора: країни, які становлять загрозу в політичній чи економічній конкуренції, описуються в негативному освітленні, що зумовлює ксенофобію, а країни, котрі не становлять жодної загрози, зображуються у привабливому освітленні, що породжує екзотизм та ксенофілію. Тому зі зміною політичних обставин може змінюватися образ країни. Скажімо, коли Іспанія стала менш владною, її образ почав дрейфувати до бігуна привабливої екзотики: від герцога Альби та інквізиції до “Кармен”, серенад, фламенко, боїв биків і клацання касаньєт. І навпаки – коли Німеччина розвинулася в XIX ст. в індустріальну імперіалістичну силу, її образ змінився від романтичних поетів і музикантів (Шуберт, Ейхендорф) до пруських офіцерів і божевільних учених.

Образ змінюється не тому, що змінюється приписуваний певній нації характер, а тому, що змінюється ставлення до країни. Звідси впливає необхідність дискурсивного підходу: імагологія повинна вивчати не лише зображену іноземну країну, а й контекст зображення, авторську позицію.

Тема 8. ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА (2 год)

План

1. Поняття “постколоніальних студій”.
2. Хронологія розвитку постколоніальних досліджень.
3. Методологія постколоніального дослідження.

1. Складність сучасного етапу розвитку компаративістських досліджень полягає в тому, що вони відбуваються за принципово нових історичних умов, коли з особливою гостротою постали проблеми постколоніальної культури та постколоніальної літератури.

Постколоніальна критика як напрям виникла в англomовному літературознавстві наприкінці 70-х років XX століття.

Проблемою постколоніальних студій, яка сприяє дисциплінарній розмитості, є відсутність загальноприйнятого терміна “постколоніальний” щодо явищ культури. Первісне хронологічне значення (“післяколоніального періоду”) багатьом здається неадекватним, оскільки економічні,

політичні, тим паче культурні умови колоніалізму не припиняються з проголошенням незалежності держави.

Постколоніальне, відмежовуючись від колоніального, вбирає в себе його історичний досвід, а то й співіснує з ним в одному часі, місці й навіть одному культурному явищі.

Політологи розглядають колоніалізм як сукупність заходів, завдяки яким колонізатор перебирає і реалізовує владу над колонізованим, примушуючи його діяти в інтересах колонізатора; економісти вбачають його основну рису в підкоренні економіки колонізованої території потребам колонізатора, його вигоді на світовому ринку. Культурний колоніалізм – це комплекс заходів культурних установ та ідеологій у будь-яких видах популярної чи високої культури, спрямований на підтримку політичної та економічної влади. На думку М. Павлишина, виникнення політичного і культурного постколоніалізму є поступовим процесом, який складається з багатовимірних і неодночасних змін у поглядах і діях людей та груп.

У результаті розпаду імперій у другій половині ХХ століття на карті світу з'явилося багато незалежних держав, що виникли на місці колишніх колоній. Постколоніальною культурою прийнято називати культуру, що склалася в колишніх колоніях та постала як специфічний синтез культур колонізаторів та пригноблених ними народів. У рамках постколоніального простору дві культури зазнають активного взаємопроникнення та взаємовпливів. Постколоніальна література привертає увагу новим трактуванням філософських, політичних та естетичних засад сучасної цивілізації крізь призму історичного досвіду тих етнокультур, які досі були відсунуті на периферію як підпорядковані, маргінальні, дискриміновані.

У формуванні постколоніалізму помітну роль відіграли деконструктивізм, новий історизм, психоаналіз, фемінізм, марксизм і праця американського вченого, уродженця Палестини Едварда Саїда “Орієнталізм” (1978 р.).

Термін “постколоніалізм” відображає комплекс об'єктивних явищ в літературному процесі та є породженням так званих “постколоніальних досліджень” (post-colonial studies), які в найширшому значенні слова можна охарактеризувати як інтердисциплінарний проект, направлений на вивчення історичних проявів колоніалізму та подолання їх наслідків у сучасному світі, найбільш відомими теоретиками якого є Едвард Саїд, Гомі Бгабга, ГаятріЧакраворті Співак.

Термін “постколоніальна література” означає: 1) літературу, створену людьми із країн, які раніше були колоніями інших народів; 2) трохи пізніше з'явилася концепція постколоніальної літератури як одного із напрямів літератури колонізаторів, яка має вплив на інші напрямки даної

національної літератури. Вплив культури пригнобленої країни на культуру та літературу колонізаторів може бути різноманітним. По-перше, ця література стає “постколоніальною” в тому значенні, що вона знаходиться в стані взаємодії з культурою підкореної країни. Крім того, після розпаду імперій деякі жителі колишніх колоній приїжджають на території метрополії, стаючи носієм двох традицій одночасно. А постколоніальні дослідження – це сукупність методологічно і дисциплінарно гетерогенних, але тематично взаємопов’язаних концептуальних дискурсів, що усвідомлюють себе в єдиному комплексі критичних проєктів і програм, спрямованих на подолання наслідків економічної, політичної та, перш за все, культурної й інтелектуальної залежності “незахідного світу” від “західних” зразків і прототипів.

Постколоніальні дослідження ставлять собі за мету визначення соціальних, політичних, культурних і психологічних принципів, згідно з якими функціонують колоніалістські та антиколоніалістські ідеології, що базуються на стратегії влади та пригноблення, з одного боку, та протистояння, – з другого.

Постколоніальні дослідження включають в себе: 1) проєкт реконструкції “Заходу” як суб’єкта імперського дискурсу, програму демаскування його претензій на універсальність, критику історичної і культурної обмеженості “західних” моделей; “Захід” розглядається при цьому як Великий Колонізатор; 2) програму вироблення та рефлексії різних антиколоніальних стратегій; тут тематично виділяється проблематика антиколоніального націоналізму, який вписується в загальну картину асинхронної модернізації; 3) проєкт метамови для постколоніальної ситуації. Практики постколоніального письма породили те, що може бути назване постколоніальною літературою.

Постколоніальні дослідження умовно ділять на три групи. Першу групу становлять студії, в яких є спроби відповісти на питання: “Що таке постколоніальність?”. Другу – “деконструктивні прочитання колоніальних дискурсів”, третю – дослідження колись колоніалізованих культур.

В українському літературознавстві постколоніальна критика виникла недавно. Її представляють Соломія Павличко, Тамара Гундорова, Віра Агеєва, Ростислав Чопик, Роман Голод.

2. Досліджуючи хронологію розвитку постколоніальних досліджень, бачимо, що їх окремі елементи з’являються в добу колоніалізму і розвиваються паралельно з ним та з ідеями про національне визволення. Термін “постколоніалізм” виникає в 70-х роках ХХ століття. В цей же час з’являються і перші критичні дискусії, пов’язані з проблемами постколо-

ніалізму. Постколоніальна критика формується у літературознавствах тих народів Азії, Африки, Америки, Австралії, а також Європи, котрі звільнилися від колоніального гніту.

Одним із перших проблеми постколоніалізму досліджує франкомовний, вест-індійський антрополог Франц Омар Фанон (1925-1961). В 1952 році в книзі "Чорна шкіра, білі маски" він критикує колоніалізм та досліджує наслідки його впливу на формування культурної ідентичності поневоленої нації.

Торкається проблем постколоніалізму і американський письменник, історик та соціолог, основоположник сучасної афроамериканської літератури США Уільям Дюбуа (1868-1963). Він висуває концепцію "подвійної" свідомості пригнобленого суб'єкта. Ця концепція є однією із фундаментальних у сучасних постколоніальних теоріях.

Ідеї Ф. Фанона та У. Дюбуа лягли в основу подальших постколоніальних досліджень.

На початку 1980-х років термін "постколоніальна культура" перестав усвідомлюватися як "культура Британської співдружності" і поширився на вивчення і порівняння культурних здобутків народів, які раніше перебували під політичним і культурним гнітом колонізаторів.

Ключова книга, яка започаткувала постколоніальну критику, – це "Орієнталізм" Едварда Саїда (1978 р.). Вона розвінчує, зокрема, європоцентричний універсалізм, що вважає неспростовною вищістю західного та європейського і нижчістю того, що таким не є. Саїд викриває європейську культурну традицію "орієнталізму" – давнього особливого погляду на Схід як на "Іншого" й нижчого стосовно Заходу. Схід, каже він, фігурує в західній свідомості "як певна сурогатна або навіть підпільна самість". Це означає, отже, що Схід стає сховищем чи проекцією тих рис і якостей західної цивілізації, які вона не хоче визнавати (жорстокість, чуттєвість, занепадництво, лінощі тощо). Водночас, хоч це парадоксально, існує образ Сходу як екзотичного, містичного й чарівливого світу. Схід також вважають гомогенним, його мешканців – анонімною масою, а не особистостями, їхню поведінку – такою, що зумовлена інстинктами й емоціями (хіть, страх, шал та ін.), а не свідомим вибором чи рішенням. За емоціями та реакціями східних людей завжди вбачають расове підґрунтя (вони такі, оскільки вони жовто-, чорношкірі або ж азіати), а не риси особистості чи обставини (наприклад, те, що їм випало бути сестрою або дядьком, або колекціонером античної кераміки).

Іншим засновником постколоніальних досліджень вважається Г. Співак, яка в 1985 році адресувала західним інтелектуалам радикальне питання "Can subaltern speak?" – чи "Може пригноблений (підлеглий) говори-

ти?” – в однойменній праці, яка також стала постколоніальною класикою. Це питання визрівало з початку 1980-х в невеликій дослідницькій групі, яка назвала себе Subaltern Studies group – група досліджень актив і стратегій пригноблення (підкорення). Відповідь Співак була абсолютно прозорою: пригноблюваний (підлеглий) говорити не може, він не має нагоди “пробитися”, “прославити” свій голос до рівня репрезентації. Через це за нього і від його імені завжди говорять–репрезентують Інші.

Третім засновником постколоніальних досліджень став Г. Бгабга. В своїх працях, зібраних в книзі “Локалізації культури”, він сформулював декілька ідей, які виявилися провідними для розуміння “постколоніальності”. Це ідеї гібридності та відмінності (розмаїття). Будучи методологічно і дисциплінарно гетерогенним, дискурс постколоніальності об’єднаний тематикою й актуалізацією різноманітних Інших, яким у західній традиції відмовлено в праві голосу, аналізом досвіду підкорення (пригноблення), а тим самим і колонізації (яка і є по суті підкоренням–пригнобленням), а також визнанням сучасного інтелектуального стану “постколоніальним”.

Проблеми постколоніалізму досліджують відомі теоретики Білл Ешкрофт, Гарет Гріффітс та Хелен Тіффін.

3. Що роблять постколоніальні критики:

- Вони відкидають уявлення про універсальність великої західної літератури і намагаються показати обмеженість такої позиції, зокрема її загальну неспроможність долати межі культурних й етнічних відмінностей.
- Вони досліджують образи інших культур у літературі, щоб досягнути цієї мети.
- Вони показують, як така література часто навмисно замовчує питання, пов’язані з колонізацією та імперіалізмом.
- Вони зосереджують увагу насамперед на питаннях культурних відмінностей і різноманіття та досліджують їх функціонування у відповідних літературних творах.
- Вони високо поцінують гібридність і “культурну полівалентність”, тобто ситуацію, коли окремі індивіди й групи належать більш ніж до однієї культури (наприклад, до культури колонізатора через колоніальну шкільну систему й колонізованого через локальну й усну традицію).
- Вони розвивають погляд, справедливий не лише для постколоніальних літератур, згідно із яким маргінальність, плюральність і відчуття “іншості” є джерелом енергії та трансформацій. ■

ПРАКТИЧНА ЧАСТИНА

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 1

Тема: Порівняльне літературознавство як наука. Зародження компаративістики як аспекту літературознавчих студій

Мета: з'ясувати специфіку порівняльного літературознавства як науки; ознайомитися з основними етапами розвитку та становлення літературної компаративістики.

План

1. Предмет, мета і завдання літературної компаративістики.
2. Значення для виникнення і розвитку компаративістики праць німецького філолога Т. Бенфея.
3. Витоки теорії самозародження сюжетів та її сутність.
4. Історико-типологічна теорія (В. Жирмунський, В. Пропп, Є. Мелетинський).
5. Становлення літературної компаративістики в Україні.

Попередня підготовка

1. Опрацювати літературу

а) основну:

- Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 6-23.
- Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словац. – М., 1979. – С. 59-96.
- Літературознавча компаративістика: Навч. посібник / Ред. Р.Т. Гром'як. – Тернопіль, 2002. – С. 4-20.

б) додаткову:

- Бакула Б. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики // Слово і Час. – 2002. – № 3. – С.50-58.
- Лексикон загального і порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – 636 с.
- Літературознавча компаративістика: стан, проблеми: (Чи потребує оновлення порівняльне літературознавство в Україні?) // Слово і Час. – 2002. – № 2. – С.24-26.

- Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С.10-18; № 6. – С.7-19.
- Наливайко Д. Стан і завдання українського порівняльного літературознавства // Літературознавство: [Матеріали 4 конгр. Міжнар. асоціації українців] : Доп. та повідомл. – К.: Обереги, 2000. – Кн.2. – С.42-50.

2. Практичні завдання:

- а) підготувати аналіз збірки “Панчатантра”;
- б) порівняти казки індійського епосу з українськими народними казками.

Методичні рекомендації

Під час підготовки до практичного заняття варто відразу зосередитися на ключових поняттях теми та їх визначеннях. Літературна компаративістика як наука вивчає явища мистецтва слова шляхом зіставлення їх з іншими подібними явищами в різних національних літературах. Предмет компаративістики – генетичні, генетико-контактні зв'язки і типологічні збіги (аналогії, сходження) в національних і регіональних літературах. Метою цієї науки є розроблення теоретичних засад і методологічних принципів порівняльного вивчення літератур, а також методики компаративного аналізу літературних текстів. За Д. Дюришиним, порівняльне літературознавство, синтезуючи матеріали окремих національних літератур, сприяє встановленню закономірностей розвитку у вищому міжлітературному плані і спрямоване на відтворення світового літературного процесу. Своїми спостереженнями компаративістика водночас стимулює всебічний і об'єктивний підхід до явищ національної літератури. У цьому – “універсальність” мети цієї науки.

Залежно від того, які пріоритети в компаративістиці висуває конкретна держава (її національна наукова “школа”), структура компаративістики може варіювати при розгляді різних національних “шкіл” (скажімо, французької та американської). Сучасна українська літературна компаративістика має такі галузі:

- а) теорія і методологія вивчення генетико-контактних зв'язків;
- б) порівняльна типологія різних рівнів (тематологічний, морфологічний, генологічний, стилів тощо);
- в) література в системі інших мистецтв і видів духовно-практичної діяльності людини;
- г) імагологія.

У силу складності й відносної неупорядкованості матеріал з історії становлення світової літературної компаративістики подаємо більш детально (також див. Додаток 1).

У сучасній філології визнано, що одними з найбільш актуальних і перспективних досліджень галузі є компаративістичні. Повномасштабне відродження порівняльного літературознавства в Україні після 1991 р. вимагає не лише його інтенсивного розвитку, базованого на актуалізації відповідних наукових традицій та врахуванні інновацій зарубіжного досвіду, але й укладання систематик історичного плану (періодизації розвитку ряду національних шкіл та світової компаративістики в цілому) для певного унормування поглядів і створення цілісної картини еволюції наукової дисципліни. Пропонуємо спробу визначення головних етапів розвитку світової компаративістики зі стислою їх характеристикою.

1. Донаукова стадія розвитку. Літературна компаративістика має складну історію. Не дивлячись на відносну молодість її як наукової літературознавчої галузі (трохи більше 150 років), досвід використання компаративістичних елементів відомий ще з часів античності: зіставлення літературних явищ у художніх творах спостерігається вже в VI-V ст. до н.е. Прикладом цьому – суперечка між Ескілом та Евріпідом у “Жабах” Арістофана про принцип зображення людини в літературі: якою людиною має бути чи якою вона є. Яскравою ілюстрацією тут є і “Порівняльні життєписи” Плутарха. Елементи компаративістики зустрічаємо також у теоретичних працях – поетиках (у “Поетиці” Арістотеля трагедію зіставлено з епосом, а епос – з історією) тощо.

Актуалізація античності сприяла появі низки порівняльних досліджень у добу Відродження, коли часто зіставлялася творчість грецьких і латинських письменників та пріоритет надавався першим. Порівнювали Вергілія і Гомера; у контексті античності розглядали Данте і Петрарку тощо. Крім того, слід зауважити, що коли в XV ст. в Європі превалювала латинська мова, то у XVI ст. на провідні позиції вже виходили мови національні (італійська, англійська, французька й ін., якими писалися художні твори на достатньо високому рівні). Так, виникла потреба порівняти твори вітчизняної літератури з античними зразками, а головною метою стало довести, що нові твори національними мовами не поступаються, а де в чому й кращі, ніж твори класичні.

Особливо помітним явищем у XVII ст. (класицизм) стає вивчення іспансько-французьких літературних зв'язків через інтерес до циклу творів про Сіда (іспанський сюжет XII ст., до якого звертались, зокрема, Хуан де ла Кueva, Лопе де Вега, Гільєн де Кастро, П'єр Корнель та ін.).

XVIII ст. характеризується посиленням інтересу до інонаціональних літератур та появою узагальнюючих праць з історії європейської літератури. Вольтер у “Філософських листах” (досить упереджено) знайомить французів з літературною Англією та Шекспіром; порівняльні методи досліджень використовують й інші просвітителі: Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо. Однак раціоналізм Просвітництва децю гальмує розвиток компаративістських студій.

2. Наукова стадія розвитку компаративістики визначається межами II пол. XIX ст. – наш час. Перехідний період між донауковою та науковою стадіями трактується як підготовчий етап (30-ті – поч. 80-х рр. XIX ст.).

XIX ст. приносить інтенсивний політичний, суспільний і культурний розвиток, створює сприятливу атмосферу для міжнародного обміну культурними цінностями; Й.В. Гете вводить у цей час поняття “світової літератури” (1829), в національних системах усе більше зростає зацікавлення зарубіжними літературами. Саме в цей час компаративістика формується як наука. Підготовчий етап пов’язаний із швидким розвитком етнографії, тобто посиленою увагою до оригінальної творчості різних народів, особливо тих, що перебували на ранніх стадіях суспільного розвитку. Це обумовило прагнення до виявлення певного фонду світових, загальнолюдських тем, образів та сюжетів. М. Конрад вказує, що на цьому етапі порівняльне літературознавство зосереджувалось на вивченні формування цих сюжетів і образів, руху в часі та їх виявлення безпосередньо чи опосередковано в літературі різних народів та епох. Тоді працюють Ж. де Сталь, Якоб і Вільгельм Грімми; брати Фрідріх та Август Вільгельм Шлегелі виступають за укладання історії всесвітньої літератури тощо. Першими компаративістами (за відсутності в той час чіткої компаративістичної методології) стають французькі вчені: професор риторики Сорбонни Абель Франсуа Вільмен (у 1846 р. він широко запроваджує порівняльні методи під час вивчення літератур латинських народів Середземномор’я тощо), Філарет Шаль, Жан-Жак Ампер та Едгар Кіне.

У 1847 – 1864 рр. виходить 20-томник Ф. Шаля “Дослідження з порівняльного літературознавства”, де термін “порівняльне літературознавство” вжито вперше.

Імпульс для розвитку літературної компаративістики дають, зокрема, порівняльна лінгвістика, порівняльна міфологія, порівняльна фольклористика.

У I пол. XIX ст. активно вивчаються “мандрівні сюжети”, і першим дослідником у цій сфері стає шотланець Джон Денлон. Орієнтуючись у т. ч. на його праці, німецький сходознавець Теодор Бенфей обґрунтовує “теорію

наслідування”, яку викладає в передмові до перекладу збірки байок і притч Стародавньої Індії “Панчатантра” (1859). Він припускав можливість міграції сюжетів серед народів через історично доведене культурне спілкування.

У цей же період працює професор, видатний італійський письменник-романтик **Нікколо Уго Фосколо** (переважно в останній період життя в англійській еміграції – 1820-ті рр.); у II пол. XIX ст. у Швейцарії в Женевському університеті – компаративісти **Ришар, Моньє, Род**. Середина ж XIX ст. відзначена появою порівняльного літературознавства в Китаї. Особливо помітний розвиток літературної компаративістики припадає на 70 – 90-ті рр. XIX ст., коли переважна більшість праць, присвячена проблемам впливів, виходить у Франції, а акцентуються в основному романо-германські літературні зв’язки. Предтечею компаративістики як дисципліни вважається данський учений **Георг Брандес** (1842 – 1927), якому належить фундаментальна праця в 6 томах “Головні течії в європейській літературі XIX ст.” (1872–1890). Цей час є піком творчої діяльності визначного російського компаративіста (фольклориста, міфолога, засновника історичної поетики) **Олександра Веселовського**.

Переломним в історії компаративістики вважається 1886 рік: тоді виходить та отримує популярність книга **Хетчисона Познетта** “Порівняльне літературознавство”, в Німеччині **Макс Кох** започатковує перший у світі “Журнал порівняльної історії літератури” (виходитиме до 1910 р.), який на час свого існування стане центром компаративних студій, а в Женеві (Швейцарія) читаються перші курси лекцій із порівняльної історії літератури. У той час викладає **Фердинанд Брюнетьер**, наголошуючи на потребі охоплення явищ світової літератури. Учень цього французького вченого, перший штатний професор кафедри порівняльного літературознавства у Франції (м. Ліон), **Жозеф Текст** визнаний засновником літературної компаративістики. Саме він визначив “генеалогію” нового напрямку і в 1890 р. писав: “Я вірю в майбутнє порівняльного літературознавства, європейського літературознавства. Брандес, Макс Кох, Еріх Шмідт у Німеччині, Х. Познетт в Англії проклали шлях, і ми попрямуємо цим шляхом”.

Далі розвиток компаративістики набирає оберти. На поч. XX ст. формулюються її завдання, методи. В 10 – 20-х рр. виходять уже класичні галузеві праці: **Естева** (фр.) “Байрон і французький романтизм”, **В. Жирмуяського** (рос.) “Байрон і Пушкін” (1924) тощо. **Ж. Текста** на Ліонській кафедрі змінює **Фернан Бальдансперже**, який, активно розробляючи теорію і практику компаративістики (“Дослідження з історії літератур”, 1907 – 1939), також започатковує з **П.Азаром** журнал “Revue de littérature comparée” (з 1921 р.), що стає одним із провідних у міжнародній компаративістичній періодиці. Далі французьку – “класичну” – школу очолює проф. **Поль Азар** (досліджував переважно зв’язки “Франція – Італія”). До

тієї ж школи належить проф. Сорбонни Поль Ван Тігем, відомий теоретик галузі, автор книг “Синтез в історії літератури. Порівняльне літературознавство і загальна література” (1925), “Історія літератур Європи і Америки від Відродження до наших днів” (1945), “Романтизм у європейських літературах” (1948) та першого в історії компаративістики підручника “La littérature comparée” (1931). В останньому подавались історія нового напрямку, його принципи, завдання, методи. Автор вказував, що літературна компаративістика “входить до складу історії кожної національної літератури, розкриваючи на кожному етапі розвитку останньої зв’язки цієї літератури з літературами інших народів. Тим самим літературна компаративістика сильнішою мірою підвищує наукову цінність історико-літературних досліджень національної літератури порівняно з попередніми студіями”. В Італії у ХХ ст. слід назвати Артуро Фаринеллі (“Романтизм у латинському світі”, 1927), Дж. Пелегріні та ін. У Німеччині та Японії літературна компаративістика розквітла особливо після Другої світової війни. Всеєвропейське визнання отримали праці німців Еріха Ауербаха “Мімесис” (1946) та Ернста Роберта Курціуса “Європейська література і латинське середньовіччя” (1948). Визначні представники німецької компаративістики також – проф. Курт Вайс і Фріц Штрих. У ФРН було створено Асоціацію компаративістів (голова – проф. Боннського університету Хорст Рюдигер).

Про міцні позиції японського порівняльного літературознавства свідчать заснування у 1948 р. Японського національного товариства компаративістів та 1953 – Інституту порівняльно-історичних досліджень літератури при Токійському університеті.

З 1955 р. існує Міжнародна асоціація літературної компаративістики з центром у Парижі. Важливо зауважити також, що домінування французької школи компаративістики у світі тривало до 60-х рр. ХХ ст. Іншими словами, попередній етап розвитку даної науки проходив “під знаком” французької традиції. Провідною на наступному етапі стає американська школа. М. Конрад вказує, що в XVII ст. вже чітко намітилися контури національних європейських літератур, а XIX ст. стало епохою грандіозного розвитку останніх. Тісний взаємозв’язок європейських народів у цей час учені трактували і як показник певної спільності історії двох і більше літератур (частіше сусідніх), що сприяло виникненню вчення про зональні літератури (народів Західної Європи, слов’ян тощо). Зasluga французької компаративістики полягає у доведенні спільності літератур у межах однієї зони (Західна Європа і Америка) переважно в рамках XVII – XIX ст., максимально – з Ренесансу.

В Америці літературна компаративістика народилась на порозі ХХ ст.: в лекціях проф. Ірвінга Бєббіта в Колумбійському та Гарвардському уні-

верситетах. Сильного впливу вона зазнала від французької класичної школи, яку сама ж сильно критикувала в 1920 – 1930-х рр. (зокрема, за європоцентризм, дослідження майже виключно системи впливів). Так розпочались пошуки нових методологій.

Поштовхом до оновлення компаративістики у США став позалітературний фактор. Поширення фашизму і початок Другої світової війни призвели до еміграції в Америку інтелектуалів Європи. Неупереджене ставлення до них тут і наявність усіх умов для роботи сприяли тому, що ці вчені розпочали викладати компаративістику в Штатах, досконало знаючи власні національні літератури. Це були чех Рене Веллек, німець Ж. Френц, італійці Р. Поджіолі та Дж. Орсіні, швейцарці Вернер Фрідеріх і Ф. Жост та ін.. Саме в той час у США й виникають значні компаративістські інновації, посилюється протистояння французькій школі. У кін. 50-х рр. у США до галузей літературної компаративістики входить ще одна: дослідження літератури в системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності людини, – остаточне визначення й визнання якої у світовій науці відбулося лише в 70-х рр. ХХ ст. (поворотним тут був ІХ конгрес Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства 1979 р. в Інсбруку). II пол. ХХ ст. відзначена також появою і поширенням імагології у світовій компаративістиці. Формально визнана американська школа була 1958 р. на II конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства (в університеті Північної Кароліни). Р. Веллек виголосив тоді знамениту доповідь “Криза порівняльного літературознавства”, де гостро розкритикував класичну наукову школу й засудив її “штучну демаркацію предмета і методики, механічну концепцію джерел і впливів, мотивацію, що ґрунтується на культурному націоналізмові, яким би ліберальним він не був...”. У 1961 р. в Америці виходить “Порівняльне літературознавство, метод і перспективи” за ред. Н.П. Шгалькнехта і Г. Френца. На відміну від французької школи, у США в центрі уваги постають не конкретні факти міжнародних рецепцій, а встановлення загальних інтернаціональних закономірностей літературного процесу, наднаціональних категорій (жанрів, тем, стилів, течій).

Таким чином, у 50-х рр. ХХ ст. в розвитку світової компаративістики відбуваються кардинальні зміни: найбільш раціональними й перспективними визнаються дослідження не генетико-контактних зв'язків (які ставились на перший план французькою школою, а отже, й домінували в останній третині ХІХ – I пол. ХХ ст.), а порівняльно-типологічні студії різних рівнів. Ключові позиції переходять до американської школи, яка утримує їх і нині.

У Східній та частково в Центральній Європі, Азії, Африці, Австралії розвиток порівняльного літературознавства перебуває в самому роз-

кніті. Ідучи, як і кожна наука, шляхом самовдосконалення, перегляду й осучаснення своїх завдань відповідно до потреб об'єктивної дійсності, літературна компаративістика нині переживає черговий період визначення. Отже, – знову зіткнення традиції та реформування, парадоксальність і нестримний рух уперед. Дискусії навколо зазначених проблем тривають, і, відповідно, даний етап розвитку нашої науки є відкритим.

Виконуючи практичне завдання, варто пам'ятати, що “Панчатантра” – збірка повчальних розповідей та віршів, що датуються приблизно III – IV ст. н.е. Вона відома в Індії також в інших обробках під назвами “Гантракхьяїка”, “Гантракхьяна” (“Повчальні розповіді”), “Панчакхьянака” (“П'ять книг”), “Південна Панчатантра”, “Панчатантра Непалу”, “Хітопаदेशа”, “Пурнабхадра”.

Первісний текст “Панчатантри” втрачений. До нашого часу дійшли лише її пізніші обробки. Дата та місце створення “Панчатантри”, як і її автор, не можуть бути точно встановлені.

В історії, що передує збірці як вступ, розповідається, що “Панчатантра” була створена брахманом Вішнушарманом для недосвідчених царевичів. Дидактика “Панчатантри” дуже різноманітна, і рекомендації царям не є її головною ціллю. Поряд з ними подаються уроки релігійної моральності, численні повчання житейської мудрості.

Як багатопланова дидактика “Панчатантри”, так і її розмаїтий матеріал, очевидно, були почерпнуті автором із писемних та усних джерел. Сюди ввійшли байки, казки про тварин, побутові казки, анекдоти та приклади різних жанрів повчальної поезії – від віршованого прислів'я до моралістичної проповіді високого стилю. Увесь цей різноманітний у змістовому та жанровому плані матеріал автор усе ж таки намагається поєднати у цілісну конструкцію. Тому він використовує так звану рамкову композицію, де за допомогою об'єднавчої рамки пов'язуються новели, казки чи байки. За жанром цей твір є “обрамленою повістю”.

Збірка поділяється на п'ять великих розповідей (“книг”). Усі вони поєднані з історією-вступом. У кожному з п'яти розповідей, у свою чергу, вставляється певна кількість інших розповідей та віршів. Розповіді “обрамленої повісті “Панчатантри” називалися в дослідницькій літературі по-різному: байками та притчами, новелами, казками, міфами, історіями та анекдотами. І для будь-якої з цих назв була підстава. “Панчатантри”, у першу чергу, притаманне злиття фантастики та життєвої правди, міфологічних та жанрових картин, казки про тварин та побутового анекдоту. На думку дослідників, значну частину розповідей “Панчатантри” складають байки, перш за все, байки про тварин. Однак, як зауважує П. Грінцер, багато з них не має не лише чітко вираженого, а й прихованого

повчання, тому вони не можуть вважатися байками. Необхідним атрибутом байки є другий план, алегорія, її годі відшукати в багатьох розповідях “Панчатантри”, що їх зазвичай називають байками. Для багатьох таких розповідей характерний метод нанизування, притаманний лише казковим сюжетам. В індійській розповіді не має значення, хто герой – людина чи тварина. У літературі інших народів зустрічаємо байку про тварин та тваринний епос, але там завжди помітна специфіка цих жанрів: дії, вчинки та мова тварин є прозорою алегорією, не допускається об’єднання світу тварин і людей. У санскритській літературі навпаки – обидва світи тісно переплетені. У “Панчатантри” тварини діють і думають, як люди. Інколи це можна тлумачити як алегорію, сатиру, але в деяких розповідях ніякої алегорії немає. Таке перенесення звичаїв людей на тварин пояснюється не потребою алегоричної розповіді, а древнім світобаченням індійців, в основі якого лежало уявлення про єдність тваринного і людського світів.

Незвичайний успіх “Панчатантри” на батьківщині супроводжувався її визнанням та поширенням і в інших країнах. “Панчатантра” відіграла важливу роль у розвитку європейської науки та культури. Вплив індійської оповідної літератури, що в епоху розквіту класичної індійської культури, в середині I тис. н. е., досягла досконалості художньої форми, швидко поширився на інші країни. Окрім запозичення сюжетів, вплив індійської словесності на літературну творчість Сходу і Заходу виявився у запозиченні рамкової композиції, розробленої в індійській літературі.

Походження казок та причини їх схожості у різних народів у наш час пояснюються типологією, яка не спричинена ані мовною спорідненістю, ані культурною дифузією, тобто обумовлена дією деяких загальних законів культурного розвитку та універсальних правил побудови текстів культури.

Знайдено дев’ять мотивів які зустрічаються в українських казках про тварин та в “Панчатантри”. Це такі мотиви: про звіра, що наївшись, співає і цим видає себе (укр. “Сірко” – інд. “Осел та шакал у чужому городі”); про осла, який вдавав лева (укр. “Осед, що вдавав лева” – інд. “Осел у шкурі тигра”); про мишу, що визволяє більшого за себе звіра (укр. “Лев і мишеня” – інд. “Як миші визволили слонів”); про конфлікт між різними частинами тіла, що призвів до загибелі тварини (укр. “Тадюча голова і хвіст” – інд. “Двоголовий птах”); про те, як птахи вибирали собі царя (укр. “Як птахи обирали собі царя” – інд. “Як птахи вибирали короля”); про земноводну тварину, що літала (укр. “Журавель і лисичка” – інд. “Лебеді та черепаха”); про птахів, що живуть на дереві і не слухають розумної поради (укр. “Орел і кріт” – інд. “Передбачливий старий гусак”); звірі в ямі (укр. “Про діда, ведмедя, лисичку, вовка і зайця” – інд. “Невдячний чоловік”); про погану пораду (укр. “Сокіл і зозуля” – інд. “Чапля, змія та мангуста”).

Сюжети деяких казок “Панчатантри” та українських казок про тварин майже повністю збігаються. Це сюжети таких казок: укр. “Ворона і гадина” та інд. “Ворони та змія”; укр. “Вуж та дитина” – інд. “Змія, що платить грошима”; укр. “Як кіт розсудив горобця з яструбом” – інд. “Кіт-суддя”; укр. “Лев та заєць” – інд. “Лев та заєць”; укр. “Лисяче серце” – інд. “Мавпа та чудовисько”; укр. “Медвідь обганяє мух з цигана” – інд. “Нерозумний друг”; укр. “Олень, черепаха і птах” – інд. “Про голуба, ворона, мишу, черепаху та оленя”; укр. “Хворий лев” – інд. “Осел без серця та вух”; укр. “Чапля, риба і рак” – інд. “Журавель та рак”; укр. “Хворий лев і лисиця” – інд. “Лев у печері”.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 2

Тема: Початок порівняльно-історичного вивчення літератури. “Історична поетика” О.М. Веселовського.

Мета: засвоїти основні принципи та підходи у вченні порівняльно-історичної школи; усвідомити роль особистості О.М. Веселовського у становленні компаративістики як науки.

План

1. Порівняльно-історична школа в літературознавстві.
2. Наукова особистість О.М. Веселовського. Основні праці та наукові інтереси.
3. Аналіз і характеристика ключових положень “Історичної поетики” О.М. Веселовського:
 - методи і завдання порівняльно-історичного вивчення літератури;
 - особливості аналізу поетики сюжетів.

Попередня підготовка

1. Опрацювати літературу

а) основну:

- Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С.23-46.
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 32-58, С. 299-306.

б) додаткову:

- Азбелев С.Н. Богатырь русской филологии: К 150-летию со дня рождения А.Н.Веселовского // Рус. речь. – М., 1988. – № 5. – С. 100-105.
- Гацак В.М. Академик А.Н. Веселовский – родоначальник исторической поэтики: К 150-летию со дня рождения // Вестн. АН СССР. – М., 1988. – № 9. – С. 121-130.
- Горский И.К. Об исторической поэтике Александра Веселовского // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 11-31.
- Емельянов Л.И. “Идеальный, истинный филолог...” // Рус. лит. – Л., 1988. – № 1. – С. 119-128.

- Коренева М.Ю. Научная конференция, посвященная 150-летию со дня рождения Александра Николаевича Веселовского // Рус. лит. – Л., 1988. – № 3. – С. 230-237.
- Шайтанов И. Классическая поэтика неклассической эпохи: Была ли завершена "Историческая поэтика"? // Вопр. лит. – М., 2002. – Вып. 4. – С. 82-135.

2. **Практичне завдання:** законспектувати фрагменти праці О. Веселовського "Історична поетика", розділи "О методе и задачах истории литературы как науки"; "Из введения в историческую поэтику"; "Задача исторической поэтики, Поэтика сюжетов" (див. Додаток 2).

Методичні рекомендації

Базовим у підході до історії літератури батька російського компаративізму Олександра Веселовського (1838–1906) було поняття *історичної поетики*, яке ґрунтується на широкій порівняльній базі. За О. Веселовським, якщо подібність мотивів можна пояснити самозародженням, виходячи із загальних рис людської психіки (антропологічна школа Е. Тейлора), то подібність їхніх комбінацій уже випливає з безпосередніх контактів.

Важливе значення має його теза про *зустрічні течії* як передумову контактних міжлітературних зв'язків, оскільки запозичення передбачає підготовлене до реценції середовище з мотивами та сюжетами, схожими з тими, які проникали ззовні. Учений ствердив активний характер освоєння "чужого" досвіду: запозичення викликає відповідний творчий відгук, стимулює мистецькі процеси в літературі-сприймачеві. Студентам рекомендується ознайомитися із фрагментами книги "Історична поетика" О. Веселовського, законспектувавши основні тези дослідження. ■

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 3

Тема: Теоретична концепція порівняльного вивчення літератур Діоніза Дюришина,

Мета: визначити основні принципи порівняльного літературознавства у концепції Д. Дюришина; порівняти трактування терміну “світова література” різними вченими.

План

1. Принципова новизна концепції порівняльного вивчення літератури в інтерпретації Д. Дюришина:
 - визначення основного принципу порівняльного літературознавства;
 - розмежування національно-літературних і міжлітературних чинників;
 - встановлення кінцевої і головної мети у застосуванні порівняльного методу;
 - універсалізація мети порівняльного літературознавства.
2. Предмет порівняльного вивчення літератур у поданні Д. Дюришина.
3. Визначення центру уваги порівняльного літературознавства і місця літературної компаративістики.
4. Трактування Д. Дюришином поняття “світова література”:
 - традиційне тлумачення поняття “світова література”;
 - тлумачення поняття “світова література”, запропоноване Д. Дюришином;
 - проблема вичерпного й остаточного визначення поняття “світова література”.

Попередня підготовка

1. **Опрацювати літературу**
 - а) основну:
 - Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 23-51, 126-129.
 - Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М.: Прогресс, 1979. – С. 59-101.
 - Конрад Н.И. Запад и Восток: Статьи / АН СССР. Ин-т востоковедения. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Наука, 1972. – 496 с.

- Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. – М. : Наука, 1976. – 359 с.

б) додаткову:

- Азаров Ю. А. Сорокина В. В. Новые исследования в области сравнительного литературоведения // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 1995. – № 1. – С. 89-96.
- Кузнецова Р. Р. Концепция мировой литературы Диониза Дюришина // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 1995. – № 1. – С. 82-88.
- Проблемы особых межлитературных общностей: Сб. ст / Под общ.ред. Дюришина Д. – М. : Наука, 1993. – 263 с.

2. Практичні завдання:

- а) дайте оцінку найвідомішим концепціям світової літератури, прокоментуйте їх;
- б) подайте визначення світової літератури, яке, на Вашу думку, є оптимальним або близьким до оптимального. Обґрунтуйте відповідь;
- в) підготуйте повідомлення на тему “Моє бачення перспектив вивчення світової літератури в майбутньому”.

Методичні рекомендації

Найбільшою одиницею вивчення літературної компаративістики є світова література як “явище вищого порядку” (М. Конрад). Уведений Й.В. Гете в 1829 р., термін цей досі однозначно не визначений, а питання концепції світової літератури залишається в компаративістиці одною з основних проблем. Погляди вчених на цей термін різняться і коливаються від пропозиції взагалі відмовитись від нього (приміром, угорець І. Ханкіс, 1938 р.) до ствердження існування низки “світових літератур” (німець Е. Лаатс, 1953 р.) тощо. Об’єктивне існування світової літератури (жодна національна література не живе в ізоляції) стимулює до пошуків її дефініції, варіантів якої чимало. Аналіз наявних у науці поглядів на проблему виявляє три основні значення поняття “світова література”: а) література всього світу; б) вибране зібрання кращого, що створено в надрах окремих національних літератур, і в) сума взаємопов’язаних або аналогічних для всіх національних літератур творинь. Наближеною до оптимальної у практиці порівняльного літературознавства звичайно вважають третю версію значення цього терміна (якщо, правда, не глумити її механістично).

Однією з найбільш відомих є дефініція поняття словацького вченого Д. Дюришина: “Світова література є системою, що включає в себе такі літературні явища, які певним чином (контактно-генетично і типологічно) пов’язані одне з одним, утворюючи тим самим певну єдність”. Водночас учений наголошує, що в силу історичної змінності змісту поняття світової літератури його визначення також може видозмінюватись, чим, власне, й обумовлені періодичні спроби перегляду концепції світової літератури в компаративістиці.

Доречно згадати в цьому контексті і визначення світової літератури, вміщене у “Лексиконі загального та порівняльного літературознавства”: дещо зягнуте й нецілісне, воно, між іншим, характеризує світову літературу як “системну сукупність багатьох національних та місцевих літератур”. Не зовсім зрозумілим залишається, зокрема, склад залучених до обговорюваного явища літератур. Цікаво, що про подібні недоліки дефініцій говорив ще у 1975 р. Д. Дюришин.

На сучасному етапі вивчення певних фактів і процесів національної літератури поза її інонаціональним контекстом фактично є неспроможним. Комплексне ж дослідження світової літератури передбачає розгляд не окремих національних літератур, але їх різномасштабних систем. Відповідно системний підхід стає засобом до усвідомлення “механізму” формування і розвитку всесвітньої літератури. Принцип цей взято на озброєння майже повсюдно, та власне зміст поняття літературної системи (як і форма самого терміна) коливається. Не викликає, однак, заперечень трактування світової літератури як динамічної складної системи, утворюваної історично рухливими системами меншого діапазону. ■

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 4

Тема: Форми міжлітературних взаємозв'язків,

Мета: вивчити форми міжлітературних зв'язків і взаємодії; зрозуміти роль суспільно-історичних, літературних і психологічних факторів для появи типологічних сходжень.

План

1. Міжлітературні зв'язки як літературознавча проблема.
2. Художній переклад і переробки.
3. Запозичення, його види (алюзії, літературні цитати, образні аналогії, ремінісценції).
4. Наслідування як форма міжлітературних взаємозв'язків.
5. Літературно-художні впливи як форма рецепції.

Попередня підготовка

1. **Опрацювати літературу**

а) основну:

- Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 51-90.
- Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
- Літературознавча компаративістика: Навч. посібник. /Ред. Р.Т.Гром'як. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – С. 256-272.
- Нямцу А. Основи теорії традиційних сюжетів. – Черновці: Рута, 2003. – 80 с.
- Попович А. Проблеми художественного переклада / Под ред. П.М.Топера. Пер. со словац. И.А.Бернштейн, И.С.Чернявской. – М.: Высш. школа, 1980. – 199 с.

б) додаткову:

- Гурдуз А. “Друге ім'я” автора, твору та героя: (До питання про взаємопроникнення літератур і культур) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2003. – № 4. – С.201-203.
- Клименко Ж. Проблема взаємодії літератур у компаративістиці // Зарубіжна література. – 1999. – № 33-34. – С.3.
- Радчук В. Глобалізація і переклад // Всесвіт. – 2002. – № 5-6. – С.127-136.

• Стріха М. Переклад як націєтворення // Зарубіжна література – 2003. – № 14. – С.13-14.

2. **Практичне завдання:** поясніть сутність суспільно-історичних, літературних і психологічних передумов типологічних сходжень. Які з них найбільш вагомі і чому?

Методичні рекомендації

Готуючись до заняття, з'ясуйте значення термінів, доберіть по декілька прикладів-ілюстрацій до кожного з понять: *контактні зв'язки (особисті зв'язки письменників, інонаціональна тематика, переказ, переспів, адаптація, інсценізація, цитація, парафраза); генетичні зв'язки (запозичення, наслідування, стилізація, ремінісценції, алузії, травестія, пародіювання, плагіат); переклад; типологічні збіги.*

З'ясуйте також значення рівновидів генетико-контактних зв'язків у літературі: зовнішніх і внутрішніх, прямих та опосередкованих. Зверніть увагу на такі форми міжлітературних зв'язків: а) за участю сторін: однібічні, двобічні, багатобічні; б) за участю посередників: прямі (безпосередні) та непрямі (опосередковані); в) за складом: однорідні, змішані; г) за тенденцією розвитку: зближення, розходження, взаємодоповнювання. ■

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 5

Тема: Переклад як форма міжлітературних зв'язків.

Мета: ознайомитися з сутністю перекладу та його різновидів; проаналізувати критерії точності та творчого самовираження на матеріалі текстів українських та зарубіжних авторів.

План

1. Переклад і його різновиди.
2. Критерії точності і творчого самовираження інтерпретатора.
3. Функції перекладу як засобу міжлітературного спілкування.
4. Переклад як форма зв'язків.

Попередня підготовка

1. Опрацювати літературу

а) основну:

- Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 81-110.
- Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М.: Прогресс, 1979. – С. 125-134; 159-172.
- Коптілов В. Теорія і практика перекладу. – К.: Юніверс, 2002. – 280 с.
- Попович А. Проблемы художественного перевода / Под ред. П.М. Топера. Пер. со словац. И.А. Бернштейн, И.С. Чернявской. – М.: Высш. школа, 1980. – 199 с.

б) додаткову:

- Матвіїшин В.Г. Зарубіжна література в перекладах українських письменників XIX–XX ст. // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2004. – № 3. – С.2-10.
- Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу // Всесвіт. – 2006. – № 1-2. – С.172-190; № 3-4. – С.154-171.
- Пермінова А.О. "Annabel Lee" Е.А. По в перекладі Максима Стріхи (до проблеми перекодування поетичного тексту) // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. № 28. – С. 176–178.
- Снігур С. Стан сучасного перекладознавства на Заході // Всесвіт. – 2003. – №3-4. – С.117-123.

- Содомора А. Українське перекладознавство на рубежі XXI віку // Слово і Час. – 1998. – № 8. – С.16-18.
- Ткаченко А.О. Художній переклад як мистецтво слова // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2001. – № 11. – С.87-89.

2. Практичні завдання:

- а) проаналізуйте низку українських (за можливістю також російських, польських, англійських та ін.) перекладів поезії зарубіжного автора. Зіставте переклади з оригіналом та між собою;
- б) підготуйте доповідь про творчу діяльність видатного українського чи зарубіжного перекладача.

Методичні рекомендації

Переклад є важливим об'єктом порівняльного дослідження як один із надзвичайно плідних різновидів міжлітературної і міжкультурної взаємодії. Він надає компаративістиці необхідне методичне забезпечення, бо без перекладних творів неможливе зіставне вивчення різномовних мистецьких контекстів. Оскільки знання іноземних мов і в давні часи, і сьогодні не можна назвати масовим, перекладач виступає посередником між народами, які спілкуються в найрізноманітніших сферах життя. Окрім посередницької, інформативної функції, перекладні твори виконують і творчу, продуктивну місію, бо завжди були важливим стимулом розвитку національних мов, літератур, культур.

Студентам для виконання практичного завдання пропонується зразок аналізу перекладу М. Стріхи поезії “Аннабель Лі” Едгара По (Пермінова А.О. “Annabel Lee” Е.А. ПО в перекладі Максима Стріхи (до проблеми перекодування поетичного тексту) // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. № 28. – С. 176–178).

ЗРАЗОК АНАЛІЗУ ПЕРЕКЛАДУ

Annabel Lee

It was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea,
That a maiden there lived whom you may know
By the name of ANNABEL LEE;
And this maiden she lived with no other thought
Than to love and be loved by me.

I was a child and she was a child,
In this kingdom by the sea;
But we loved with a love that was more than love —
I and my Annabel Lee;
With a love that the winged seraphs of heaven
Coveted her and me.

And this was the reason that, long ago,
In this kingdom by the sea,
A wind blew out of a cloud, chilling
My beautiful Annabel Lee;
So that her highborn kinsman came
And bore her away from me,
To shut her up in a sepulchre
In this kingdom by the sea.

The angels, not half so happy in heaven,
Went envying her and me —
Yes! — that was the reason (as all men know,
In this kingdom by the sea)
That the wind came out of the cloud by night,
Chilling and killing my Annabel Lee.

But our love it was stronger by far than the love
Of those who were older than we —
Of many far wiser than we —
And neither the angels in heaven above,
Nor the demons down under the sea,
Can ever dissever my soul from the soul
Of the beautiful Annabel Lee.

For the moon never beams without bringing me dreams
Of the beautiful Annabel Lee;
And the stars never rise but I feel the bright eyes
Of the beautiful Annabel Lee;
And so, all the night — tide, I lie down by the side
Of my darling — my darling — my life and my bride,
In the sepulchre there by the sea,
In her tomb by the sounding sea.

АННАБЕЛЬ ЛІ

Було це дуже і дуже давно,
В тій прибережній землі,
Де панна жила — ви чули її
Імення — Аннабель Лі —
Та панна любила мене, а я
Всім серцем любив її.

Були ми дітьми обоє тоді
В тій прибережній землі,
Та любов наша більша була, ніж любов,
Для мене й Аннабель Лі —
І серафими позаздрили нам,
Уздівши з небес її.

Від того дуже й дуже давно
У прибережній землі
Повіяв стужею вітер вночі
З-за хмар на Аннабель Лі,
І знатна рідня по неї прийшла,
І в мене забрали її;
В могилі замкнули її навкі
У прибережній землі.

Не знали янголи в вишині
Й пів щастя мого та її, —
Від того й сталося (знають це всі
У Прибережній землі),
Що вітер з-за хмар повіяв і вбив
Кохану Аннабель Лі.



Об'єкт нашого дослідження – оригінал вірша Едгара По "Annabel Lee" та його переклад, виконаний Максимом Стріхою.

Едгар Аллан По – засновник жанрів детективу та трилеру, поет початку XIX сторіччя, якого в Російській імперії пізнали через франкомовні переклади Шарля Бодлера, американський автор, чия діяльність постійно й до сьогодні цікавить українських перекладачів. Дослідники його творчості зазначають, що він був не тільки типовим письменником романтичного напрямку, але й намагався створити собі типово романтичну біографію, тому багато моментів його життя до сьогодні час не знайшли реального підтвердження та ставляться під сумнів. Тематика його поезії теж добре укладається у рамки романтизму в поезії: це, перш за все, інтерес до смерті, протистояння героя-одинака всьому світові та ідеалізування коханої людини. При цьому кохання в його віршах дуже часто переплітається зі смертю, найчастіше – це опис почуттів до вже померлої дівчини. Але не тільки потойбічна тематика створює надзвичайний колорит поезії Едгара По, який виникає завдяки різноманітній палітрі художніх засобів. Він використовує чимало стилістичних прийомів, які роблять його твори мелодичними та забезпечують сильний емоційний вплив на читача, з одного боку, та ускладнюють завдання перекладача, з іншого. Серед таких прийомів – його знамениті рефрени, що можуть варіюватися із плином сюжету, алітерація, внутрішня рима та багата метафорика.

Для порівняльного аналізу ми обрали вірш Едгара По під назвою "Annabel Lee" та його однойменний переклад, виконаний Максимом Стріхою. Під час аналізу ми плануємо зупинитись на таких моментах, як: 1) додержання форми оригіналу за наступними параметрами: кількість рядків, ритм, система римування; 2) точна передача змісту твору; 3) стильові особливості перекладу та оригіналу.

1. **Форма.** Оригінал налічує шість строф: кількість рядків у 1, 2 та 4 – шість; 3 та 6 – вісім; 5 – сім. Система рими – ababcb (перша строфа); abcdbd (друга строфа); abcdbdeb (третя строфа); abcdbd (четверта строфа); abbaabcb (п'ята строфа); abcdbddb (шоста строфа). Треба зазначити, що у вірші спостерігається внутрішня рима, а саме: у третьому рядку третьої строфи – *out – a cloud*; кінець п'ятого рядку та середина шостого тієї ж третьої строфи – *came – away*; п'ятий рядок четвертої строфи – *came out – cloud* та кінець п'ятого рядка – початок шостого тієї ж строфи – *chilling – killing*; середина третього рядка – початок четвертого п'ятої строфи – *wiser – neither*; шостий рядок тієї ж строфи – *never – dissever*; перший рядок шостої строфи – *beams – dreams*; третій рядок тієї ж строфи – *rise – eyes*; п'ятий рядок тієї ж строфи – *tide – side*. Використаний метр – трьох- та чотирьохстопний анапест із ямбічними вкрапленнями.

Переклад налічує п'ять строф: кількість рядків у 1 строфі – дванадцять, у 2 та 5 – вісім, у 3 – шість, у 4 – сім. Система рими – abbbcbbdbefb (перша строфа); abbcdbdb (друга строфа); aaaaba (третя строфа); abbabb (четверта строфа); aabaddaa (пята строфа). Треба відзначити, що хоча тип рими було змінено під час перекладу, але центром цієї рими виступає, як і в оригіналі, ім'я коханої дівчини – Аннабель Лі. Проте особливості лексичного шару не дозволили перекладачеві відтворити досить суттєвий перегук імені героїні та моря. Важко сказати, що для По було важливішим: фонетичний асонанс чи встановлення підтекстового зв'язку коханої з морем. Не можна виключити збігу обох факторів для поета, який із притаманним йому символізмом відчув у фонетичному переклику – переклик змістовний. Адже автор неодноразово підкреслює, що сама історія розгорталась на межі суші та моря, і така наполегливість дозволяє припустити натяк на буття героїв та їхнього кохання на межі двох світів – тутешнього та потойбічного. Якщо ж для поета була принципова саме морська стихія, тоді виникає ціла низка міфологічних асоціацій, зокрема з Афродітою, що вийшла з морської піни, вологість як джерело життя та образ усього суцього і т. ін. Тут і виходить на поверхню невловимість поетичних смислів, про яку йшлося вище. Проте, перекладачеві вдалося ухопити один з перелічених мотивів, а саме – пограничність буття, яка втілила у нього у словосполученні прибережна земля, що повторюється неодноразово. Продовжуючи аналіз композиції вірша, треба зауважити, що внутрішня рима зустрічається в перекладі у першому рядку останньої строфи: *вишини – сні*; п'ятому рядку тієї ж строфи: *течія – буду я*; також спостерігається гра слів: слово *зір* використано у двох смислах: як родовий відмінок множини зорі та як називний відмінок “зір людини”, що надає твору поетичності. Використаний метр – трьох- та чотирьох-стопні анапест та ямб.

2. Зміст. Перша строфа передана досить близько до оригіналу, хоча є деякі розбіжності лексичного характеру. Розгляньмо їх докладніше. Отже, в першотворі другий рядок описує місце дії як “королівство біля моря” – *In a kingdom by the sea*, тоді як переклад пропонує “*В тій прибережній землі*”. На наш погляд, чинна заміна зумовлена намаганням перекладача додержатися авторського метра, тобто має цілком об'єктивний характер; утім, утрата “королівства” дуже прикра, бо ця лексема переносить події у казковий світ, тим самим посилюючи романтичний настрій твору. Цікаво зазначити, що перекладач, напевно, усвідомлював цю втрату, тому що *maiden* передав як *панна*, а *By the name of* – як *імення*. Завдяки такому варіанту йому вдалося зберегти підвищений, романтичний стиль

твору, який здатен справляти таке ж враження на читача, що й оригінал. П'ятий та шостий рядки – *And this maiden she lived with no other thought / Than to love and be loved by me* – дістали такого відображення в перекладі: *Та панна любила мене, а я / Всім серцем любив її*. Перекладач в цьому місці змістив акценти: якщо в Едгара По дівчина “жила однією думкою – люби ти та бути коханою” ліричним героєм, то Максим Стріха перевертає ситуацію, і в нього більш закоханим стає ліричний герой. Але оскільки як в оригіналі, так і в перекладі обидві людини відчувають любов один до одного (що підтверджується подальшим текстом оригінала), то можна сказати, що ця неточність не є принциповою та не порушує ані змістовний, ані стилістичний шар вірша. Цією фразою закінчується перша строфа з оригіналу, тоді як у перекладі перші дві строфи було злито в одну. Через цей факт та через визначені розбіжності ми можемо віднести проаналізовану частину цільового тексту до перекодування з елементами перетворення.

Друга строфа першотвору починається рядком із двома паралельними структурами: *She was a child and I was a child*, які створюють складно-сурядне речення з аналогічними членами, причому підмети простих речень виділено курсивом, тим самим привертаючи до них увагу. Переклад пропонує нам одне просте речення: *Були ми дітьми обоє тоді*, що змінює ритмічний малюнок рядку, хоча його смислове наповнення зберігається. Наступні три рядки не зазнали змін під час перекладу, а в п'ятому та шостому рядках ми знову бачимо розбіжності з оригіналом: *With a love that the winged seraphs of Heaven / Coveted her and me* та, відповідно, *І серафими позаздрили нам, / Уздрівши з небес її*. Український варіант у цьому випадку є дещо коротшим за англійський текст: у ньому випала інформація про “крила” серафимів, “заздрили їй та мені” було спрощено до *позаздрили нам*, а складнопідрядне речення оригіналу було замінено на складносурядне речення перекладу. Втім, цьому факту можна знайти об'єктивне пояснення, якщо порахувати кількість складів вихідного та цільового текстів: у першому ми маємо 12 та 6 складів, у другому, відповідно, – 10 та 7. Отже, причина такого “скорочення” оригінального тексту – в більшій довжині українських еквівалентів у порівнянні з англійськими. Треба зазначити, що ані смислове, ані стилістичне навантаження твору не постраждало в результаті лексичних змін, упроваджених перекладачем. Тому цю строфу можна класифікувати як перекодовану.

У третій строфі перекладачеві вдалося передати смисловий, стилістичний та лексичний шар тексту, вдаючись тільки до зміни порядку слів у третьому та четвертому рядках. Ця строфа – типове, стовідсоткове перекодування.

У четвертій строфі М. Стріхою було випущено другий рядок оригіналу: *Went envying her and me* не знайшло свого відображення в тексті перекладу, а перший рядок було розтягнуто на два: *The angels, not half so happy in Heaven* та, відповідно, – *Не знали янголи в вишині / Й півщастя мого та її*. Власне кажучи, саме через вимушеність розбити один рядок на два перекладач і “випустив” другий рядок вихідного тексту: у лексичному плані твір мав постраждати заради збереження стилістики та дотримання жанру балади. Також не знайшло свого відображення в цільовому тексті уточнення причини загибелі Аннабель Лі – застуда (*chilling*), яка не тільки вносить доповнення у змістовий бік вірша, але і створює додаткову риму на початку останнього рядка. Тому ми вважаємо, що переклад цієї строфи ближчий до перестворення, аніж до перекодування.

У п’ятій строфі у другому та третьому рядках цільового тексту було додано слів стояли здалі, що порушує словосполучення в оригіналі; “демони з-під моря”, які ми бачимо у По, перетворюються на демонів з-під землі у М. Стріхи; теперішній час оригіналу – на минулий час перекладу; визначення *beautiful* (“прекрасна Аннабель”) не знайшло свого відображення в перекладі. Таким чином, можна зробити висновок про значні зміни, внесені до змістового та лексичного шару строфи при збереженні її стилістики. Отже, переклад п’ятої строфи є більшою мірою перестворенням.

Остання, шоста, строфа пропонує нам розбіжності на лексичному рівні при збереженні змістового та стилістичного шарів: так, “місяць” оригіналу було замінено *світлою ніччю* перекладу; *And the stars never rise* перекладено як *Чисті промені зір; all the night – tide* – як *Плине днів теція; my darling, my life and my bride* – як *кохана, жона, наречена моя*. Не дивлячись на те, що “ніч” перетворилась на день, метафора автора, котру можна трактувати як “приплив ночі”, знайшла аналог у течії днів. Тому, дещо порушивши предметний зміст метафори, М. Стріха зберіг саму метафору, тобто поетичний зміст виразу. Інша справа – переклад шостого рядка строфи, де більш поетичне та всеохоплююче *life* змінюється більш конкретним *жона*. При цьому продовжується розібрана фонетична гра словами *Lee, sea*, до якої додається *lie, life*. Вони не прив’язані до одного й того ж місця у рядку і складають враження мерехтіння, відсутне у вторинному тексті. Можна припустити, що віддавши перевагу старослов’янському “жона” замість побутового “дружина”, перекладач спробував відтворити високий стиль цього рядка, бо українська мова не давала змоги створити еквівалентними лексемами аналогічну фонетичну гру. Оскільки метою наших міркувань є не оцінка якості перекладу з боку вдалив чи невдалив рішень, а його класифі-

кація, зауважимо, що вказані зміни призвели до часткового перестворення у межах перекодування.

Втім, перелічені відступи від вихідного тексту не заважають адекватному естетичному та емоційному враженню читача, з одного боку, та не порушують художньої цілісності оригіналу, з іншого. Перекладачеві вдалося донести до україномовного реципієнта унікальний творчий стиль американського поета, завдяки чому його вірш зберігає неповторну ауру чужої літературної традиції та дозволяє доторкнутися до неї представнику іншої національної культури. Це сталося через дотримання ключових елементів поетичного мислення Едгара По, зокрема – повторюваності наскрізних слів та фраз, притаманної жанру балади, що наділяє вірш заворожливим характером; використання рядків різної довжини, які викликають у кожному випадку ефект несподіваності; нетрадиційна система рим тощо. Означені риси перекладу дозволяють класифікувати його як перекодування з елементами перетворення. ■

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 6

Тема: Теоретичні аспекти вивчення й історико-літературне функціонування традиційних сюжетів та образів.

Мета: оволодіти поняттям традиційний образ і сюжет; виробити вміння аналізу традиційних структур у творчості окремого письменника.

План

1. Поняття про традиційний сюжет. Диференційні ознаки традиційних сюжетів і образів.
2. Форми переробки традиційного сюжетно-образного матеріалу.
3. Класифікація традиційних сюжетів і образів.
4. Образ Дон Жуана в світовій літературі ХХ ст.: трансформація традиційної моделі.
5. Робінзонада як традиційна сюжетна модель.

Попередня підготовка

1. Опрацювати літературу

а) основну:

- Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 137-178.
- Традиційні сюжети та образи: Дослідження (Волков А.Р. та ін.). – Чернівці: Місто, 2004. – 445 с.
- Нямцу А.Е. Легенда о Дон-Жуане в мировой литературе: Учеб. пособие. – Черновцы: Рута, 1998. – 83 с.
- Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монографія. – Черновці: Рута, 2007. – 520 с.
- Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 2003. – 80 с.
- Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія / За ред. Романа Гром'яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 367 с.
- Силантьев И.В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.

б) додаткову:

- Жулинський М. Україна на шляхах до вічного міста: Втілення міфологеми “Нового Риму” у творчості Франческо Петрарки і Івана Котляревського // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 1999. – №3. – С. 4-11.
- Китова С. Про Дантове і Шевченкове пекло // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 3. – С. 54-62.
- Ленська С.В. Образ Прометея у світовій літературі // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2006. – № 8. – С. 47-53.
- Мішуков О. Рецепція образу Мазепи в історичних жанрах європейської літератури // Сучасність. – 2000. – № 2. – С. 89-99.
- Скуратівський В. “Вічні образи” у Тараса Шевченка // Сучасність. – 2000. – № 3. – С. 104-107.

2. **Практичне завдання:** підготувати повідомлення про функціонування традиційного образу (Дон Жуан, Мефістотель, Робінзон Крузо та ін.) у творчості зарубіжного чи українського письменника.

Методичні рекомендації

Досить часто літературний образ, що дає художнє пізнання суспільних або психологічних закономірностей, може вийти за межі історичної і національної дійсності, яка його породила. Такий образ може відірватися від рідного ґрунту. Він переходить у твір, який змальовує іншу соціальну дійсність, у твір з новим сюжетом, проте зберігає ідейно-структурну функцію, подібну до тієї, яку мав у первісному сюжеті. До таких відноситься традиційний образ (ТО) Фауста. ТО Фауста зародився в Німеччині, однак він відноситься до ТО, які, відображаючи вселюдські феномени, дають змогу узагальнено відобразити життя інших народів, тобто у даному випадку відбувся процес “узагальнення” образу: він здобув понаднаціональну вагу.

У виданні “народної книжки” 1599 р. (перше видання “народної книжки” Йоганна Шпіса вийшло друком у 1587 р. у Франкфурті-на-Майні) наведено список осіб від початку XVI ст., які уклали угоду з дияволом. У ньому ми знайдемо імена понад десяти римських пап і таких учених, як Й. Тритемій, Агріппа Нетесгеймський, Т. Парацельс та ін. Як бачимо, Фауст був збірним образом. Але образ цей увібрав у себе риси й реальної особи – доктора Йоганна Фауста, життя якого обірвалось у 1540 р. Отже, національні традиційні сюжети і образи (ТСО) іноді можуть перетворюватися на зональні, регіональні, міжнародні, тобто позанаціональні чи наднаціональні.

Багато міст Німеччини, Чехії, Польщі доводять про свою причетність до особи доктора Фауста. У Празі показують будинок на Карловому майдані, де буцімто перебував Фауст; з цим будинком пов'язаний окремий, відмінний від основного традиційного сюжету (ТС), переказ про алхіміка доктора Фауста. У Краківському університеті зберігаються іматрикуляційні книги з прізвищами студентів, де записаний і Фауст. Студентам пропонується зразок аналізу функціонування ТСО у творчості українського поета (*Докладніше див.: Віват Г.І. До проблеми традиційних образів: інтерпретація образів Фауста й Мефістофеля в поезії І. Світличного та В. Стуса // Актуальні проблеми української літератури та фольклору. Випуск 12. – К., 2008. – С. 65-74*).

Імпонував образ доктора Фауста українським митцям, зокрема В. Стусові. В. Стус із розумінням ставиться до Фаустового невситимого бажання дослідити першопричину всіх речей, докопатися до суті всіх явищ. В. Стусові були близькі почуття доктора Фауста розширити межі дозволеного знання, оскільки розум є невід'ємною властивістю людської природи. Образ буремного генія відповідав духові нового часу та й Стусовому стану душі. Тому з такою теплотою він інтерпретує цей образ: *“Мій добрий Фауст! Мій радісний причале! // Із Мефістофелів – мій киль приймає”*.

Розглянемо особливості інтерпретації всесвітньо відомого сюжетно-образного матеріалу українським дисидентом В. Стусом та її екстраполяції на національний ґрунт, зробимо спробу визначити широту діапазону інтерпретаційних можливостей образів Фауста і Мефістофеля, невичерпність семантичного навантаження в рецепції та інтерпретації цього сюжетно-образного матеріалу.

У В. Стуса образи Фауста і Мефістофеля охоплюється шістьма віршами: *“Вся сцена полетіла шкереберть”, “І ніч ночей, і стогін паровозів...”, “Чорте, бронзовий, Мефістофелю...”, “Антивбивця, анти езуїт”, “Мій добрий Фауст! Мій радісний причале!”, “Море...”*.

Варто наголосити, що геніально інтерпретована Й.В. Гете легенда про трагічне життя і смерть доктора Фауста має досить складну генезу. Однак для німців вона мала парадигмальний характер, тобто відображала глибини їхнього національного характеру, головну спрямованість духовного життя і навіть етапи становлення культури. Здавалося, що німці народжувалися зі знанням легенди. Юний Гете, не знаючи всіх конкретних варіантів її побутування, уже беріг її у своєму духовному естві. Як геніально обдарований поет, він відчував її потенційні поетичні можливості, відчував приховану духовну енергію, яка в ній сконцентрувалася майже за дві тисячі років. Юного Гете вочевидь привабив у цьому сюжеті дух бунтарства, індивідуалістичного самоствердження, сміливої непокори “неконвенційності” поведінки, а в народній легенді він зміг знайти скільки завгодно цих рис.

Інтерпретуючи цей сюжет, В. Стус здебільшого робить акцентування на образі Мефістофеля. Образ гетевського Мефістофеля в ліриці В. Стуса, зокрема у вірші *“І ніч ночей, і стогін паровозів...”,* трансформується у по-

няття злої долі, духовно збіднілого світу, неприкаяної планети. Екзистенційна проблема абсурдності буття проглядається крізь призму здрібнілого у своїх прагненнях і здобутках, людства. І по планеті (за контекстом вірша) “бродить крадькома” лише злий геній Мефістофеля.

З неспокійною, як море, чорною грудкою печалі асоціює В. Стус душу Мефістофеля у вірші “Море...”. Закцентувавши увагу на душі злого генія, поет таким чином надає реципієнтові поле для роздумів та інтерпретацій. Адже прийнято вважати, що Мефістофель не має вразливої душі, а лише гострий розум і холодний розрахунок, а відтак не відчуває мук сумління, і його не бентежать жодні людські пристрасті. Провівши асоціативну паралель душі цього персонажа з неспокійним морем, поет ніби олюднює його, робить вразливим і не таким безстороннім, яким зображувався цей персонаж у деяких творах-попередниках. В уявленні давніх слов’ян у більшості випадків море пов’язувалось з негативним началом, зокрема зі смертю. У Стусовім творі порівняння душі Мефістофеля з морем наводить на роздуми про вічний неспокій його душі, про те, що цей персонаж несе в собі нескоренний дух сум’яття: *“Море – // чорна грудка печалі, // душа Мефістофеля // наодинці”*.

У поезії “Чорте, бронзовий, Мефістофелю...” поет знову звертається до Мефістофеля як до образу, що є втіленням злої іронії життя, із запитанням про майбутню долю України. Перед читачем розгортається трагічна історія українського народу, починаючи з “революції матадорів”, крізь репресії і голод тридцятих і до сучасної митцеві доби – картина передапокаліптичної дійсності. Епоха, ніби глузуючи з високих поривань народу, прирєкла його на муки, подібно до того, як глузував Мефістофель з високих поривань Фаустової душі. У поетичних роздумах, присвячених проблемі трагедії українського народу, формується метафора “Україна-пекло”, яка виражала ідею, що справжнє життя в українців украдено дияволом і підмінено на життя-плагіат. Саме тому ліричний суб’єкт звергається до Мефістофеля із запитаннями про майбутнє свого народу: *“Розкажи мені, чорний ідоле, // чорномаговий чорнодум, // чи надосі ми все вже звідали, // що написано на роду?”*. Як довго буде Україна знаходитися у несправжньому світі, запитує ліричний герой, чи не задосить уже смертельних випробувань для цього народу та й чи не забагато їх як на один народ. Такі питання у своїй поезії митець порушує неодноразово, запитуючи про подальшу долю свого народу та й людства в цілому у Бога, у Мефістофеля, в Історії, у Всесвіту, оскільки ця тема найбільше боліла митцеві. Подібне питання, наприклад, звучить і в поезії В. Стуса “Плач, небо, плач і плач. Пролий невтримне море...”: *“О, Господи, скажи, хіба ж тобі не досить // погромів і офір, і гвалтів, і руйн?”*.

Слід зазначити, що не лише В. Стуса хвилювали такі проблеми. Скажімо, Ліна Костенко теж порушує подібні питання і не знаходить на них відповіді: *“Я можу тільки кинути життя // історії кривавій під колеса. //*

Хоч знаю: все це їй не первина. // Але колись нап'ється ж до переситу! // Захоче випити не крові, а вина // за щастя людства, за здоров'я всесвіту!" Хоч надія, ця незрадна супутниця стражденного (згідно з контекстом вірша), все ж, проростаючи крізь біль і зневіру, не покидає поетесу.

Поезія "Вся сцена полетіла шкереберть..." за змістом є ніби продовженням попередньої аналізованої нами Стусової поезії. У цій поезії світ поетом представлено як театр абсурду, що виражав екзистенційну ідею імітації справжнього життя. Тут перед реципієнтом постає картина існування цивілізації в межовій її ситуації: на порозі апокаліпсису. Слово "апокаліпсис", як пояснює довідкова література, означає "зняття покрову, таємниці". Як відомо, у Біблії про апокаліпсис написано в книзі Об'явлення св. Івана Богослова: "об'явлення Ісуса Христа, яке дав Йому Бог, щоб показати, що незабаром статися має". Варто зазначити, що проблеми апокаліпсису хвилювали людство з давніх-давен і знаходили своєрідне відображення в мистецтві та літературі, починаючи з візантійського періоду і до сучасності.

У зв'язку з описуваними подіями в Україні В. Стус згадує Фауста з його невиситимим бажанням справжнього знання (тобто "зняття покрову і відкриття таємниці"), заради якого він продав свою бентежну й щирю душу дияволу. Згадка про "невситиме чорнокнижжя" підкреслює зв'язок Фауста з потусторонніми силами. Художня репрезентація дійсності в образі театру полягає в ідентифікації людського життя з лицедійством. Лицедійство ж – не від Бога, особливо, коли все життя – лицедійство (тут імпліцитно прочитується натяк на лицемірність імперської влади).

Як бачимо, інтерпретація гетевського сюжетно-образного матеріалу отримала своєрідне трактування в українській дисидентській поезії ХХ століття. Традиційний сюжетно-образний матеріал перенесено автором у часі та просторі, екстрапольовано на український ґрунт, а відтак пов'язано з проблемами відповідних часово-просторових реалій як українського суспільства, так і людського суспільства загалом.

Отже, розробляючи традиційні сюжети образи та мотиви, українські поети ХХ століття підтримують творчу традицію, закладену ще І. Котляревським та Т. Шевченком, продовжену І. Франком, Лесею Українкою, підтриману пізніше неокласиками, шістдесятниками та постшістдесятниками.

У результаті такого творчого осмислення виникає оригінальний твір, котрий, здавалося б, є вторинним, однак інколи набуває великого значення і має не меншу художню вартість, як і протосюжетний. Зазвичай письменники, що культивували ТСО у своїй творчості, розширювали їх семантичне поле, відкриваючи нові шляхи осягнення й трактування. ■

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 7

Тема: Компаративістичні аспекти рецепції міфу у літературі.

Мета: ознайомитися з основними концепціями розуміння міфу та його інтерпретації; здійснити міфопоетичний аналіз художнього твору.

План

1. Міф у культурно-історичному розвитку людства.
2. Історія дослідження сутності міфу. Основні концепції розуміння та інтерпретації міфу.
3. Міф і архетип.
4. Міфопоетика в контексті сучасних літературознавчих стратегій.
5. Міф і література у ХХ ст.: основні аспекти взаємодії.

Попередня підготовка

1. Опрацювати літературу

а) основну:

- Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 333-337.
- Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
- Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е. М. Мелетинского. – М.: Рос. гос. гуманитарн. ун-т, 2001. – 433 с.
- Большакова А. Ю. Архетип в теоретической мысли XX в. // Теоретико-литературные итоги XX века / Редкол.: Ю.Б. Борев (гл. ред.), Н.К. Гей, О.А. Овчаренко, В.Д. Сквозников и др. – М.: Наука 2003. – Т. 2. Художественный текст и контекст культуры / Редкол.: Ю.Б. Борев (отв. ред.), С.Г. Бочаров, И.П. Ильин и др. – 2003. – 447 с.
- Доманский Ю.В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: Пособие по спецкурсу. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 94 с.
- Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 408с.
- Холодов А.Б. Мифопоэтика: Мотив и сюжет в системе мирозидения классика (Ф.М. Достоевский, И.А. Бунин). – Одесса: "Астропринт", 2001. – 106 с.

- б) додаткову:
- Гундорова Т. Про "сестру Шекспіра" і деякі жіночі архетипи // Біблія і культура. Вип.6. – Чернівці, 2004. – С.218-225.
 - Поліщук Ярослав. Поліфункціональність міфу в поезиці модернізму // Слово і Час. – 2001. №2. – С.35-45.
 - Романов Ю.В. Архетипический образ "подпольного" героя в романе Ф.М. Достоевского "Бесы" // Вопросы русской литературы: Межвуз. научный сб. – Вып. 9 (66). – Симферополь: Кр.архив, 2003. – С.17-29.
 - Скупейко Лукаш. Пролог як міфообраз світу ab origine в "Лісовій Пісні" Лесі Українки // Слово і Час. – 2003. – №2. – С.22-30.

2. Практичні завдання:

- а) здійснити міфопоетичний аналіз одного-двох художніх творів (на вибір);
- б) підготувати *термінологічний словник до заняття*: міфологічний фактор у літературі; міфотворчість; міфологема; міфема; міфопоетика; міфопоетичний мотив; міфопоетична парадигма; міфологізація, реміфологізація, деміфологізація та власне автотворський міф; "неоміф", "вторинна міфологія".

Методичні рекомендації

У своєму розвитку мистецтво часто повертається до художньої структури міфу, відроджує його на сучасному ґрунті.

На початку ХХ століття багато письменників і художників звертаються до образів і форм народного мистецтва. Звертання до міфології було пов'язано не тільки з потребою у відновленні мистецтва, але і з інтересом митців до відбиття "тайників людської психіки", до передачі несвідомого.

Українська література початку ХХ століття, розвиваючись у руслі загальноєвропейських тенденцій, відбила нові віяння науки та мистецтва. Студентам пропонується зразок міфопоетичного аналізу драми "Лісова пісня" Лесі Українки.

У первісних начерках драми Пролог був відсутній. Він входив до першої дії, а дійовими особами, що першими з'являються на сцені, були дядько Лев і Лукаш. До того ж відвідини ними лісового озера, як видно зі вступної ремарки, спочатку не мали романтичного підтексту: про Лукаша дізнаємося лише, що він "молоденький парубок", у "новій одежі", яку боїться забруднити, на поясі коновка й ніж; а про дядька Лева – що він "з сіткою на рибу" та, мабуть, уже в лігах, бо "дуже помалу" ходить; обоє прийшли дерти лико, ловити раків і рибу та, може, вполювати сільцем качок. Саме

ж місце, за словами дядька Лева, небезпечно навіть удень, тому він застерігає, щоб Лукаш не барився “над нечемним” допізна, бо, мовляв, “може ще лихо спіткати”. Така буденна тональність малюнка вповні збігається з конкретними назвами урочища (ліс Лович) та озера (Нічимне). Щоправда, Лукаш буденними клопотами не надто переймається, він хотів би нагомість нагочити соку з берези та ще вирізати собі нову сопілку, й обидва ці “хотіння”, як відомо, відіграють у його житті та в розвитку драматичної колізії загалом винятково важливу роль.

Прикметне й те, що в рукописних начерках дія драми також починається наповесні, тобто вона від самого початку, ще в первісному задумі, співвідносилася з пробудженням і ритмозмінами у природі. Пояснення цьому знайти не важко, адже авторка планувала, за її ж словами, написати “історію Мавки” – істоти лісової, яка своїм існуванням прив’язана до розквіту рослинності. Така прив’язка, ясна річ, надавала розвитку подій та їх komponуванню певної безпосередності та вмотивованості, однак послаблювала художню інтригу, сказати б, спрямовувала її в епічне русло. Очевидно, Леся Українка відчувала цю епічну притлумленість у зв’язці дії, тому, доопрацьовуючи й переписуючи твір, зосередилася на пошуках способів увиразнення драматичної колізії вступних епізодів. Із цим насамперед, судячи з усього, зв’язана поява початкових експозиційних сцен та їх окреслення як окремого сюжетно-композиційного малюнка. Виокремлюючи пролог, авторка не лише перегрупувала відповідно сцени й “діячів”, а й увиразнила час і місце дії.

Порівняння первісного начерку першої дії, який, щоправда, нерідко виглядає як розгорнутий план із викладом змісту окремих сцен і діалогів, із Прологом, легко переконує, що внесені письменницею зміни й доповнення мали принципове значення і в розумінні повноти й поетичної яскравості картини, і в плані експлікації міфопоетичного дискурсу.

У цьому сенсі привертають увагу, здавалося б, незначні, але суттєві доповнення й уточнення, що стосуються насамперед місця подій. У чорновому автографі перед нами поставала просторова лісова галява “з плакучими (вербам) березами, з (трьом) великим прастарим дубом”; в остаточному тексті – “з плакучою березою і з великим прастарим дубом”. Примітні тут не лише заміна верби березами (для поліського регіону краєвиди з вербами й дубами водночас не притаманні), а передусім усунення елементарної (числової) невиразності малюнка: первісний спонтанний варіант з (трьом) а дубами усувається відразу ж, а згодом берези замінюються одною березою. Внаслідок цього з’являється яскравий просторовий образ, що з пейзажного (чи декоративного) малюнка перетворюється на міфознак, за значенням і структурою зв’язаний із символікою світового дерева.

Форма “двоїни”, або двочленна структурованість світового дерева тут, зрозуміло, не повинна викликати збентеження. Навпаки, вона чітко вписується в систему універсальних двійних (“двоичних”) класифікацій, що ґрунтуються на співвіднесеності (відповідності) біологічних (чоловіче-жіноче), соціальних і психологічних характеристик із міфологізованими протиставленнями верху та низу, світла і тьми, правого і лівого, космосу і хаосу тощо. Зокрема, це знайшло відображення в архаїчних схемах світового дерева з двома птахами (або сонцем і місяцем) у верхів’ї, дерева з двома вершинами, на одній із яких сидить сокіл, а на другій – “кунонька”, “щасливого” (явір) і “нещасливого” (горобина, калина) дерева або перетворення нареченого на явір, нареченої – на калину в народних легендах і переказах, у фольклорних текстах весільно-обрядового змісту та ін. Отже, схема з двочленною композицією світового дерева та сюжету, що описують її, найчастіше зв’язані зі шлюбними мотивами. Очевидно, ця схема відображала ідею пошлюблення як загальну модель стосунків в архаїчних суспільствах. Подібні мотиви, як відомо, поширені в українській народній традиції, де дуб, як правило, уособлює чоловіче начало (чоловік, син, наречений), а береза – жіноче (дружина, донька, дівчина, наречена). Тимто поправки, зроблені авторкою щодо міфопоетизації краєвиду, на якому відбуваються події, були не випадковими: дуб із березою серед лісової галявини сприймаються як проекція просторової міфомоделі стосунків, що розігруватимуться між головними героями драми – Мавкою та Лукашем.

До речі, в контексті даної моделі стосунків надзвичайно цікавою видається символіка числа “два”, одне з первісних значень якого – поняття парності. Амбівалентність числа “два”, як і поняття парності, очевидна: з одного боку, будь-яке збільшення числа в міфопоетичному сприйнятті означає не просто додавання (за формулою: один плюс один і т.д.), а збільшення буття – незаперечної присутності, існування, “реальності”; з другого боку, подвоєння тлумачиться як розщеплення цілісного суб’єкта на його “істинну” й “неістинну”, позірну іпостасі, а також протиставлення одному непарному (за формулою: три – це два плюс один). Звідси – з такої амбівалентності – у міфологічний (і художній) світ входить мотив двійника і двійництва (пор. також образи оборотня, вовкулаки та ін.) та одвічна колізія парного-непарного: казкові дідова донька і бабина, дві сестри (брати) й один брат (сестра), три брати (сини), один із яких – царевич або ж, навпаки, дурник; народнопісенні дві дівчини й один парубок; численні літературні альясії й переробки цих мотивів тощо. Неважко переконатися, що в “Лісовій пісні” міфomagічне “почуття числа” достатньо виразне.

Композиційне виокремлюючи Пролог, Леся Українка зосередилася також на увиразненні часового проміжку, з якого починається дія твору.

У первісному начерку це була “рання весна”, вже буяла “ніжна зелень”, а озеро вкрилося “лататтям з жовтими квітками та білими водяними лілеями”. Тобто, хоч і пора рання, весна вже впевнено вступила в силу, природа ожила й розквітла, виявляючи готовність до “діалогу” з людиною – до польи дядька Лева й Лукаша. Натомість в остаточному варіанті “жовті квітки” латаття та “водяні лілеї”, свідчення розквіту весняної пори, зникають. Авторка уточнює: “Провесна. По узліссі і на галявині зелені перший ряст і цвітуть проліски та сон-трава. Дерев безлисті, але вкриті бростю, що от-от має розкритись”. Отже, весна лише починається, світ природи ніби перебуває у стані невагомості, на межі між закінченням одного циклу та початком другого. Це стан космогонічного протиборства, відносної рівноваги смертоносних, руйнівних і життєствердних сил, міжчасовий проміжок, період передчасний, між мінус-часом (час, що ще не настав) і новим часовим відтинком. Зате перша весняна зелень і квіти, туман, що хвилюється над озером, розриваючись на шматки й відкриваючи блідо-блакитне плесо води, дерева, вкриті набубнявілими бруньками, безпомилково свідчать про те, що тимчасовість завершується й починається новий природний відрух.

Одним словом, увиразнюючи образ ранньої весняної пори – провесни, авторка не просто уточнює час, із якого починається дія драми, а змальовує картину, що відображає певний екзистенційний стан – екстра-темпоральний момент існування *ab origine*, від початку. Тобто стан, коли, в космологічному сенсі, панує хаос і світ перебуває на грані між буттям і небуттям. Саме тут і тепер, на межі протистояння космосу й хаосу, народжується Час, що збігається з початком нового астробіологічного ритморуху. Відбувається зміна календарного циклу, світ створюється заново, і все, що відроджується – життя, природа, людина, будь-яке діяння, вчинок, явлення, – все неминуче втягується в невпинний коловорот Творення.

Своєрідність такої моделі “онтології” полягає в тому, що при розмежуванні часу й вирізненні його одиниці (року) йдеться не так про перебіг подій у природі, як про здійснення певних ритуально-обрядових актів, покликаних “зруйнувати” (відмінити) попередній часовий період і “створити” (структурно оформити) наступний. За міфопоетичними уявленнями, дискретність диктується не природними процесами, а задається ритуалом. Попросту кажучи, для людини традиційної культури весна настає не тому, що холод змінюється теплом, а тому, що здійснено обряди її закликання-зустрічі. При цьому вегетація рослинності є одним із символічних дійств ритуалу календарного відродження природи та людини.

Надзвичайно яскраво дана модель космогонії відбилася в передріздвяних та різдвяних містеріях стародавніх українців. Провідною у святі Різдва в Україні від найдавніших часів була ідея сотворення світу, і ця ідея, як і

різдвяна містика з вогнем і водою, оперта на астральнім культі, стала основою давньоукраїнської міфології й релігії.

У контексті ритуальної заданості відродження світу стають зрозумілими не лише “спис діячів” та особливості їхньої поведінки, а й основна колізія Прологу – протистояння між стихійними, руйнівними та конструктивними силами у природі. Не випадково першим на авансцені подій з’являється Той, що греблі рве – персонаж, який уособлює стихійне начало. І за походженням, і за покликанням він – істота деструктивна, поліфункціональна й нестримна у своїх вчинках. Його мати – Метелиця Гірська, і це свідчить про його “родинний” зв’язок із екстремальними природними явищами (вітер, хмари, сніговиця, гори та ін.), а постійне місце “служби” – Океан, де править “цар морський” (у драмі неперсоніфікований) і панує прахаос – стан, до якого щоразу повертається світ, перш ніж поринути у круговерт нового самотворення. Генетичний зв’язок із символікою води безпомилково вказує на амбівалентність природи героя. З одного боку, він несе в собі небезпеку, завдає шкоди і людям, зриваючи греблі, мости, гатки та заставки, і природі, лякаючи птахів, підриваючи коріння дерев, розмиваючи береги лісових озер і струмків; з другого, – споріднений із невгамовною молодістю силою, бурхливим весняним пробудженням і, отже, з відродженням та оновленням усього світу.

Наділяючи свого героя привабливою зовнішністю та грайливою манерою поведінки, Леся Українка, очевидно, керувалася власним художницьким чуттям, прагненням викликати поетичне враження. Тому він і сприймається радше як молодий гарний хлопець, ніж підступна істота з “нижчого” світу. До речі, у первісних начерках авторка так і називала його – хлопцем, вповні резонно замінивши в чистовику цей номінант неозначено-особовими формами він, йому, нього та ін. Та, вірогідно, йшлося не лише про “прикрашання” образу. Адже завдяки художньому ретушванню Той, що греблі рве значною мірою позбувається фольклорної одновимірності, за якою в ньому щоразу безпомилково вгадується негативний персонаж народної демонології. Натомість сфера його самовияву розширюється, він набуває дечого, що безпосередньо не властиве демонічній істоті, принаймні у традиційно-фольклорному сприйнятті. Звісно, цей “позитив” привнесений ззовні, від автора, тобто лежить у площині художньо-суб’єктивного враження, а не фольклорних стереотипів. У цьому сенсі поетичний “доважок” до образу не лише зближує Того, що греблі рве із власне літературним персонажем, а й посилює відчуття його роздвоєності, вмотивовує його на рівні, сказати б, художньо-психологічного (літературного) сприйняття.

Двоїстість природи Того, що греблі рве, що виявляється на стику фольклорних (демонізм як сутність) і літературних (хлопець, привабливий юнак) алюзій, вносячи у змалювання образу певний елемент інтриги

і тим, безумовно, збагачуючи його, у своїй основі ґрунтується на архетипальних ремінісценціях. Не можна забувати, що йдеться про міфосемантику початку – символічне народження світу, тобто процес, в якому кожній дійовій особі відведена особлива роль, а сутність кожного визначається його участю у світотворенні. З цього погляду, дуальність Того, що греблі рве надзвичайно показова і в контексті міфозначень вповні зрозуміла. По-перше, вона зв'язана із самою “природою” героя, його приналежністю до “водяного роду”, тобто до тієї категорії істот, які так чи так виявляють причетність до однієї з основних світобудовчих стихій і провокованих нею станів. Адже вода, за міфопоетичним сприйняттям, – це і джерело життя та засіб магічного очищення, і шлях у загробний світ, місце перебування “нечистої сили” тощо. По-друге, вона зумовлена його безпосередньою функціональною заданістю: зімітована картиною бурхливого весняного водограю ситуація порубіжжя (між початком і кінцем календарного циклу, цим і тим світом і т.д.) передбачає героя, скерованого на подолання (“зняття”) протилежностей.

У давнину, в епоху творення, така роль зазвичай покладалася на деміурга (предка, бога-творця) або (паралельно чи стадіальне пізніше) на культурного героя – творця вогню, знарядь праці, ремесел, рослинних культур і т.ін. З плином часу сфера діяльності культурного героя розширюється, і він стає невіддільним від свого двійника (брата-близнюка), який наслідує його серйозні діяння, пародійно переосмислюючи їх та вдаючися до обману, підступності, трюкарства та ін. З'являється персонаж, якому двозначність діянь притаманна *ab ovo*, від самого початку: він, руйнуючи, творить (знаходить, здобуває) і, навпаки, будуючи, поводиться як каверзник, лицемірить, завдає шкоди тощо. Таким чином, причина двоїстості його характеру й поведінки полягає в його медіативній функції, зумовленій самою сутністю міфологічного мислення, яке виходить із усвідомлення опозицій і спрямовується на їхнє поступове “осереднення” (примирення, зближення).

Особливо виразно грайлива манера поведінки Того, що греблі рве постає в його стосунках із Русалкою. Як виявляється, від самого початку, стрибаючи, ринучи й виринаючи, він спрямований передусім на пошуки “водяної царівни”, наймилішої коханки-озерянки. Їй справді “нема на світі рівні”, бо знайти “ту вроду”, про яку мріяв, в яку закоханий змалку, – це його покликання й основна умова його самототожності: “Зіб'ю всю вашу воду, / таки знайду ту вроду! (Бурно мутить воду)”. Одначе здійснити цю місію без допомоги йому не під силу. Адже Русалка перебуває поза межами його впливовості, в іншому часопросторовому вимірі, де відсутні ознаки життя – світло й тепло (там “темно, холодно”), тобто в зоні смерті. Подола-

ти цей рубіж він не в змозі, і тому змушений вдаватися до помічників, роль яких у даній ситуації виконують Потерчата – “двоє маленьких, бліденьких діток у біленьких сорочечках”. Зовнішній вигляд цих істот, їхнє походження й вік (потерчата – померлі до хрещення чи мертвонароджені діти, що не досягли семимісячного віку), “соціальний” стан (“сиротятя-потерчата”), приналежність до світу мертвих відповідають традиційним уявленням. Нетрадиційно виглядає хіба що їхня роль, зате сама фігура помічника (посланця на той світ) тут вповні вмотивована, оскільки йдеться насамперед про посередництво між двома світами – земним (живим) і потойбічним (пор. мотив чарівного помічника в казці).

Русалка також належить до царства мертвих. Вважалося, що русалками стають дівчата, які померли до одруження, особливо заручені; або дівчата та діти, що померли, часто неприродною смертю (втопилися), на Русальному тижні. Як правило, вони вирізняються красою і привабливістю, співають чарівних пісень, заманюють у воду і топлять, можуть залоскотати і т.д. Образ русалки контамінується насамперед із водою, деревами та рослинністю, тому він здебільшого поєднує в собі риси водяних істот і карнавальних персонажів, зв’язаних з магією родючості.

Зв’язок образу русалки з весняним пробудженням і буянням природи очевидний, про що свідчать численні мотиви задобрювання, “проводів” русалок, суворого дотримання табу в русальний тиждень та ін. В основі русалкового міфу лежить обряд принесення людської жертви заради покращення врожаю, згодом заміненої ритуальним еквівалентом на зразок “лялі”, “куста”, солом’яного опудала тощо. Цим фактом значною мірою можна пояснити симбіоз рослинного культу з культом предків у русальній обрядовості, привабливу зовнішність русалки (жертвою обирали найгарнішу й найдостойнішу дівчину), її здатність завдавати шкоди (накликати бурю, град, засуху) за порушення численних заборон, зв’язаних із русальними святами, і навіть приносити смерть, а також мотиви передчасної смерті та трагічного (караючого) кохання.

Однак, як відомо, любовні взаємини між Тим, що греблі рве із Русалкою не мають продовження. На перешкоді їхньому пристрасному пориву стає Водяник, суворо застерігаючи Русалку від необачного вчинку. Намагання “присоромити” Русалку – тут, очевидно, лише розмовно-побутова фігура, що традиційно вживається як батьківська засторога легковажним чи неслухняним діткам. Насправді суворість значною мірою удавана і навіть доброзичлива. Гнів спрямований насамперед проти Того, що греблі рве, бо той – чужинець.

До речі, поняття чужинця, тобто іншого за походженням, вдачею, функціями, сферою й часом існування та ін., належить до засадничих у мі-

фiологiчному свiтi. Сентенцiю на зразок “кожен повинен знати свої береги” можна вважати свого роду “неписаним” правилом поведiнки демонiчних iстот. Людська уява не лише персонiфiкувала цi створiння, а й кожному з них вiдвела певну територiю та мiсце проживання. За цим законом, вихiд на межi “свого” середовища рiвнозначний втручанню в чужий свiт, а тому не минає безкарно. Саме так, наприклад, реагує Русалка, коли дiзнається, що дядько Лев i Лукаш мають намир будувати бiля озера хижку.

Найiмовiрнiше, одвiчна незавершенiсть любовного дискурсу, в якому постiйно перебуває Русалка, зумовлена насамперед її походженням. Чи то йдеться про дiвчину-русалку як ритуальну жертву, чи про дiвчину, що померла зарученою, чи про занашащену дiвчину, провiдним у структурi цього образу виступає мотив передчасної смертi, тобто нездiйсненого кохання. Цей доминантi, мiж iншим, вiдповiдає i зовнiшнiсть Русалки, що свiдчить про її безпосередню участь у розпочатому, але не доведеному до кiнця ритуальному дiйствi. Перловий вiночок (ознака зарученостi), весiльне покривало (серпанок), яке одягають перед вiнчанням i якому передує розплiтання коси, розпущене волосся (символ прощання з дiвоцтвом як кульмiнацiйний церемонiальний момент), – це атрибути, що безпомилково вказують на перерванiсть шлюбного обряду, тобто на його недовершенiсть як акцiї ритуального освячення (узаконення) подружнiх стосункiв. На перешкодi кохання стає смерть (зрада), i воно перетворюється на виплекану i таку жадану, але лише примарну, нездiйсниму, навiть згубну мрiю. Iнакше кажучи, у площинi русального мiфу семантика кохання i смертi (зради) опиняються на небезпечно близькiй вiдстанi, нехтування якою неминуче призводить до трагiчних наслiдкiв. Тому упадання за русалками, як i їхнi загравання, завжди завершуються фатально.

Отже, драматичний конфлiкт Прологу розiгрується насамперед як любовна колiзiя мiж Тим, що греблi рве та Русалкою. У мiфопоетичному сенсi вони, цi взаємнi залицання, символiзують пробудження життєтворної енергiї й носять промiжний (ритуально-ситуативний) характер, тобто завершуються разом iз входженням свiту у стадiю новотворення. Стрiмкiсть, iз якою розвиваються подiї, та невгамовна мiнливiсть настрою у стосунках “любчикiв” свiввiдносяться з нестримним перебiгом змiн у природi, яскраво виражених у поетизованому образi бурхливої весняної повенi. На завадi розбудженiї стихiї й безладдю стає Водяник, покликаний стежити за порядком, врiвноважувати неузгодженiсть i протиборство настроiв у довкiллi. Зрештою, його наставницькi сентенцiї й моралiзування такi ж закономірнi та вмотивованi, як i недовготривалiсть самої любовної iнтриги: свiт, в якому функцiонують цi iстоти, пiдпорядкований непорушним вимогам змiнностi й наступностi. Тому i сцена прощання не викликає

особливих емоцій ні в Того, що греблі рве, ні в Русалки. Але поза межами міфологічної парадигми, тобто у сфері суб'єктивно-психологічного (історичного) світосприйняття, нетривкість (тимчасовість, мінливість) почуттів і симпатій рівнозначна віроломству та зраді, які, породжуючи душевні муки і страждання, ведуть до фатальних наслідків. Міфопоетичний аналіз "Лісової пісні" показує, що Леся Українка дуже добре орієнтувалася у величезній кількості українських народних творів і виявила майстерність у відтворенні міфологічних постатей.

Драматургія Лесі Українки є багатоплановою та поліфонічною. Тому яскравим прикладом виступає її шедевр "Лісова пісня", в якому поєдналися фольклорні елементи та міфологічне мислення. Унікальність структури цього твору надає багатий матеріал для його інтерпретацій. А синтетичність мислення, яка характерна міфу, дає можливість видам мистецтва шукати різноманітні трансформації використання цієї драми. До цього твору зверталися багато діячів мистецтва, які також використовували синтетичні жанри, а саме: опера, балет, кінематограф. Але всі митці додають міфологічному аспекту "Лісової пісні" сучасний сенс, бо міф – вічно живе джерело, необхідна умова й первісний матеріал для всякого мистецтва. (Докладніше див.: Скупейко Лукаш. Пролог як міфообраз світу *ab origine* в "Лісовій Пісні" Лесі Українки // Слово і Час. – 2003. – №2. – С.22-30.)

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 8

Тема: Жанрово-стильовий рівень і рівень напрямів у компаративістиці,

Мета: розширити знання про розвиток жанрової системи та історичну трансформацію жанрів; ознайомитися з циклічними та лінійними концепціями стильової еволюції.

План

1. Компаративна жанрологія: розвиток жанрової системи, історична трансформація жанрів, процеси жанрової диференціації.
2. Порівняльні аспекти національних жанрових систем.
3. Рівень літературних стилів і напрямів. Типологія стилів і напрямів.
4. Проблеми порівняльного вивчення літературних напрямів.

Попередня підготовка

1. Опрацювати літературу

а) основну:

- Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 193-240.
- Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М.: Прогресс, 1979. – С. 215-260.
- Проблемы особых межлитературных общностей: Сб. ст / Под общ. ред. Дюришина Д. – М.: Наука, 1993. – 263 с.

б) додаткову:

- Азаров Ю.А. Сорокина В.В. Новые исследования в области сравнительного литературоведения // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 1995. – № 1. – С. 89-96.

2. **Практичне завдання:** підготувати повідомлення на тему “Циклічні та лінійні концепції стильової еволюції”.

Методичні рекомендації

Дослідження європейського живопису, скульптури та архітектури від раннього Відродження й до Бароко дало Генріху Вельфліну підстави для вивчення п'ятих стильових опозицій: “лінійність – мальовничість”, “площинне – глибинне зображення”, “закрита – відкрита форма”, “багатоманітність – єдність”, “абсолютна – відносна прозорість”, за якими він змодельовав циклічну концепцію стильової еволюції: “класика” і “бароко” – це два протилежні полюси, що наявні в кожній добі європейського мистецтва.

З 1920-х років теорія циклічного розвитку мистецтва Вельфліна набула популярності і в Україні. Вона побутувала в колі неокласиків, нею захоплювалися М. Зеров і В. Петров, а відтак – М. Хвильовий і Д. Чижевський. Узагальнюючи свої спостереження, Чижевський сформулював “*хвильову теорію*” стильової еволюції красеного письменства. Хоч які різноманітні були численні літературні стилі, що змінювалися в європейських літературах протягом довгих століть, але в них легко помітити два типи, які характеризуються протилежними рисами: любов’ю до простоти чи, натомість, ухилом до ускладненості; нахилом до ясних, за певними приписами вибудованих рамок або, навпаки, прагненням надати творові навмисне незакінченої, розірваної, “вільної” форми. Так само помітимо або прагнення до прозорої ясності думки або, натомість, нехтування ясністю, бо, мовляв, важливіша “глибина”, хоч би вона читачеві і не завжди була до кінця зрозуміла; зусилля виробити унормовану, нормалізовану, “чисту” мову або, натомість, шукання своєрідної, оригінальної мови, любов до мовних дивацтв, ужиток діалектизмів та жаргонізмів; прагнення дати найточніший вислів або, навпаки, – найбільшу повноту мовного вияву, хоч би це було і не на користь точності; прагнення досягнути в загальному враження спокійної гармонії або, навпаки, напруження, руху, динаміки. Представники цих двох різних типів літературних стилів цінять не те саме: ясність або глибину, простоту або пишність, спокій або рух, закінченість у собі або безмежність перспектив, викінченість або прагнення та мінливість, сконцентрованість або різноманітність, традиційну канонічність або новизну і т. д. З одного боку, переважає ідеал спокійної урівноваженої краси, з іншого – краса не є єдиною *естетичною* цінністю літературного твору, поруч краси стоять інші цінності, та до естетичної сфери приймається навіть незугарне...”

На циклічній концепції ґрунтується книжка Еріха Авербаха “Мімесис. Зображення дійсності в західноєвропейській літературі” (1946), яка не лише розгортає перед читачем грандіозну панораму еволюції європейського письменства впродовж трьох останніх тисячоліть – від Античності й до ХХ ст., а й демонструє майстерний стильовий аналіз поодиноких текстів. Маючи на увазі під мімесисом літературну репрезентацію актуальної дійсності, дослідник-ерудит опрацював величезний історико-літературний матеріал грецькою, латинською, іспанською, італійською, французькою, німецькою й англійською мовами і здійснив його періодизацію за типологічними критеріями високого і низького стилів, відомими ще з часів Арістотеля. За Авербахом, античність і класицизм розрізняли високий стиль, для якого притаманна експресія ідей та емоцій епохи, і стиль тривіальний, що відображує буденну дійсність. Злиття цих двох ідей і стилів відбувало-

ся двічі – у Середньовіччі під впливом реалістичного стилю Євангелія і в творчості митців XIX і XX ст. – Стендаля, Бальзака, Марселя Пруста, Дж. Джойса, Вірджинії Вульф, Томаса Манна, яким імпонувало конкретне зображення історії і внутрішнього світу людської особистості.

Йдучи шляхом, що його запропонував Г. Вельфлін, дослідники (особливо структуралістської орієнтації) розробляли й інші схеми бінарних опозицій: “бароко – реалізм”, “реалізм – романтизм” і навіть (у радянській науці) “реалізм – антиреалізм”. З-поміж них універсальністю і теоретичним обґрунтуванням вирізняється *опозиція метафоричного й метонімічного стилів* Романа Якобсона. Джерелом цієї опозиції була, очевидно, потєбнянська концепція двох типів образного мовлення – *метафоричного* називання предмета за допомогою ознак, невластивих для нього й несумісних із ним, та *синекдохічного* означення предмета через окрему яскраву й промовисту суміжну деталь. За Якобсоном, мовлення може будуватися за двома принципами смислової організації: тема переходить одна в іншу або за подібністю (*метафоричний принцип*), або за суміжністю (*метонімічний принцип*). Метафоричні конструкції переважають у російській ліричній пісні, романтизмі й символізмі, а метонімічний принцип організації мовлення характерний для героїчного епосу, реалістичного письменства. Дотримуючись відношення суміжності, реаліст метонімічно відхиляється від фабули до докільця, персонажів – до просторового тла. Л. Толстой у сцені самогубства Анни Кареніної зосереджує увагу на червоному мішечку героїні, а у “Війні і мирі” використовує синекдохи “вусики на верхній губі” і “голі плечі” для змалювання жіночих персонажів. Р. Якобсон говорить також про метонімічну орієнтацію кубізму, в якому предмет трансформується в набір синекдохічних ознак, на що сюрреалісти відповіли відверто метафоричною позицією. Починаючи з фільмів Д.В. Гріффіта кіномистецтво, з його розвинутими можливостями зміни кута зору, перспективи і фокусу кадрів, порвало з традиціями театру і дало безпрецедентну розмаїтість синекдохічних “крупних планів” і взагалі метонімічних “мізансцен”. У Чарлі Чапліна ці засоби були витіснені метафоричним “монтажем” з його переходами напливів – своєрідними кінематографічними уподібненнями.

Чимало інших дослідників звернуло увагу на циклічну послідовність у чергуванні метонімічного і метафоричного мислення впродовж літературної історії: метонімічний характер мали, наприклад, класицизм і реалізм, а романтизм і символізм позначені перевагою метафоричного мовомислення.

Захоплення циклічними теоріями чергувалось в літературознавчій компаративістиці з лінійними концепціями *стильової еволюції*. На відміну від *позитивістичної літературної історії*, яка вкладала твір у хронологічну серію і тим самим редукувала до статусу “факту”, формалісти

Віктор Шкловський, Борис Ейхенбаум, Юрій Тинянов обґрунтували історичну зміну стилів безнастанним чергуванням принципів *автоматизації та одивнення* (чи очуднення, як у Леся Курбаса): мистецтво оновлює естетичну чуттєвість читачів за допомогою форм, які порушують звичний автоматизм читацького сприймання. Це *формалістичне трактування літературної еволюції як безперервної боротьби нового зі старим* Роман Якобсон уточнив у 1935 р.: ефект одивнення виникає завдяки формальним новаціям, експериментальним “прийомам” (тобто способам стилістичної і композиційної організації тематичного матеріалу), які згодом, зайнявши панівні позиції в літературній системі, починають масово тиражуватися й тому стають узвичаєними, невідчутними, автоматизованими, щоби відтак поступитися новим формам.

Уточнюючи формалістичне трактування літературної еволюції, *рецептивна естетика* Ганса Роберта Яussa доповнила естетичну опозицію “нове – старе” важливим опосередковуючим чинником, яким є взаємодія твору і сприймана. Будь-яку нову стильову поетику можна розглядати як систему естетичних сигналів, за допомогою яких літературний текст активізує читацький досвід і зрушує з місця усталені інтерпретаційні коди, естетичні стереотипи, змінюючи, згідно з Яуссом, звичний “горизонт сподівань”. Проте, помічаючи новації на тлі мистецької традиції, сучасники ідентифікують їх шляхом зіставлення з подібними явищами в інших літературах. Отож проєкція новоявленого стилю на історичну і порівняльну площину актуалізує національну традицію і міжлітературний контекст.

Всередині ХХ ст. значний розголос дістали концепції послідовної зміни літературних напрямів у глобальному масштабі. У “Нарисі порівняльної літератури від Данте Аліґ’єрі до Юджина О’Ніла”, що його написав американський літературознавець швейцарського походження Вернер П. Фрідеріх у співпраці з Девідом Мелоном, було запропоновано *універсалістичну модель* світового літературного процесу, згідно з якою відлік світової літератури розпочинає доба Ренесансу, а в доповіді Віктора Жирмунського “Літературні течії як міжнародне явище”, з якою російський учений виступив на V Конгресі МАПЛ 1967 р. в Белграді, йшлося про “однакову регулярну послідовність літературних напрямів”, що мають міжлітературний характер (тобто спершу ренесанс, а потім – бароко, класицизм, романтизм, реалізм і натуралізм, модернізм).

Універсалістична схема була, звісно, європоцентричною, бо не враховувала специфіки розвитку неєвропейського письменства, а також не розв’язувала проблем синхронізації національних літератур та своєрідності їхнього стильового обличчя. Ці проблеми й інші порівняльно-історичні аспекти стильової типології вивчають Георгій Іачев (Росія), Анна Балакян (США), Діоніз Дюришин (Словаччина), Доуве Фоккема (Нідерланди), Дмитро Наливайко (Україна), Галіна Янашек-Іванічкова (Польща). ■

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 9

Тема: Концепція інтертекстуальності.

Мета: Засвоєння основних типів та форм міжтекстової взаємодії; на прикладах конкретних художніх стилів простежити взаємовплив літератури та інших видів мистецтва.

План

1. Становлення категорії інтертекстуальності. Типи міжтекстової взаємодії. Форми інтертекстуальності.
2. Історичні міжтекстові форми. Міжтекстовість епохи модернізму і постмодернізму.
3. Міждисциплінарні підходи порівняльного вивчення літератури та її контекстів.
4. Співвідношення інтермедіальності та мистецтва слова в контексті системи мистецтв.
5. Культурологічне й антропологічне вивчення літератури.

Попередня підготовка

1. **Опрацювати літературу**

а) основну:

- Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 413-423.
- Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 241-279.
- Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. – С.-Петербург: "Искусство-СПБ", 2000. – С. 112-146.
- Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2002. – 280 с.
- Хализев В.Е. Интертекстуальность // Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник для студ. высших учебных заведений. – М.: Высшая школа, 1999. – С.259-293.

б) додаткову:

- Арнольд И.В. Объективность, субъективность и предвзятость в интерпретации художественного текста // Арнольд И.В. Семиантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей. – СПб.: СПбГУ, 1999. – С. 341-350.

- Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія // Дивослово. – 2000. – № 2. – С.5-7.
- Бахтин М.М. Форми времени и хронотопа в романе: Очерки по истории поэтики // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 234-407.
- Ильин И.П. Интертекстуальность // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н.Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – С. 307-309.
- Кристева Ю. Бахтин. Слово. Диалог и роман // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – 1995. – № 1. – С. 97-124.
- Одаренко О. Простір розгалужених шляхів: знайомство з гіперлітературою // Всесвіт. – 2003. – № 9-10. – С.161-168.
- Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. 2-е изд. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
- Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.

2. Практичні завдання:

- а) прокоментуйте явище синестезії в літературі;
- б) охарактеризуйте взаємовплив літератури й інших видів мистецтва на прикладах конкретних художніх стилів, творчості митців.

Методичні рекомендації

Сучасне дослідження художньої моделі світу письменника передбачає визначення міжтекстових зв'язків, або інтертекстуальності. Про актуальність такого роду аналізу свідчить тлумачення поняття “інтертексту” В. Рудневим як основного способу побудови художнього тексту в мистецтві модернізму й постмодернізму, сутність якого полягає в тому, що текст будується з цитат і ремінісценцій до інших текстів.

Проте інтертекстуальність має відношення не лише до зазначених літературних напрямів, вона – явище прадавнє; запозичення існувало завжди: ознаки цього феномену виявлено вже у Старому Завіті, а “чужі” слова досить широко застосовувалися в античній літературі та в епоху Відродження.

Серед теоретиків, що стояли біля витоків методологічних засад дослідження інтертекстуальності, в першу чергу необхідно назвати М. Бахтіна, який у роботі “Проблема змісту, матеріалу й форми в словесній художній творчості” 1924 року починає розглядати художній твір як “... місце перетину текстових площин, як діалог різного виду письма, – самого письмен-

ника, отримувача (або персонажа) і, нарешті, письма, створеного теперішнім або попереднім культурним контекстом”.

Ці ідеї були використані й певною мірою переосмислені Ю. Крістєвою, яка вважається фундатором філософсько-літературознавчих засад інтертекстуальності і якій, зокрема, належить сам термін “інтертекстуальність” (1967 р.), що розуміється як взаємодія різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються в тексті. Дослідниця стверджує, що “... будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продуктом усмоктування й трансформації якого-небудь іншого тексту. Тим самим на місце поняття інтерсуб’єктивності стає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню”.

Класичним визначенням понять “інтертекст” і “інтертекстуальність” сьогодні прийнято вважати тлумачення, що належить Р. Бартові: “Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш знайомих формах: тексти попередньої культури й культури оточуючої. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо – всі вони ввібрані текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту й навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведеною до проблеми джерел і впливів; вона являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, підсвідомих або автоматичних цитат, поданих без лапок”.

Схоже визначення пропонує І. Арнольд: “Під інтертекстуальністю розуміється включення в текст або інших цілих текстів з іншим суб’єктом мовлення, або їхніх фрагментів у вигляді маркованих або немаркованих, перетворених або незмінних цитат, алюзій та ремінісценцій”.

Під впливом теоретиків структуралізму й постструктуралізму в галузі літературознавства й філософії А.-Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріди, М. Ріффатера свідомість людини було ототожнено з писемним текстом як виявом його фіксації. Отже, як текст стали розглядатися література, культура, суспільство, історія, сама людина, а будь-який новостворений текст сприймався як “інтертекстуальна інтеракція” (Ю. Крістєва). Наступним кроком “пан-інтертекстуальності” стало проголошення “смерті” автора і, відповідно, індивідуального оригінального тексту, який повинен був розчинитися в явних і неявних цитатах (Р. Барт).

Схожої, проте значно стриманішої позиції дотримуються представники московсько-тартуської школи. Так, Ю. Лотман зазначає: “Культура в цілому може розглядатися як текст. Проте надзвичайно важливо підкреслити, що це – складно організований текст, що розпадається на ієрархію

“текстів у текстах” і утворює складні переплетіння текстів... Уявлення про текст як про однаково організований смисловий простір доповнюється посиланням на вторгнення різноманітних “випадкових” елементів з інших текстів. Вони вступають у непередбачувану гру з основними структурами й різко збільшують непередбачуваність подальшого розвитку”.

Ж. Женнет у книзі “Палімпсести: Література другого ступеня (1982)” вважає можливим виділити п’ять найголовніших інтертекстуальних відношень: інтертекстуальність як співприсутність у одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат тощо); передтекстуальність як відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфу; метатекстуальність як коментуюче й часто критичне посилання на свій передтекст; гіпертекстуальність як осміювання або пародіювання одним текстом іншого; архітекстуальність, що може усвідомлюватися як жанровий зв’язок текстів.

Досить чітко засади інтертекстуального підходу дослідження окреслено в роботі О. Жолковського “Блукаючі сни”: “Інтертекстуальний підхід, зовсім не зводяться до пошуків безпосередніх запозичень і алегорій, відкриває нові горизонти цікавих можливостей. Серед них: зіставлення типологічно схожих явищ (творів, жанрів, напрямів) як варіацій на загальні теми й структури; виявлення глибинної (міфологічного, психологічного, соціально-прагматичного) підґрунтя аналізованих текстів; вивчення зрушень цілих художніх систем, зокрема, опису творчої еволюції автора як його діалогу з самим собою й культурним контекстом тощо”.

Н. Фатеева, спираючись на надбання попередників і розглядаючи інтертекстуальність як феномен, без урахування якого смисл художнього тексту залишається незрозумілим, пропонує власну теорію інтертекстуалізації. На думку вченої, дослідження тексту має враховувати два види інтертекстуальності: авторську й читацьку. Саме такий підхід дасть можливість повною мірою розкрити характер “діалогу” двох концептуальних систем.

Теоретичні та практичні проблеми інтертекстуальності розроблені й плідно використовуються в роботах І. Ільїна, І. Смирнова, О. Жолковського, Н. Фатеевої та багатьох інших. ■

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 10

Тема: Літературознавча етноімагологія.

Мета: ознайомитися зі специфікою імагології як розділу порівняльного літературознавства; проаналізувати образи у контексті опозиції "свій" / "чужий" у літературному творі.

План

1. Специфіка предмета, мети і завдань імагології як складової компаративістики.
2. Проблеми національного характеру і національний образ світу.
3. Питання національних стереотипів.
4. Літературні подорожі й естетизація екзотичного.
5. Категорії "свій" і "чужий". Літературне порубіжжя: народи-сусіди та близькі національні літератури.
6. Україна в рецепції Заходу та Сходу.

Попередня підготовка

1. Опрацювати літературу

а) основну:

- Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – С. 349-384.
- Дюришин Д. Теорія сравнительного изучения литературы. – М.: Прогресс, 1979. – С. 242-287.
- Літературознавча компаративістика: Навч. посібник / Терноп. держ. пед. ун-т ім. В.Гнатюка; Упоряд.: Р.Т.Гром'як, І.В.Папуша.– Тернопіль, 2002.– 334 с.
- Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія / За ред. Р.Гром'яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 367 с.
- Наливайко Д. Літературна імагологія: предмет і стратегії // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – С.91-103.
- Наливайко Д.С. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. – К.: Основи, 1998. – 578 с.
- Орехов В.В. "Ответная" литературная рецепция как объект имагологии // Літературна компаративістика. Вип.1 / НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка; Редкол.: Наливайко Д.С. (відп. ред.) та ін. – К.: ПЦ Фоліант, 2005. – С.98-110.

- б) додаткову:
- Будний В. Розгадка чарів Цирцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології // Слово і Час. – 2007. – № 3. – С.52-63.
 - Проблемы особых межлитературных общностей: Сб. ст / Под общ.ред. Дюришина Д. – М.: Наука, 1993. – 263 с.
 - Современное зарубежное литературоведение: Страны Западной Европы и США: Концепции. Школы. Термины / Рос. Акад. наук. ИНИОН; Сост. И.П.Ильин, Е.Л.Цурганова. – М.: Интрада, 1996. – 520 с.

2. Практичні завдання:

- а) визначте пріоритетні напрямки імагологічних досліджень сьогодні;
- б) підготуйте характеристику стереотипів щодо образів американця, британця, італійця, іспанця. Відповідь ілюструйте прикладами з творів художньої літератури;
- в) проаналізуйте образи Свого – Чужого у поезії “Дим” Лесі Українки.

Методичні рекомендації

Для успіху будь-якого спілкування – міжособистісного чи міжкультурного – важливе значення мають взаємні уявлення його учасників одне про одного – як пізнання себе через власне Я та через сприйняття себе іншими, так і наше сприйняття Іншого – як чужинця чи сусіда, ворога чи партнера. Комунікативно-рецепційні аспекти дедалі більше цікавлять українську та зарубіжну гуманітаристику з огляду на посилення в сучасному світі діалогічних тенденцій у рамках національних (як-от перебіг міжетнічного порозуміння в Україні), континентальних (об’єднавчі процеси в Європі) і глобальних (взаємини Заходу і Сходу).

Імагологія (imagology чи image studies англійською, imagologie французькою і німецькою) є розгалуженою системою споріднених дисциплін, що вивчають історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні, політологічні аспекти тих образів, за посередництва яких учасники спілкування уявляють самі себе і партнера. В соціологію термін “імагологія” (від “image” – образ) запровадив у 1922 р. американець Волтер Ліпшман. Окремі дослідницькі напрями вивчають функціонування іміджів у галузях політичної реклами та комерційного маркетингу. В теорії засобів масової інформації імагологією називають філософію масмедій, котра вивчає публічні образи (public images) – “повідомлення, що творять світ”, тобто організують простір суспільної думки у глобальних масштабах.

Співпрацюючи з іншими спорідненими імагологічними галузями, літературна імагологія обрала доволі конкретний спектр дослідних завдань: намагаючись не випускати з поля зору літературну образність як таку, вона зосередилася на етнічних образах – літературних репрезентаціях інших національних культур.

До середини ХХ ст. дослідники вивчали окремі аспекти імагологічної проблематики на межі літературознавства та етнографії, етнопсихології, антропології культури, соціології. У 1950-х роках у французькому літературознавстві виникла дослідницька спеціалізація під назвою “імагологія”; присвячена вивченню образів інших етнокультур у національній літературі. Біля початків цієї царини стояли Жан-Марі Карре і його учень та послідовник Маріус-Франсуа Гюйяр.

Зазнавши чимало критики і недоброзичливого ставлення впродовж 1950 – 1980-х років, літературна імагологія, хоча ще й досі змагається за визнання, тепер перебуває на злеті. Її методологія виводить компаративне дослідження у сферу вивчення міжкультурних взаємин. Наукові зацікавлення зосереджені на актуальних для сучасного суспільства проблемах національної і культурної ідентичності, “деколонізації” тощо. Особливо інтенсивно ця спеціалізація розвивається у Франції та Німеччині. Основні школи європейської імагології очолили Д.-А. Пажо та Г. Дизеринк.

В українській науці цієї проблематикою займалися в етнопсихологічному аспекті Володимир Янів і чимало його попередників та наступників, а в суто імагологічному плані – Дмитро Наливайко.

За своєю структурою літературний етнообраз є деталлю, яка використовується для репрезентації (зображення) всієї нації. За цією референційною віднесеністю (тобто пов’язанням індивідуальних рис зображуваного з певною національною ідентичністю) розрізняють образ власного етнокультурного Я – автообраз (чи автоімідж, auto-image) – та образ Іншого – гетерообраз (чи гетероімідж, hetero-image), а за семантикою їх можна ділити на образи позитивно й негативно забарвлені, символічні, карикатурні, гротескні тощо. Зустріч з Іншим – його прийняття чи неприйняття, підпорядкування йому, панування над ним чи діалог з ним – спонукає до вслухання у власне Я, відкриття в ньому досі незнаного, переоцінку й оновлення, коли перебудовуються позиції, в яких “своє” перебуває відносно “іншого” та “універсального”, загальнолюдського.

Студентам пропонується виокремити та охарактеризувати автообрази та гетерообрази у поезії “Дим” Лесі Українки. ■

ТЕМАТИКА РЕФЕРАТІВ І ДОПОВІДЕЙ

1. "Слово о полку Ігоревім" та "Пісня про Роланда" в порівняльно-типологічному висвітленні.
2. Типологія образу Сатани у творах Дж. Мільтона "Втрачений рай" та Дж. Байрона "Кайн".
3. Драматичні твори Лопе де Веги "Фуенте Овехуна" і Ф. Шіллера "Вільгельм Телль": типологічні паралелі.
4. "Уроки королям" у "Зірці Севілії" Лопе де Веги та "Андромасі" Ж. Расіна (тема монархічної сваволі).
5. "Приватна війна" у творах "Розбійники" Ф. Шіллера та "Міхаель Кольхаас" Г. фон Клейста.
6. Національні панорами життя Польщі і Росії у творах А. Міцкевича "Пан Тадеуш" та О. Пушкіна "Євгеній Онегін".
7. Компаративне дослідження романів О. де Бальзака "Шагренева шкіра" та О. Уайльда "Портрет Доріана Грея".
8. Компаративне прочитання романів Панаса Мирного "Повія" та Еміля Золя "Пастка".
9. Компаративний аспект вивчення творів Лесі Українки "Одержима" та Г. Ібсена "Бранд".
10. Повість М.Коцюбинського "Тіні забутих предків" і роман К. Гамсуна "Пан" у порівняльно-типологічному висвітленні.
11. Проблема "влади землі" у творах О. Кобилянської, М. Коцюбинського та Е. Золя ("Земля" – "Fata Morgana" – "Земля").
12. "Жіноче питання" у творах О. Кобилянської "Людина" та Ш. Бронте "Джен Ейр".
13. Проблеми формування особистості в романах М. Горького "Фома Гордєєв" і Ч. Діккенса "Домбі і син".
14. Ідейно-естетичні й філософські паралелі у творах В. Винниченка "Чесність з собою" та Г. Ібсена "Пер Гюнт".
15. Кохання і місто в романах В. Підмогильного "Місто" та Гі де Мопассана "Любий Друг".
16. Романи В. Барки "Жовтий князь" та К. Гамсуна "Голод" у порівняльно-типологічному висвітленні.
17. Антиутопії Дж. Оруелла "1984" та Є. Замятіна "Ми" у порівняльно-типологічному висвітленні.
18. "Дияволяда" у світовій літературі.
19. Античні образи у творчості Лесі Українки.
20. Образ Роксолани в українській і світовій літературі.
21. Жанна д'Арк як історична постать і літературна героїня.
22. Образ Дон Жуана у світовій літературі.
23. Образ Івана Мазепи очима європейських романтиків (на матеріалі творів Дж.Г. Байрона, Ю. Словацького, О. Пушкіна та ін.).

24. Образ Івана Мазепи очима українських і зарубіжних письменників.
25. Роман В. Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля" в контексті світової "дияволяди".
26. Пенелопіада у світовій літературі.
27. Мінотавріана ХХ ст.
28. Рай і Пекло у світовій поезії.
29. Інтерпретація біблійних образів та мотивів в епопеї Дж. Мільтона "Втрачений рай".
30. Біблійні мотиви у творчості Т. Шевченка.
31. Пісня кохання у світовій літературі / поезії.
32. Компаративний аспект дослідження прози Вальтера Скотта і Дж.Ф. Купера.
33. Пантеїстична філософія художнього світу М. Коцюбинського і К. Гамсуна.
34. Типологія антивоєнного роману: О.Гончар – Е.-М. Ремарк – Е. Хемінгуей.
35. Дж.Г. Байрон і байронізм у світовій літературі.
36. Адам Міцкевич та українська література.
37. Специфіка творчого стилю М. Коцюбинського в контексті західноєвропейського літературного процесу: норвезька паралель.
38. Кнут Гамсун та українська література.
39. Романтизм в Україні та Західній Європі: типологічні сходження й національні особливості.
40. Типологічні сходження й національна своєрідність українського та російського імпресіонізму (на матеріалі творчості М. Коцюбинського й А. Чехова).
41. Український модернізм на тлі європейського модернізму.
42. Українсько-російські літературні взаємини кін. ХІХ – поч. ХХ ст.
43. Українська література та західноєвропейський літературний процес.
44. Українська література в інонаціональних перекладах.
45. Зарубіжна література в перекладах українських письменників.
46. Перекладацька діяльність Івана Франка.
47. Український перекладач на ниві світової літератури (творча діяльність Бориса Тена, А. Содомори, Г. Кочура, М. Лукаша).
48. Міф і міфологічний фактор у літературі: специфіка зв'язків літератури з міфологією.
49. Літературна міфотворчість як культурно-філософський феномен кін. ХІХ – першої пол. ХХ ст. та її типологія.
50. Традиційні образи, мотиви та сюжети в літературі і культурі: особливості функціонування і трансформації.
51. Літературна компаративістика в Україні: історія, сучасний стан, перспективи розвитку.
52. Тенденції розвитку сучасного українського літературознавства: наукова діяльність чл.-кор. Д.С. Наливайка та інших вітчизняних вчених. ■

ПРОГРАМА ІСПИТУ З КУРСУ “ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО”

1. Порівняльне літературознавство: предмет, мета і завдання науки.
2. Структура літературної компаративістики. Міжпредметні зв'язки.
3. Етапи розвитку світової літературної компаративістики.
4. Компаративістика кінця XIX – I пол. XX ст.: її основний предмет і методологія.
5. Порівняльне літературознавство II пол. XX ст.: основний предмет вивчення і методологія.
6. Етапи “кризи” в розвитку порівняльного літературознавства: причини, пошук шляхів вирішення.
7. Розвиток компаративістики в Україні.
8. “Школи” порівняльного літературознавства.
9. Найвизначніші представники вітчизняної й зарубіжної компаративістики: характеристика наукової діяльності.
10. Компаративістика і світова література. Концепції світової літератури.
11. Компаративістика і теорія літератури, їх взаємопов'язаність і взаємодія.
12. Компаративістика та історія літератури.
13. Літературна компаративістика як “порівняльна поетика”.
14. Контактно-генетичні зв'язки в літературі: природа, функціонування, значення, різновиди.
15. Виникнення й функціонування типологічних сходжень у літературі.
16. Синкретизм контактано-генетичних зв'язків і типологічних сходжень у літературі.
17. Література в системі інших видів мистецтв: становлення, сучасний стан і перспективи галузі компаративістики.
18. Проблеми імагології.
19. Тематологічний рівень порівняльно-типологічного дослідження літератури.
20. Генологічний рівень порівняльно-типологічного вивчення літератури.
21. Жанри та їх системи в національних літературах: специфіка, трансформації.
22. Теорія інтертекстуальності в сучасній компаративістиці. Претекст. Гіпертекст.
23. Особливості компаративного дослідження художніх систем і стилів у літературі.

24. Проблема літературних систем.
25. Національна літературна система: закономірності розвитку.
26. Специфіка існування і розвитку зональної літературної системи.
27. Особливості розвитку літературного регіону.
28. Поняття міжлітературного процесу. Його структура.
29. Вплив і рецепція у літературному процесі.
30. Місце і роль перекладу в системі міжлітературного процесу. Еволюція художнього перекладу та його різновиди.
31. Історія й сьогодення українського перекладознавства. Найвизначніші представники.
32. Міфологія і література. Міфологічний фактор у літературі. Проблеми літературної міфотворчості.
33. Міфопоетика літературного твору: система і складники.
34. Функціонування й трансформація традиційних структур у літературі. Античний, біблійний та інші складники в літературних творах.
35. Своєрідність художніх систем і стилів української літератури.
36. Давня українська література в європейському контексті.
37. Нова українська література і світовий контекст.
38. Сучасна українська література в контексті світового літературного процесу.
39. Сучасна літературна компаративістика: стан, проблеми, тенденції, перспективи.
40. Викладання літературної компаративістики в середній і вищій школі: стан і проблеми. ■

ЛІТЕРАТУРА ДО КУРСУ

Наукова література (основна)

1. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття. – Чернівці: Рута, 2001. – 335 с.
2. Антофійчук В., Нямцу А. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. – Чернівці: Рута, 1997. – 200 с.
3. Арендаренко І. По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика). – К.: ПІД "Фоліант", 2004. – 216 с.
4. Барабаш Ю. "Коли забуду тебе, Єрусалиме...". Гоголь і Шевченко: Порівняльно-типологічні студії. – Харків: Акта, 2001. – 376 с.
5. Білецький О.І. Українська література серед інших літератур світу // Зібрання творів: У 5 т. – К.: Наукова думка, 1965. – Т.2. – С.5-50.
6. Біловус Л.І. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика. – Тернопіль: Видавець Стародубець, 2003. – 36 с.
7. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2008. – 430 с.
8. Вервес Г. В інтернаціональних літературних зв'язках: Питання контексту. – К.: Дніпро, 1983. – 383 с.
9. Веселовский А. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.
10. Гадамер Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з німецької. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
11. Галич О.А. Історія літературознавства. Частина І: зарубіжне літературознавство: Підручник для філологічних спеціальностей. – К.: Шлях, 2006. – 208 с.
12. Гачев Г. Национальные образы мира: Космо – Психо – Логос. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – 480с.
13. Гачев Г. Национальные образы мира. Общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский. – М., 1988. – 448 с.
14. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації. Монографія / За редакцією Романа Гром'яка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 286 с.
15. Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половині ХІХ – початку ХХ сторіч // Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. – Львів, 2002. – 208 с.
16. Гримм Я. Немецкая мифология // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г.К. Косикова. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 54-71.
17. Гурдуз А. Літературна компаративістика: Навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П.Могили, 2008. – 72 с.

18. Гурдуз А. Традиційні структури в літературі: Навчально-методичні рекомендації до вивчення курсу "Літературна компаративістика". – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008. – 68 с.
19. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Предисловие С. Гардзонио; Предисловие Ю. Н. Караулова. – М.: Азбуковник, 2003. – 298 с.
20. Дзюба І. Знайомство з десятою Музою // Дзюба І. З криниці літ: У 3 т. – Т. 2. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – С. 706–787.
21. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения: Пер. с рум. – М.: Прогресс, 1977. – 229 с.
22. Дон Жуан у світовому контексті / Упоряд. і передм. Агеєва В. – К.: Факт, 2002. – 448 с.
23. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы: Пер. со словац. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
24. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – Л., 1979. – 495 с.
25. Западное литературоведение XX в.: Энциклопедия / РАН. ИНИОН; Гл. ред. Е.А.Цурганова. – М.: ЮТКАБА, 2004.
26. Звиняцьковський В.Я. Новелістика А.Чехова і М.Коцюбинського. – К.: Наук. думка, 1987. – 106 с.
27. Кеба А.В. Андрей Платонов и мировая литература XX века: Типологические связи. – Каменець-Подольський: Абетка-НОВА, 2001. – 320 с.
28. Кирилюк С.Д. Ольга Кобилянська і світова література. – Чернівці: Рута, 2002. – 173 с.
29. Конрад Н.И. Запад и Восток: Статьи. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Наука, 1972. – 496 с.
30. Коптілов В. Теорія і практика перекладу: Навч. посібник для студентів. – К.: Юніверс, 2003. – 280 с.
31. Кудрявцев М.Г. "І аз воздам...": Злочин і кара як соціально-етична проблема в художніх інтерпретаціях... І не тільки. – Кам'янець-Подільський: Оіюм, 2005. – 176 с.
32. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Изд 2-е, стереотипное. – М.. Едиториал УРСС, 2004. – 272 с.
33. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: Літературознавчі проєкції / Наук. ред. Р. Т. Гром'як. – Тернопіль: ТНПУ, 2006. – 470 с.
34. Ласло-Куцюк М. Велика традиція: Українська класична література в порівняльному висвітленні. – Бухарест: Критеріон, 1979. – 287 с.
35. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Буковин. центр гуманіт. дослідж.; За ред. А.Волкова та ін. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.

36. Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е. М. Мелетинско-го. – М.: Изд-во Рос. гос. гуманитар. ун-та, 2001. – 433 с.
37. Лімборський І.В. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону: спроба компаративного аналізу літературних парадигм. – Черкаси, 2006. – 364 с.
38. Літературна компаративістика. Вип. 1 / НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка; Редкол.: Наливайко Д.С. (відп. ред.) та ін. – К.: ПЦ“Фоліант”, 2005. – 363 с.
39. Літературна компаративістика. Вип. 2 / НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка; Редкол.: Наливайко Д.С. (відп. ред.) та ін. – К.: ПЦ“Фоліант”, 2005. – 365 с.
40. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Автор-укладач Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ“Академія”, 2007. – Т. 1. – 608 с.; Т. 2. – 624 с.
41. Літературознавча компаративістика: Навч. посібник / Терноп. держ. пед. ун-т ім.В.Гнатюка; Упоряд.: Р.Т.Гром'як, І.В.Папуша. – Тернопіль, 2002. – 334 с.
42. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія / За ред. Романа Гром'яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 367 с.
43. Літературознавчий словник-довідник / Уклад.: Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів, В.І. Теремко. – 2-е вид., випр., допов. – К.: ВЦ“Академія”, 2006. – 752с.
44. Матвішин В. Г. Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – початку XX ст. – Львів: Вища школа, 1989. – 167 с.
45. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 408с.
46. Микола Олексійович Лукаш: Коротка хроніка життя і творчості / Б.Черняков (уклад.). – К., 2004. – 79 с.
47. Минералов Ю. Сравнительное литературоведение. – М.: Высшая школа, 2010. – 381 с.
48. Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій: Монографія / Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка; За ред. Р.Т. Гром'яка. – Тернопіль: РВВ ТНПУ, 2005. – 320 с.
49. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 327 с.
50. Наєнко М.К. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. – К.: ВЦ“Академія”, 1997. – 320 с.
51. Наливайко Д. С. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI – XVIII ст. – К.: Основи, 1998. – 578 с.
52. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. – К.: Дніпро, 1988. – 395 с.
53. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім“Киево-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.

54. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. – Львів: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2003. – 568 с.
55. Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. – М., 1976.
56. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі: У 2-х кн. – Львів: Ін-т народознавства; Кн. 1. – 1997. – 420 с.; Кн. 2. – 1998. – 510 с.
57. Нямцу А. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. – Чернівці: Рута, 1997. – 223 с.
58. Нямцу А. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. – Черновцы: Рута, 1999. – 328 с.
59. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 2003. – 79 с.
60. Нямцу А. Традиція у слов'янських та західноєвропейських літературах (проблеми теорії). – Чернівці: Рута, 2001. – 151 с.
61. Нямцу А.Е. Легенда о Дон-Жуане в мировой литературе: Учеб. пособие. – Черновцы: Рута, 1998. – 83 с.
62. Нямцу А.Е. Легендарно-мифологические структуры в славянских и западноевропейских литературах: Учеб. пособие / Черновиц. нац. ун-т им. Ю.Федьковича. – Черновцы: Рута, 2001. – 208 с.
63. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монографія. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
64. Нямцу А.Е. Традиция и новаторство в мировой литературе: Ч. 1. – Черновцы: Рута, 2005. – 96 с.
65. Овчаренко Н.Ф. Міфологема землі в канадській і українській прозі. – К., 1996. – 200 с.
66. Папуша І. Modus orientalis: Індійська література в рецепції Івана Франка. – Тернопіль: Збруч, 2000. – 206 с.
67. Пахльовська О. Українсько-італійські літературні зв'язки ХІ – ХХ ст. – К.: Наук. думка, 1990.
68. Пеленський Є.-Ю. Райнер-Марія Рільке й Україна. – Львів, 1935. – 29 с.
69. Погребенник Ф.П. Василь Стефаник у слов'янських літературах. – К.: Наук. думка, 1976. – 295 с.
70. Пригодій С. М. Літературний імпресіонізм в Україні та США (Типологія та національні особливості). – К.: Нора-прінт, 1998. – 312 с.
71. Пригодій С.М. Українська філософія серця та американський трансценденталізм. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2002. – 232 с.
72. Рисак О. Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтва в українській літературі кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – Луцьк: Надстир'я, 1996. – 98 с.
73. Сайд Е. Орієнталізм / Пер. з англ. Віктор Шовкун. – К.: Основи, 2001. – 511 с.

74. Сивокінь Г.М. У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К.: Фенікс, 2006. – 304 с.
75. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 634с.
76. Содомора А. Студії одного вірша. – Львів: Літопис, 2006. – 364 с.
77. Сравнительное и сопоставительное литературоведение: Хрестоматия / Я. Г. Сафиуллин (науч. ред.), В. Р. Аминева (сост.). – Казань: ДАС, 2001. – 389 с.
78. Сравнительное изучение славянских литератур: Сб. / Наливайко Д.С. – М., 1976. – 511 с.
79. Стріха М. Данте й українська література: досвід рецепції на тлі “запізнілого націєтворення”. – К.: Критика, 2003. – 163 с.
80. Сулима В. Біблія і українська література: Навч. посібник. – К.: Освіта, 1998. – 400 с.
81. Теорія літератури та порівняльне літературознавство. – Вип.34. Ч.2. – Львів, 2004. – 263 с. – (Вісник Львів. ун-ту. Сер. Філологічна).
82. Традиційні сюжети та образи: Монографія / Автор проекту й упорядн.: А.Р. Волков. – Чернівці: Місто, 2004. – 442 с.
83. Турган О. Д. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. і античність: (Шляхи сприйняття і засвоєння) / НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 1995. – 175 с.
84. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: В 5 т. Т. 1 – 5 / АН УкрРСР. Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К.: Наук. думка, 1987–1991.
85. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2002. – 280 с.
86. Ференц Н.С. Основы литературоведства : підручник / Н.С. Ференц. – К.: Знання, 2011. – 431 с.
87. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Пер. с англ. М. К. Рыклина / Пер. с англ. И. Утехина – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. – 528 с.
88. Циховська Е. Поезія Євгена Маланюка в контексті українсько-польських літературних зв'язків: Монографія. – К.: Київ. нац. ун-т ім. Т.Г. Шевченка, 2006. – 128 с.
89. Червінська О. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник. – Чернівці: Рута, 2001. – 56 с.
90. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах / Переклад з німецької. – К.: ВЦ “Академія”, 2005. – 288 с.
91. Шахова К. Образотворче мистецтво і література: Літ.-крит. нарис. – К.: Дніпро, 1987. – 195 с.

92. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. з англ. Петро Тарашук. – К.: Факт, 2004. – 496 с.
93. Ямпольський М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК "Культура", 1993. – 456 с.

Наукова література (допаткова)

1. Агеєва В. Мотиви і варіації: [Роль інтертекстуальних зв'язків в укр. імпресіоніст. прозі] // Слово і Час. – 1996. – № 3 – С. 32-40.
2. Адам Міцкевич і Україна: 36. наук. пр. / Р. Радишевський (відп. ред.). – К.: Б-ка українця, 1999. – 345 с.
3. Александрова Г.А. До становлення української компаративістики: Порівняльне вивчення українських народних дум у ХІХ столітті // Вісник Київ. ун-ту ім. Т.Шевченка. – Сер. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика.– К., 1998. – Вип.7. – С. 5-8.
4. Астаф'єв Ю. Інтертекстуальність як літературна стратегія // Дивослово. – 2000. – № 2.– С. 5-7.
5. Астаф'єв О. Творчість Тараса Шевченка та Адама Міцкевича як діалог культур // Слово і Час. – 2006. – № 6. – С. 7-15.
6. Бакула Б. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики // Слово і Час. – 2002. – № 3. – С. 50-58.
7. Балакян А. Літературна теорія та компаративна література // Слово і Час. – 2007. – № 5. – С. 44-48.
8. Баран Г. "Сонячна машина" В.Винниченка у контексті світових утопій і антиутопій // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 1. – С. 52-59.
9. Бойченко О. До проблем українського доробку в європейській Сократіані // Слово і Час. – 1996.– № 2. – С. 54-58.
10. Борецький Л. Порятунк всього людства від зла: [Біблійні образи в поезії Ю. Клена] //Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001.– № 3. – С. 63-68.
11. Борисюк Т. "Лісова пісня" Леся Українки і "Затоплений дзвін" Гергарта Гауптмана // Слово і час. – 1990.– № 3. – С. 15-20.
12. Бріцина О. Про відмінність подібного: деякі особливості текстологічної проблематики в фольклористичі та літературознавстві // Слово і Час. – 2003. – № 1.– С. 43-49.
13. Будний В. Розгадка чарів Цирцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології // Слово і Час. – 2007. – № 3. – С. 52-63.
14. Булаховська Є. "Пан Тадеуш" і "Євгеній Онегін" // Зарубіжна література – 1999.– № 2.– С. 6.

15. Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм // Слово і Час. – 1992. – № 12 – С. 37-43.
16. Вітрук О. З вірою в день прийдешній: Образ Богоматері у світовому мистецтві // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 2. – С. 224-229; № 3. – С. 196-206.
17. Волошина Н. Шевченко і зарубіжна література // Українська література в загальноосвітній школі. – 2004. – № 3. – С. 2-6.
18. Горова Ю. Топос Сибіру у творчості Тараса Шевченка та польських романтиків // Слово і Час. – 2003. – № 3. – С. 56-61.
19. Грабович Г. Грані міфічного: образ України в польському й українському романтизмі; Єврейська тема в українській літературі XIX та початку XX сторіччя // Грабович Г. До історії української літератури. – К.: Критика, 2003. – С. 157-179, 218-236.
20. Гурдуз А. Повість М. Коцюбинського “Тіні забутих предків” і роман К. Гамсуна “Пан” у порівняльно-типологічному висвітленні // Слово і Час. – 2003. – № 11. – С. 40-44.
21. Гурдуз А. Світова літературна компаративістика: етапи розвитку // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2005. – № 2. – С. 114-120.
22. Гурдуз А. Українська літературна компаративістика: етапи розвитку // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2005. – № 6. – С. 90-98.
23. Девдюк І. “Хотеться співати ще по-італійськи, по-грецьки, латиною”: (П. Куліш – поліглот і перекладач) // Дивослово. – 1997. – № 11. – С. 11-15.
24. Девдюк І.В. У світі без ілюзій: Романи Е.Хемінгуея “Прощавай, зброе!” та А.Камю “Сторонній” і “Чума” крізь призму екзистенціальних вимірів // Зарубіжна література в школах України. – 2006. – № 3. – С. 6-9.
25. Денисова Т. Наука “компаративістика” в сучасному трактуванні // Слово і Час. – 2005. – № 5. – С. 24-31.
26. Денисова Т. Сучасність як доба в літературі США // Слово і час. – 1998. – № 4-5. – С. 64-69.
27. Дзюба І. Шевченко і Петефі // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2003. – № 1. – С. 6-16.
28. Домбровський Р. Андрій Содомора – перекладач і дослідник античної літератури: До 65-річчя від дня народження // Дзвін. – 2002. – № 11-12. – С. 134-136.
29. Жолоб С. Такий не схожий ні на кого (Лукаш) // Всесвіт. – 2005. – № 1-2. – С.160-162.
30. Жост Ф. Порівняльне літературознавство як філософія літератури. Нариси з порівняльного літературознавства // Слово і Час. – 2007. – № 5. – С. 30-44.

31. Жулинський М. Україна на шляхах до вічного міста: Втілення міфологеми "Нового Риму" у творчості Франческо Петрарки і Івана Котляревського // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 1999. – №3. – С. 4-11.
32. Зорівчак Р. Задля маєстату рідного слова: (Творчий портрет перекладача Андрія Содомори) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 6. – С. 61-65.
33. Зорівчак Р. Реалія і переклад: На матеріалі англomовних перекладів української прози. – Львів: Вид-во при Львівському ун-ті, 1989. – С. 16-37, 84-150.
34. І. Драч – перекладач // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1996. – № 10. – С.51.
35. Касперський Е. Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія / Упоряд. і наук. ред. Данути Уліцької; пер. з польськ. Сергія Яковенка. – К: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – С. 518-540.
36. Качуровський І. Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена // Сучасність. – 1983. – № 3. – С. 18-30.
37. Китова С. Про Дантове і Шевченкове пекло // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – №3. – С. 54-62.
38. Ключек Г. Юрій Яновський – Костянтин Паустовський – Олександр Грін: деякі паралелі // Слово і Час. – 2003. – № 3. – С. 71-77.
39. Ключковська Я. Французькі паралелі Богдана-Ігоря Антонича // Слово і Час. – 1998. – № 7. – С. 43-47.
40. Комар Р. "Лісова пісня" Лесі Українки і "Зачароване коло" Люціана Риделя // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 65-67.
41. Корогодський Р. "Тіні забутих предків": повість, сценарій, фільм // Слово і час. – 1994. – № 9-10. – С. 75-82.
42. Кочубей Ю. Доля, образ, символ: (Роксолана в літературах Європи) // Слово і Час. – 2001. – № 8. – С.45-52.
43. Кочур А. Вагомий внесок перекладача: (Григорій Кочур) // Слово і Час. – 1998. – № 8. – С.13-14.
44. Кошова І. Творчий полілог (В.Винниченко і західноєвропейська література початку ХХ ст.) // Слово і Час. – 2002. – № 2. – С. 43-48.
45. Кравченко Л. Райнер Марія Рільке і Василь Стус: особливості поетики // Слово і Час. – 2003. – № 9. – С. 35-43.
46. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог и роман: [Сравнит. литературовед.] // Вестник Моск. гос. ун-та. Сер. 9, Филология. – 1995. – № 1. – С. 97-125.
47. Кузнецова Р.Р. Концепция мировой литературы Диониза Дюришина // Вестник Моск. гос. ун-та. Сер. 9, Филология. – 1995. – № 1. – С. 82-89.
48. Куляса Н. Василь Мисик – перекладач поезії Г. Лонгфелло // Слово і Час. – 2000. – № 12. – С. 42-46.

49. Ленська С.В. Образ Прометея у світовій літературі // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2006. – № 8. – С. 47-53.
50. Лисенко Н. Юліуш Словацький і Євген Маланюк // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 3. – С. 47-55.
51. Лімборський І. Готгольд Ефраїм Лессінг і українська література // Українська література в загальноосвітній школі. – 2003. – № 6 – С. 14-16.
52. Лімборський І. Шеллінг і українська літературно-теоретична думка першої половини ХІХ ст. // Всесвіт. – 2003. – № 5-6. – С. 149-153.
53. Лімборський І.В. Фрідріх Шиллер і українська література // Українська література в загальноосвітній школі. – 2004. – № 1. – С. 61-62.
54. Літературознавча компаративістика: стан, проблеми: (Чи потребує оновлення порівняльне літературознавство в Україні?) // Слово і Час. – 2002. – № 2. – С.24-25.
55. Лопушанський Я. Українсько-німецько-австрійські літературні взаємини першої половини ХХ ст. // Слово і Час. – 2000. – № 11. – С. 74-78.
56. Ляхова Ж. Тарас Шевченко і Юзеф Богдан Залеський: культурологічний контекст, перегуки // Слово і Час. – 2003. – № 3. – С. 43-55.
57. Манорик М. Дмитро Павличко – перекладач лірики Юліуша Словацького // Слово і Час. – 2005. – № 4. – С. 77-81.
58. Маріно А. Компаративістика та теорія літератури. Поетика порівняльного літературознавства / Пер. з фр. О. Романової // Слово і Час. – 2007. – № 6. – С. 46-58.
59. Медведєва О. Романтична балада в російській, українській та польській літературах // Українська література в загальноосвітній школі. – 2007. – № 2. – С. 37-42.
60. Медвідь Н.О. Тема Бога і митця в поезіях В. Стуса і Р. Рільке // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2004. – № 9. – С. 48-50.
61. Микитенко О. Микола Лукаш і “Всесвіт” (сторінки спогадів) // Всесвіт. – 2005. – № 1-2. – С. 148-159.
62. Микитенко О. Пам’яті друга [Михайла Москаленка] // Всесвіт. – 2006. – № 3-4. – С. 145-150.
63. Мішуков О. Рецепція образу Мазепи в історичних жанрах європейської літератури // Сучасність. – 2000. – № 2. – С. 89-99.
64. Москаленко М. Нариси з історії українського перекладу // Всесвіт. – 2006. – № 1-2. – С. 172-190; № 3-4. – С. 154-171; № 5-6. – С. 174
65. Мушкудіані О. На українських меридіанах грузинського романтизму // Слово і Час. – 2002. – № 6. – С.66-73.
66. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С. 10-18; № 6. – С.7-19.

67. Наливайко Д. Мазепа в європейській літературі XIX ст.: історія та міф // Слово і Час. – 2002. – № 8. – С. 39-48; № 9. – С. 3-17.
68. Наливайко Д. Стан і завдання українського порівняльного літературознавства // Літературознавство / Міжнародна асоціація українців. – Кн. 2. – К.: Обереги, 2000. – С. 42-50.
69. Наливайко Д. Сучасна літературна компаративістика: аспекти і тенденції // Слово і Час. – 2007. – № 5. – С. 28-30.
70. Наливайко Д. Феномен українського бароко в європейському контексті // Слово і час. – 2002. – № 2. – С. 30-38.
71. Наливайко Д.С. Міфологія і сучасна література // Всесвіт. – 1980. – № 2. – С. 170-182; № 3. – С. 166-175.
72. Науменко Н. Райдуга звуків і почуттів: Порівняльне дослідження звуко-кольорової образності поезії А.Рембо і Б.-І.Антонича // Дивослово. – 2005. – № 3. – С. 49-52.
73. Павлишин М. Козаки в Ямайці: Постколоніальні риси в сучасній українській культурі // Павлишин М. Канон та іконостас. – К.: Час, 1997. – С. 223-236.
74. Павлунік С. “Закоханий чорт” Олекси Стороженка та “Закоханий Диявол” Жака Казота: спроба компаративного аналізу // Слово і Час. – 2006. – № 9. – С. 27-34.
75. Панченко В. Володимир Винниченко – Гі де Мопассан – Габріель д’Аннунціо: кілька паралелей: (Про один нав’язливий мотив у творах В. Винниченка 1901 – 1916) // Сучасність. – 1997. – № 9. – С. 120-133.
76. Панченко В. Володимир Винниченко і Генріх Ібсен // Слово і Час. – 2000. – №1. – С. 80-83.
77. Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики // Слово і Час. – 2002. – № 3. – С.58-67.
78. Поліщук В. Проблема українсько-російських міжлітературних взаємин у працях Івана Франка // Дивослово. – 2000. – № 9. – С. 2-4.
79. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поетиці модернізму // Слово і час. – 2001. – №2. – С. 35-45.
80. Поліщук Я. Посередник у спілкуванні з іншими письменниками: (До 100-річчя від дня народження Б. Тена) // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1997. – № 9. – С. 61-63.
81. Пронкевич О. В. Дон Кіхот і націєтворення // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. – №3. – С. 73-86.
82. Просалова В. Інтертекстуальне поле і контекст: диференціація понять // Слово і Час. – 2005. – № 12. – С. 28-34.
83. Радчук В. Глобалізація і переклад // Всесвіт. – 2002. – № 5-6. – С. 127-136.

84. Радчук В. Дмитро Білоус – перекладач Івана Вазова // Слово і час. – 2000. – № 4. – С. 12-16.
85. Радчук В. Функції перекладу // Всесвіт. – 2006. – № 11-12. – С. 149-160.
86. Реизов Б.Г. Сравнительное изучение литературы // История и теория литературы. – Л., 1986.
87. Розумний Я. Українськість Дон Жуана в “Камінному господарі” [Лесі Українки] // Дивослово. – 1995. – № 2. – С. 23.
88. Росовецький С. Якого оновлення потребує українська компаративістика: нотатки традиціоналіста // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С. 19-30.
89. Рубчак Б. Поетичне бачення землі: три слов'янські варіанти // Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи і поезії. – Львів: Каменяр, 1989. – С. 236-284.
90. Руднев Е.В. Капніст – перший перекладач “Слова о полку Ігоревім” // Слово і Час. – 2000. – № 4. – С. 21-26.
91. Сverbілова Т. “Вічні повернення” жанру містерії (Лєся Українка та Леонід Андрєєв) // Слово і час. – 2003. – № 2. – С. 31-40.
92. Сverbілова Т. “Вічні повернення” жанру містерії (Лєся Українка та Леонід Андрєєв) // Слово і Час. – 2003. – № 2. – С. 31-40.
93. Семенець О., Панасьєв О. З історії перекладу // Всесвіт. – 1989. – № 9. – С. 134-146; – № 11. – С. 143-152; – № 12. – С. 137-145.
94. Сиваченко Г. Модель історичного та сучасного розвитку теоретико-методологічного мислення у словацькій компаративістиці // Слово і Час. – 2002. – № 9. – С. 18-27.
95. Скорина Л. “На західному фронті без змін” Е.М.Ремарка та “Ацельдама” І. Дніпровського: спроба компаративного дослідження // Слово і Час. – 2002. – № 6. – С. 47-54.
96. Скуратівський В. “Вічні образи” у Тараса Шевченка // Сучасність. – 2000. – № 3. – С. 104-107.
97. Скуратівський В. Шевченко в контексті світової літератури // Дивослово. – 2003. – № 6. – С. 68-72.
98. Скуратівський В. Шевченко в контексті світової літератури // Скуратівський В. Історія і культура. – К.: Українсько-американське бюро захисту прав людини, 1996. – С. 4-14.
99. Содомора А. “Осіньна пісня” Поля Верлена та її українські інтерпретації // Зарубіжна література. – 2003. – № 14. – С. 18-20.
100. Содомора А. Українське перекладознавство на рубежі ХХІ віку // Слово і Час. – 1998. – № 8. – С. 16-18.
101. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман // Слово і Час. – 2002. – № 11. – С. 76-80.
102. Сорока М. Інтертекстуальність поезії Юрія Тарнавського // Слово і час. – 2002. – № 7. – С. 15-21.

103. Стріха М. Микола Лукаш – відомий і невідомий // Всесвіт. – 1997. – №2. – С. 129-131.
104. Стріха М. Пам'яті Григорія Кочура // Всесвіт. – 1995. – № 8-9. – С. 77-79.
105. Теплинський М. Жіноча доля в українській класичній літературі: на прикладі зіставлення “Украденого щастя” І. Франка й “Грози” О. Островського // Дивослово. – 1996. – № 7. – С. 8-11.
106. Тетеріна О. Переклад як чинник розвитку нової української літератури (поч. ХІХ ст.) // Слово і Час. – 2002. – № 11. – С. 14-19.
107. Ткаченко А.О. Художній переклад у полілозі культур // Біблія і культура. Вип.6. – Чернівці, 2004. – С. 356-362.
108. Ткаченко А.О. Художній переклад як мистецтво слова // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2001. – № 11. – С. 87-89.
109. Тодчук Н. “Засвоєння чужого, яке стає своїм”: (Методологія І. Франка у його перекладацькій діяльності) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 6. – С. 77-82.
110. Трофіменко В. Український Тартюф у спідниці: (“Ясновидящая” Г.Ф. Квітки-Основ'яненка та традиції західноєвропейського класицизму) // Слово і Час. – 2000. – № 6. – С.54-57.
111. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 109-135.
112. Франко І. Каменярі. Український текст і польський переклад: Дещо про штуку перекладання // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – Т. 39. – С. 7-20.
113. Хорунжий Ю. Тридцять літератур світу українською: До 95-річчя з дня народження Григорія Кочура // Дивослово. – 2003. – № 11. – С. 68-69.
114. Церна Г. “Вальдшнепи” – “Брати Карамазови”: [Про перегуки між романами М. Хвильового і Ф. Достоевського] // Слово і час. – 1999. – № 12. – С. 58-61.
115. Червінська О. В. Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті // Поетика: Збірник. – К.: Наук, думка, 1992. – С. 151-166.
116. Чикирис Н. Творчість Хемінгуея в Україні: особливості критичної рецепції, історія перекладів // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2003. – № 3. – С. 36-40.
117. Шевчук З. “Коні не винні” М. Коцюбинського та “Шоста казка” Максима Горького // Слово і Час. – 2002. – № 3. – С. 77-79.
118. Шкандрій М. Літературознавство і постколоніалізм // Українське літературознавство. – Вип. 65. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. – С. 3-9. ■

ОСНОВНІ КОНЦЕПЦІЇ ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Міфологічна школа: виникла в першій половині XIX ст. у руслі загальноєвропейського романтизму. Її філософською основою стала естетика Ф.В. Шеллінга та братів Августа і Фрідріха Шлегелів, які трактували міфологію як “природну релігію” та необхідну умову виникнення мистецтва. Першим етапом її розвитку стала “теорія символів” німецького вченого Г.В. Крайцера, який висунув думку про природне походження міфу і його розуміння як символу природних явищ – сонця, неба, світу, змін пір року тощо. Крайцер та його послідовники (Готфрід, Міллер, Швенк, Велькер та ін.) утворили так звану символічно-міфологічну школу. За їх теорією міфологія є низкою символів; символіка та образність мови в усіх народів вважається виявом релігійно-міфічних ідей, міфи і мови окремих народів розглядаються як варіанти єдиного спільного міфу та варіації прамови. У вченні представників цього напрямку домінує погляд, згідно з яким в основі тем та мотивів усної народної творчості лежить первісна таємна релігійна символіка, що сягає найдавніших часів людства і передається з покоління в покоління жерцями. Праці Крайцера та його послідовників лягли в основу розвитку міфологічної школи у порівняльному літературознавстві.

Наступним етапом в історії цієї школи стало виникнення у ній порівняльно-міфологічної школи. Її засновниками були Вільгельм та Яків Грімм, які на основі аналізу німецької народної словесності виклали свої погляди у праці “Німецька міфологія” (1835). Згідно з цією теорією жанри усної словесності походять з міфу, з якого розвивається казка, епічна пісня, легенда та ін. Подібні явища у фольклорі різних народів вони пояснювали спільною для них давньою міфологією, вважаючи, що всі народи індоєвропейської групи в далекому минулому творили одне плем'я. Вивчаючи лінгвістику, археологію, етнографію, Яків Грімм намагався віднайти уламки древніх міфів у народних віруваннях, обрядах, жанрах усної словесності, мові. Він прийшов до висновку про тісний взаємозв'язок між давньою релігією, міфологією та їх виразом – поезією первісної людини. Теорія братів Грімм викликала широке зацікавлення, і в 1850 – 1860 рр. в європейській науці виникла міфологічно-порівняльна школа, дослідники якої розглядали літературу з точки зору давніх релігійних вірувань та уявлень, відшукуючи у творах народної словесності відгомін праміфів.

В основі міфологічно-порівняльних студій лежала так звана “арійська теорія” Якова Грімма. Її суть полягає в тому, що дослідження і порівняння елементів побуту, творчості та вірувань арійських народів засвідчують спільність світогляду та усної словесності індоєвропейських народів, що пов'язуються однаковими релігійними уявленнями, ставленням людини до навколишнього світу. Висновки зіставних аналізів мов (Бопп, Шлейхер) та сюжетів (Я. Грімм) набули великого значення: “Це все приводило до переконання, що арійці на своїй прабатьківщині володіли певним запасом знання, творчості, Що виявлявся через персоніфікацію явищ природи в антропоморфічні образи богів і героїв. Ці міфи вони винесли з собою під час розселення, і вони продовжували еволюціонувати серед кожного народу окре мо...” Ідеї братів Грімм поширилися у багатьох країнах Європи: Німеччині (А. Кун, В. Шварц, В. Манґардт), Англії (М. Мюллер, Дж. Кокс), Італії (А. де Губернагіс), Франції (М. Бреаль), Швейцарії (А. Пікте), Росії (О.М. Афанасьєв, Ф.І. Буслаєв, О.Ф. Міллер, ранні праці О.М. Пипіна та О.М. Веселовського). Розвиток цієї школи йшов у кількох напрямках: “етимологічному” (початкова суть міфу досліджується на основі лінгвістичних реконструкцій), “аналогічному” (зіставлення подібних за походженням міфів), “символічному” (міф вивчається як символ явищ життя, при чому міфологія є низкою символів).

Теорія наслідування (міграційна, теорія мандрівних сюжетів): засновником став німецький вчений Т. Бенфей. Він розкритикував відірвані від реальності дослідження фольклористів, що підтасовували факти, оперуючи готовими рецептами арійської теорії (подекуди, особливо у працях російського дослідника О. Міллера, вона була доведена до абсурду). Вивчаючи історію, життя і творчість жителів Сходу, Т. Бенфей спостеріг, що подібні сюжети зустрічаються в усній словесності народів незалежно від їх спорідненості. До того ж поширений серед арійців сюжет часто виявляється не менш популярним серед народів неарійських, що підриває універсальність теорії Я. Грімма.

Напротивагу арійській теорії Т. Бенфей висунув теорію запозичень чи “мандрівних сюжетів”. Її суть полягала в тому, що поширені в багатьох народів сюжети за характером є мандрівними: зародившись в Індії, вони “мігрували” на інші території. Причому це запозичення здійснювалось не через доісторичну спорідненість народів, а внаслідок культурно-історичних відносин між ними.

Свої погляди Т. Бенфей виклав у передмові до перекладу двотомної збірки індійського епосу “Панчатантри” (1859), де він також окреслив можливі шляхи міграції сюжетів з Індії до Європи. На його думку, таких

шляхів було три: 1) внаслідок походів Александра Македонського вглиб Азії і принесення звідти у Грецію писемних пам'яток (III – II ст. до н. е.); 2) у період арабських війн на півдні Європи та походів хрестоносців (XI – XII ст. н. е.); 3) шлях на схід Європи з Азії через Візантію на Балканський півострів до України (VII ст. н. е.). Внаслідок досліджень виявилось, що багато з того, що вчені-міфологи вважали дуже давнім, відноситься до історичного періоду і є чужим, запозиченим.

Теорія Т. Бенфея мала великий вплив на подальший розвиток літературознавства. Прихильниками і послідовниками Бенфея були: в Німеччині – М. Ландау, І. Вольте; у Франції – Г. Паріс, Е. Коскен; в Англії – А. Клоустон, в Італії – А. д'Акона, Д. Помпаретті, в Росії – М. Мюллер, М. Буслаєв, В. Стасов, О. Пипін, О. Веселовський, в Україні – М. Драгоманов, М. Грушевський, М. Сумцов та ін.

Антропологічна теорія (етнографічна, психологічна): основоположниками були англійські вчені Е.Б. Тейлор та А. Ленг, які в 60-х роках XIX ст. виступили з теорією самозародження сюжетів (у працях українських учених, зокрема Ф. Колесси, вона названа теорією полігенізму). За нею, усі подібні явища в міфології та фольклорі пояснювались спільністю для всього людства психологічних законів та закономірностей духовного розвитку. Вчені, відповідно до антропологічної суті людини, вивели закон "тотожності людської природи". Крім цього, брались до уваги однакові чи подібні умови життя та побуту різних племен на певних етапах їх розвитку. Тому іноді ця концепція окреслювалась як теорія "побутового психологічного самозародження". Її прихильники відстоювали думку, що повторюваність у різних народів сюжетів, мотивів, образів та символів пояснюється не тільки історичними впливами, а й внаслідок єдності психічних процесів, тотожністю побутових форм і релігійних уявлень, що зникли з життя, але збереглися у фольклорі.

Ця теорія набула значного поширення у країнах Європи. Найяскравішими її представниками в Англії були Е.С. Гартленд, А.Б. і Л.Б. Гомм, Р.Р. Маретт, у ранніх працях Дж. Дж. Фрезер; у Німеччині – В. Мангардт, Г. Узенер, Е. Роде, А. Дітеріх; у Франції – С Рейнак і Е. Дюркгейм, в Росії – О. Веселовський.

Біографічний метод: спосіб вивчення літератури, при якому біографія і особистість письменника розглядаються як визначальний момент творчості. Основоположником біографічного методу був французький літературознавець Шарль Сент-Бев (1804 – 1869), який вважав, що на творчі завжди позначається авторська особистість, зокрема її характер, психіка,

походження, факти інтимного життя. Відомою працею Сент-Бева є три томник “Літературно-критичні портрети” (1836 – 1839 рр.). Сент-Бев написав портрети всіх відомих французьких письменників з точки зору їх біографії, зв’язків з духовними течіями. Послідовники Сент-Бева – Г. Брандес (Данія), Р. де Гурмон (Франція), Ю. Айхенвальд (Росія). Біографічний метод використовували такі українські літературознавці, як М. Чалий, О. Огоновський, М. Петров, І. Франко, С. Балей, І. Дорошенко, В. Смілянська, М. Коцюбинська, Т. Гундорова.

Біографічний метод дає можливість розкрити соціопсихологічний характер таланту. Біографія письменника – це не тільки життєвий шлях, але й всі складники генезису й реалізації таланту. Сучасний біографічний метод використовує концепції психології, психоаналізу, герменевтики, історіографії, текстології.

Культурно-історична школа: напрям в мистецтвознавстві, переважно в літературознавстві, що виник в середині XIX ст. і розробив принцип історико-генетичного вивчення літератури і мистецтва. Висунутий в кінці VIII ст. І. Гердером і частково сприйнятий біографічним методом, цей принцип якнайповніше обґрунтований в працях І. Тена, який розглядав художні твори як вираження суспільної психології народу на певному етапі його розвитку. Під впливом позитивізму І. Тен вимагав від мистецтва правдивості фактів, вважав, що особливості мистецтва перебувають у прямій залежності від суспільства. Зміни в суспільстві позначаються на мистецтві. Соціологізм І. Тена базувався на трьох факторах:

- 1) раса (особливості національного характеру, ознаки спадковості);
- 2) середовище (природа, клімат, соціальні умови, географічні, політичні обставини, економіка);
- 3) момент (історична епоха, її традиції, рівень культури).

Заслуга І. Тена в тому, що він намагався пояснити особливості мистецтва об’єктивними суспільними умовами. Недоліком є те, що вчений обмежував літературу відображенням, ігнорував специфіку мистецтва, його естетичну своєрідність, прирівнював художні твори до історичних джерел.

Основні положення культурно-історичної школи знайшли розвиток і вживання в працях Ж. Бедье, Ф. Брюнетьєра, Р. Лансона (Франція), Р. Брандеса (Данія), ст. Шерера, Г. Гетнера (Німеччина), Менендеса Підаля (Іспанія), П.П. Пекарного, О.М. Пипіна, М.С. Тіхонравова (Росія) та ін. Встановлення принципу залежності форм розвитку мистецтва від етапів суспільного розвитку дозволило представникам школи створити історії національних (Тен, Лансон) і європейських (Брандес) літератур. Історико-літературні праці сприяли становленню порівняльно-історичного лі-

тературознавства. Завдяки загальнотеоретичному пафосу історичності і відсутності естетичного догматизму культурно-історична школа відіграла помітну роль у формуванні наукового літературознавства.

Французька школа компаративістики: дотримується консервативних засад і продовжує класичні традиції вивчення бінарних (двосторонніх) міжлітературних взаємин, а багатосторонні міжлітературні зв'язки розглядала в площині безпосередніх впливів (Фернан Бальдансперже, Поль Азар, Жан-Марі Карре, Марсель Батайон, праці Поля ван Тігема “Порівняльне літературознавство” і “Передромантизм”).

Американська школа: отримала сильний поштовх наприкінці 1950-х років, коли американський літературознавець чеського походження Рене Веллек (1903 – 1995) у доповіді “Криза порівняльного літературознавства”, а також інші компаративісти, зокрема французький дослідник Рене Етьємбль (1909 – 2002) у полемічному есеї “Порівняння – не доказ” (1958), виступили з критикою емпіризму і впливології, за поглиблення теоретичних основ і розширення географії зіставних студій на терени досі нехтуваних т. зв. “малих літератур”, тобто європейських і позаєвропейських літератур, які творяться мовами, що не мають значного поширення. Зокрема, Р. Веллек не приймав емпіричного історизму французької школи, відкинув пропозицію П. ван Тігема ділити літературознавство на порівняльне і загальне, а Р. Етьємбль вимагав залучити до компаративного вивчення літератури китайського та арабського світу, інтенсифікувати порівняльне дослідження версифікації, стилістики, поетичних образів, а також перекладу.

Соціологічна критика: намагалася підпорядкувати літературні принципи ідеологічним і доводила, що навіть найінтимніша поезія є вираженням того суспільства, в якому вона була створена. Французький критик-соціолог румунського походження Люсьєн Гольдман (1913 – 1970) у праці “Прихований Бог” (1955) стверджував, що суспільний статус літератури визначається тим, наскільки повно вона виражає життя соціального класу, його бачення світу.

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

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

“Нова критика”: цим терміном найчастіше позначають новий стиль інтерпретації, що склався в Англії та США в 30-х – на початку 40-х років ХХ ст. в роботах Т.С. Еліота, Ф. Лівіса, Л.В. Емпсона, А. Річардсона, і протистояв тодішній академічній критиці, котра базувалась в основному на позитивістських ідеях ХІХ ст. “Новокритики”, використовуючи потенціал феноменології, розглядали літературний твір як самостійний “поетичний феномен” й аналізували його без опори на суспільні, історичні й біографічні фактори. Семантичне трактування твору базувалось на методі “докладного читання” – ретельного виявлення конкретного змісту поетичного тексту, з'ясування його багатозначності. До найвидатніших представників “нової критики” відносять Д. Томпсон, У. Найт, Дж.К. Ренсом, А. Тейт, К. Брукс, К. Берк та ін. Іноді терміном “нова критика” окреслюють також сукупність інтерпретаційних систем екзистенціалістичного, неомарксистського, психоаналітичного, феноменологічного характеру, котрі наприкінці 50-х – протягом 60-х років протистояли так званій “університетській” критиці позитивістського типу (Лансон, Пікар та ін.). Окрім себе, Ролан Барт до когорти французьких “новокритиків” зараховує Ж.-П. Сартра, Г. Башляра, Л. Гольдмана, Ж. Пуле, Ж. Старобінського, Ж.-П. Вебера, Р. Жіра, Ж.-П. Рішара.

Структуралізм: розпочав формуватися у 20 – 30-х роках ХХ століття. У його становленні відіграла важливу роль концепція Ф. де Соссюра, який розглядав мову як упорядковану від найпростіших до найскладніших зв'язків систему із взаємозв'язками різних складників. Передувала структуралізму формальна течія у російському літературознавстві 20-х років, що мала назву ОПОЯЗ (“Общество по изучению поэтического языка”). Російські літературознавці В. Шкловський, В. Жирмунський, Б. Ейхенбаум, Б. Томашевський, Ю. Тинянов пропагували думку, що художній твір – це насамперед формальні засоби, мистецтво – гра.

Після розгрому формальної школи проблеми формалізму розробляв Празький лінгвістичний гурток, до якого, крім чехів (В. Гавранек, В. Матезіус, Ян Мукаржовський), входили відомі російські формалісти Р. Якобсон, П. Богатирьов і українець Д. Чижевський.

Французький етнолог-структураліст, засновник структурної антропології Клод Леві-Строс, якого вважають основоположником структуралізму, переніс метод структурної лінгвістики на культурологію.

Основну увагу структуралісти звертають на поетику твору. Застосовуючи такі поняття, як “знак”, “код”, “означник”, “означуване”, “система”, “функція”, “опозиція”, вони прагнуть уникнути суб’єктивних оцінок, наблизити літературознавство до точних наук.

У радянський період досягнення структуралізму припали на 70-ті роки ХХ століття. Тоді сформувалася Тартуська школа на чолі з Юрієм Лотманом. В українському літературознавстві цей метод використовували представники донецької школи М. Гіршман і В. Федоров.

На сучасному етапі розвитку літературознавства структуралісти використовують методи постструктуралізму, деконструктивізму та наратології (науки, що вивчає сукупність загальних наративних, тобто розповідних жанрів, систематизацію типів нарації та структури сюжету).

Постструктуралізм: набув популярності у 70-ті роки ХХ ст. як своєрідна реакція на досягнення структуралізму, сформувався завдяки Ж. Дерріді та Ж. Фраю. На розвиток постструктуралізму значний вплив мали ідеї відомого французького культуролога Мішеля Фуко (1926 – 1984) – автора праць “Божевільня і культура: історія божевільня в епоху класицизму”, “Народження клініки”, “Археологія знання”, “Історія сексуальності”. У формуванні світогляду М. Фуко значну роль відіграли праці Ф. Ніцше і М. Гайдеггера. Початком власної системи філософії стала його праця “Слово і речі”. М. Фуко одним із перших виступив проти концепції знака, яка домінувала в структуралізмі. Для М. Фуко суб’єкт висловлювання не можна ототожнювати з автором, який є “порожнім місцем”. Автор не виражає себе у творі. В есе “Що таке автор?” М. Фуко писав, що автор помер, автор для нього “що”, а не “хто”, він не творець, а функція.

У художньому творі розчиняється індивідуальність письменника. Автор-функція – це своєрідний вимір дискурсу, в якому діють певні обмеження. М. Фуко вважає, що в процесі суспільних змін “авторська функція може зникнути настільки, що фантазування та його полісемантичні тексти знову стануть функцією, але вже іншого виду, та все ж із системою обмеження, яка не буде тривалішою від автора...” Щоб розвинути тему, стилістично, ідеологічно, твір мусить усунути присутність у ньому автора. За М. Фуко, естетична довготривалість твору вимагає радикального розриву з автором. У всі часи художній твір робив автора безсмертним, а тепер здобув право вбивати його. Текст, виявляється, може функціонувати поза присутністю автора.

Архетипна критика: зімпульсована значною мірою працею М. Бодкіна “Архетипні паттерни в поезії” (1934), розквітла як самобутня тенденція в 50 – 60-х роках ХХ сторіччя. У ній термін “архетип” набуває значення часто повторюваних нарративних структур, видів дії, типів характерів та образів, які часто знаходять у величезному масиві літератури, у міфах, снах-мріях, навіть в усталених формах соціальної практики. Такі архетипи віддзеркалюють універсальні, найпростіші, первісні моделі ментальності, що при ефективному художньому втіленні викликають глибоку й потужну реакцію в читача. Деякі критики відкинули юнгіанську ідею “колективного несвідомого” – для них, за словами Нортропа Фрая, ця теорія є “непотрібною гіпотезою”, бо повторювані архетипи просто “є”, “існують”, “незважаючи на те, як і звідки вони з’явилися”.

Г. Найт, Р. Грейвс, Ф. Вілрайт, Р. Чейз і Дж. Кемпбел акцентують повторюваність міфологічних структур у літературі, що, на їхнє переконання, значно ближчі до першоосновних архетипів. Зокрема тема “смерть – відродження”, на їхню думку, є “архетипом архетипів”, бо вона закорінена в циклічний колообіг життя, дуже часто трапляється в примітивних культурах “вбивства царя”, міфах, де боги вмирають, аби відродитись, численних інших творах, також у Біблії, Дантовій “Божественній комедії”, Колріджевій “Пісні про старого мореплавця” тощо. Найчастіше в літературі спостерігаються такі архетипи: небесне сходження; пошук батька; образ “Рай – Пекло”; Прометейський герой-бунтар; цап-відбувайло; богиня землі та фатальна жінка.

Герменевтика: у первісному значенні – напрям наукової діяльності, пов’язаний з дослідженням, поясненням, тлумаченням філологічних, а також філософських, історичних і релігійних текстів. У давньогрецькій філології та філософії – з тлумаченням Біблії, екзегезою; у протестантських теологів – з інтерпретацією священних текстів у їх полеміці з католицькими богословами.

Герменевтика є допоміжною дисципліною порівняльного літературознавства. Основи герменевтики як загальної інтерпретації закладені протестантським теологом, філософом і філологом Ф. Шлейєрмахером (1768 – 1834). В. Дільтей (1833 – 1911) розвивав герменевтику як методологічну основу гуманітарного знання, акцентуючи увагу на психологічному аспекті розуміння; основою герменевтики, за В. Дільтеєм, є “психологія, що розуміє”, – безпосереднє осягнення цілісності душевно-духовного життя. М. Гайдеггер (1889 – 1976) онтологізував герменевтику: з мистецтва тлумачення, з методу інтерпретації історичних текстів, яким вона була у Ф. Шлейєрмахера, В. Дільтея, герменевтика стає “здійсненням буття”. Під-

тримує цю тенденцію учень Мартіна Гайдеггера Ганс-Георг Гадамер. Саме він став основоположником філософської герменевтики, вихідним пунктом якої є онтологічний характер герменевтичного кола. Звідси випливають тези Гадамера: інтерпретація є принципово відкритою й ніколи не може бути завершеною; розуміння тексту є невіддільним від саморозуміння інтерпретатора.

Ці та інші положення філософської герменевтики (а в 70 – 80-ті нові положення сформулювали П. Рікер, Е. Корет та ін.) справили великий вплив на представників літературної герменевтики (Г.-Р. Яусс, В. Ізер та ін.), яка застосувала філософію інтерпретації до тлумачення художніх текстів.

Феноменологія: напрям філософських досліджень початку ХХ століття. Найвизначнішим представником феноменології був Едмунд Гуссерль. Термін “феноменологія” походить від грецьких слів *phainomenon*, яке означає “те, що з’являється” і *lógos* – вивчення. У викладі Гуссерля феноменологія в основному розглядає та вивчає структури свідомості й явища, які в ній відбуваються. Цей розгляд повинен відбуватися з точки зору “першої особи”, але вивчаються явища не так, як вони постають перед *моєю* свідомістю, а перед *будь-якою* свідомістю. Гуссерль вірив у те, що збудована таким чином наука про явища, феноменологія, може забезпечити міцну основу для усього людського знання включно із знанням науковим. Таким чином філософія могла б отримати статус строгої науки.

Крім Гуссерля феноменологію розвивали або критикували Мартін Гайдеггер, Моріс Мерлю-Понті та інші – Поль Рікер, Еммануель Левінас, Дітріх фон Гільдебранд. У своїй найпростішій формі феноменологія намагається створити умови для об’єктивного вивчення того, що зазвичай вважається суб’єктивним – свідомості та таких її проявів, як судження, сприйняття та почуття. Хоча феноменологія прагне бути науковою, вона не намагається вивчати свідомість із точки зору клінічної психології чи неврології. Замість цього за допомогою систематичних міркувань вона ставить собі метою визначити суттєві властивості структур свідомості та проявів свідомості.

Роман Інгарден розглядав художній твір як інтенціональний (від латинського – прагнення) предмет, тобто як об’єкт свідомості, поза якимось реальними взаємозв’язками. Водночас твір постає як багатопланова формація. Польський феноменолог виділяє чотири онтологічні шари (рівні) літературного твору:

- 1) рівень фонічної оркестрації тексту і побудованих на ній синтаксичних конструкцій вищого ряду;
- 2) рівень значення;
- 3) рівень усхематизованих аспектів;

- 4) рівень представлених предметів. Феноменологічна теорія мала значний вплив на формування інших методологій новітньої герменевтики.

Рецептивна естетика: цей напрям обґрунтували німецькі літературознавці з Констанцького університету Ганс Роберт Яусс і Вольфганг Ізер. Він набув широкої популярності у 70-ті роки ХХ століття. Рецептивна естетика пов'язана з проблемою читача. Вольфганг Ізер (1926 р.) – професор англійської літератури і компаративістики, автор праць “Імплицитний читач: зразки комунікації у прозі від Буньяна до Беккета”, “Акт читання: теорія естетичної відповіді”, вважає, що кожен текст наповнений значенням, яке конкретизує рецепція читача, значущість тексту породжує не текст, а реципієнт. Твір, на думку В. Ізера, є щось більше, ніж текст, бо “текст оживає тільки тоді, коли він реалізується, і, крім того, ця реалізація в жодному разі не є залежною від індивідуальних рис читача... Сходження в одній точці тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору, і це сходження ніколи не можна точно передбачити, але завжди воно повинне залишатися можливим для здійснення, оскільки не ідентифікується ні з текстуальною дійсністю, ні з індивідуальними уподобаннями читача”. Твір, за словами В. Ізера, “нагадує арену, де читач і автор беруть участь у грі уяви”, “потенційний текст незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація”. Про це свідчить те, що повторне читання тексту нерідко “викликає враження, відмінні від першого прочитання”. Причиною цього, на думку В. Ізера, є зміна власних обставин читача. Читання “включає моменти бачення тексту через перспективу”.

Рецептивна естетика спростовує думку про те, що художній твір є відображенням дійсності. Р. Яусс (1921 – 1997) вважав, що текст має віртуальний зміст. Рецепційні переживання множинні, вони ніколи не збігаються з переживаннями автора. Твір – подразнювач, який у кожного читача збуджує море думок і емоцій, зумовлених його досвідом. Читання має суб'єктивний характер. В уяві кожного читача постають такі образи і поняття, які не були закладені автором твору. Єдиної інтерпретації твору не існує, інтерпретація не має дна.

Німецький філософ Ганс Георг Гадамер (1900 – 2002) відзначав, що в процесі читання окреслюється горизонт розуміння світу, тексту і себе, а значення народжується в процесі злиття горизонту тексту і горизонту читача.

Оскільки текст має віртуальний зміст, до цього треба ставитися критично. Некритичне сприйняття твору може привести до таких драм, яких зазнали Дон Кіхот і Емма Боварі.

З естетикою реценції споріднена теорія семіотики італійця Умберто Еко (1932). У праці “Відкритий твір” він поєднує естетику творчості і естетику реценції. Еко ділить твори на відкриті – такі, що заохочують читача до творення тексту з автором, і завершені, які підлягають розмноженню. Ступінь відкритості збігається зі свободою інтерпретації. “Незавершені” твори, – відзначає У. Еко, – пропонують інтерпретаторові подібне до іграшкового конструктора, і їхнє “завершення” є вже поза увагою автора”. Читач і критик розглядають літературний твір як постійну можливість відкриття, невичерпний резерв значень. У кожному прочитанні виявляється особистий світ, який “прагне співвідноситись у душі згоди зі світом тексту”. Всі інтерпретації – екзистенціалістські, теологічні, клінічні, психоаналітичні – вичерпуються лише сферою можливостей твору.

Деконструкція: напрям з’явився у Франції наприкінці 60-х років ХХ століття. Основоположник деконструктивізму Жак Дерріда (1930) – автор праць “Про граматологію”, “Письмо і різниця”, “Розсіювання”, “Маргінеси філософії”, “Поштова картка: від Сократа до Фройда”, “Психея: відлуння іншого”. На його світогляді позначився вплив Ніцше, Гайдеггера, Гуссерля і Левінаса. Основне гасло у працях Дерріди – децентрування структури, відсутність центру, структура не піддається зцентрованої тоталізації у замкнену цілість. За Деррідою, текст – поле гри, плетиво, текстура, не структура. Його можна конструювати, реконструювати, дописати, переписати, описати, розписати. Отже, текст не має контексту. Деконструювати, за Деррідою, – значить розібрати. Це процес структуралістський і антиструктуралістський: розбирають споруду, артефакти з метою вивести назовні їхні структури, нервову систему або скелет і ненадійні, схильні до руйнації зчеплення формальної структури.

У деконструктивістській теорії Ж. Дерріди важливе місце належить ідеї маргінесів письмового тексту та його відчитування, яка мала значний вплив на розвиток не лише деконструктивізму, але й фемінізму і постколоніалізму. Французький філософ зосереджує увагу на таких видах “маргінальних” текстів, які, за його спостереженням, позначають межі “головного” тексту, зокрема: заголовки, епіграфи, підписи. Переосмислення маргінесів – важливий аспект постмодернізму.

Постколоніальні студії: напрям виник в англomовному літературознавстві наприкінці 70-х років ХХ століття. У його формуванні помітну роль відіграли деконструктивізм, новий історизм, психоаналіз, фемінізм, марксизм і праця американського вченого, уродженця Палестини Едварда Саїда “Орієнталізм” (1978). Саїд відкрив шлях хвилі досліджень, які роз-

маскують – деконструють тексти, вказуючи на їхню заангажованість в імперських чи неоімперських інтересах. Більшість із них послуговуються досягненнями постструктуралізму Дерріди, хоч існує протилежна тенденція вимагати від критика виразної політичної активності замість тонкощів та зарозумілостей “високої теорії”.

Проблемою постколоніальних студій, яка сприяє дисциплінарній розмитості, є відсутність загальноприйнятого терміна “постколоніальний” щодо явищ культури. Первісне хронологічне значення (“післяколоніального періоду”) багатьом здається неадекватним, оскільки економічні, політичні, тим паче культурні умови колоніалізму не припиняються з проголошенням незалежності держави. Постколоніальне, відмежовуючись від колоніального, вбирає в себе його історичний досвід, а то й співіснує з ним в одному часі, місці й навіть одному культурному явищі.

Постколоніальні дослідження умовно ділять на три групи. Першу групу становлять студії, в яких є спроби відповісти на питання: “Що таке постколоніальність?”. Другу – деконструктивні прочитання колоніальних дискурсів, третю – дослідження колишніх колоніалізованих культур. Постколоніальна критика, використовує найрізноманітніші теоретичні моделі для аналізу культури тих народів, які звільнилися з-під колоніального гніту. Вона порушує проблеми етнічності, національної ідентичності, культурної універсальності, культурної гібридності та культурної відмінності, проблеми мови, історії. В українському літературознавстві постколоніальна критика виникла недавно. Її представляють С. Павличко, Т. Гундорова, В. Агеева, Р. Чопик, Р. Голод та ін.

Категорія інтертекстуальності: термін “інтертекстуальність” був введений структуралістом Юлією Кристевой у 1967 році у статті “Михаїл Бахтін: слово, діалог, роман” для того, щоб синтезувати структурну семіотику Фердінанда де Соссюра з діалогізмом Михаїла Бахтіна. Для Кристевой поняття інтертекстуальності замінює поняття інтерсуб’єктивності, коли ми усвідомлюємо, що значення не передається безпосередньо від автора до читача, а за посередництва чи фільтрації “кодами”, переданими автору і читачу іншими текстами. Наприклад, коли ми читаємо “Улісс” Джеймса Джойса, ми декодуємо його як модерністський літературний експеримент, або як відповідь на епічну традицію, або як частину якогось іншого дискурсу, або як частину усіх цих дискурсів одночасно. Це інтертекстуальне бачення літератури, як показав Ролан Барт, підтримує концепцію, що значення художнього твору знаходиться не в самому творі, а у його читачах (глядачах, слухачах).

Більш пізня постструктуралістська теорія розглядає інтертекстуальність як творення у межах текстів, а не як серію зв’язків у межах текстів.

Окремі постмодерністи говорять про зв'язок між "інтертекстуальністю" та "гіпертекстуальністю", вбачаючи в інтертекстуальності вихід за межі лінійності тексту, утворення варіантів напрямку читання, наявності своєрідної парадигматики тексту. Інтертекстуальність робить кожен текст "мозаїкою цитат" і частиною більшої мозаїки текстів, як і кожен гіпертекст є павутиною посилань та частиною світової мережі Інтернет.

Проявами інтертекстуальності, зокрема, є: запозичення і переробка тем і сюжетів; явне та приховане цитування; переклад; плагіат; алюзія; парафраза; наслідування; пародія; інсценування; екранізація; використання епіграфів; ремінісценція тощо.

Літературна етноімагологія: розгалужена система споріднених дисциплін, що вивчають історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні, політологічні аспекти тих образів, за посередництвом яких учасники спілкування уявляють самі себе й партнера. У соціологію термін "імагології" (від "image" – образ) запровадив 1922 р. американець Волтер Ліпман. Окремі дослідницькі напрями вивчають функціонування іміджів у галузях політичної реклами та комерційного маркетингу. У теорії засобів масової інформації імагологією називають філософію мас-медіа, котра вивчає публічні образи (public images) – "повідомлення, що творять світ", тобто організують простір суспільної думки у глобальних масштабах. Співпрацюючи зі спорідненими імагологічними галузями, літературна імагологія обрада доволі конкретний спектр дослідних завдань: намагаючись, певна річ, не випускати з поля зору літературну образність як таку, вона зосередилася на етнічних образах – літературних репрезентаціях інших національних культур.

До середини ХХ ст. дослідники вивчали окремі аспекти імагологічної проблематики на межі літературознавства та етнографії, етнопсихології, антропології культури, соціології. У 1950-х рр. у французькому літературознавстві виникла дослідницька спеціалізація під назвою "імагології", присвячена вивченню образів інших етнокультур у національній літературі. Біля початків цієї царини стояли Жан-Марі Карре і його учень та послідовник Маріус Франсуа Гюйяр. Тоді ж Рене Веллек, котрий посідав позиції неокритицизму, не лише висловив сумнів у доцільності зарахування імагології до літературної компаративістики, а й узагалі відмовився визнати її за наукову дисципліну, не вбачаючи жодних відмінностей між нею та соціологічним дослідженням громадської думки або ж, скажімо, етнопсихологією.

Зазнавши чимало критики й недоброзичливого ставлення впродовж 1950 – 1980-х рр., літературна імагологія, хоча ще й досі змагається за визнання, перебуває на злеті. Її методологія виводить компаративне дослідження у сферу вивчення міжкультурних взаємин. Наукові зацікавлення

зосереджені на актуальних для сучасного суспільства проблемах національної та культурної ідентичності, “деколонізації” тощо. Особливо інтенсивно ця спеціалізація розвивається у Франції та Німеччині. Основні школи європейської імагології очолили Д.-А. Пажо та Г. Дізеринк.

Феміністична критика: напрям постмодернізму, що набув популярності в другій половині ХХ століття. Ідеологію фемінізму в Європі обґрунтували Мері Волстонкрафт, у праці “Виправдання прав жінки” (1792), Персі Біші Шеллі, автор “Визволеного Прометей” (1820), Керолайн Нортон у “Природному праві матері на опікування своєю дитиною” (1837), Маргарет Фулер у дослідженні “Жінка в дев’ятнадцятому столітті” (1845), Джон Спарт Мілл у статті “Поневолення жінок” (1861), Сімона де Бовуар у книзі “Друга стаття” (1946). Праця Сімони де Бовуар завершила першу хвилю фемінізму. Сімона де Бовуар поставила мету поглянути на художній твір очима жінки, звернувши увагу на жіночі образи і ті функції, які відводили своїм героїням автори, творили таким чином цілу міфологію про жіночу роль і призначення.

Феміністична критика представлена трьома школами: французькою, психоаналітичною за своїм змістом, американською, по суті текстологічною, і англійською, по суті марксистською.

Основоположником французької феміністичної теорії і критики є Юлія Кристева – авторка праць “Влада жаху”, “Есе про приниження”, “Чужинці щодо себе”, “Спочатку була любов: психоаналіз і віра”. У дослідженнях вона розглядає питання “жіночої ідентичності”, процес приниження жінки у суспільстві, переглядає міфічні уявлення про любов.

Неофрейдистки Люсі Ірігерей (“Хірургічне люстро, про жінку” (1974); “Ця стаття, що не одна” (1977)), Сара Кофман (“Загадка жінки: жінка у текстах Фройда” (1980)) заперечували фрейдівську концепцію жінки як неповноцінного чоловіка, акцентували на перевагах природи жінки.

Відома американська дослідниця, професор англійської літератури у Принстонському університеті Елейн Шовалтер (1941) увела в літературний обіг категорію “гінокритика”. На думку Шовалтер, феміністична критика зосереджує увагу на жінці як читачеві текстів письменників-чоловіків, вона має обмежені можливості, бо розглядає жінку в історичному та суспільному контексті. Гінокритика зосереджується на жінці-письменниці, шукає конструктивні засоби для аналізу жіночої літератури.

В Україні фемінізм не набув широкої популярності. Українська література лише починає ставати об’єктом феміністичних студій. ■

Веселовский А.Н. О методе и задачах истории литературы как науки. Из введения в историческую поэтику. Задача исторической поэтики, Поэтика сюжетов

О МЕТОДЕ И ЗАДАЧАХ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ КАК НАУКИ

*(Вступительная лекция в курс истории всеобщей литературы,
читанная в С.-Петербургском университете
5-го октября 1870 года)*

[...] Ее [программы] положительная сторона, та, которая всего более интересует меня, состоит в методе, которому я желал бы научить вас и, вместе с вами, сам ему научиться. Я разумею метод сравнительный. Впоследствии я думаю рассказать вам, как в деле историко-литературных исследований он сменил методы эстетический, философский и, если угодно, исторический. Здесь мне хотелось бы указать лишь на тот факт, что это метод вовсе не новый, не предлагающий какого-либо особого принципа исследования: он есть только развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения. Я говорю в настоящем случае о его приложении к фактам исторической и общественной жизни. Изучая ряды фактов, мы замечаем их последовательность, отношение между ними последующего и предыдущего; если это отношение повторяется, мы начинаем подозревать в нем известную законность; если оно повторяется часто, мы перестаем говорить о предыдущем и последующем, заменяя их выражением причины и следствия. Мы даже склонны пойти далее и охотно переносим это тесное понятие причинности на ближайшие из смежных фактов: они или вызвали причину, или являются отголоском следствия. Берем на проверку параллельный ряд сходных фактов: здесь отношение данного предыдущего и данного последующего может не повториться, или если представится, то смежные с ними члены будут различны, и наоборот, окажется сходство на более отдаленных степенях рядов. Сообразно с этим мы ограничиваем или расширяем наше понятие о причинности; каждый новый параллельный ряд может принести с собою новое изменение понятия; чем более таких проверочных повторений, тем более вероятия, что полученное обобщение подойдет к точности закона. [...]

[...] Лотце называет гениальным поэтическим инстинктом склонность великих поэтов обрабатывать сюжеты, уже подвергшиеся однаж-

ды поэтической переработке. Таков, как известно, прием Шекспира: его драмы построены большей частью на итальянских новеллах, а исторические пьесы – на хронике Холиншеда. Лотце присоединяет к нему еще Гёте. Примеров, подобных приведенному, можно подобрать множество; только они могут показаться слишком специальными, подобранными и потому недоказательными. Доказательство приносит ежедневный опыт: нет повести или романа, которых положения не напомнили бы нам подобные же, встреченные нами при другом случае, может быть, несколько переиначенные и с другими именами. Интриги, находящиеся в обращении у романистов, сводятся к небольшому числу, которое легко свести к еще меньшему числу более общих типов: сцены любви и ненависти, борьбы и преследования встречаются нам однообразно в романе и новелле, в легенде и сказке или, лучше сказать, однообразно провожают нас от мифической сказки к новелле и легенде и доводят до современного романа. Легенда о Фаусте обошла под разными именами старую и новую Европу; Прометея Эсхила можно угадать в Лео Шпильгагена, в Pramathas индийского эпоса, в мифе о снесении небесного огня на землю. Ответ на поставленный вопрос может быть предложен опять же в форме гипотетического вопроса: не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над истари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым? По крайней мере, история языка предлагает нам аналогичное явление. Нового языка мы не создаем, мы получаем его от рождения совсем готовым, не подлежащим отмене; фактические изменения, приводимые историей, не скрадывают первоначальной формы слова или скрадывают постепенно, незаметно для двух следующих друг за другом поколений. Новые комбинации совершаются внутри положенных границ, из обветрившегося материала: я укажу в пример на образование романского глагола. Но каждая культурная эпоха обогащает внутреннее содержание слова новыми успехами знания, новыми понятиями человечности. Стоит проследить историю любого отвлеченного слова, чтоб убедиться в этом: от слова дух, в его конкретном смысле, до его современного употребления так же далеко, как от индийского Приматха до Прометея Эсхила.

Это внутреннее обогащение содержания, этот прогресс общественной мысли в границах слова или устойчивой поэтической формулы дол-

жен привлечь внимание психолога, философа, эстетика: он относится к истории мысли. Но рядом с этим фактом сравнительное изучение открыло другой, не менее знаменательный факт: это ряд неизменных формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу. Это материал столь же устойчивый, как и материал слова, и анализ его принесет не менее прочные результаты. Иные из них уже вырабатываются современной наукою; другие выражены были ранее, хотя еще гипотетически. “Можно бы составить чрезвычайно интересный труд о происхождении народной поэзии и о переходе схожих сказаний из века в век и из одной страны в другую”, – говорил Вальтер Скотт в одном примечании к “Lady of the Lake” (“Деве озера”): “Тогда обнаружилось бы, что то, что в одном периоде было мифом, перешло в роман следующего столетия и позднее в детскую сказку. Такое исследование значительно умалило бы наши представления о богатстве человеческой изобретательности”.

Мне хотелось бы кончить определением в нескольких словах понятия истории литературы. История литературы, в широком смысле этого слова, – это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом. Если, как мне кажется, в истории литературы следует обратить особенное внимание на поэзию, то сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу – проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие. Но это ее идеальная задача, и я берусь только указать вам, что можно сделать на этом пути при настоящих условиях знания.

ИЗ ВВЕДЕНИЯ В ИСТОРИЧЕСКУЮ ПОЭТИКУ

(Вопросы и ответы)

История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право освятило как *res nullius* <лат. – ничья вещь>, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не стоворились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы? Одно из наиболее симпатичных на нее воззрений может быть сведено к такому приблизительно определению: история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах. История мысли более широкое понятие, литература ее частичное

проявление; ее обособление предполагает ясное понимание того, что такое поэзия, что такое эволюция поэтического сознания и его форм, иначе мы не стали бы говорить об истории. Но такое определение требует и анализа, который ответил бы поставленным целям. [...]

[...] Почему славянский восток не произвел в средние века своей изящной литературы, своей личной поэзии, не создал литературной традиции? Многое можно объяснить более поздним выступлением славянства на почву культурной истории, географическим положением, обязывавшим к борьбе с иноплеменным востоком, и т.п. Остановимся лишь на школе, на двойственности образовательных элементов, которые и здесь, как на Западе, определили характер нового развития – в отличие от (видимой, по крайней мере) цельности древнего. И здесь, с одной стороны, народная, языческая, обрядовая или былевая поэзия, богатству которой мы до сих пор дивуемся в ее сербских и русских образцах, оригинальная по колориту и метру, которой не забыть в общем аккорде европейских песен; с другой – церковь, за которой стояло образовательное греческое предание, поэтическое и философское. Им она поступилась на славянской почве; целям и успеху проповеди ответил принцип народных церквей, народных и по языку поучений и по церковнославянскому переводу Св. Писания, более внятному верующим, чем латинская библия. Это был шаг вперед в смысле усвоения и преуспевания христианского учения, хотя доверие народно славянской поэзии ничем не отличается от сходных явлений на Западе и, пожалуй, еще откровеннее. Славянская библия определила, в известной мере, и характер школьного дела: не было того импульса, который заставил западного человека учиться по Донату языку, который был языком библии и мессы, но и языком Вергилия; не было образцов, чужого примера, который заманил бы к подражанию, к попытке поднять и свой собственный народнопоэтический клад. Если западную литературу можно представить себе как результат скрещивания народного с классическим латинским, то на славянском Востоке такое скрещивание произошло в более узком смысле, определенном целями грамотности и церковного просвещения. Вот почему не было и поэзии. [...]

[...] Откуда это поднятие, популярность драмы? Если литература отражает спросы жизни, то между ними и известными поэтическими формами позволено предположить некоторое соответствие, если б даже те и другие не развились совместно; усваивается лишь то, к чему есть посылка в сознании, во внутренних требованиях духа.

Драма, стало быть, внутренний конфликт личности, не только самоопределившейся, но и разлагающей себя анализом. Конфликт этот может выражаться во внешних формах, объективирующих психические силы и

верования в живых лицах мифологии, в божествах, определяющих долю, враждебную самоопределению личности; но он может представляться и совершающимся внутри человека, когда ослабнет или видоизменится вера во внешние предрешающие силы. Такова суть греческой драмы от Эсхила до Еврипида.

Проверим эти положения на судьбах европейской драмы в период ее художественного возникновения.

Развитие личности: в Италии, увлеченной в народные стези гуманизма, она выразилась раньше и ярче, чем где-либо, сказала и в особях, и в новых формах политического быта, в подъеме литературы и искусства, а между тем именно итальянская драма ограничилась внешним подражанием классическим образцам и не произвела ничего самостоятельного, свидетельствующего о высоте личного подъема.

Почему это? Мы обращаемся за справками к Греции, к условиям афинской политики, соединяем развитие личности с требованиями свободного общественного строя и переносим эти выводы на блестящий период елизаветинской драмы, где оба условия, казалось, соединились к одной цели. Но мы не в состоянии помирить этот вывод с параллельным поднятием испанской драмы, в душевной политической атмосфере, под религиозным гнетом, связывавшим свободу личности, вогнавшим ее в узкую стезю энтузиазмов и падений. Ясно, что не качества общественной среды вызвали драму, а внезапный подъем народного самосознания, воспитанного недавними победами к уверенности в грядущих, широкие исторические и географические горизонты, поставившие национальному развитию новые общечеловеческие цели, новые задачи для энергии личности. За греческой, английской и испанской драмой стоят: победа эллинизма над персидским востоком, торжество народно-протестантского сознания, наполняющее такую жизнерадостностью английское общество эпохи Елизаветы, и грёза всемирной испанской монархии, в которой не заходит солнце. В среде, где личность уходила без остатка в безразличие массы, ликования победы выразились бы народной эпической песней, в которой общее настроение, общая оценка пережитого скажется прославлением типического героя; в личности обособившейся яркий исторический момент, самая громоздкость обступивших ее событий вызовет потребность анализа, счетов с собою и с руководящими началами жизни, в виду требования действия, обострит этот внутренний конфликт, который явится и условием и продуктом индивидуализации. Драматическая форма, как внешнее действие, как сцена, уже существовала; теперь она объявится драмой, отвечая спросу времени; условиями ее художественного обособления, ее популярности представляются мне: развитие личности и громкие события народ-

но-исторического характера, открывающие народу новые пути и далекие перспективы. [...]

[...] Подсказывание – это то, что английская, если не ошибаюсь, эстетика окрестила названием суггестивности. Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится дольше; соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожделений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими. Метафизик ответит на это историко-сравнительное определение отвлеченным понятием прекрасного и даже постарается обобщить его, сравнив с впечатлением, которое мы выносим из других искусств. И он убедит нас, если и для них он поставит те же вопросы устойчивости и суггестивности, которые определяют и нормы изящного, и их внутреннее обогащение на пути к той *science des rythmes superieurs* <фр. – знание (наука) совершенных ритмов>, которые отличают наши вкусы от вкусов дикарей (Jean Lahor). Пока эта работа не сделана, правы будут те, которые постараются извлечь понятие специально поэтического не только из процессов его восприятия и воспроизведения, но и из изучения тех особых средств, которыми располагает поэзия и которые, накопляясь в истории, обязывают нас, указывая нормы личному символизму и импрессионизму. Процессов восприятия и воспроизведения, сказали мы, потому что то и другое существенно одно и то же, разница в интенсивности, производящей впечатление творчества. Все мы более или менее открыты суггестивности образов и впечатлений; поэт более чуток к их мелким оттенкам и сочетаниям, апшерцепирует их полнее; так он дополняет, раскрывает нам нас самих, обновляя старые сюжеты нашим пониманием, обогащая новой интенсивностью знакомые слова и образы, увлекая нас на время в такое же единение с собою, в каком жил безличный поэт бессознательно-поэтической эпохи. Но мы слишком многое пережили врозь, наши требования суггестивности выросли и стали личнее, разнообразнее; моменты объединения наступают лишь с эпохами успокоенного, отложившегося в общем сознании жизненного синтеза. Если большие поэты становятся реже, мы тем самым ответили на один из вопросов, который ставили себе не раз: почему? [...]

<II> ПОЭТИКА СЮЖЕТОВ

Введение

Поэтика сюжетов и ее задачи

Задача исторической поэтики, как она мне представляется, – определить роль и границы предания в процессе личного творчества. Это предание, насколько оно касается элементов стиля и ритмики, образности и схематизма простейших поэтических форм, служило когда-то естественным выражением собирательной психики и соответствующих ей бытовых условий на первых порах человеческого общежития. Одномерность этой психики и этих условий объясняет одномерность их поэтического выражения у народностей, никогда не приходивших в соприкосновение друг с другом. Так сложился ряд формул и схем, из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий. Все дело было в ёмкости, применяемости формулы: она сохранилась, как сохранилось слово, но вызываемые ею представления и ощущения были другие; она подсказывала, согласно с изменившимся содержанием чувства и мысли, многое такое, что первоначально не давалось ею непосредственно; становилась, по отношению к этому содержанию, символом, обобщалась. Но она могла и измениться (и здесь аналогия слова прекращалась) в уровень с новыми спорами, усложняясь, черпая материал для выражения этой сложности в таких же формулах, переживших сходную с нею метаморфозу. Новообразование в этой области часто является переживанием старого, но в новых сочетаниях. Я уже выразился при другом случае, что наш поэтический язык представляет собою детрит; я присоединил бы к языку и основные формы поэтического творчества.

Можно ли распространить это воззрение и на материал поэтической сюжетности? Дозволено ли в этой области поставить вопрос о типических схемах, захватывающих положения бытовой действительности; однородных или сходных, потому что всюду они были выражением одних и тех же впечатлений; схемах, передававшихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, стать символом, вызывать новообразования в том смысле, в каком выше говорено было о новообразованиях в стиле? Современная повествовательная литература с ее сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности по-видимому устраняет самую возможность подобного вопроса; но когда для будущих поколений она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой,

когда синтез времени, этого великого упрощителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое, – и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении.

Слово “сюжетность” требует ближайшего определения. Недостаточно подсчитать, как то сделали Гоцци, Шиллер и недавно Польти, сколько – и как немного! – сюжетов питали античную и нашу драму, недостаточны и опыты “табуляции” сказки или сказок по разнообразным их вариантам; надо наперед условиться, что разуметь под сюжетом, отличить мотив от сюжета как комплекса мотивов. Под мотивом я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм; таковы неразлагаемые далее элементы низшей мифологии и сказки : солнце кто-то похищает (затмение), молнию-огонь сносит с неба птица; у лосося хвост с перехватом: его ущемили и т. п.; облака не дают дождя, иссохла вода в источниках: враждебные силы закопали их, держат влагу взаперти и надо побороть врага; браки с зверями; превращения; злая старуха изводит красавицу, либо ее кто-то похищает, и ее приходится добывать силой или ловкостью и т. п. Такого рода мотивы могли зарождаться самостоятельно в разноплеменных средах; их однородность или их сходство нельзя объяснить взаимодействием, а однородностью бытовых условий и отложившихся в них психических процессов.

Простейший род мотива может быть выражен формулой $a + b$: злая старуха не любит красавицу – и задает ей опасную для жизни задачу. Каждая часть формулы способна видоизмениться, особенно подлежит приращению b ; задач может быть две, три (любимое народное число) и более; по пути богатыря будет встреча, но их может быть и несколько. Так мотив вырастал в сюжет, как формула лирического стиля, построенная на параллелизме, может приращаться, развивая тот или другой из своих членов. Но схематизм сюжета уже наполовину сознательный, например выбор и распорядок задач и встреч не обусловлен необходимо темой, данной содержанием мотива, и предполагает уже известную свободу; сюжет сказки, в известном смысле, уже акт творчества. Можно допустить, что, совершаясь самостоятельно, развитие от мотива к сюжету могло дать там и здесь одинаковые результаты, то есть что могли явиться, независимо; друг от друга, сходные сюжеты как естественная эволюция сходных мотивов. Но допущенная сознательность сюжетной схематизации указывает на ограниче-

ние, которое можно выяснить на развитии мотивов “задач” и “встреч”: чем менее та или другая из чередующихся задач и встреч подготовлена предыдущей, чем слабее их внутренняя связь, так что, например, каждая из них могла бы стоять на любой очереди, с тем большей уверенностью можно утверждать, что если в различных народных средах мы встретим формулу с одинаково случайной последовательностью b ($a + bb1b2$ и т. д.), такое сходство нельзя безусловно вменить сходным процессам психики; если таких b будет 12, то по расчету Джекобса вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению $1 : 479,001,599$ – и мы вправе говорить о заимствовании кем-то у кого-то.

Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и оценка действия, положительная или отрицательная. Для хронологии сюжетности я считаю это последнее обстоятельство очень важным: если, например, такие темы, как Психея и Амур и Мелюзина, отражают старый запрет брака членов одного и того же тотемистического союза, то примирительный аккорд, который кончается Апулеева и сродные сказки, указывает, что эволюция быта уже отменила когда-то живой обычай: оттуда изменение сказочной схемы.

Схематизация действия естественно вела к схематизации действующих лиц, типов.

Несмотря на все смешения и наслоения, какие пережила современная нам сказка, она является для нас лучшим образом такого рода бытового творчества; но те же схемы и типы служили и для творчества мифологического, когда внимание простиралось на явления внечеловеческой, но очеловеченной природы. Сходство очертаний между сказкой и мифом объясняется не их генетической связью, причем сказка являлась бы обескровленным мифом, а в единстве материалов и приемов и схем, только иначе приуроченных. Этот мир образных обобщений, бытовых и мифологических, воспитывал и обязывал целые поколения на их пути к истории. Обособление исторической народности предполагает существование или выделение других, в соприкосновении или борьбе между собою; на этой стадии развития слагается эпическая песня о подвигах и героях, но реальный факт подвига и облик исторического героя усваивается песней сквозь призму тех образов и схематических положений, в формах которых призывала творить фантазия.

Таким образом, сходство сказочных и мифологических мотивов и сюжетов протягивалось и на эпос; но происходили и новые контаминации: старая схема подавалась, чтобы включить в свои рамки яркие черты события, взволновавшего народное чувство, и в этом виде вступала в

дальнейший оборот, обязательный для поэтики следующих поколений. Так поражение при Ронсевале могло стать типическим для многих “поражений” во французских *chansons de geste*, образ Роланда – для характеристики героя вообще.

Не все унаследованные сюжеты подлежали таким обновлениям; иные могли забываться навсегда, потому что не служили выражению народившихся духовных интересов, другие, забытые, возникали снова. Такое возвращение к ним более постоянно, чем обыкновенно думают; когда оно проявляется оптом, оно невольно возбуждает вопрос о причинах такого спроса. Как будто у человека явилась полнота новых ощущений и чаяний и он ищет им выхода, подходящей формы и не находит среди тех, которые обычно служили его творчеству: они слишком тесно срослись с определенным содержанием, которое он сам вложил в них, неотделимы от него и не поддаются на новое. Тогда он обращается к тем образам и мотивам, в которых когда-то давно отлилась его мысль и чувство, теперь застывшие и не мешающие ему положить на эти старые формы свой новый чекан. Гёте советовал Эккерману обращаться к сюжетам, уже питавшим воображение художника; сколько писали Ифигению, и все различны, потому что каждый смотрел по-своему. Известно, какое множество старых тем обновили романтики. *Pelléas et Mélisande* <Пелеас и Мелисанда> Метерлинка еще раз и наново пережили трагедию Франчески и Паоло.

До сих пор мы представляли себе развитие сюжетности как бы совершившимся в пределах одной народной особи. Построение чисто теоретическое, оно понадобилось нам для выяснения некоторых общих вопросов. В сущности мы не знаем ни одного изолированного племени, то есть такого, о котором мы могли бы сказать достоверно, что оно когда бы то ни было не приходило в соприкосновение с другим.

Перенесем нашу схему эволюции сюжетности на почву общения народностей и культурных сфер и прежде всего поставим вопрос: всюду ли совершился переход от естественной схематизации мотивов к схематизации сюжетов? На почве сказочной сюжетности этот вопрос, по-видимому, решается отрицательно. Бытовые сказки дикарей не знают ни типических тем, ни строгого плана наших сказок, нашего сказочного материала; это ряд расплывчато-реальных или фантастических приключений, без органической связи и того костяка, который дает форму целому и ясно проглядывает из-под подробностей, отличающих один вариант от другого. Варианты предполагают основной текст или сказ, отклонение от формы: бесформенность не дает вариантов. И среди этой бесформенности сказочного материала вы встречаете знакомые нам схематические темы, сюжетность европейских, индийских, персидских сказок. Это – заходящие сказки.

Итак: не все народности доходили до схематизации сказочной сюжетности, то есть до той простейшей композиции, которая открывала путь к дальнейшему, уже не механическому творчеству. В материале бесформенных рассказов схематические сказки остаются пятном, не расплывшимся в общей массе. Отсюда заключение: там, где рядом с такими сказками не существует сказок без формы и плана, развитие дошло до схематизации, и если не создало сказки, то поэтические сюжеты могли переселяться из одной среды в другую, пристроиться к новому окружению, применяясь к его нравам и обычаям. Так восточные сказки, проникшие к нам в средние века, пришлось по плечу насажденному церковью мизогинизму; так иные восточные рассказы питали эпизодически фантазию шпильманов. Усвоение бывало своеобразное: наш Дюк Степанович прикрывается не зонтиком, а подсолнечником, что, по-видимому, не смущало певцов. Непонятый экзотизм оставался, как клеймо на ввозном товаре, нравился именно своей непонятностью, таинственностью.

Но если одна из пришедших в столкновение народно-культурных сфер опередила другую в понимании жизни и постановке идеалов и в уровень с ними выработала и новый схематизм поэтического выражения, она действует на более отсталую среду заразительно: вместе с идеальным содержанием усваивается и выразившая его сюжетность. Так было в пору введения христианства с его типами самоотреченного подвижничества, так в меньшей степени, когда французское рыцарство вменило Европе, вместе с своим мирозерцанием, схематизм бретонских романов; Италия – культ классической древности, его красоты и литературных образцов; позже – Англия и Германия – любовь к народно-архаическим темам. Всякий раз наставала эпоха идейного и поэтического двоевластия, и шла работа усвоений; восприятие классических сюжетов иное в *Roman de Troie* <“Романе о Трое”>, чем, например, у Боккаччо и французских псевдоклассиков. Уследить процессы этих усвоений, их технику, разобраться в встречных течениях, сливавшихся в разной мере для новых созданий, – представляется интересной задачей анализа. Чем проще состав скрестившихся элементов, тем легче его разнять, тем виднее ход новообразования и возможнее подсчет результатов. Так могут выработаться некоторые приемы исследования, пригодные для анализа более сложных отношений, и в описательную историю сюжетности внесется некоторая закономерность – признанием обусловленности и эволюции ее формальных элементов, отзывавшихся на чередование общественных идеалов.

Мотив и сюжет

В какой мере и в каких целях может быть поднят вопрос о истории поэтических сюжетов в исторической поэтике? Ответ дает параллель: история поэтического стиля, отложившегося в комплексе типических образов-символов, мотивов, оборотов, параллелей и сравнений, повторяемость или общность которых объясняется либо а) единством психологических процессов, нашедших в них выражение, либо б) историческими влияниями (сл. в средневековой европейской лирике влияние классическое, образы из “Физиолога” и т. д.) Поэт орудует этим обязательным для него стилистическим словарем (пока несоставленным); его оригинальность ограничена в этой области либо развитием (иным приложением: суггестивность) того или другого данного мотива, либо их комбинациями; стилистические новшества приурочиваются, применяясь к кадрам, упрощенным преданием.

Те же точки зрения могут быть приложены и к рассмотрению поэтических сюжетов и мотивов; они представляют те же признаки общности и повторяемости от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману; и здесь позволено говорить о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания. Этот словарь пытались составить (для сказок – <фон Хан>, FolkLore society; для драмы – <Польти> и т. д.), не ответив требованиям, несоблюдение которых объясняет недочеты и разногласия при решении вопроса о происхождении и повторяемости повествовательных тем. Требование это: *отграничить вопрос о мотивах от вопроса о сюжетах.*

а) Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых и психологических условий на первых стадиях человеческого развития такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты. Примерами могут служить: 1) т-ак> наз-ываемые> légendes des origines <легенды о происхождении>: представление солнца – оком; солнца и луны – братом и сестрой, мужем и женой; мифы о восходе и заходе солнца, о пятнах на луне, затмениях и т.д.; 2) бытовые положения, увоз девушки-жены (эпизод народной свадьбы), расстана (в сказках) и т. п.

б) Под сюжетом я разумею тему, в которой снуются разные положения-мотивы; примеры: 1) сказки о солнце (и его матери; греческая и малайская легенда о солнце-людоеде); 2) сказки об увозе. Чем сложнее комбинации мотивов (как песни – комбинации стилистических мотивов), чем они

нелогичнее и чем составных мотивов больше, тем труднее предположить, при сходстве, например, двух подобных, разноплеменных сказок, что они возникли путем психологического самозарождения на почве одинаковых представлений и бытовых основ. В таких случаях может подняться вопрос о заимствовании в историческую пору сюжета, сложившегося у одной народности, другую.

И мотивы и сюжеты входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, сюжеты варьируются: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом (сказки и эпические схемы: миф о Язоне и его сказочные элементы: а) бегство Фрикса и Геллы от мачехи и золоторуный овен = сказки о таком же бегстве и в тех же условиях; помощные звери; б) трудные задачи и помощь девушки в мифе о Язоне и сказках); новое освещение получается от иного понимания стоящего в центре типа или типов (Фауст). Этим определяется отношение личного поэта к традиционным типическим сюжетам: его творчество.

Я не хочу этим сказать, чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов. Есть сюжеты анекдотические, подсказанные каким-нибудь случайным происшествием, вызвавшим интерес фабулой или главным действующим лицом. Примеры: 1) камаонские сказки типического характера – и местные легенды. Влияние типа (своего или захожего) на сагу анекдотического характера: сказки диких бесформенны; типическая сказка дает им определенную форму, и они исчезают в ее штампе (ел. влияние сказок Перро на народные английские). Местные сказания формуются под влиянием захожено, сходного содержания, но определенного типа (к псковской горе Судоме, вероятно, примыкал когда-то рассказ о “суде”; иначе трудно объяснить приурочение к данной местности Суда Соломона). 2) Современный роман не типичен, центр не в фабуле, а в типах; но роман с приключениями, roman d'aventures <фр. – авантюрный роман>, писался унаследованными схемами. (Веселовский А.Н. *Историческая поэтика*. – М., 1989. [О методе и задачах истории литературы как науки, С. 32-41]; Из введения в *историческую поэтику*, С. 42-58]; [Задача исторической поэтики, *Поэтика сюжетов*, С. 299-306]). ■

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ МІНІМУМ

Адаптація – пристосування літературного твору до потреб іншого адресата чи виду мистецтва, наприклад переробка для дитячої аудиторії літературного тексту, призначеного для дорослих, або ж його перекодування з однієї знакової системи в іншу під час інсценізації чи екранізації.

Алюзія – риторична фігура, яка містить інтертекстуальний натяк на загальновідомий історичний факт, міфологічний сюжет чи літературний образ, відсилаючи читача до відповідного зовнішнього контексту.

Аналогія – відповідність між літературними явищами. Пошук аналогій має на меті встановлення подібностей (збігів) між явищами на основі схожості деяких їхніх ознак.

Архетип – первинний образ, прадавній взірець. За К. Юнгом, архетипи – це успадковані фундаментальні символічні уявлення, трансісторичні і транссуб'єктивні: відтворювані колективним несвідомим безнастанно, в кожную нову епоху і в кожній людській душі, вони мають загальнолюдський характер, крізь їх призму людина у всі часи сприймає світ.

Асамбляж – гіпертрофований колаж, що має вигляд композиції з різних випадкових речей: заіржавілих автомобільних деталей, консервних бляшанок, порожніх пляшок тощо. У письменстві такий характер мають стильова еkleктика, суміш літературної мови і жаргону, використання суржику, жанрові гібриди, компіляція сюжетів.

Бриколаж – термін К. Леві-Стросса, який описував природу міфічного мислення первісних людей за аналогією до праці майстра (бриколера): як майстер-самоук, на відміну від інженера, виготовляє виріб у домашніх умовах за допомогою випадкових засобів, примірюючи та припасовуючи деталі одну до одної, так і міфічне мислення перетворює та пристосовує готові міфологічні уявлення до нових потреб пізнання реальної дійсності. В літературі цей термін означає текстову суміш, творену з випадкового матеріалу за специфічним ігровим принципом, який полягає в тому, що ідеї, образи, фра-

зи, жанрові та стильові елементи, відірані від своїх контекстів, прилаштовуються один до одного, внаслідок чого створюється не уніфіковане значення тексту, а симфонічне звучання різнорідних семантичних його складників.

Генеалогія – метод, заснований на порівнянні подібних літературних явищ та історичному їх розгляді для з'ясування наявності / відсутності зв'язку спорідненості між ними.

Генологія – теорія літературних родів і жанрів (видів). Термін “генологія” запровадив П. ван Тілем у 1920-х роках.

Гетерообраз – образ Іншого в літературі.

Гіпертекст – система текстів, сконструйованих за взірцем словника чи енциклопедії, де кожна стаття відсилає до інших статей і читати їх можна у довільній, нелінійній послідовності.

Дивергенція – розбіжності, що виникають у розвитку національних мов, літератур, культур, зумовлені розселенням представників колись єдиного етносу, його географічним і політичним роз'єднанням.

Дискурс – соціокультурна організація мовлення (мовної чи літературної практики), чинниками якої, окрім коду (системи мовної чи літературної комунікації), є позамовні комунікативні фактори (інтенція мовця, компетенція сприймача, культурне середовище тощо).

Дифузія жанрова – взаємне проникнення, змішування елементів різних родів і жанрів.

Діалогічність – важливий принцип інтертекстуального розуміння літератури. За М. Бахтіним, на відміну від формалістських уявлень про автономність тексту, діалогічність притаманна будь-якому висловлюванню і полягає у його здатності відповідати на попереднє висловлювання і бути адресованим іншим потенційним співрозмовникам.

Діахронія і синхронія – два виміри літературних явищ: перший – часовий, процесуальний, історичний, який дає уявлення про еволюцію національних літератур та розвиток міжлітературних взаємин, а другий – структурний, системний, асоціативний, що полягає в одночасному співвіднесенні низки літературних явищ, виявляючи аналогії та контрасти, типологічні спільності і відмінності

між ними. Терміни запровадив Ф. де Соссюр у "Курсі загальної лінгвістики" (1916).

Епігонство – сліпе наслідування чи механічне копіювання претексту.

Етнообраз – літературний образ, що конструює не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи певні їхні ознаки як "типові" для відповідної країни, "характерні" для цього народу.

Запозичення – свідоме (на відміну від неусвідомленого впливу) перенесення у твір-реципієнт окремих елементів оригіналу-претексту, часто зі вказівкою на джерело.

Зіставлення – пізнавальна аналітична дія, що полягає у співвіднесенні предметів з метою виявити різноманітні відношення між ними – не лише подібність, а й різнорідність і відмінність.

Зустрічні течії – теза О. Веселовського, що описує передумови і якісні характеристики контактних міжлітературних зв'язків, активний характер освоєння "чужого" досвіду: запозичення передбачає не "порожнє місце", а підготовлене до рецепції своєрідне культурне середовище, у якому воно викликає відповідний творчий відгук, стимулює творчі процеси в літературі-сприймачеві – "зустрічні течії, подібний напрям мислення, аналогічні образи, фантазії" ("Лоренські казки", 1887).

Імагологія – розгалужена система споріднених дисциплін, що вивчають історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні, політологічні аспекти образів, за посередництвом яких учасники спілкування уявляють самі себе і партнера.

Інтерпретація – тлумачення літературного образу; в перекладознавстві – синонім перекладу; в міжмистецькому порівнянні – перекодування образу, створеного засобами одного мистецтва, у знакову систему іншого.

Інтертекстуальність – різні види міжтекстової взаємодії (транстекстуальності). Під інтертекстуальністю переважно мають на увазі перегук твору з літературною традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, дискурсами, коли відбувається демонстративне відтворення, наслідування, ого-

лення, перетворення чи руйнування усталених поетичних норм. Інтертекстуальність є аспектом структурної самоорганізації твору й означає залучення контексту літературної традиції до тексту через стилізацію, пародію, травестію, парафразу, цитату, колаж, алюзійні згадки чи натяки тощо.

Канон – 1) текст, визнаний з-поміж інших його варіантів священним, оригінальним, найбільш довершеним чи відповідним авторській волі; 2) мистецька норма, усталений літературний взірець, сукупність обов'язкових приписів, які виконують кодову функцію, не допускають змішування різнорідних елементів та інших відступів від тих традиційних еталонів, якими є канони: строфічний (тріолет, октава, сонет), жанровий (ода, ідилія, детектив), стильовий (коди бароко, класицизму, романтизму); 3) набір усталених і впливових творів національної і світової літератури.

Колаж – термін, запозичений зі словника образотворчого мистецтва на означення твору, що складений (“склеєний”) з різнорідних фрагментів інших текстів, справжніх або імітованих документів, а також алюзій, цитат тощо.

Компаративум – те, що порівнюють. Компаративум пов'язаний з компаративом.

Компаратум – те, з чим порівнюють. Компаратум пов'язаний з компаративом.

Конвергенція – збіги і зближення національних мов, літератур, культур, що виникають у процесі тривалих історичних контактів між ними. Конвергенція протиставлена дивергенції.

Контраст – розбіжність між літературними явищами, яку можна виявити і продемонструвати за допомогою протиставлення.

Космополітизм – ідеологія “світового громадянства”, котра загальнолюдські та індивідуальні інтереси і цінності вивіщує над національними.

Кросдисциплінарність – метод, що виводить дослідника поза рамки окремої дисципліни, але без співробітництва (кооперації) чи об'єднання (інтеграції) з відповідними дисциплінами. Кросдисциплінарність студіює предмет за допомогою методів, запозичених із дисциплін, що не мають безпосереднього відношення до предмета, наприклад, соціологічне дослідження читача віт-

чизняної і зарубіжної літератури. У межах кросдисциплінарних стосунків долаються межі дисциплін, але ані методи, ані цілі не змінюються, тоді як інтердисциплінарність змішує практики і засади всіх залучених дисциплін.

Культуральні студії – напрям, що об'єднує методологічний інструментарій історії й теорії літератури, мистецтвознавства, культуральної антропології, соціології, психології та інших наукових галузей для дослідження широкого спектра культурних явищ, процесів і практик щоденного життя, їхніх ідеологічних, національних, етнічних, соціальних, гендерних аспектів.

Метатекст – текст, який інтерпретує інший текст.

Міленарний міф – оповідь про давноминутий “золотий вік”, час миру і щастя. Слово утворилося в новій латині XVII ст. від поєднання лат. *mille* – тисяча і *annus* – рік. Міленарні міфи висловлюють віру в майбутнє відродження “золотого віку”.

Міф – спресований у символічні структури історичний досвід людських спільнот, який наративно упорядковує хаотичний калейдоскоп мінливої дійсності, відповідаючи на запитання про початок і кінець світу, про походження людини, про сенс її життя, про майбутнє нашої цивілізації тощо. Сукупність космогонічних, антропологічних, героїчних, календарних, міленарних міфів певного народу становить міфологію, яка творить цілісну картину світу.

Міфема – повторюваний у різноманітних варіаціях елемент міфу. За К. Леві-Строссом, міфема – це наративні одиниці міфічної оповіді, які мають форму коротких речень із суб'єктом та його предикатом і позначають певний фабульний епізод, як-от “Едіп убиває свого батька Лайя”, “Едіп убиває Сфінкса”, “Едіп одружується зі своєю матір'ю Йокастою” тощо.

Міфологема – термін, що використовується для позначення міфологічних сцен, сюжетів, образів, характеризується глобальністю, універсальністю. Наприклад: міфологема перичоловіка, міфологема Світового дерева, міфологема Потопу тощо.

Монтаж – термін, що прийшов у літературу з кінематографічного арсеналу, означає добір і поєднання в єдиному цілому окремих сцен та епізодів, які зберігають свою фрагментарність. Цей композиційний прийом руйнує природні зв'язки між зображува-

ними предметами, встановлюючи натомість інтелектуальні асоціації між ними.

Наслідування – інтертекстуальний спосіб утілення творчого авторського задуму через відтворення загальних змістових чи формальних рис оригіналу-взірця. Поверхове, нетворче наслідування перетворюється на епігонство.

Палімсест – рукопис із текстом, написаним на пергаменті, з якого було стерто попередній напис, котрий із часом проступав на поверхню. В переносному значенні палімсест – це полісемантичне висловлювання з багатозначною семантикою.

Паратекстуальність – термін, що його запровадив Ж. Женетт на означення відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, передмови, вставної новели, післямови та інших білятекстових елементів, які коментують самий текст.

Парафраза – переказ чужих думок своїми словами; вільна перробка тексту, яка розвиває зміст оригіналу, зберігаючи основний його сенс.

Пародія – різновид парафрази, що виконує гумористичну чи сатиричну функції, створюючи комічний образ твору, гіперболізовану імітацію його стилю.

Пастиш – різновид стилізації, техніка якого ґрунтується на згущенні, конденсації та увиразненні стилістичних рис певного індивідуального стилю.

Підрядник – дослівний переклад, здійснений спеціально для подальшого мистецького його опрацювання, зокрема для перекладача, який не володіє мовою оригіналу.

Полігенеза – пояснення появи схожих сюжетів у різних міфологіях паралельним їх самозародженням унаслідок схожості побутових умов та психології різних народів на однакових стадіях їхнього розвитку.

Порівняльне літературознавство – літературознавча дисципліна, що зіставними методами вивчає генетичні і контактні зв'язки, типологічні та інтертекстуальні відношення національних літератур, а також їхні міжмистецькі й міждисциплінарні відношення.

Порівняння – полягає в зіставленні одного літературного явища, т. зв. компарандума, з іншим, компаратумом. Порівняння націлює на виявлення подібних, схожих літературних явищ ($A = B$).

Постколоніальна література – широкий спектр різностильових явищ, які привернули увагу публіки і критики новим трактуванням філософських, політичних, етичних засад сучасної цивілізації крізь призму історичного досвіду тих етнокультур, які досі були відсунуті на периферію як підпорядковані, маргінальні, дискриміновані.

Протиставлення – контрастне зіставлення, яке вказує на відмінні, опозиційні (протилежні) ознаки предметів, що порівнюються ($A < B$).

Реалія – в перекладознавстві ті лексеми і вирази, які є носіями етнокультурної інформації, чужої для об'єктивної дійсності мовисприймача; в імагології – етнокультурна дійсність, текст якої інтертекстуально репрезентований у суспільних стереотипах і літературних образах.

Ремінісценція – неявна цитата (цитата без лапок), що відсилає до раніше прочитаного мистецького твору. Від алюзії вона відрізняється неусвідомленістю відгомону у творі автора текстів інших письменників.

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

Семіотика – теорія знаків та їх інтерпретації.

Симулякр – фікційні та гіперреальні образи, копії без оригіналу, що не мають жодного відповідника в реальній дійсності, зате виштовхують і заступають її цілковито. Теорію симулякрів створив Ж. Бодріяр.

Синтез – 1) жанровий синтез – творення складної структури, у якій різномірні жанрові чи родові елементи сплавлені в єдине ціле. Синтетичними (чи симфонічними) часто називають жанри роману й епопеї з огляду на багатотематичність, панорамність зображення, психологізм, поліфонічність; 2) синтез мистецтв – поєднання елементів різних мистецтв у єдиному ансамблі. Об'єднання зусиль літератури й образотворчого мистецтва спостерігаємо в

ілюстрованих літературних виданнях, літератури і музики – у вокальному жанрі, пластичних мистецтв (архітектури, скульптури, малярства) – в естетичному оформленні довілля; 3) поєднання в літературному творі елементів інших мистецтв, що є умовою існування драматургії, а також причиною народження нових жанрів, таких як кіносценарій, кіноповість, кіноновела.

Тематологія – порівняльне дослідження тем та ідей, образів і сюжетів, символів, міфів та архетипів.

Терціум компараціоніс – певна спільна основа, на якій здійснюють зіставлення.

Типологія – метод, заснований на упорядкуванні літературних явищ за спільними й відмінними ознаками.

Травестія – перенесення героїв і сюжетів у невластиву для них обстановку задля створення комічного ефекту.

Традиційні сюжети і образи – усталений сюжетно-образний матеріал, для якого характерна наявність власних спадкоємних ліній (функціонування впродовж тривалого часу, позначене повторюваністю й змінністю), маркованість (тобто пряма авторська вказівка на джерело запозичення) і впізнаваність (усвідомлення публікою стійкого семантичного інваріанта ТСО).

Трансплантація – запозичення, яке передбачає подальше культивування трансплантанта (жанру, стилю, ідеї, теми, сюжетної схеми, персонажа, поетикального засобу), творення нової літературної традиції в національному письменстві.

Трансформація – зміна запозиченого матеріалу внаслідок різноманітних способів творчого опрацювання: комбінування його із власними, автохтонними елементами, продовження запозиченого сюжету та розвиток ідейного змісту, полеміки з ним, пародіювання, травестування, стилізації, осучаснення й архаїзації тощо. ■

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Кшевецький Володимир Сергійович

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

видання друге, доповнене

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК

Здано в набір 22.10.2012. Підписано до друку 6.11.2012. Формат 60×84/16.
Гарнітура MinionPro. Ум. друк. арк. 8,14. Папір офсетний. Тираж 300 прим.
Зам. 329

Видавець і виготовлювач ПП Зволейко Д.Г.
32300, Хмельницька обл., м. Кам'янець-Подільський,
вул. Кн. Коріатовичів, 9; тел. (03849) 3-06-20.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру від 31.08.2005 р. серія ДК № 2276