

Методологія сучасного літературознавства

Навчально-методичний посібник

Кам'янець-Подільський
«Аксиома»
2015

УДК
ББК
М

Рецензенти:

О.С. Силаєв, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди

І.С. Заярна, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри історії російської літератури Київського національного університету імені Тарас Шевченка

О.А. Рарицький, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Друкується за ухвалою вченої ради

*Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(протокол № 11 від 26 листопада 2015 р.)*

М **Методологія сучасного літературознавства** : навчально-методичний посібник / Упорядники О. В. Кеба, Т. В. Кеба, Р. М. Семелюк. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2015. – 116 с.

ISBN 978-966-496-341-8

Пропонований посібник є спробою узагальнення найбільш репрезентативних методологічних теорій та концепцій у літературознавстві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Розкриваються основні напрями і тенденції розвитку міфокритики, компаративістики, наратології, психоаналітичного літературознавства, інтертекстуальності, структуралізму, деконструктивної критики, теорії мультикультурності, гендерного літературознавства та ін. Характеризується значення новітніх літературознавства стратегій для розуміння художнього змісту та поетико-стильового новаторства модерністських і постмодерністських літературно-художніх текстів.

Призначений для студентів-філологів, аспірантів, викладачів вищих навчальних закладів, ліцеїв, гімназій, а також для всіх, хто цікавиться сучасним станом гуманітаристики.

**УДК 821.111(73)
ББК 84.7 США**

ISBN 978-966-496-341-8

© О. В. Кеба,
Т. В. Кеба,
Р. М. Семелюк, 2015
© «Аксіома», видання, 2015

Вступ

Загальноновизнаним є факт бурхливого розвитку у ХХ ст. гуманітарних наук, зокрема й літературознавства. Виникнення численних методологічних стратегій було викликано до життя процесами, що відбувалися в самій літературі. Трансформація художніх форм мала відповідну реакцію в науці про літературу: розмивалися межі різних методів, суміщалися підходи, контамінувалися принципи аналізу. Ці процеси були далеко не гармонійними і часто засвідчували гостре протистояння наукових шкіл, водночас демонструючи пошук адекватних шляхів аналізу вельми складного й неоднозначного художнього матеріалу добу.

При всьому розмаїтті вихідних наукових принципів, зумовлених як співвіднесенням кожного дослідницького методу з певним типом ідеології (ширше, культури), так і законами розвитку людського знання, типологічно можна виокремити два основних підходи до вивчення художнього твору.

Перший ґрунтується на уявленні про те, що сутність мистецтва міститься в самому тексті і кожний твір цінний тим, що він є тим, чим він є. У цьому випадку увага зосереджується на внутрішніх законах побудови творів мистецтва. Інший підхід передбачає погляд на твір як на щось більш значуще, ніж сам текст – особистості автора, психологічного стану, суспільно-історичної ситуації. Текст тут буде цікавити дослідника не сам по собі, а як матеріал для побудови перерахованих вище моделей більш загального рівня.

В історії літературознавства кожна з цих тенденцій знала періоди, коли саме їй доводилося вирішувати найбільш актуальні наукові завдання, і часи, коли, вичерпавши відпущені їй даним рівнем розвитку науки можливості, вона віддавала пальму першості протилежному напрямку.

Теоретична думка кожного наступного періоду рішуче відмовлялася від односторонності своїх попередників. Якщо прихильники формальної школи і структуралізму наголошували на автономності тексту, то культурна, рецептивна чи феміністична критика шукали в творах вираження духу часу, зв'язку з різними феноменами люського буття.

У боротьбі наукових концепцій ХХ ст., на яку загальний дух доби наклав відбиток глибокого драматизму, неодноразово про-

голошувалась відпочаткова порочність чи тієї, чи іншої методології. При цьому навіть маніфестація принципової плюралістичності методології, як у випадку з постструктуралізмом, не звільняла від крайнощів і спроб абсолютизувати «свій» підхід. Насправді, кожна з означених тенденцій, розвиваючи обраний сектор наукового пошуку, сприяла розширенню меж і можливостей розуміння й інтерпретації літературно-художніх феноменів.

Представляючи у даному посібнику далеко не весь спектр літературознавчої методології ХХ ст., автори-упорядники намагались виокремити й охарактеризувати найбільш репрезентативні й значущі, маючи на увазі перспективи подальшого самостійного осягнення студентами ширшого кола новітніх літературознавчих студій і відповідного застосування їх у практиці аналізу літературних текстів.

Матеріали для лекцій

1. Міфокритика

Міфокритика, або міфологічна критика – один із найбільш впливових напрямів літературознавства ХХ ст. Інша її назва – «ритуальна» (ritual) або «архетипна» (archetype) критика. «Ритуальна» галузь міфологічної критики бере початок у дослідженнях Дж. Фрейзера, автора знаменитої «Золотої гілки»; «архетипна» породжена концепціями К. Юнга. У США, де генеза міфологічної критики багато в чому визначалася працями швейцарського психолога, її іноді іменують «юнгіанською».

Батьківщиною «ритуальної», фрейзеровської галузі міфологічної критики є Англія. Хронологічно «ритуальна» критика, роботи представників якої з'я-ся на поч. ХХ ст., передує архетипній, юнгіанській, що заявила про себе наприкінці 1910-х років. Сучасна міфологічна критика являє собою оригінальну літературознавчу методологію, засновану переважно на новітніх вченнях про міф; певну подобу їй можна знайти в ХІХ ст. у діяльності відомої міологічної школи в літературознавстві, а рудименти цієї методології проступають навіть в античності.

В основу міфокритичної методології покладено ідею про міф як вирішальний чинник для розуміння всієї художньої продукції людства, стародавньої і сучасної. Усі літературно-художні твори або прямо називаються міфами, або частіше в них відшукується стільки структурних і змістовних елементів міфу (міфологем, мифем), що останні стають визначальними для розуміння й оцінки даного твору. Міф у такий спосіб розглядається не тільки як природне, історично обумовлене джерело художньої творчості, що дає йому споконвічний поштовх, але і як трансісторичний генератор літератури, що тримає її у певних міфоцентричних рамках. Так, у концепції Нортропа Фрая, викладеній у книжці «Анатомія критики», історія світової літератури розуміється як циркуляція замкненим колом. Література спочатку відокремлюється від міфу, розвиваючи власні, історично обумовлені форми (модуси), але в остаточному підсумку знову повертається до міфу, зокрема у творчості письменників-модерністів.

Мода на міф, своєрідний міфоцентричний тоталітаризм, прийшла на рубежі ХVІІІ-ХІХ вв., змінивши презирливе і заро-

зуміле ставлення до міфології з боку раціоналістів-просвітителів. Вольтер, зокрема, говорив про безглузді «гігантські образи» епосу і міфу, які можуть привернути увагу дикуна, але відштовхнути «душі освічені і чутеві». Думку про безглуздість міфу, про безглуздість його використання (поряд з іншими, «варварськими» формами народної фантазії) у добу Просвітництва поділяв і Гьоте, який тяжів у пізній період творчості до класичної домірності і ясності. Ситуація докорінно міняється з виходом на літературну арену передромантиків, а потім романтиків. На відміну від класицистів представники цих напрямів розглядали стихійну народну творчість, включаючи і міфологію, як прояв вищої художності, відзначену свіжістю і безпосередністю сприйняття. Міф розумівся вже не як безглуздий вимисел, плід незрілого розуму, а як прояв вищої мудрості, як вираження здатності древньої людини до цілісного, синтетичного, не замутненого однобічним аналітич. мисленням сприйняття і худож. моделювання світу. Предтечами такого розуміння міфу в XVIII ст. були Т. Блеквелл в Англії і І. Гердер у Німеччині. Домінуючим цей новий підхід до міфу став після появи філософських праць Ф. Шеллінга і літературно-теоретичних робіт німецьких романтиків.

І. Гердер, високо оцінюючи міф, виходив головним чином зі своїх спостережень над народною творчістю (ця лінія була продовжена гейдельберзькими романтиками, зокрема Я. Грімом); Ф. Шеллінг прийшов до справжнього культу міфу (підхопленому потім братами Шлегелями й ін. йенськими романтиками) чисто філософським, умоглядним шляхом. Він розробив відому «філософію тотожності» (основна думка якої полягала в тому, що дух і природа тотожні) на протигагу кантовому дуалізму – протиставленню ідеального і реального. Вищий прояв цієї тотожності Ф. Шеллінг убачав у міфі і мистецтві. Джерела мистецтва Ф. Шеллінг зводить до абсолютних, божественних «прототипів», несвідомо, інтуїтивно створюваних древніми міфотворцями. Шеллінгова теорія міфу і ранніх етапів худож. творчості – одна з найбільш впливових в сучасній міфокритиці.

Ідея про «прототипи» у XX ст. знайшла своє продовження у концепції «архетипу» К. Юнга. Ф. Шеллінг підходив до міфології історично, відзначаючи зникнення її ранніх форм на пізніших етапах. Специфічною рисою міфу, що відрізняє його від алегорії, він вважав те, що особливе в ньому не позначає загальне (як в алегорії), а є ним. З часом міф утрачає безпосередність і несвідомість вираження і, вироджуючись в алегорію, руйнується.

Ф. Шеллінг, а за ним і йенські романтики, вірили в можливість створення «нової міфології», яка повинна виникнути з «глибин духу», а конкретніше – з їхнього прагнення синтезувати науку, літературу, релігію та інші прояви сучасного життя.

Філософські, світоглядні трактування міфу були продовжені слідом за романтиками Р. Вагнером і Ф. Ницше, а в ХХ в. знайшли вираження в діаметрально протилежних підходах до міфології з боку Т. Манна, який відстоював гуманістичний зміст міфу, і теоретиків фашизму, що намагалися використовувати міф у вузько націоналістичних інтересах. Одночасно ці трактовки доповнюються дослідженнями антропологів, лінгвістів і соціологів.

Загальноприйнятого розуміння сутності міфу не було досягнуто; чим більше фахівців займалося пошуками істини, тим більш багатозначним ставало саме поняття «міф». Якщо раніше сходилися в розумінні міфу як «оповіді», то з часом багато хто відмовився від цього, визначаючи міф як форму свідомості, як первісну чи ідеологію філософію, незалежну від форми вираження, тому що міф можна не тільки розповісти, але й проспівати і навіть протанцювати.

Багатозначність у визначенні міфу і міфології досягла найвищого ступеня в ХХ в., коли й виникла міфокритика, що претендує на досить строге, наукове розуміння і пояснення літератури. Кожен міфокритик, як правило, спирався на свою власну концепцію міфу або на одну з численних теорій, розроблених іншими (насамперед Дж. Фрейзером і К. Юнгом). У ХІХ ст. міфологічна школа в літературознавстві виникла на базі ідей Я.Грімма і М.Мюллера, основоположників порівняльного методу в дослідженні міфології (вони спиралися при реконструкції міфів на досягнення порівняльного мовознавства), а також на основі концепцій Е.Тейлора та ін. представників антропологічної школи, які пов'язували зародження і розвиток міфології з анімістичними уявленнями первісних народів. Лінгвістичні й антропологічні школи ворогували між собою, так що вже в ХІХ ст. представники міфологічного літературознавства мали можливість вибору орієнтирів для своїх наукових побудов. Один із найвідоміших представників російської міфологічної школи в літературознавстві О.М.Афанасьєв ортодоксально наслідував М.Мюллера, пов'язуючи народження міфів з особливостями прадавньої мови, її багатой метафоричності, яка стимулює «дитячу» уяву міфотворця. Натомість О.М.Веселовський спирався

на концепції англійських антропологів, що засуджували лінгвістичну теорію міфу.

Міфологічна школа в літературознавстві XIX ст. претендувала на пояснення ранніх, фольклорних форм художньої творчості, виявляючи міфологічні теми і мотиви в казках, баладах, піснях. У кожній країні, де існував цей напрямок, у тому числі й у Росії, воно сприяло виявленню глибинно національних джерел художньої творчості. Міфокритика ж XX ст. претендує на більше, прагнучи звести всю, навіть найсучаснішу художню літературу до міфу, і не тільки в генетичному, але й у структурному, змістовому та ідеологічному планах. Така самовпевненість міфокритиків ґрунтується на культурі міфу і міфологічній свідомості, яка, на думку багатьох теоретиків, зокрема, послідовників Дж. Фрейзера й особливо К. Юнга, збереглася до наших днів у значно більшій мірі, ніж припускали раніше. Якщо, наприклад, Е.Тейлор говорив лише про «пережитки» міфологічної світосприйняття, які можна знайти в різних проявах сучасної людини, то К.Г. Юнг схильний детермінувати найбільш глибинні прояви людини впливом архетипів, які збереглися в могутньому колективному несвідомому і диктують свою волю свідомості. «На сучасних міфологічних критиків, – пишуть з цього приводу американські фахівці з історії літературної критики У. Уїмсал і К. Брукс, – особливо сильне враження справила ідея про те, що первісна людина усе ще живе в нас і що людина 20 сторіччя... відтворює у своїх снах символи древніх міфів».

Якщо У. Уїмсал і К. Брукс пишуть про захоплення юнґіанською теорією архетипів не без долі іронії (і з часом скептичне ставлення до вчення К. Юнга на Заході посилюється), то багато інших представників міфокритики зробили цю теорію підставою своєї методології. У російському й українському пострадянському літературознавстві також переважає тенденція до визнання першорядної важливості певних його ідей, зокрема, вчення про архетип (С.Аверинцев, Г.Косиков, Я.Поліщук, І.Зварич). К.Юнг спробував вирішити дійсно важливу і маловивчену проблему літератури – репродукцію в ній константних тем і образів у певних історично обумовлених варіантах. Однак оригінальність і наукова обґрунтованість юнґіанської концепції архетипу і колективного несвідомого помітно переоцінюються. Про душу людини як про резервуар несвідомого досвіду всього людства писав ще Новалис, а теорію «першообразів» худож. творчості розробляв Ф.Шеллінґ. З німецькими романтиками К. Юнга ріднить і від-

верто «божественна» орієнтація його концепцій, їх метафізичність, яка свідомо спрямована цюріхським психологом проти позитивізму З. Фрейда а відтак подекуди приводить до умоглядних побудов, таких, що мають сприйматися на віру, хоча, поза сумнівом, вони не позбавлені й раціонального сенсу й великого наукового потенціалу.

Перша велика школа сучасної міфокритики виникла в Англії на поч. ХХ ст. Вона була результатом впливу ідей Дж. Фрейзера, англійського дослідника стародавніх культур, представника антропологічного напрямку в науці про міф. Генезис цього напрямку пов'язується також з ім'ям француза Б. Фонтенеля, а його розквіт – з діяльністю англійської антропологічної школи (Е.Тейлор, Е.Ленг та ін.), продовжувачем справи якої на рубежі століть був і Дж. Фрейзер. Він прославився багатотомною роботою «Золота гілка». Її публікація почалася з 1890 р. Якщо Е. Тейлор розробив теорію «пережитків», Е. Ленг приділяв багато уваги проблемі тотема і найдавніших релігій, то Дж. Фрейзер зосередив зусилля на вивченні магії і пов'язаних з нею сезонних ритуалів, що відігравали, на його думку, винятково важливу роль у первісних суспільствах і мали величезний вплив на художню культуру стародавньої людини. Самі ритуали були художнім дійством, а їх словесними еквівалентами стали міфи, серед яких найважливіший – міф про Бога, який вмирає і відроджується. Такими богами були Осіріс (у єгиптян), Адоніс (у греків), Аттіс (у римлян).

Серед учнів і послідовників Дж. Фрейзера, яких навітнула до нього не тільки наук.глибина, але й блискучий стиль його досліджень, що наближають їх до худож. творів, були літературно обдаровані люди, що спробували застосувати його теорії як інструмент л-вчих досліджень. Так виникла школа англійська міфологічна критика, яку більш точно можна визначити як «ритуальну» критику, тому що перші її представники були ортодоксальними послідовниками Фрейзера. Усі вони були пов'язані з Кембриджським університетом, тому нерідко їхню групу називають кембриджською школою міфокритики.

До першого покоління її представників належать Е. Чемберс, Дж. Вестон, Дж. Харрісон, Ф. Корнфорд; примикав до них Г. Меррей, який працював в Оксфорді. На пізнішому етапі англійську міфокритику представляли Ф.Реглан і Р.Грейвс, які також досить стійко орієнтувалися на «Золоту гілку» Дж. Фрейзера.

У 1930-і в рамках міфокритики висупили К. Стілл і Мод Боткін, які не задовольнялися позитивістською й еволюціоністською спрямованістю ідей Дж. Фрейзера, тяжючи у своїх міфокритичних побудовах до метафізичних і «протоструктуралістських» (К. Стілл), а також фрейдистсько-юнгіанських, глибинно-психологічних поглядів (М.Бодкін).

Першим дослідником, що застосував концепції Дж. Фрейзера для літературознавчих цілей, був Е.Чемберс, який опублікував у 1903 р. фундаментальну працю «Середньовічна сцена», у якій простежується прагнення дати нове, фрейзеровське тлумачення певним елементам середньовічної драми. Він, наприклад, указує на помилковість трактування танців з мечами, що часто зустрічаються в стародавній драмі, як пережиток культу бога війни. Чемберс пов'язує генезу цього танцю з ритуалами, викликаними до життя культом більш древнього божества – бога родючості.

У наступних працях кембріджських міфологічних критиків ритуальний метод аналізу поступово ставав домінуючим, таким, що висвітлював всі основні проблеми практично будь-якого художнього твору. Найвідомішими міфокритичними роботами 1910-20-х років є «Стародавнє мистецтво і ритуал» Дж. Харрісона, «Походження аттичної комедії» Ф. Корнфорда, «Від ритуалу до роману» Дж. Уэстона, «Класична традиція в поезії» Г. Меррея. Характерно, що в більш пізніх дослідженнях міфокритичний метод використовувався для вирішення проблем і більш пізніх літературних явищ. Якщо, як видно з назв, Дж.Харрісон і Ф.Корнфорд займаються стародавнім мистецтвом, то Дж. Вестон намагається за допомогою ритуального підходу пояснити загадки романів про Грааля, а Г.Меррей застосовує цей метод для пояснення «Гамлета».

У працях Г.Меррея вперше ритуальний метод аналізу доповнюється глибинно-психологічним, що бере початок у З.Фрейда і К. Юнга. Зокрема, Г. Меррей намагається показати, що Шекспір у «Гамлеті» дав одну з версій міфу про Ореста. І ця аналогія визначалася «колективним несвідомим» Шекспіра (Г. Меррей на відміну від К. Юнга говорить просто про «несвідоме»), тому що великий драматург, на думку дослідника, не міг свідомо орієнтуватися на міф уже тому, що нічого про нього не знав.

Юнгіанська орієнтація незабаром починає суперничати з фрейзеровською, а потім і витіснити її. Свідченням тому може служити відома книга М. Бодкін «Архетипні моделі у поезії»

(1934), в якій дослідниця виділяє й аналізує позачасові (антиномічні) онтологічні архетипи «раю» – «пекла» у контрасті з темпоральною моделлю «нового народження» (the Rebirth pattern). Як відзначає Є. Мелетинський у книзі «Літературні архетипи», «Бодкін, досліджуючи метафори в поезії, бачить у них породження емоційного, але надособистісного життя; найбільше уваги вона приділяє архетипу нового народження, символам переходу від смерті до життя, символам споріднення всього живого, образам божественного, демонічного і героїчного».

Найбільш перспективним аспектом теорії Бодкін є пошукова установка на: 1) зв'язок літератури (тематичних чи культурних моделей – «cultural patterns») з відповідними (реально існуючими в дійсності) умонастроями чи ментальними орієнтаціями; 2) ідентифікацію стійких тематичних форм, моделей чи зразків (patterns), так званих «вічних образів», «мандрівних сюжетів» і т.п. «Ми можемо ідентифікувати ту чи іншу тему як таку, що має особливу форму чи зразок, який, варіативно повторюючись від століття до століття, входить у співвідношення з відповідним зразком емоційних умонастроїв у тих, кого торкається дана тема». Заслугою М. Бодкін стало і визначення взаємозв'язку між архетипними моделями (зразками) на літературному і ментальному рівнях.

Термін «архетип», хоча і не був придуманий К. Юнгом, у широкий літературознавчий побут уведений саме ним. Архетип у розумінні К. Юнга – основний, хоча й несвідомий засіб передачі найбільш цінного й важливого людського досвіду з покоління в покоління. Архетип – похідне і складова частина «колективного несвідомого», яке цюріхський психолог протиставляв індивідуальному несвідомому З.Фрейда. У «колективному несвідомому» акумульована, на думку К. Юнга, уся мудрість людства. Уже цим одним К. Юнг протиставляв своє вчення раннім фрейдистським концепціям з їхнім трактуванням «несвідомого» як резервуара подавлених (притлумлених) еротич. потягів, за св. природою вузько егоїстичних і суспільно деструктивних.

Ідеальним проявом «колективного несвідомого» (згідно з думкою не тільки К.Юнга, але й Ф. Шеллінга) були міфи, образи яких перетворилися в архетипи, стали основою всієї наступної худож. творчості. Розвиток сучасного мистецтва і літератури мислиться К. Юнгом як витяг художником із запрограмованого в ньому несвідомого більш-менш замаскованих, «осучаснених» незмінних сутностей – чи архетипів, «первісних образів». Архе-

типом Гамлета був Орест. І Шекспір витяг цей образ з несвідомого, а не усвідомлено намалював копію, маючи перед очима модель. Гамлет – це сучасний Орест; глибинні, архетипні сутності цих героїв ідентичні.

Згадані роботи Г. Меррея і М. Бодкін свідчили про початок нового, глибинно-психологічного, юнгіанського напрямку в англійській міфокритиці, хоча її фрейзеровські ідеї і не було цілком відкинута. Про це свідчать роботи досить ортодоксальних послідовників Дж. Фрейзера: Ф. Реглана («Герой») і Р. Грейвса. Останній у книжці «Біла богиня», використовуючи лунарну теорію міфу, багато в чому (як і у своїх віршах) спирався й на ритуалістичні концепції, розроблені в «Золотій гілці».

Особливе місце серед англійських міфокритиків займає К.Стілл, який став відомим після публікації книжки «Вічна тема». Певною мірою продовжуючи еволюціоністські традиції фрейзерової школи, зокрема, визначаючи ритуал і міф як щось єдине, що є основою сучасної творчості, він разом з тим переборює чітко виражений позитивізм перших кембріджських міфокритиків. К. Стілл цікавиться вищими духовними проявами людини, причому на всіх стадіях його розвитку. Він, як і Е. Ленг, вважає, що ідея святості була притаманна людям завжди і якраз тому «вічною темою» художньої творчості всіх епох є оповідь про духовне падіння і наступне моральне відродження (а не просто про тілесне умирання і воскресіння, як вважали ортодоксальні послідовники Дж. Фрейзера). Очевидною є біблійна орієнтація К. Стілла при визначенні «вічної теми» чи мономіфу, що лежить в основі всієї сучасної літератури. І ця орієнтація дозволяє говорити про К.Стілла як про одного з основоположників релігійного напрямку в сучасній міфокритиці, як про попередника визначних сучасних представників цього напрямку – Дж.Кемпбелла і М.Еліаде.

Сучасна міфокритика, зародившись в Англії, набула найбільшого поширення в США. В інших країнах, зокрема, у Франції і Німеччині, міфокритична методологія використовувалася лише спорадично, у роботах окремих авторів. Вона не стала там помітною літературознавчою школою. При цьому йдеться саме про міфологічну критику, а не про вчення про міф, які з'явилися в країнах континентальної Європи навіть у більшому обсязі, ніж в Англії і США. Але ці вчення далеко не завжди використовувалися і могли бути використані міфокритикою. Так, з франц. структуралізмом, незважаючи на його, здавалося б, близьке до

міфокритики прагнення відшукати загальні й незмінні основи літератури, навіть виникла ворожнеча, тому що чи структуралісти не визнавали особливої цінності древнього міфу і його архетипів (К.Леві-Стросс), чи узагалі ставилися до нього зневажливо (Р. Барт).

У США міфологічна критика, починаючи з 1940-х років, стала одним з провідних напрямів у літературознавстві. Перші роботи американських міфокритиків з'явилися тут наприкінці 1910-х років. Вони були викликані до життя ідеями К. Юнга, які почали поширюватися в США. Типово юнгіанським дослідженням була, наприклад, стаття Е.Тейлора «Шеллі як міфотворець». Характерно, що з'явилася вона в «Журналі психопатології», одному з перших, що почали друкувати літературознавчі роботи фрейдистського і юнгіанського спрямування. Інтерес саме до Юнга, а не до Фрейзера пояснюється загальним захопленням глибинною психологією в США.

Проникнення фрейзеровської методології в літературознавство США починається лише з кінця 1930-х років, але в наступні десятиліття ця методологія успішно суперничала з юнгіанськими підходами, причому ніякої боротьби між ними не було – вони дуже вдало доповнювали одна одну. Вчення К. Юнга про несвідомі канали передачі художнього досвіду давало можливість послідовникам Дж. Фрейзера перебороти очевидну слабкість їхньої методології. Відпадала необхідність у важких пошуках засобів і шляхів передачі древніх традицій.

Визначним американським міфокритиком є В. Той, роботи якого стали з'являтися друком з кінця 30-х років. В. Той широко використовував у своїх статтях як юнгіанські, так і фрейзеровські концепції. Він знав і високо цінував роботи англ. міфокритиків, особливо Дж.Вестон і К.Стілла. Але на відміну від них В. Той використовує міфологічний метод для аналізу сучасної літератури (К. Стілл, як і Г. Меррей, дійшли лише до Шекспіра), і не тільки для аналізу творчості окремих письменників, але й літературних напрямків. Він прагне показати, н., що романтизм був не більш ніж відродженням міфу у свідомості Заходу. З міфокритичних підходів розглядається творчість Д. Г. Лоуренса, з його, якщо вірити У. Трою, «монотеомою» про вмираючого бога; С. Фіцджеральда, який нібито репродукував у «Великому Гетсбі» ритуал ініціації, а також творчість деяких інших авторів.

Великий вплив на становлення і розвиток американської міфокритики здійснили роботи Р. Чейза і Н. Фрая, які виступи-

ли не тільки як дослідники літератури, але і як теоретики нової аналогічної методології. Р. Чейз рішуче засудив усі спроби визначити міфологію як стародавню філософію чи ідеологію. Міф – це тільки худож. твір і нічого більше, стверджував дослідник. «Я розумію міф як похідне від мистецтва, а не навпаки. Міф по суті і є мистецтвом». Дещо перебільшений акцент, зроблений Р. Чейзом на худож., творчому аспекті міфу, став реакцією на за-силля різн. навколوناкових трактувань, автори яких прагнули «вчитати» у міфологію свої ідеї. Прикладом такого вчитування є фрейдистська концепція міфу, засуджувана Р. Чейзом. Захищаючи в такий спосіб міф, Р. Чейз, по суті, захищає мистецтво, його самоцінність, від чисельних спроб зробити його додатком ідеології чи соціології.

Визначивши міф як різновид словесної творчості, Р. Чейз оголосив генератором цієї творчості вічне прагнення людини «зв'язати природне з надприродним». Оскільки це прагнення завжди існувало, як завжди існувало й існує загадкове, таємниче і невідоме, то й міфотворчість є постійною функцією людства, вважає дослідник. Р. Чейз не дуже охоче застосовує свою теорію при аналізі конкретних творів, а в пізніх роботах узагалі відходить від своїх колишніх концепцій.

Колосальним був внесок в теорію архетипа в сер. ХХ ст. англійського літературознавця Н.Фрая. У програмній статті «Архетипи в літературі» (1951), а також у книгах «Анатомія критики» (1957) і «Мотиви ідентичності. Міфопоетичні дослідження» (1963) Н. Фрай найбільш докладно охарактеризував архетип саме з теоретико-літературної сторони (хоча в основному й обмежившись міфопоетичними аспектами стороною питання). Як провідний представник школи архетипної критики, що склалася ще в 1930-х роки, Фрай до певної міри визначив і її самозавершення, створивши досить переконливу концепцію літературного архетипу на міфопоетичній основі.

Фрай сполучає еволюціоністський підхід до міфу з елементами структуралізму, широко використовує як фрейзерівський, так і юнгіанський підходи. Міф він представляє тим ядром, первинною клітинкою, з якої розвивається вся наступна література, повертаючись на певному витку до своїх першовитоків. Модерністську літературу Фрай розуміє як нову міфологію, гранично розширюючи межі існування міфології (В. Трой, як було відзначено, довів її до епохи романтизму). Міфоцентризм, на думку Фрая, дасть науці про літературу тверду основу, тому що

«критика гостро потребує координуючого принципу, центральної концепції, яка б, подібно до теорії еволюції в біології, допомогла усвідомити літературні явища як частини одного цілого». Н. Фрай повторює слідом за К. Юнгом, що «первісні формули», тобто «архетипи», постійно зустрічаються в творах класиків, і, більш того, «існує загальна тенденція до відтворення цих формул». Він навіть визначає «центральный міф» усієї художньої творчості. Це пов'язаний із природними циклами і мрією про золоте століття міф про від'їзд героя на пошуки пригод. Навколо цього центра, по думці Н. Фрая, обертається вся література з її доцентровими і відцентровими тенденціями. Фрай широко й еkleктично використовує найрізноманітніші теорії. Його фрейзерівська і фрейдистсько-юнгіанська орієнтація проступає, наприклад, у наступному визначенні одного з жанрів літератури: «Лицарський роман, говорячи мовою снів, означає спроби лібідо знайти задоволення. Мовою ж ритуалу він знаменує собою перемену родючості над спустошеною землею».

У Фрая також знайшла втілення намічена М. Бодкін теза про «літературне неусвідомлене»: «Відповідно до концепції Фрая, уся сукупність літературних творів складається в «самодостатній літературний універсум», що створювався впродовж сторіч людською уявою для того, щоб переробити чужий і байдужий світ природи у вічні архетипні форми, що відповідають притаманним людині бажанням і потребам». Приміром, такий найважливіший природний символ, як море, відзначає Фрай, не може належати лише поезії Шеллі, Кітса чи Кольріджа: «...він виходить за рамки одиничного поетичного досвіду, входячи в колективні поетичні уявлення на правах архетипного символу літератури». Трохи іронічно називаючи дослідників архетипу «літературними антропологами», Фрай звертає особливу увагу на відцентровість і ретроспективність архетипу. Так, приміром, у «Архетипах літератури» він відзначає, що ретроспективний рух дослідника шекспірового Гамлета від англійської п'єси до саксонської легенди і потім до схожих природних міфів насправді зовсім не означав рух назад, але був спрямованим до якогось архетипного центру (першоджерела, протозразка, що таїться у сховищі «літературного несвідомого» чи «літературного універсума»): «він наближається до споконвічної архетипної форми, відтвореної в Шекспіра».

Особливо продуктивною є ідея Фрая про архетипний розвиток літератури за принципом «поступальності», тобто шляхом

пошуку все більш ускладнених (у порівнянні з первинним зразком) форм. Саме «тут виникає питання, чи не можна розглядати літературу як таку, що тільки рухається по лінії ускладнення в часі, але також розгортається в певному концептуальному просторі, що розширюється з якогось невидимого центра». Очевидно, таким центром і є (в історії і теорії літератури) архетип і архетипна модель (взірець, тип, тощо), а рух до нього, до цього центру, за Фраєм, є ретроспективним: «Поступальний рух до архетипу є процесом повернення». Симптоматично, що Фрай розглядає саморозвиток архетипних форм (як міфологічних) у рамках циклічного природного часу, з погляду сезонних змін (весна, літо, осінь, зима).

Міфокритична методологія, будучи від самого свого початку плюралістичною, відкриває широкі можливості скоріше для творчої, ніж для строго наукової критики. Цьому сприяє і відсутність строгої наукової концепції міфу. Творчі можливості міфокритики значно більшою мірою проявилися в США, ніж в Англії, де прихильники теорій Дж. Фрейзера не надто часто дозволяли собі виходити за рамки позитивістських уявлень і методів аналізу. Спираючись на теоретичні праці Р. Чейза, Н. Фрая, а також на дослідження міфу М. Еліаде, Б. Маліновського та ін., американська міфокритика в 1940-60-і роки стала одним з провідних літературознавчих напрямів у своїй країні. Її використовували дослідники драми (Ц. Барбер, Г. Вотс, Г. Вейзингер, Ф. Фергюсон, Т. Портер) і роману (Р. Кук, Ю. Франклін, Ф. Янг, Л. Фидлер, Дж. Луфборо). Меншою мірою застосовувалася міфокритична методологія для аналізу поетичних творів.

Міфологічні критики в різних країнах багато зробили в дослідженні генезису і типологічних аспектів літератури. Роботи міфокритиків немало прояснили в природі загально-людських «вічних» символів, образів, тем, конфліктів, у виявленні художніх інваріантів у літературах різних епох.

Міфологічний метод у літературознавстві виправданий і плідний, однак його застосування повинне бути обмежене визначеними рамками, вихід за які почасти веде до відвертого навколонукового фантазування, перетворюючи літературознавство з науки про літературу в один з її художніх чи напівхудожніх жанрів.

2. Порівняльне літературознавство

З-поміж новітніх методологічних стратегій, починаючи з середини ХХ ст. особливо динамічно розвивалось порівняльне літературознавство, або літературна (літературознавча) компаративістика.

Польський дослідник Едвард Касперський, нагадуючи, що термін «компаративістика» відсилає до латинських слів *comparare*, *comparatio*, *comparativus*, які означають дію порівняння, порівняльне відношення й результат, водночас слушно зауважує, що літературна компаративістика, як галузь науки про літературу, не обмежується до рефлексії про порівняння, які здійснюються з дослідницькими цілями, її головною метою є пізнавальне осягнення своєї, чужої й загальної літературної дійсності як динамічної, внутрішньо диференційованої і змінної в своєму змісті й кордонах «можливої спільноти», пов'язаної багатьма стосунками з іншими царинами письменства й культури. Оця можлива спільнота, яка постає з різниць – так само у просторі культури, де література є лише фрагментом – становить поле і дослідницьку проблему компаративістики.

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

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

У ширшому розумінні, прийнятому, особливо, в Америці, літературна компаративістика є частиною культурної компаративістики. З цієї точки зору вона є наукою про взаємні впливи (реальні зв'язки), спорідненість і типологічні відповідності літературних і позалітературних явищ, таких як образотворче мистецтво, музика, театр, кіно тощо, а також інших, ніж література, різновидів письменства і звукових текстів. Інакше кажучи, компаративістика в цьому ширшому розумінні досліджує взаємозв'язки літератури з іншими різновидами мистецтва та іншими типами дискурсів, такими як розмовна мова, публіцистика, політичне красномовство, релігійне письменство, філософія, міфи, історіографія і т. д. Вона займається пошуком спільних категорій – комунікативних, жанрових, стильових, структуральних, типологічних чи категорій напряму – які б привідкривали спорідненість цих, здавалось би, взагалі непорівнювальних явищ і сфер культури.

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

Отже, компаративістика досліджує, загально кажучи, історичні процеси диференціації і розходження (дивергенції) та збіжності й уніфікації (конвергенції) літературних явищ, а одним з її завдань є формування – на тлі існуючих різниць і окремішностей – синтетичного образу літератури. Цей образ віддзеркалюють цілісні категорії, такі як «національна література», «континентальна література», «світова література». В такий спосіб компаративістика об'єднує в одне ціле набуті в дослідженнях знання про літературу, про її місце в культурі та, як можливість, у даному цивілізаційному колі. На основі цього останнього критерію компаративістика ділиться на такі окремі й умовно

самостійні, а разом з тим внутрішньо гетерогенні літературні комплекси, як «арабська література», «латинська література», «християнське письменство», «центральноєвропейська література» чи «слов'янська література».

Компаративістика ділиться на три основні підрозділи, які відрізняються проблематикою, предметом і сферою зацікавлень:

1) вона містить елементи методологічних розмірковувань на тему способів порівняння та порівняльного методу, які застосовуються з пізнавальною метою (літературознавча компаративістика цікавиться не будь-яким порівнянням), а також досліджує масштаб їхнього використання, правомірність і обмеження;

2) зосереджує в собі різноманітні емпіричні дослідження, які стосуються впливів і взаємних стосунків окремих літератур, а також вільно чи тісно зінтегрованих літературних конфігурацій у певному просторовому і/чи часовому порядку, які звідси випливають;

3) займається теорією порівняльного літературознавства, яке формує синтетичний образ літератури й літературних явищ на основі досліджень, проведених з використанням порівняльного методу та додаткових методів.

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

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

Першою з цих площин є сфера діакронії. Нею займається історична компаративістика.

Спеціалізується вона на порівнянні світів, віддалених у часі. Зіставленню підлягають твори і різного типу літературні явища, локалізовані в різних періодах чи епохах, наприклад – Периклова античність і ренесанс XVI століття, романтизм і середньовіччя, бароко й неоромантизм, просвітництво й позитивізм. Іншим прикладом може бути пошук відповідностей формалізму XX століття в античних теоріях естетики та риторики.

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

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

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

Міркування про різноманітні площини компаративних досліджень унаочнюють дві проблеми. Вони насувають, по-перше, питання про існування літературних і культурних універсалій. Це стосується необхідних для неокремих сфер культури і літератури рис, незалежно від наявності або, навпаки, відсутності між ними історичної спорідненості, далі, незалежно від їхнього географічного розташування і взаємних контактів, а також рис значимої матерії, в якій культурні і літературні факти виступають.

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

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

Ця ситуація привідкриває риси і спосіб існування текстів та історії культури. У суті своїй вони виявляються композицією асинхронізмів. Отже, текст культури виступає в цьому світлі як складна, багатопарова формація осадів. Такий стан речей частково усвідомлює згадана раніше категорія гетерогенності. Усвідомлення цих властивостей тексту культури – в тому числі літературного тексту – виникає, як видається, власне з відкритості «простору порівнянь» і є наслідком появи компаративістики та перспектив і пізнавальних можливостей, які вона відкриває.

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

Сутністю компаративістики є зустріч з іншістю. Однак цю зустріч слід розуміти не як пасивний, байдужий «огляд» іншості, а як активні стосунки. Вони мають провадити до розуміння як точки зору, культурного коду і внутрішніх законів аксіологічної іншості, так і, можливо, до відкриття її частинки в самому дослідникові, в його найближчому, «рідному» оточенні. З цієї точки зору компаративістика виходить за рамки науки «в собі

і для себе». Вона проектує також аксіологічні, екзистенційні і міжлюдські ситуації.

Одним із пріоритетних напрямів здійснення компаративних досліджень є вивчення форм і варіантів міжлітературних взаємозв'язків. Письменство кожного народу, країни, регіону виникає, розвивається, функціонує в постійних взаємозв'язках, взаємодії, взаємозбагаченні з мистецтвом слова інших народів.

Міжлітературні генетичні зв'язки найчастіше мають місце 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, як зазначає проф. А.Р. Волков, синхронні (наприклад, А. Міцкевич і О. Пушкін; російська література II-ї пол. XIX ст. – на європейську), напівсинхронні (наприклад, східні поеми Дж. Н. Г. Байрона та південні поеми Пушкіна), несинхронні (наприклад, звернення Лесі Українки до античних і біблійних джерел). Як зразок діахронного впливу можна розглядати вплив античних літератур на літератури європейського регіону.

Міжлітературні зв'язки і взаємодія мають переважно систематичний характер, відображають засвоєння національною літературою здобутків інших літератур, що через історичні причини випередили літературу-реципієнта. Передумовою є зустрічні течії – вислів академіка О.М. Веселовського на позначення потреб, що постають у процесі внутрішнього розвитку певної літератури й культури в засвоєнні чужомовних зразків для створення своїх художніх цінностей. У статті «Лоренські казки» (1887) він доводив висновок: «Теорія запозичення протягає руку теорії самозародження».

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

Найпростіша форма взаємодії-засвоєння в оригіналі – власлива фольклорові: міжнародні «мандрівки» казок, прислів'їв, пісень.

Переклад – це відтворення тексту іншою мовою, перекодування його з мови оригіналу на мову сприймача. Розрізняють такі форми перекладу, як усний (у тому числі синхронний), письмовий, опосередкований (здійснений не з оригіналу, мовою якого перекладач не володіє, а з посередника – перекладу цього тексту на третю мову), автоматичний (машинний). Відома також

класифікація Романа Якобсона, котрий у праці «Про мовознавчі аспекти перекладу» (1958) виділив три види перекладу: 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 не-вербальних знакових систем, скажімо, екранізація літературного твору).

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

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

Адаптація, переспів, переробка – це межові явища між рецепцією і перекладом, бо перекладач вільно трактує оригінал відповідно до власних творчих інтенцій. Численні переклади «Egegi monumentum» Горація у російській (Ломоносов, Фет, Брюсов, «Пам'ятник» Державша, «Пам'ятник» Пушкіна) та інших літературах, багато перекладів «Міньони» Гете мають характер адаптації чи переспіву. Адаптацію трактують як наближення оригіналу до власної літературної традиції за допомогою різноманітних засобів, як-от: випущення епізодів, розширення тексту, надання йому ознак національного колориту. Ця тенденція була особливо поширена в добу романтизму. Саме так за «Ленорою» (1773) Г.-А. Бюргера постала «Світлана» (1812) В.

Жуковського (водночас російський поет дав і точний переклад цього твору), а на основі балади Жуковського постала «Маруся» (1829) Л. Боровиковського. Ознаки адаптації мають переспіви П. Гулака-Артемовського: його романтична балада «Рибалка» («Вестник Европы», 1827) була талановитим переспівом балади Гете, а «Твардов-ський» («Вестник Европы», 1827) – переспівом романтичної балади «Пані Твардовська» А. Міцкевича, здійсненим у бурлескному стилі.

Один з головних видів рецепції – переробка. Явище переробки не має загально визнаного теоретичного пояснення і точного термінологічного визначення. В класифікаціях міжлітературних взаємин переробки часом не вирізняють як особливий вид. І.Г. Неупокоева, виділивши переклад, запозичення, наслідування, образну аналогію, стилізацію, ремінісценцію, використання іншомовного фольклору, не вказує в цій низці переробку. Д. Дюришин серед форм рецепції, поряд з алюзією, запозиченням, філіацією, плагіатом, перекладом, називає адаптацію (поняття, близьке, але не тотожне переробці). А відтак словацький дослідник розглядає адаптацію як різновид перекладу.

Чи не найважливішою при відмежуванні переробки від перекладу є опозиція: текст-відповідник (текст-репрезентант) і власний твір з урахуванням чужого мистецького досвіду. Отже, з теоретичного погляду переробка, безсумнівно, є окремим видом міжнаціональних літературних зв'язків, особливою структурою зі специфічними диференційними ознаками. За багатьма параметрами переробка наближається до таких видів міжлітературних взаємин, як наслідування чи запозичення. До них, надто до запозичення, переробка чи не ближча, ніж до перекладу.

Переробка має багато різновидів: обробка, адаптація (в тому числі адаптація для дітей), парафраз(а), переспів, переповідання, ідейна трансформація, жанрова переробка, міжродова переробка. З огляду на час і місце дії можна казати про переробку – осучаснення, онаціональнення, перенесення (локалізацію), Глобалізацію (інтернаціоналізацію).

Сприйняття, використання окремих сюжетно-образних ліній та тематичних складників зветься запозиченням. Здебільшого джерело запозичення загальновідоме. Крім того, письменник переважно сам вказує на нього.

Запозичення – творчий процес, що відкриває перед автором-реципієнтом найрізноманітніші можливості. В кожному випадковій факт запозичення зумовлено цільовою настановою, метою

дом, художніми засадами, жанром, характером письменницького обдарування, здатністю до художньої вигадки, самостійного сюжетоскладання. Є певний тип митців, що переважно розробляють запозичені сюжети, серед них: Алішер Навої та Нізамі Ганджеві, Шекспір та Брехт.

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 узагальненішого філософського, соціального, морально-психологічного сенсу (легенда про Дон Жуана в драматургії Мольєра, Гофмана, Пушкіна, О.К. Толстого, Лесі Українки, Дж.Б. Шоу, Е. Ростана, М. Фріша). А.Р. Волков виділяє 4 різновиди запозичення: сюжету; сюжетних мотивів; образів-персонажів; образів-предметів, образів-подробниць і образів-тропів. До запозичень належать також алюзії, літературні цитати, образні аналогії, ремінісценції.

Особливим видом міжлітературного зв'язку є стилізація – підкреслене наслідування зовнішньої мовної форми, засвоєння стилістичного комплексу для створення відповідного історичного, місцевого, фольклорного, літературного забарвлення. Можлива повна і часткова стилізація. Як будь-яке наслідування, вона містить умисну імітацію, відтворення ознак чужого зразка, лише спрямовану, насамперед, на словесну форму. Чітко відмежувати стилізацію від власне наслідування важко: наслідування містить у собі стилізаційні первні. Тому ті ж самі літературні твори називають то стилізацією, то наслідуванням.

На стилізації побудовано містифікацію, пародію, травестію, бурлеск.

Сучасна компаративістика зближається з іншими численними літературознавчими стратегіями, зокрема з концепцією інтертекстуальності. Вона відходить від ідеї тексту як однорідної й щільної цілості, замкненої в мікрокосмосі «внутрішньої організації». Його буттєвим принципом є відносини з іншими («чужими») текстами. Таке розуміння тексту – найважливішої реальності в культурі і літературі – збігається з компаративістською методологією, адже відкриває для досліджуваних текстів широке поле для різноманітних зіставлень.

3. Інтертекстуальність

Будь-який текст, як і будь-яке висловлювання, не існує ізольовано, поза зв'язком з іншими. Він часто виникає як відгук на вже існуючий літературний твір, як реакція на нього, відповідна «репліка» у діалозі текстів, він включає й перетворює «чуже» слово, набуваючи при цьому смислової множинності. Саме на ґрунті такого розуміння буття тексту виникає інтертекстуальність.

Термін *інтертекстуальність* (франц. – *intertextualite, intertextuality*), запропонований у 1967 році теоретиком постструктуралізму Юлією Кристевой, став одним із основних в практиці аналізу постмодерністських літературно-художніх творів. Водночас цей термін використовується не тільки як засіб аналізу літературного тексту чи опису специфіки існування літератури (хоча саме в цій галузі він вперше з'явився), але й для визначення того світо- і самовідчуття сучасної людини, що отримало назву постмодерністської чуттєвості.

Ю. Кристева сформулювала власну концепцію інтертекстуальності на основі переосмислення праці М.М. Бахтіна «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» (1924), в якій автор, описуючи діалектику існування літератури, відзначав, що, окрім даної художнику реальності, він має справу також із сучасною для нього та тією, що передувала його часові, літературами, з якими він знаходиться у постійному «діалозі», маючи на увазі боротьбу письменника з існуючими літературними формами. Ідея «діалогу» сприймалася Кристевой виключно із формалістської точки зору, як обмежена виключно сферою літератури, діалогом між текстами, тобто як іманентна інтертекстуальність. Істинний зміст цього терміну Кристевой стає зрозумілим лише в контексті теорії знаку Ж. Дерріда, котрий здійснив спробу позбавити його преференційної функції.

Під впливом теоретиків структуралізму та постструктуралізму (в галузі літературознавства в першу чергу А.-Ж. Греймаса, Р. Барта, Ж.Лакана, М.Фуко, Ж.Дерріда ті ін.), які відстоювали панмовний характер мислення, свідомість людини була ототожнена з письмовим текстом як нібито єдиним більш-менш достовірним способом її фіксації. Врешті-решт усе стало розглядатися як текст: література, культура, суспільство, історія, сама людина.

Положення про те, що історія та суспільство є тим, що може бути «прочитано» як текст, привело до сприйняття людської

культури як єдиного «інтертексту», котрий в свою чергу слугує ніби передтекстом будь-якого нового тексту. Важливим наслідком уподібнення свідомості текстові було «інтертекстуальне» розчинення суверенної суб'єктивності людини в текстах-свідомостях, що складають «величезний інтертекст» культурної традиції. Таким чином, автор будь-якого тексту «перетворюється на порожній простір проєкції інтертекстуальної гри».

Кристева підкреслює неусвідомлений характер цієї «гри», відстоюючи постулат імперсональної «безособової продуктивності» тексту, котрий народжується наче сам собою, незважаючи на свідому волю діяльність індивіда: «Ми називаємо інтертекстуальністю ту текстуальну інтеракцію, що відбувається всередині окремого тексту. Для суб'єкта, що пізнає інтертекстуальність, – це поняття, що буде ознакою того способу, яким текст прочитає історію і вписується в неї». В результаті текст набуває статусу автономного існування і здатності «прочитувати» історію. Пізніше у деконструктивістів, особливо у П. де Мана, ця ідея стала однією із ключових.

Концепція інтертекстуальності тісно пов'язана з теоретичною «смертю суб'єкта», про яку згадується у працях М.Фуко, і проголошеною потім Р.Бартом «смертю автора» (тобто письменника), а також «смертю» індивідуального тексту, розчиненого у явних чи прихованих цитатах, а на завершення, і «смертю» читача, «неухильно цитатна» свідомість якого є так само нестабільною і невизначеною, як і безнадійні пошуки джерел цитат, що складають його свідомість. Найточніше дану проблему сформулювала Л. Перрон-Муазес, котра заявила, що у процесі читання всі троє – автор, текст і читач – перетворюються в єдине «нескінченне поле для гри письма».

Процеси «розмивання» людської свідомості та її творчості знаходили своє відображення у різноманітних теоріях, що висувалися постструктуралістами, але своїм утвердженням у якості загальноновизнаних принципів сучасної «літературознавчої парадигми», вони завдячують в першу чергу авторитету Жака Дерріди.

Децентрація суб'єкта, знищення меж поняття тексту і самого тексту, відрив знака від його преференційного сигніфіката, здійснений Деррідою, звели всю комунікацію до вільної гри означень. Це породило картину «універсуму текстів», в якому окремі безособові тексти до безкінечності посилаються одне на одного і на всі одразу, оскільки всі разом вони є лише частиною

«всезагального тексту», котрий у свою чергу збігається з «текстуалізованими» дійсністю та історією.

Концепція Кристевеї в сприятливій для неї атмосфері постмодерністських та деконструктивістських настроїв швидко отримала широке визнання і поширення серед літературознавців найрізноманітнішої орієнтації. Фактично вона спростила як у теоретичному, так і в практичному плані становлення «ідейного надзавдання» постмодернізму – «реконструювати» протилежність між критичною і художньою продукцією, а отже і класичну опозицію суб'єкта об'єкту, свого чужому, написання прочитанню і т.д. Проте конкретний зміст терміна суттєво видозмінюється в залежності від теоретичних та філософських передумов, якими послуговується у своїх дослідженнях кожен учений. Загальним для всіх є постулат, що будь-який текст є «реакцією» на попередні тексти.

Канонічне формулювання поняттям «інтертекстуальність» та «інтертекст» дав Р. Барт: «кожен текст є інтертекстом; інші тексти існують у ньому на різних рівнях у більш чи менш пізнаваних формах: тексти попередньої культури, тексти існуючої культури. Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.д. – усі вони поглинаються текстом і перемішуються в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких встановити практично неможливо, без свідомих чи автоматичних цитат, що подаються без лапок».

Крізь призму інтертекстуальності світ постає як величезний текст, у якому все вже колись було сказано, а нове можливе тільки за принципом калейдоскопу: суміш окремих елементів дає нові комбінації. Для Р. Барта будь-який текст – це своєрідна «лунокамера», для М. Ріффатерра – «ансамбль пресупозицій інших текстів», тому сама ідея текстуальності невідривна від інтертекстуальності і побудована на ній». Для М. Гессе інтертекстуальність є складовою частиною культури взагалі і невід'ємною ознакою літературної діяльності зокрема: будь-яка цитата, який би характер вона не мала, обов'язково вводить письменника у сферу того літературного контексту, заплутує тією «сіткою культури», втекти від яких не здатен ніхто.

Проблема інтертекстуальності виявилась близькою і тим лінгвістам, котрі займалися питаннями лінгвістики тексту. Р.-А. де Богранд та В.У. Дресслер у своєму «Вступі до лінгвістики тексту» (1981) визначають інтертекстуальність «як залежність між породженням чи рецепцією одного даного тексту та знанням учасників комунікації інших текстів». Вони виводять із поняття текстуальності необхідність «вивчення впливу інтертекстуальності як засобу контролю комунікативної діяльності в цілому». Таким чином текстуальність та інтертекстуальність є взаємообумовленими феноменами, що, врешті-решт, призводить до знищення поняття «текст» як чітко виокремленої автономної реальності. За твердженням семіотика і літературознавця Ш.Гривеля, «немає тексту, крім інтертексту».

Однак далеко не всі західні літературознавці, що використовують у своїх працях поняття інтертекстуальності, сприйняли таке широке її трактування. Представники комунікативно-дискурсивного аналізу (наближеного до наратології) вважають, що надто буквально наслідування принципу інтертекстуальності у її філософському вимірі робить беззмисловою будь-яку комунікацію. Так, Л. Делленбах, П. Ван ден Ревель потрактовують інтертекстуальність більш вузько і конкретно, розуміючи її як взаємодію різних видів внутрішньо текстових дискурсів – дискурс оповідача про дискурс персонажів, дискурс одного персонажу про дискурс іншого; тобто їх цікавить вже не та проблема, котра цікавила Бахтіна, – взаємодія «свого» і «чужого» слова.

Аналогічно діяв і французький дослідник Ж. Женет, коли у своїй книзі «Палімпсести: Література у другому ступені» запропонував п'ятичленну класифікацію різних типів взаємодії текстів: 1) інтертекстуальність як «співприсутність» у одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат і т.д.); 2) паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовку, післямови, епіграфу і т.д.; 3) метатекстуальність як коментуюче і часто критичне посилання на свій передтекст; 4) гіпертекстуальність як осміяння і пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів. Ці основні класи інтертекстуальності дослідник поділяє потім на численні підкласи і типи та прослідковує їх взаємозв'язки, що створює солідну, на перший погляд, структуру, яку, проте, надзвичайно складно реалізувати на практиці.

Завдання виявити конкретні форми літературної інтертекстуальності (запозичення, переробка тем і сюжетів, явна і прихо-

вана цитатія, переклад, плагіат, алюзія, парафраза, наслідування, пародія, інсценування, екранізація, використання епіграфів і т.д.) поставили перед собою редактори колективного збірника статей «Інтертекстуальність. Форми і функції» (1985) німецькі дослідники У. Бронх, М. Пфістер та Б. Шульте-Мідделіх. Їх цікавила також проблема функціонального значення інтертекстуальності – з якою метою і для досягнення якого ефекту письменники звертаються до творів своїх сучасників та попередників; таким чином вони намагалися протиставити інтертекстуальність як літературний прийом, що свідомо використовується письменниками, постструктуралістському її розумінню як фактору своєрідного колективного підсвідомого, що визначає діяльність художника незалежно від його волі, бажання і свідомості.

Концепція інтертекстуальності зачіпає надзвичайно широке коло проблем. З одного боку, її можна розглядати як результат теоретичного саморефлекторного постструктуралізму, з іншого – вона виникла в ході критичного осмислення широко поширеної художньої практики, що захопила в останню третину ХХ століття не тільки літературу, але також й інші види мистецтв. Для творців цієї художнього феномену – постмодернізму – характерним є насамперед «цитатне мислення». Б.Морріссет, зокрема, у своєму визначенні творчості А. Роб-Гріє скористався формулою «цитатна література».

Занурення в культуру аж до повного розчинення в ній може набувати найрізноманітніших, навіть комічних форм. Наприклад, французький письменник Жак Ріве опублікував «роман-цитату» «Панночки з А.» (1979), що складається із 750 цитат, запозичених у 408 авторів. Якщо вести мову про серйозніші приклади тієї ж тенденції, то неможливо не відзначити інтерв'ю, дане в 1969 році «новим романістом» М.Бютором журналу «Арк», де він, зокрема, сказав: «Не існує індивідуального твору. Твір окремого індивіда є не чим іншим, як своєрідним вузликом, що створюється всередині культурної тканини. Він відчуває себе не просто зануреним в її лоно, а саме таким, що зародився в ньому. Індивід, за своїм походженням, – лише елемент цієї культурної тканини. Так само і його твір – це завжди колективний витвір. Саме тому я зацікавився проблемою цитатії».

Таким чином, виявлення «чужих» текстів, «чужих» дискурсів у складі аналізованого твору й визначення їхніх функцій становить інтертекстуальний аспект його розгляду. Натомість співвіднесеність одного тексту з іншими (у широкому їхньому

розумінні), що визначає його смислову повноту й семантичну множинність, власне і слід називати інтертекстуальністю.

Інтертекстуальні елементи в складі художнього твору різноманітні. До них відносяться:

- 1) заголовки, що відсилають до іншого твору;
- 2) цитати (з атрибуцією й без атрибуції) у складі тексту;
- 3) алюзії;
- 4) ремінісценції;
- 5) епіграфи;
- 6) переказ чужого тексту, включений у новий твір;
- 7) пародіювання іншого тексту;
- 8) «крапкові цитати» – імена літературних персонажів інших творів або міфологічних героїв, включені в текст;
- 9) «оголення» жанрового зв'язку розглянутого твору з текстом-попередником.

Значення концепції інтертекстуальності виходить далеко за рамки виключно теоретичного осмислення сучасного культурного процесу, оскільки вона дала відповідь на глибинний запит світової культури ХХ століття з його явним чи прихованим тяжінням до духовної інтеграції. Набувши надзвичайної популярності в світі мистецтва, вона, як жодна інша категорія, здійснила вплив на саму художню практику, на самосвідомість сучасного художника.

Яскравим прикладом багатопланової інтертекстуальності в художньому тексті є роман П. Зюскінда «Парфумер», в якому інтертекстуальність прочитується крізь призму постмодернізму. У цьому романі знайшли вираження всі основні ознаки постмодерністського світобачення і відповідної художньої практики: 1) використання творів літературної спадщини попередніх епох як «будівельного матеріалу»; 2) переосмислення елементів культури минулого (пародіювання, іронізування як окрема форма реалізації цього явища); 3) маргінальність героя, тобто відокремлена від суспільства особистість, що є носієм такої системи цінностей та поглядів на світ, котра не збігається із загальноприйнятою «нормою»; 4) багаторівнева організація тексту; 5) прийом гри, театралізації життя.

В основу сюжету роману покладено історію становлення, розквіту й падіння героя, який втілює одночасно абсолют геніальності митця і абсолют зла. Втілена в ароматі ідея досконалості зазнає жажливих мутацій, пробуджуючи в людях найжорстокіші первісні інстинкти. У цю історію вплетено гру з сюжетами

класичної літератури, зокрема «Малюка Цахеса на прізвисько Циннобер» Е.Т.А.Гофмана та «Фауста» Й.В. Гете (відлуння історії фантастичного піднесення і падіння гофманівської аморальної потвори і фаустових пошуків досконалості). Сцена випробування чарівного аромату несе в собі також і паралель до гіпнотичного сеансу, описаного у новелі Т. Манна «Маріо і чарівник».

У сюжеті «Парфумера» використовуються також елементи таких популярних жанрів «масової» літератури, як кримінальний та історичний романи (детективний сюжет розгортається на тлі декорацій XVIII ст.), «трилера» (лінія «жахів» реалізується у серії вбивств), фантастичної літератури (винайдення чарівного аромату, який дарує героєві містичну владу над людьми). Однак всі ці елементи зазнають саморуйнації, автор переосмислює їх у пародійному ключі. Всі деталі сюжету набувають символічного значення, які виводять смисл роману з XVIII ст. у сферу сучасності, порушуючи складні моральні-філософські проблеми.

Образна система роману виростає на ґрунті метафори запаху, прихованим значенням якої є духовне життя. Сморід навколишнього світу є символом катастрофічного духовного стану суспільства. Віссю, навколо якої обертається проблематика твору, є феномени митця, іронічно уособленого у постаті геніального парфумера, та мистецтва, іронічною метафорою якого є царина парфумів.

Інакомовною декорацією виявляється і епоха XVIII ст., в яку вміщено життя головного героя. Імена тогочасних історичних осіб, відомих своєю аморальністю (де Сада, Сен-Жюста, Буше, Бонапарта), створюють не так історичне, як морально-етичне тло пригод героя, яке сполучає минуле з феноменом «темної геніальності», актуальним за будь-яких часів, в тому числі для XX ст. Згадувані реальні історичні особи ніби узагальнюються в образі Гренуя, ілюструючи ідею кризи гуманістичних та раціоналістичних засад європейської цивілізації, одну із стрижневих ідей західної культури XX ст.

В інакомовному вимірі прочитується і образ головного героя. Відсутність власного запаху є знаком природженої, фатальної відокремленості його від людства, його маргінальності та приреченості на існування в зоні відчуження від суспільства – «по той бік» прекрасних і огидних запахів, тобто «по той бік» добра і зла. Водночас ця властивість є ознакою його мистецької обдарованості, відокремленої від «духу» звичайного людського життя. Саме вона дозволяє Гренуєві з болісною гостротою сприймати арома-

тичну гаму життя і спонукає його на мистецьке полювання за найкращими пахощами, якими живиться його творчість. Цією ж особливістю визначена і специфіка його ставлення до життя та людей. Він здатен побачити речі у невідомому для інших людей світлі, подібно до ясновидця, проникаючи у приховану зовнішньою оболонкою сутність. Проте абстрактні поняття морального ґатунку для його нюху недосяжні. Відтак за відсутності будь-яких уявлень про мораль, мистецький геній Гренуя спрямовується у царину чистої естетики (тобто на створення мистецького шедевра) і з жахливою прагматичністю використовує життя як «сировину» для художнього витвору. Саме таким є символічний зміст детективної сюжетної лінії роману. По суті вона є гротескним втіленням ситуації, коли митець приносить в жертву завданням художньої творчості стихію живого життя.

Зазіхаючи на радикальне вдосконалення світу, Гренуй немовби перебирає на себе роль спасителя людства (в одному з епізодів він порівнює себе з античним Прометеем). Однак він радше виглядає зловісною пародією на античного героя, бо ним рухає не любов до людства і бажання йому допомогти, а суто естетична, позбавлена морального сенсу й гуманістичного пафосу мета. Крім того, досконалий аромат Гренуй розглядає не лише як засіб «виправлення» та облагороджування світу, а й як шлях до встановлення свого особистого панування над людством. Він не просто мріє про славу, а прагне до повсюдного поклоніння, хоче здобути корону Великого Імператора, Творця й Бога, а по суті – до необмеженої, диктаторської влади «надлюдини». Відтак виявляється ще одна точка дотику між вигаданим сюжетом з XVIII-го століття і реальною історією століття XX-го.

Сутність поразки Гренуя полягає в тому, що досягнення ним своєї мети піддається автором безкомпромісній критиці. Винайдений парфумером досконалий аромат на лише не облагороджує людей, а, навпаки, украй їх розбещує. Сцена публічної вакханалії, що є кульмінацією роману, символізує крах ідеї перетворення світу самодостатньою естетикою, «чистим», позбавленим морального змісту мистецтвом. Сама сцена, в котрій змальовується, як «фанати» розривають «кумира» на шматки, одночасно нагадує і трагічний кінець життя античного Орфея, якого роздерли несамовиті вакханки, і сучасні сцени поклоніння «героям» масової культури.

Трагічна розв'язка життя героя відповідно до постмодерністської естетики розчиняється в іронії. Автор розвінчує героя,

диво-аромат якого спричинив не вдосконалення людства й світу, а знищення його творця. Тут має місце своєрідна відповідь Зюскінда на центральну проблему культури 19-20 ст.: конфлікт етики і естетики, сутність якої полягає в тому, що і досконалий витвір мистецтва, і його творець, захоплений мрією про перетворення світу, приречені на само руйнацію, якщо їм бракує головної складової – любові до людини і життя.

Форми реалізації інтертекстуальності в тексті художнього твору надзвичайно різноманітні.

Однією з найпоширеніших форм інтертекстуальності є цитування. Традиційно, тобто у вузькому значенні, цитата – це дослівне відтворення фрагменту будь-якого тексту, з обов'язковим посиланням на джерело запозичення. Таке трактування передбачає обов'язковість трьох компонентів: по-перше, ідентифікатор – «відтворення фрагменту будь-якого тексту»; по-друге, конкретизатор – дослівність; по-третє, атрибуція – «обов'язкове посилання на джерело». Для традиційного розуміння цитати не вистачає хіба що уточнення – «з графічним маркуванням». Статус цитати може отримати будь-який інтекст, який реципієнт сприймає як маркер цілого. Ю. Лотман наголошував, що в «художньому тексті семантизуються усі формальні одиниці тексту. Цитатну функцію запозиченого елемента можуть визначати як його здатність бути репрезентантом культурних смислів різного ступеня узагальнення/конкретизації в інтертексті». У практиці аналізу художнього твору, насамперед інтертекстуального, маємо справу з цитатами, які лише частково можна трактувати подібним чином.

Цитати, як форми представлення «чужого слова», поділяються на атрибутовані та неатрибутовані. Атрибутоване цитування – це графічно марковане відтворення фрагмента будь-якого тексту з обов'язковим посиланням на його прототекст. Неатрибутовані цитати вводяться у твір без графічного маркування та посилання на свій прототекст. Графічно немарковані цитати здебільшого модифікуються автором, узгоджуючись із контекстом твору, актуалізуючи його поліфонію, при умові їх упізнання реципієнтом. Якщо ж моменту упізнання немає, то «чуже слово» у власне авторському тексті повністю асимілюється, не породжуючи імпліцитні смисли. І. В. Фоменко справедливо зазначає, що «важливою є не точність цитування, а упізнаність цитати. Важливо, щоб читач почув «чужий голос», і тоді не лише саму цитату можна сприйняти в узагальнено-символічному значенні,

але й увесь авторський текст збагатиться за рахунок тексту-джерела. Цитата стає немов представником чужого тексту, механізмом запуску асоціацій».

Ремінісценцію, як форму інтертекстуальності, в науковій літературі визначено як «відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору, що виявляється у подібності композиції, стилістики, фразеології тощо. Це – авторське нагадування читачеві про більш ранні літературні факти та їх текстові компоненти. За своєю функцією, літературною суттю ремінісценція подібна до стилізації та алюзії, однак, на відміну від них, вона неусвідомлена автором і виникає внаслідок сильного впливу на нього творів інших письменників. Якщо ж ремінісценція є результатом авторської інтенції (тобто свідоме її використання), то в такому випадку вона розрахована на спільну поетичну парадигму та асоціативне сприйняття реципієнтом. Таким чином, ремінісценція – це усвідомлене чи неусвідомлене відтворення поетом знайомої фразової чи образної конструкції з іншого художнього твору. Ідентифікувати ремінісценцію у тексті, орієнтуючись на її неусвідомлене використання, важко.

В. Халізов розуміє під ремінісценцією «образи літератури в літературі». Ремінісценція має широкий діапазон функцій. Вона може виступати дзеркалом культурного тла, середовища, відтворенням художньої атмосфери часу; нерідко включається в літературну полеміку і має зв'язок із пародіюванням створеного раніше. Роль ремінісценції у творі різноманітна. Автор може вдаватися до цього прийому, щоб 1) засвідчити своє поклоніння перед авторитетним попередником; 2) продемонструвати власне учнівство; 3) переосмислити традицію на новому етапі культурно-історичного розвитку; 4) вступити в полеміку (як правило, з класиком); 5) створити пародію.

Що ж до алюзії, то її трактують як «використання в мові чи в художньому творі загальновідомого вислову як натяк на добре відомий факт, історичний чи побутовий». Дослідниця Л. Машкова називає алюзією «ні чим іншим, як проявом літературної традиції; при цьому не проводяться принципові відмінності між імітацією, свідомим відтворенням форми та змісту більш ранніх творів та тими випадками, коли письменник не усвідомлює факту стороннього впливу на свою творчість». Л. Машкова класифікує основні ознаки алюзивного процесу:

1) алюзія є посиланням на конкретний літературний твір. У цьому випадку алюзивний зв'язок письменник здійснює свідомо

– це відрізняє алюзію від традиційного образу, мотиву чи «мандрівного сюжету»;

2) про алюзію в тексті «сигналізує» алюзивне слово чи словосполучення;

3) алюзивне слово чи словосполучення дозволяє установити зв'язок із відповідним літературним джерелом. Для правильного розуміння алюзії необхідно виявити конкретний алюзивний факт. У більшості випадків вірний вибір алюзивного факту залежить від усебічного та глибокого вивчення твору, який містить алюзію;

4) розуміння алюзії не можна зводити лише до виявлення алюзивного факту, оскільки зміст твору збагачується не лише за його рахунок, а й через встановлення між двома творами цілої низки додаткових зв'язків: аналогій, паралелей, чи навпаки, протиставлень, антитез;

5) алюзивний процес має двосторонній характер: взаємодія, взаємовплив твору та відповідного джерела;

6) необхідною умовою ефективного алюзивного процесу є загальність поетичної парадигми чи «філологічного мінімуму».

Останнім часом дослідницький інтерес до алюзії та ремінісценції зріс у зв'язку із увагою до неявних способів передачі інформації в тексті. Алюзію та ремінісценцію дослідники розглядають як засоби додаткового, імпліцитного смислу.

А. Мор'є поділяє алюзії за формальною ознакою на номінальні, які виражаються іменем чи назвою, та вербальні, представлені у більшому відрізку тексту. Відповідно до джерела запозичення, алюзії прийнято поділяти на біблійні, міфологічні, історичні, побутові та літературні.

Для означення міфологічних алюзій зазвичай послуговуються термінами міфологема та міфема. Міфологема у науковому дискурсі – це «чітка наявність у літературному творі міфологічного загальновідомого сюжету, сюжетної схеми або мотиву. Міфологемою називається така присутність міфу в творі, яка структурує його. <...> Найчіткішими і найяскравішими вираженнями міфологеми можна вважати традиційні сюжети міфологічної ґенези». Необхідно зазначити, що незважаючи на тривалість використання цих термінів літературознавцями, чітке термінологічне розмежування було зроблено лише авторами «Лексикону загального та порівняльного літературознавства» (2001). У цій праці міфемою прийнято вважати «використання в літературі імен, реалій та фактів міфологічної ґенези. Мета

такого використання – викликати певні асоціації-алюзії». Саме міфема є важливою складовою новітньої художньої парадигми. У тексті міфема можуть виступати як номінальними алюзіями, так і ремінісценціями, за умови, що вони мають достатній асоціативний потенціал.

Від цитати текстова алюзія відрізняється тим, що елементи прототексту в тексті-реципієнті є розпорошеними, тобто не формують цілісного висловлювання, або ж представлені в неявному вигляді. При цьому зазначені елементи прототексту, щодо яких алюзія є інтекстом, організовані таким чином, що вони стають вузлами зчеплення семантико-композиційної структури інтертексту. Для означення таких форм зв'язку інколи використовують термін, який нещодавно увійшов у науковий обіг, – когезія (англ. cohesion – зчеплення). І. Гальперін трактує це явище як «особливий вид зв'язку, що забезпечує континуум, тобто логічну послідовність».

Під парафразою розуміється «передача будь-якого тексту своїми словами, його адаптація».

Ще одним способом реалізації категорії інтертекстуальності є «вкраплення іншого стилю» – «це слова, у лексичному значенні яких є конотації, що вказують на їх приналежність тому чи іншому стилю». На думку Ж. Фомічової, «при зміщенні регістрів та стилів відбувається протиставлення кодів двох творів, що ґрунтується на інтертекстуальності. Отже, «вкраплення іншого стилю» – це фрагменти тексту не лише з іншим суб'єктом мовлення, а й з іншими стильовими домінантами. При зміщенні стилів відбувається, як наголошує Ж. Фомічова, «<...> стилістична та функціональна зміна трансплантованого фактологічного матеріалу <...> Вкраплення іншого стилю, об'єднані спільною властивістю – зміною суб'єкта мовлення, є видом інтертекстуальності, більш чи менш маркованих слідів інших текстів». Будь-який дистанційований інтертекстуальний знак в інтертексті можна сприймати як вкраплення іншого стилю. Ініціювання подібного стилістичного контрасту в тексті твору, безперечно, є усвідомленим кроком авторської стратегії.

Для ідентифікації та адекватної інтерпретації форм інтертекстуальності, а також визначенні їх функцій в авторському тексті необхідно перебувати у широкому просторі літературної пам'яті, яка формує художню парадигму, тобто цілісну парадигму текстів, що створюють культурний контекст для того чи іншого конкретного літературного твору.

4. Психолоаналіз і література

Традиційне літературознавство художній текст розглядало з позиції естетичної (формальної) та об'єктивної ідеологічної (національної, соціальної тощо) цінностей. Класичний психоаналіз, сформований головним чином працями З. Фрейда і К.-Г. Юнга, виявив модерну психоаналітичну цінність тексту, звернув увагу на необхідність осмислення несвідомої творчої активності. Основний зміст класичного психоаналізу мав новий девіз культу свідомості, яка зіткнулася зі світом несвідомого. Це яскраво демонстрували слова Фрейда: «Без світла, що його дає усвідомленість, ми б заблукали в темряві психології неусвідомленого...»

Зв'язок психоаналізу з літературою значною мірою визначив дух часу ХХ ст. Основні поняття класичного психоаналізу (едіпів комплекс, лібідо, метод вільних асоціацій та ін.) мали також міфологічне та літературне походження. Фрейд звертався до художньої літератури, щоб аргументувати свої гіпотези: психоаналітичний метод прирівнював до літературної діяльності, зауважуючи, що історії хвороб, які він записував, «читаються, як новели», а фантазування, до яких вдаються невротики, схожі на «сімейний роман» тощо. Письменник для автора психоаналізу був найцікавішим пацієнтом, оскільки майстерно інтерпретував свій невротичний симптом у вигляді художнього твору (про це свідчить, наприклад, розгляд Фрейдом психобіографії і творчості Ф. Достоевського).

Завдяки психоаналізу в західному літературознавстві протягом ХХ ст. поширювався модерний погляд на літературний твір як результат синтезу свідомих та несвідомих психічних процесів. Критика класичного психоаналізу сприяла нетрадиційному тлумаченню літератури загалом. Динамічний зсув психоаналітичних концепцій до біологізму (матерії, тілесності) або духовності (слова, логосу) зумовив унікальні зрушення в літературній інтерпретаційній методології. Інтелектуальна праця на межі таких дисциплін, як психоаналіз, лінгвістика, антропологія, марксизм та модерна філософія, породжувала дивовижну практику тлумачення літературних текстів. У цілому інтелектуальна програма, зумовлена проникненням психоаналізу в гуманітарні науки, активно впливала не лише на літературознавство, а й на художню творчість. Сюрреалісти першими намагалися в художній практиці втілити психоаналітичну реформу звільнення «несвідомої» людини. У ХХ ст. кожний великий митець прагнув

заглянути в демонічну сферу несвідомого. На засадах психоаналізу розвинулися такі літературно-теоретичні напрями: нетрадиційна герменевтика, постструктуралізм, феміністична літературна критика, гендерний підхід загалом. Психоаналіз дав поштовх постмодерному повороту в культурі, виробленню сучасної культурної та літературної «політики». Інтелектуальний вплив Фрейда на культуру ХХ ст. правомірно вважають унікальним не лише тому, що він створив власні оригінальні тексти, а й через те, що надихнув на створення різноманітних художніх та аналітичних текстів, закладаючи нескінченні можливості сучасних дискурсів.

Психоаналітична літературознавча критика першочергово сформувалася на основі вчення З. Фрейда. Основою цього вчення є дві теорії: теорія потягів та теорія несвідомого. Перша з них розглядає людину як «шукача задоволення»; найважливішим визнається еротичний потяг. За другою теорією, людина є носієм не тільки свідомості, але й несвідомого, яке розглядається як вмістилище надзвичайно активних психологічних імпульсів, про походження і характер яких людина звичайно нічого не знає. Змістом, матеріалом несвідомого слугують, за Фрейдом, еротичні потяги, які витісняються із свідомості через свою осуджувану суспільством спрямованість. Процес витіснення осуджуваних спрямувань дитини Фрейд демонструє на прикладі утворення едіпового комплексу. Під впливом загально прийнятої моралі дитячий потяг до матері та амбівалентне ставлення до батька витісняється у несвідоме. Фрейд вважає, що на тему едіпового комплексу були написані три грандіозні твори літератури: «Едіп-цар» (5 ст. до н.е.) Софокла, «Гамлет» (1601) В. Шекспіра та «Брати Карамазови» (1879-1880) Ф.М. Достоєвського. Що стосується несвідомого, то наявність неусвідомлених мотивів поведінки була відомою ще до Фрейда (він зазначає, що несвідоме відкрив не він, а письменники).

Якщо теорія несвідомого одержала всезагальне визнання, то теорія потягів (точніше кажучи, пансексуалізм Фрейда) зазнала гострої критики. Сам автор цієї теорії з часом багато в чому відійшов від неї, проте намагався радикально змінити її. Фрейд висловив думку, що в несвідомому можуть знаходитись не тільки негативні, егоїстичні, засуджувані суспільством імпульси, але й позитивні, альтруїстичні мотиви. Ці зміни були внесені явно під впливом К. Юнга, який вважав, що несвідоме може слугувати засобом зв'язку людини з вищими божественними силами.

Поряд з позасвідомим і дитячою сексуальністю Фрейд аналізує роль сновидінь у житті людини. Сновидіння, на думку вченого, «розкріпає» зміст позасвідомого, адже психологічна природа сну пов'язана із втратою інтересу до зовнішнього світу. Людина, вважає Фрейд, без особливого бажання існує в реальному світі й робить усе можливе, аби хоча б тимчасово «повернутися» в материнське лоно. Сон і є тим станом, який нагадує людині утробне існування: тепло, темно, нема ніяких зовнішніх подразників. Фрейд намагається виявити часові й просторові аспекти сновидінь, простежити дію принципу «логіка – алогічність» у снах людини. Він переконаний, що «сновидіння ніколи не відтворює альтернативу «або – або», а містить обидві її складові як рівнозначні, в одному й тому ж зв'язку». Ось чому при відтворенні альтернативи «або – або», з якою ми зустрічаємося уві сні, її слід «передавати словом «і». Фрейд доклав чимало зусиль, щоб розробити новий поняттєвий апарат для аналізу природи сну й сновидінь або ж пристосувати існуючі поняття до нового контексту. Аналіз численних сновидінь пацієнтів та своїх власних учених проводив, спираючись на поняття «регресія», «конфлікт волі», «подібність», «спільність», «узгодженість», «нова єдність» та ін. Розробка нового поняттєвого апарату потрібна була Фрейду для тлумачення сновидіння, тобто «заміщення сновидіння прихованими його думками», адже Фрейд визнавав «існування прихованих думок як психічного матеріалу найвищого порядку, який має всі ознаки найвищої розумової діяльності, але не потрапляє у сферу свідомості до того часу, поки сновидіння не спотворять його». Такі «приховані думки» є, вважає Фрейд, у кожного, бо навіть «найнормальніша людина» здатна бачити сні.

Великої ваги надавав Фрейд і символіці сновидінь. Пояснюючи її, він зазначає, що «постійне відношення між елементом сновидіння та його перекладом ми називаємо символічним, сам елемент сновидіння – символом позасвідомої думки сновидіння». Взагалі Фрейд виділяв чотири види відношень між елементами сновидіння та його власним змістом, а саме: частини й цілого, натяку, образного уявлення, символіки. Поступово символічне відношення висунулося на перший план і зазнало найпоширенішого висвітлення.

На думку Фрейда, сновидіння (через символи, натяки, образні уявлення, певні деталі тощо) дають змогу лікарєві-психоаналітику зрозуміти приховані бажання людини, визначити об'єкт любові чи ненависті, злочинні нахили, самообожнюван-

ня, тугу за смертю і т.ін. До речі, Фрейд широко застосовував сновидіння в процесі аналізу художньої творчості конкретних митців, тематичної спрямованості конкретних творів, художніх образів, сюжетних ліній. Загалом він виявляв значний інтерес до історії мистецтва, до особи митця, прагнув показати стимулюючу роль позасвідомого, сновидінь, дитячих сексуальних потягів у творчому процесі. Найпершою спробою цілісного застосування психоаналізу до художньої творчості можна вважати дослідження Фрейдом життя і творчості видатного італійського митця Леонардо да Вінчі.

Свій психоаналіз Фрейд будує на дитячих спогадах митця, на дослідженні його сновидінь. Леонардо залишив свідчення про шуліку, який неодноразово в різні періоди його життя «приходив» до нього уві сні. Фрейд пов'язує символ шуліки з поняттям «мут», яке в давньоєгипетській міфології інтерпретувалося як мати, богиня неба, мати матерів. Поняттю «мут» у єгиптян відповідав ієрогліф «шуліка», і серед зображень «мут» найчастіше траплявся образ напівжінки-напівшуліки. Єгипетська міфологія з глибокою повагою ставилася й до інших символів матері – богині Сехмат (жінка-лев), богині Баст (жінка-кішка). Фрейд тлумачить появу в сновидіннях митця шуліки як відтворення образу матері, якої Леонардо не знав. Крім цього, теоретик звертається до міфологічних образів численних тварин, появу яких у сновидіннях людини трактує як шлях до розкріпачення позасвідомого. На думку Фрейда, сексуальний потяг до матері «сублімувався» (перетворився) в Леонардо в інші форми творчої активності. Саме на цьому шляху слід, м стверджує Фрейд, шукати пояснення геніальності митця. Пізніше один з учнів Фрейда Альфред Адлер введе поняття – «компенсація» – подолання тих чи інших ознак неповноцінності через розвиток протилежних рис характеру й особливостей поведінки. На думку А.Адлера, талановитість чи геніальність окремих митців є компенсацією певних моральних чи фізичних травм. Розглядаючи психіку як автономну сферу, психоаналітики називають компенсацією принцип психічної саморегуляції, врівноваження свідомих і позасвідомих тенденцій. З.Фрейд «розшифрував» символіку ряду творів Леонардо да Вінчі, а також В.Шекспіра, Ф.Достоевського, Т.Манна та інших видатних діячів світової культури.

Граничні прояви психофізіологізму при дослідженні творчості видатних митців минулого демонструють праці З.Фрейда, присвячені Г.Гете і Ф.Достоевському. Фрейд з глибокою повагою

і любов'ю ставився до творчої спадщини цих письменників, перечитував їхні твори, посилався на їхні мистецтвознавчі зауваження. Та створені ним психоаналітичні портрети цих митців виявилися на диво жорстокими й непринадними. Відомо, що Гете знищив більшість документів, щоденників, листів, матеріал яких не відповідав тому «образові Гете», який він хотів залишити нащадкам. Проте Фрейд, спираючись лише на єдиний дитячий спогад Гете, залишений ним у статті «Поезія і правда», «розшифрував» і ненависть Гете до брата, бажання йому смерті, і сексуальний потяг до матері, і вплив дитячих почуттєво-емоційних переживань на створені згодом поетичні образи.

Що ж до особистості Ф.Достоевського, то Фрейд розглядає її в чотирьох аспектах: як письменника, як невротика, як мислителя-етика і як грішника. Написана 1928 року стаття «Достоевський і батьковбивство» є прикладом застосування в процесі аналізу особи письменника всіх специфічних психоаналітичних підходів. Життя і творчість великого письменника розглядаються тут із залученням ідей «Едіпового комплексу», «комплексу батьковбивства», з урахуванням невротичних страхів, епілепсії тощо.

Цінність деяких спостережень і висновків Фрейда безперечна, але не слід забувати, що глибоке розуміння творчості неможливе без осягнення проблеми «митець та його час». Розкриття цієї проблеми – єдиний шлях, який дає змогу збагнути сутність творчого процесу будь-якого митця – від геніального до пересічного, в будь-які часи та в будь-якого народу. Епоха створює митця, визначає його етичні та естетичні ідеали. Вона ж примушує митця займати певну громадську позицію, зумовлює політичну та філософську насиченість його образів. Усі інші фактори є другорядними чинниками творчого процесу. Якщо знехтувати це, відірвати митця від ґрунту, який живить його, то будь-яка розмова про його творчість зведеться до відвертого спрощення.

Споуну творчості Фрейд вбачає і в тому, що в душі митця начебто існують «незадоволені бажання». На його думку, це бажання шанобливі або еротичні. Жадоба багатства, слави, прихильності жінок змушує людину ставати на шлях служіння мистецтву. І якщо йти за Фрейдом, то видатні діячі мистецтва, більшість яких звідала чимало життєвих тернів на шляху безкорисливого служіння високим ідеалам, постають перед нами як пожадливі особи, яких роздирають тваринні пристрасті. Зазначені стимули творчості породжують фантазію митця, яка, на

думку Фрейда, становить сутність мистецького твору. Завдання митця полягає в тому, щоб, користуючись фантазією, створити «штучний світ», «сон наяву», побудувати «надхмарний замок». У статті «Поет і фантазія» Фрейд проводить паралель між митцем і дитиною, яка зайнята грою. Він стверджує, що «поет робить те ж саме, що й дитина, яка грається, він створює світ, до якого ставиться дуже серйозно, тобто вносить у нього багато захоплення; водночас він чітко відрізняє його від дійсності».

Появі особливої здатності людини – фантазії передують, за теорією Фрейда, складний шлях розвитку людської психіки. Основою психічного життя людини дослідник, як ми вже зазначили, вважає «позасвідомі душевні процеси», які виступають як первинні. Сутність їх у тому, що вони підпорядковуються дії принципу задоволення. Проте ці первинні душевні процеси, видозмінюючись і вкриваючись найрізноманітнішими напашаруваннями, починають поступово втрачати свій, у минулому єдиний, результат – задоволення. Перед людиною постає завдання повернути душевним переживанням їхню первісну форму. Спочатку робиться спроба за допомогою сну «повернути нам те, що було б подібним до первинних душевних процесів». Але трагедія, на думку вченого, полягає в тому, що «уві сні ми не дістаємо задоволення, на яке сподівалися, нас чекає розчарування. І саме те, що ми не дістаємо реального задоволення, якого бажали, а лише його галюцинацію, змушує нас відмовитися від форми задоволення шляхом галюцинації». Та, як зауважує Фрейд, відмовившись від такої форми здобування задоволення, «психічний апарат» мусить опанувати «реальні співвідношення зовнішнього світу». Це зумовлює введення «нового принципу душевної діяльності»: перед людиною постає необхідність опанувати не лише «те, що є приємним, а й те, що є дійсним, навіть якщо воно й неприємне».

Поява вторинного душевного процесу – принципу реальності – відкрила для розумової діяльності, вільної від критерію реальності та підпорядкованої винятково принципів задоволення, нову сферу – сферу фантазування, яке починається з дитячих ігор і продовжується у вигляді снів наяву, які не мають жодної опори в реальних об'єктах. На думку Фрейда, в людини з'являється нова здатність – фантазія, яка становить сутність мистецтва. Два принципи душевних процесів – принцип задоволення та принцип реальності – досягають згоди, «примирення» в мистецтві. Від роздумів про існування двох (первинних

та вторинних) душевних процесів Фрейд приходиться до ідеї фантазії і змальовує процес творчості таким чином: «Митець – це людина, яка спочатку відвертається від дійсності, тому що неспроможна примиритися з необхідністю відмовитися від задоволення бажань: митець відкриває простір своїм егоїстичним та шанобливим помислам у галузі фантазії». Проте з цього світу фантазій він знаходить зворотний шлях у реальність, перетворюючи завдяки особливим здібностям свої фантазії на новий вид дійсності, який сприймається людиною як цінне відображення реальності. Таким чином, він стає справжнім героєм, королем, митцем, улюбленцем, яким він хотів стати, позбавляючись необхідності дійсного перетворення зовнішнього світу».

Отже, процес творчості, на думку Фрейда, йде від фантазії до реальності. Проте новий світ образів, створений мистецтвом, лише сприймається як «цінне відображення реальності». У такому трактуванні мистецтво знову втрачає значущість, потрібність, серйозність. Знову продовжується тенденція відмежування мистецтва від життя, від вирішення пекучих проблем сучасності. Напрошується висновок: Фрейдова теорія творчості позбавляє мистецтво, а значить і митця, активності, здатності впливати на світ. І якщо відсутність у Фрейда будь-якого наляку на суспільний характер мистецтва, його ідейну сутність є результатом свідомої відмови від розгляду цих проблем, то навіть у межах вузького розуміння значення мистецтва, тобто обмеження сфери його впливу життям окремої людини, Зигмунд Фрейд, який усе своє життя присвятив дослідженню психології цієї людини, эт не зміг сягнути вершини. Бо, врешті-решт, суть усієї людської історії, характер загального духовного й технічного прогресу завжди зумовлювалися людськими відносинами, які передусім і цікавлять мистецтво. Проте Фрейд не визначив навіть цей, найбільш «людський» бік мистецтва, вбачаюся чи в останньому лише «сурогат задоволення». Єдиною позитивною функцією художньої творчості, яку визнає Фрейд, є здатність мистецтва піднести ті почуття загальності й тотожності, які дають поштовх культурним верствам суспільства «до спільного переживання дорогоцінних вражень». Та навіть таке, зрештою дещо розпливчате, положення не змінює суб'єктивістського характеру підходу до мистецтва й митця, який властивий класичному психоаналізові.

Серед численних робіт З.Фрейда особливе місце посідає праця «Дотепність та її відношення до позасвідомого», написана в

1909 році. Вона належить до ранніх робіт теоретика, проте фахівці традиційно досить високо її оцінюють. Зазначимо, що це одна з небагатьох робіт З.Фрейда, яка має безпосереднє відношення до естетики, до висвітлення специфіки комічного.

Перші ж розділи книги свідчать, що Фрейда цікавила теорія комічного, що він був знайомий з концепціями К.Фішера, Т.Ліпса, Дж.Пауля та досить вільно володів поняттєвим апаратом дослідження форм комічного. Фрейд високо оцінює роль почуття гумору в житті конкретної людини й цілого суспільства. Він пише: «Треба пам'ятати також і про те, яка своєрідна, можна сказати, чарівність властива почуттю гумору в нашому суспільстві. Нова гумореска має такий самий вплив, як подія, до якої ми виявляємо найбільший інтерес: вона передається від одного до одного як щойно отримана звістка про перемогу».

Важливим аспектом дослідження почуття гумору є проведення Фрейдом аналогії «техніки гумору з роботою сну». Основою такого зіставлення стає «принцип згущення»: поєднання реального змісту (сновидіння) з латентним. Значну увагу Фрейд приділяє і зворотному процесові – усуненню ефекту «згущення». Досягти цього можна шляхом «багаторазового вживання одного й того ж слова, один раз – як чогось цілого, а потім – складів, на які воно розпадається». Фрейд зміг, спираючись на широкий літературознавчий матеріал та на практику побутового гумору, обґрунтувати більш ніж десять технічних прийомів, які зумовлюють появу такої складної емоції, як емоція сміху. Своєрідна «технізація» комічного не має в теорії Фрейда самоцінного характеру. Вона потрібна йому для того, щоб підкреслити активність позасвідомого, його здатність (саме з допомогою технічних прийомів) «транспортувати» на рівень свідомості певний матеріал, який може мати комічне насичення.

Фрейдизм привернув увагу літературознавців майже відразу після свого утвердження як психоаналітична теорія і практика. Сам Фрейд досить активно використовував своє вчення як метод інтерпретації художнього твору. Вже у першій великій роботі «Тлумачення сновидінь» (1900) Фрейд спробував застосувати свій метод для пояснення трагедії Шекспіра «Гамлет». Торкнувшись проблеми нерішучості Гамлета в помсті за батька, Фрейд висловив думку, що дядько принца, вбивши свого брата, здійснив несвідоме бажання племінника. Саме тому Гамлет так довго відкладав помсту. Надалі думки Фрейда про «Гамлет» розвивав один з його перших англомовних учнів Е. Джоунс. Використо-

вуючи досить складний понятійний апарат, розроблений психоаналітиками, Джоунс намагався довести, що несвідоме Гамлета із вказаної причини «опирається помсті Клавдію».

Починаючи з 1910 р., психоаналітична критика почала відігравати помітну роль в житті різних країн. Найбільший вплив фрейдизм мав на літературну думку США. Домінувало переконання, що Фрейд не просто вказав на нові шляхи розвитку літературознавства, але й поставив його на тверду наукову (навіть «лабораторну») основу. Серед перших американських ентузіастів нової літературознавчої методології виділялись Ф. Прескот, А. Трідон, К. Ейкен. В Англії до фрейдизму схилився літературознавець та мистецтвознавець Г. Рід. В 1920-их рр. широкого розповсюдження набули психологічні біографії письменників. Цей літературознавчий жанр користувався значним попитом у читачів. Відомими стали книги Дж. Крача про Е. По, В.В. Брукса про Марка Твена, К. Антоні про Маргарет Фуллер. Творчість Байрона і Шеллі з точки зору фрейдизму розглядав Рід. В США в 1930-1940-их рр. після фрейдистського буму попереднього десятиліття інтерес до психоаналізу різко знизився. В 1950-их використання його як інструменту літературознавчого аналізу доповнювалось іншими теоріями глибинної психології.

Великий вплив на літературознавчу думку здійснив К. Юнг, спочатку учень Фрейда, а потім суперник та критик свого вчителя, засновник «культурного психоаналізу». На відміну від Фрейда Юнг визначив несвідоме не як вмістилище егоїстичних еротичних потягів, витіснених в дитинстві із свідомості, а як резервуар мудрості і високих творчих потенцій, так зване колективне несвідоме, в якому сконцентрований досвід народу, нації, який передається з покоління в покоління. Породженням колективного несвідомого є архетипи чи «первісні образи», знання про які геніальним письменникам дані апріорно. Джилберт Меррей, використовуючи теорію колективного несвідомого в літературознавчих цілях, доводив, що Шекспір, нічого не знаючи про «Ореста», відтворив в образі Гамлета майже точну копію Ореста. Ідеї Юнга використовуються як психоаналітичною, так і в більшій мірі міфологічною критикою.

Певний вплив на літературознавчу думку здійснили концепції А. Адлера, який розробив зокрема теорію комплексу неповноцінності, та О. Ранка, який висунув ідею про травму народження. Проте цей вплив був відчутним лише в першій половині ХХ ст. Пізніше, в післявоєнний період, значну роль в розвитку

психоаналітичної критики відіграв філософ і літературознавець Е. Фромм, який є типовим представником культурного психоаналізу. Він не обмежує активність несвідомого ні дитячою еротикою, ні міфологічними архетипами. Для Фромма несвідоме – носій найрізноманітніших за своїм змістом символів, насамперед універсальних. До останніх він відносить, наприклад, вогонь як символ енергії, світла, руху. Відступ Фромма від психологічної та літературознавчої методології Фрейда, його посилення на більш традиційні (соціологічні, культурно-історичні) принципи аналізу особливо помітні в інтерпретації міфу про Едіпа. Фромм повністю заперечує відоме фрейдівське тлумачення міфу, яке базується на вченні про едіпів комплекс. Цей міф, на думку Фромма, відображує не туманні інфантильні потяги Едіпа, а ширші соціальні явища сучасного для нього життя. Міф про Едіпа слід розуміти не як символ інцестуозної любові між матір'ю і сином, а як бунт сина проти влади батька в первісній сім'ї. шлюб Едіпа та Іокасти оцінюється як «вторинний елемент», який є лише одним із символів перемоги сина над батьком в соціальному плані.

Літературознавці Франції та Німеччини на відміну від літературознавців США, досить прохолодно поставились до психоаналізу як до критичної методології на першому етапі його розвитку, проте в післявоєнний період ідеї культурного психоаналізу почали сприймати й у цих країнах. При цьому фрейдистські теорії сприймаються не як втілення строгої науковості, а як своєрідні «фантазії» про несвідоме. Аналіз цього нового етапу в розумінні і використанні психоаналізу поданий в книзі англійського вченого М. Бові «Фрейд, Пруст і Лакан: Теорія як творчість» (1987). Сама назва книги досить характерна: психоаналіз розуміється не як наукова, а як художня творчість. Книга Бові, в якій нарівні розглядається художня творчість М. Пруста та наукове «фантазування» Ж. Лакана і самого Фрейда, становить зразок нового використання психоаналізу в літературознавчих цілях. Англійський літературознавець вказує на методологічний паралелізм, який існує між психоаналізом і літературою, позбавляючи літературу від диктату психоаналітичних схем і догм. Більше того, в дослідженні Бові вимальовується тенденція поставити сам психоаналіз, який раніше здавався таким всесильним, в залежність від літератури, точніше від літературно-художнього методу моделювання реальності.

Пряме використання теорій класичного психоаналізу як літературознавчого інструментарію в наш час зустрічається рідко.

Однак у трансформованому та модифікованому вигляді психоаналітична критика та літературознавство продовжують існувати і займають помітне місце поряд з іншими методологіями. Особливо тісно переплетені психоаналіз і міфологічна критика. Інтерес до психоаналітичної критики виявили і прибічники структуралізму, але відносини між цими двома методологіями досить складні.

Серед сучасних прибічників психоаналітичної критики найвідомішим є російський професор університету в Констанці (Німеччина) І.П. Смірнов. У статті «Кастраційний комплекс в ліриці Пушкіна» він акцентує почуття страху в персонажів поета і мотив покарання за еротичні дії: смерть Дон Жуана в п'єсі «Кам'яний гість», арешт Гриньова в «Капітанській дочці», любов Клеопатри ціною життя в «Єгипетських ночах», відсічення бороди в «Руслані і Людмилі».

5. Наратологія

Як специфічна літературознавча дисципліна зі своїми іманентними завданнями і способами їх вирішення наратологія сформувалася в кінці 1960-х в результаті перегляду структуралістичної доктрини з позицій комунікативних уявлень про природу мистецтва, про самий модус його існування. Саме тому, згідно зі своїми установками й орієнтаціями наратологія займає проміжне місце між структуралізмом, з одного боку, і рецептивною естетикою і рецептивною критикою, або школою реакції читача – з іншого. Якщо для першого в основному характерно розуміння художнього твору значною мірою як автономного об'єкта, який не залежить ні від свого автора, ні від читача, то для других типовою є тенденція до «розчинення» твору в свідомості читача, який сприймає цей твір.

Наратологи, намагаючись уникнути крайностей цих позицій, не відкидають самого поняття «глибинної структури», яке, на їх думку, лежить в основі усякого художнього твору, але головний акцент роблять на процесі реалізації цієї структури в ході активної діалогічної взаємодії письменника і читача. Фактично на теперішньому етапі свого існування наратологія може розглядатися як сучасна (і сильно трансформована) форма структуралізму, оскільки у більшості структуралістично орієнтованих дослідників 70-х – 80-х чітко виявилась тенденція до переходу на нараторські позиції.

Основні положення наратології:

- 1) комунікативне розуміння природи літератури;
- 2) уявлення про акт художньої комунікації як про процес, який проходить одночасно на декількох розповідних рівнях;
- 3) переважний інтерес до проблеми дискурсу;
- 4) теоретичне обґрунтування численних розповідних інстанцій, які відіграють роль членів комунікативного ланцюга, по якому здійснюється передача художньої інформації від письменника до читача, які знаходяться на різних полюсах процесу художньої комунікації.

Комунікативна природа літератури (як і усякого іншого виду мистецтва) передбачає: 1) наявність комунікативного ланцюга, який включає відправника інформації, повідомлення (комуніката), тобто автора літературного твору; сам комунікат (в даному випадку літературний текст); і отримувача повідомлення (читача); 2) знаковий характер комуніката, який потребує попе-

реднього кодування знаків тексту відправником; 3) систему умовленості застосування знаків, тобто закономірно детермінованої співвіднесеності, по-перше, з позалітературною реальністю і, по-друге, з художньою традицією як системою прийнятих літературних конвенцій. Останні дві умови і роблять в принципі можливим сам процес комунікації, дозволяючи читачу змістовно інтерпретувати літературний текст на основі власного життєвого досвіду і знань літературної традиції, тобто на основі своєї літературної компетенції.

Наратологи концентрують увагу на тому факті, що художній твір, навіть у своїх формальних параметрах, не вичерпується сюжетом у точному розумінні цього терміну. Якщо виходити із введеного російськими формалістами визначення, що фабула – це те, про що розповідається у творі, а сюжет – яким чином це розповідається, то поняття сюжету виявляється недостатнім, і в цьому «яким чином» було виділено два аспекти. По-перше, формальна структура розповіді, яка стосується способу подачі і розподілення подій, про які розповідається (строго хронологічного чи ахронологічного викладу фактів і ситуацій, послідовності, причинності і зв'язності подій), часу, простору і персонажів: і, по-друге, способи подачі цієї формальної структури з точки зору прямого або непрямого діалогу письменника з читачем.

Впринципі, пошуки формальних ознак письменника і читача всередині художнього твору – свідчення бажання об'єктивувати комунікативний процес в усіх його ланках з точки зору розповідного тексту. Оцінюючи в цілому сучасний стан наратології, доводиться констатувати, що в її теоріях значно більше чисто логічних передбачень про належне, ніж безпосереднього спостереження над емпіричними даними, фактами, отриманими в результаті ретельного аналізу.

Наратологами був здійснений перегляд основних концепцій теорії оповіді з початку ХХ ст.: російських формалістів В. Пропа, В. Шкловського і Б. Ейхенбаума; принципу діалогічності М. Бахтіна; англо-американської індуктивної типології техніки розповіді (у вузькому сенсі – проблематики точки зору, розробленої в основному П. Лаббоком і уточнену Н. Фрідманом); німецькомовної комбінаторної типології З. Лайбфрида, В. Фюгера, Ф. Штанцеля і В. Кайзера, яка спирається на давню традицію німецького літературознавства розмежовувати форми оповіді від першої і третьої особи. Значний вплив на формування наратоло-

гії справили також концепції чеського структураліста Л. Долежела і російських дослідників Ю. Лотмана і Б. Успенського.

Найтисніше наратологія пов'язана зі структуралізмом: відправним пунктом для кожного наратолога слугує стаття Р. Якобсона 1958 р. «Лінгвістика і поетика», де він представив схему функцій акту комунікації. Особливу роль відіграли праці французьких структуралістів А.-Ж. Греймаса, К. Бремена, Ц. Тодорова, які намагалися «у всій масі розповідей, які існують в світі», відшукати єдину «розповідну модель безумовно формальну, тобто, структуру або граматику розповіді, на основі якої кожна конкретна оповідь розглядалася би в термінах відхилень» від цієї базової глибинної структури. Ці пошуки «логіко-семантичних універсальних моделей «розповідних текстів» і спровокували створення тієї структурної поетики сюжетотворення, від якої відштовхувались і яку під впливом комунікативних і рецептивно-естетичних ідей розвивали в подальшому наратологи, намагаючись подолати структуралістичне уявлення про замкнутість і автономність літературного тексту і змістити акцент на ті рівні функціонування тексту, де найбільш чітко виявляється його дискурсивний характер. Головні представники наратології (Р. Барт, Л. Долежел, Ж. Женет, М. Баль, В. Шмід, С. Четман та інші) виявили та теоретично обґрунтували ієрархію розповідних інстанцій і рівнів, визначили специфіку відношень між розповіддю, оповіданням та історією. Інколи в рамках наратології виділяють специфічний напрям – аналіз дискурсу, відносячи до нього пізнього Р. Барта, Ю. Кристеву, Л. Деленбаха, М. Л. Пратта, М. Ріффатера, В. Бронзвара, П. Ван ден Ревеля, Ж. Курте, Ж.-М. Адама, К. Кебрат-Орекіоні та інших.

Основна відмінність між двома напрямками в наратології полягає в тому, що перший в основному досліджує наративні рівні, а другий – дискурсивні. В першому випадку в центрі аналізу – взаємодія розповідних інстанцій на макрорівні художньої комунікації літературного тексту в цілому. Цей макрорівень і формує комплекс ієрархічно організованих наративних рівнів, кожному із яких відповідає своя пара відправника і отримувача (конкретний автор – конкретний читач, абстрактний автор – абстрактний читач, фокалізатор – імпліцитний глядач), які виступають в ролі підрівнів по відношенню до макрорівня художньої комунікації літературного тексту. Усі ці інстанції, як правило, не реалізуються у формі, безпосередньо зафіксованій у тексті, а проявляються тільки опосередковано і можуть бути визначеними лише

на основі аналізу своїх «слідів» в дискурсі. Вони знаходяться «над» текстом або «навколо» нього у вигляді «комунікативної аури», яка перетворює текст у феномен художньої комунікації.

У другому випадку, коли мова йде про «аналіз дискурсу», в центрі уваги – мікрорівень різних дискурсів, наочно зафіксованих у тексті. Таким чином, положення наратора, нарататора і актора в рамках дискурсивного аналізу уточнюється як таке, яке знаходиться не стільки на наративних, скільки на дискурсивних рівнях. «Оповідь, – пише Ван ден Ревель, – представляє собою саму наочну поверхню наративного дискурсу. Тут комунікація базується на дискурсах, які висказані нараторами та персонажами-акторами, слова яких цитуються наратором. Комбінація цих двох дискурсів утворює оповідь, розповідний зміст якої утворює історія, або дієгезис, тобто світ, який описується і світ, який цитується. Утворена таким чином оповідь якраз і є частиною романного світу, який розповідається локатором, тобто наратором, видимим або невидимим, експліцитним або імпліцитним, який, в свою чергу, адресується до свого співбесідника, нарататора, який також може бути експліцитним або імпліцитним.

Прихильники дискурсивного аналізу в основному зайняті дослідженням внутрішньо-текстової комунікації, під якою вони розуміють взаємовідношення різних дискурсів: дискурсу тексту і дискурсу персонажів, дискурсу про дискурс (мого дискурсу про його дискурс, його дискурсу про мій дискурс), дискурсу в дискурсі (своєму або чужому). Таким чином, в «дискурсивному аналізі» вивчається коло питань про рефлексивність і інтертекстуальність художнього тексту, близьке проблематиці взаємовідношення «свого» і «чужого слова», як вона була сформована М. Бахтіним (Ю. Кристева, Л. Деленбах, П. Ван ден Хевель).

Гамбурзький славіст Вольф Шмід у книзі «Наратологія» (1998, 2003), написаній російською мовою, формулює власну наратологічну теорію, включаючи численний матеріал західної і слов'янської наратології. Він аналізує вплив теорій В. Пропа, В. Шкловського, Ю. Тинянова, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Б. Успенського та інших на формування цієї школи в західному літературознавстві.

У межах наратології продуктивно розвивається наративна типологія. Одним із її піонерів був німецький дослідник Отто Людвіг, який запропонував ще в кінці XIX ст. типологію «форм розповіді». Останні за часом і найбільш впливові та детальні типи класифікації запропоновано Ю. Мюсарра-Шредером та Я.Лінтвельтом.

Принципи наративної типології 20 ст. були закладені англійським літературознавцем Персі Лаббоком на основі аналізу творчості Толстого, Флобера, Теккерея, Діккенса, Мередіта та Бальзака. Метою дослідження було виявлення обмеженої кількості розповідних форм, які мають, однак, некінчене число можливих комбінацій. Виходячи з базової дихотомії між «показом» та «розповіддю» (showing/telling) – першої наративної категорії, Лаббок розрізняє два антитетичних модуси презентації «історії»: сцену і панораму. Прикладом сценічного опису в «Пані Боварі» є поява Шарля Боварі в руанському коледжі, за яким іде панорамна розповідь про його батьків, його дитинство та навчання. Під панорамою Лаббок розуміє принцип всезнання та всеприсутності розповідача.

Наступна наративна категорія – голос: «Іноді автор говорить своїм власним голосом, іноді він говорить вустами одного з персонажів книги», при цьому «він користується своєю власною мовою та своїми власними критеріями та оцінками» чи «знанням, усвідомленням та критеріями кого-небудь іншого».

Третім наративним принципом є опозиція між двома модусами розповіді: картинним та драматичним. У випадку картинного модусу розповідач створює «яскравий образ, зображення подій в дзеркалі якої-небудь сприймаючої свідомості». Демонстрацію цього модусу дослідник вбачав в описі балу в Воб'єсарі, «картинно» показаного крізь розповідну перспективу Емми Боварі, а «драматичний» – в сцені сільськогосподарської виставки, де відбувається освідчення Родольфа в коханні до Емми.

На основі цих критеріїв виводяться чотири розповідні форми: 1) панорамний огляд (panoramic survey); 2) драматизований розповідач (dramatized narrator); 3) драматизована свідомість (dramatized mind); 4) чиста драма (pure drama). Специфіка панорамного огляду заключається у відчутній присутності всезнаючого, всевідаючого автора, який стоїть над своїми персонажами та виключений з дії, і який своїм голосом та зі своєї точки зору за допомогою картинного модусу дає панорамне зображення романних подій (наприклад, у романах «Війна і мир» Толстого, «Ярмарок марносластва» Теккерея). Драматизований розповідач припускає певний ступінь інтегрованості розповідача в романну дію: «Якщо розповідач історії присутній в цій історії, то автор виявляється драматизованим; автор тим самим знімає з себе тягар відповідальності за розповідь, яка тепер знаходиться там, де її зможе знайти і дати їй свою оцінку читач. Ніщо вже не вмішується в історію іззовні, твір є самодостатнім і не має ніякого відношення до

кого-небудь поза межами своєї сфери». У даній розповідній формі наратор, не володіючи ні всезнанням, ні всюдисутністю, розказує, як правило, від першої особи, свою історію в «картинному» модусі з позиції індивідуалізованого, особистісного сприймання описаних подій (наприклад, «Історія Генрі Есмонда» Теккерея, «Девід Коферфілд» Діккенса, «Пригоди Гарі Річмонда» Дж.Мередіта). За Лаббоком, недоліком цієї форми є рідкісність прямого, безпосереднього зображення сцен, оскільки «розповідь» десь домінує над «показом», та нездатність драматизованого розповідача безпосередньо зображати персонажів, достовірно передавати внутрішнє психічне життя навіть самого розповідача, чому заважає описовість, репортажність ретроспективність викладу подій.

Цього недоліку, з точки зору Лаббока, немає в розповідній перспективі драматизованої свідомості, яка дозволяє безпосередньо зображати психічне життя персонажа, поєднуючи в собі картинний модус зовнішнього світу з драматичним модусом показу внутрішніх переживань героїв. Прикладом такої форми для дослідника служить роман Г.Джеймса «Посли», де події показуються з точки зору Ламберта Стрезера, однак його внутрішнє життя представлено «драматизованим» способом: «Хоча в «Послах» переважною точкою зору є точка зору Стрезера і здається, що вона не змінюється протягом всього роману, фактично відбувається її зміщення, яке здійснюється настільки вдало, що читач може досягти кінця роману і не помітити цього». Іншими словами, свідомість виявляється драматизованою саме в той момент, коли у читача виникає враження, що він присутній на сценічному представленні внутрішніх переживань персонажа, на виставі «театру свідомості». При цьому досягається найбажаніший для Лаббока ефект того, що здається ніби автор відсутній: «Автор не розказує історію свідомості Стрезера, він робить це таким чином, що вона сама себе розповідає, він її драматизує».

Наративна форма чистої драми найбільш близька до театральної вистави, оскільки тут розповідь дана у вигляді сцен, перспектива читача обмежена зовнішнім описом персонажів та їхніми діалогами. Внаслідок такої стратегії читач позбавляється доступу до внутрішнього життя дійових осіб і може лише здогадуватися про неї за непрямими натяками, виходячи зі «знаків, що бачать, і знаків, що чують», коли їхні думки та спонукальні мотиви передаються дією. В якості прикладу Лаббок приводить «Незручний вік» Г.Джеймса: «Тут немає ніякого внутрішнього бачення думки персонажів, ніякого огляду сцен, ніякого ретроспективного резю-

ме минулого. Весь роман розгортається перед глядачем у вигляді сцен, і йому нічого не пропонується окрім вигляду та слів персонажів в ряду окремих епізодів. Фактично цей твір міг би бути надрукований як театральна п'єса; все, що не є діалогом, являє собою свого роду розширені сценічні ремарки, які надають діалогу того ефекту виразності, який могла би йому створити гра на сцені». Цю наративну форму Лаббок вважає найдосконалішою.

Відповідно до смаків свого часу – часу формування формалістичних принципів, що лягли в основу «нової критики», Лаббок виступає прибічником деперсоналізації, демонструючи явне надання переваги «показу» за рахунок «розповіді, сцені в шкоду описові, об'єктивістськи безоціночному зображенню подій, що створює ефект самовідсторонення автора, на протилежну суб'єктивно-емоційній розповіді, що наповнена авторськими коментарями: »Мистецтво роману починається лише тоді, коли романіст усвідомлює історію як матерію, яка повинна бути показана (виділено автором. – О.К.), яка має бути представлена таким чином, що вона сама себе розповідає» (Ibid., с.62). Відповідно до такої установки класифікація Лаббока носить не стільки описовий, скільки оціночний характер, як послідовне сходження від «застарілих» розповідних форм до найбільш адекватного, з його точки зору, способу побудови роману.

Американський дослідник Н.Фрідман був послідовником концепції точки зору, закладеної Лаббоком, і створив детальну розроблену систему її різновидів. Як і його попередник, він іде за принципом розмежування суб'єктивної розповіді (subjective telling), що здійснюється «видимим» наратором, та об'єктивним показом (objektive showing), за яким стоїть «безособовий» розповідач, який викладає події від третьої особи.

В 1970-х були сформульовані основні принципи німецькомовної розповідної типології (Е.Лайбфрід, В.Фюгер, Ф.К. Штанцель, В.Шмід). Е.Лайбфрід в своїй класифікації використовує дві наративних категорії: розповідну перспективу та граматичну форму. В свою чергу в перспективі він виділяє «зовнішню» (Aubenperspektive) і «внутрішню» (Innperspektive), а в граматичній формі Ich-form – розповідь від першої особи та Er-form – розповідь від третьої особи.

Із комбінаторного сполучення цих критеріїв Лайбфрід виводить існування чотирох наративних типів: 1) внутрішня перспектива+Ich-form-персонаж розповідає від першої особи історію, де він сам бере участь; 2) внутрішня перспектива+Er-

form – персонаж «розповідає» від третьої особи історію, учасником якої він є (тобто розповідь від третьої особи подається через сприйняття однієї з дійових осіб); 3) зовнішня перспектива +Ich-form-розповідач використовує граматичну форму першої особи, щоб розповісти історію, де він не бере участі (наприклад, в про-світницькому гумористичному романі, де наратор постійно перериває розповідь своїми зауваженнями та роздумами в першій особі); 4) зовнішня перспектива+Er-form – так звана «позиція олімпійця», де наратор в третій особі розповідає історію, в якій він був відсутній як дійова особа.

Австрійський дослідник Ф.К.Штанцель, один із найбільш авторитетних сучасних наратологів, в основу своєї типології кладе три наративні категорії: 1) особи, яка служить показником тотожності чи нетотожності, роздільності світу наратора та світу акторів; 2) перспективи, що поділяється на зовнішню та внутрішню; та 3)модуса, де Штанцель слідує традиційній дихотомії розповідь/показ (berichtende Erzählung/szenische Erzählung) (пор.: eigentliche Erzählung/szenische Erzählung О.Людвіга, panoramic presentation/scenic presentation П.Лаббока, telling/showing Фрідмана). Модус служить для протиставлення розповіді від особи індивідуалізованої, персоналізованого наратора сценічному зображенню, що передається через свідомість рефлектуючого персонажа (reflektor). Із взаємодії цих категорій дослідником виводяться три «базові» розповідні ситуації (аукториальна; персональна, тобто «персонажна»; та Я-розповідна, де розповідь іде від першої особи), а також ціла гама опосередкованих наративних форм, кількість яких, згідно зі Штанцелем, теоретично безкінечна.

Голандський дослідник Я.Лінтвельт намагався узагальнити практично усі попередні типології та запропонував свою класифікацію наративних типів, виходячи з головного, на його думку, принципа-центра орієнтації читача в романному світі. Залежно від того, де знаходиться цей центр, у розповідачеві чи акторі, вчений устанавлює дві основні розповідні форми (гетеродієгетичну і гомодієгетичну) і три наративні типи: аукторіальний, акторіальний і нейтральний, з яких усі три присутні в гетеродієгетичній розповіді і лише два (аукторіальний і акторіальний) в гомодієгетичній. Відтак Лінтвельт вибудовує класифікацію, що складається з п'яти наративних типів, кожен з яких потім уточнює слідом за Б.Успенським у чотирьох планах: 1) перцептивно-психологічному, 2) часовому, 3) просторовому та 4) вербальному, даючи їм детальні характеристики.

6. Рецептивна естетика

Рецептивна естетика та критика зародилася у ХХ столітті, хоча деякі аспекти її методології в початкових проявах були відомі і раніше. Протягом відносно короткого проміжку часу цей вид літературної критики отримав потужний розвиток і став в один ряд із найвпливовішими сучасними літературознавчими напрямками – «ною» критикою, міфологічною, феноменологічною школами, структуралізмом і деконструктивізмом.

З певною умовністю початки новітньої рецептивної естетики можна віднести до 1940-х рр., коли в працях представника празького структуралізму Фелікса Водички намітився шлях подолання метафізичної феноменології Р. Інгардена. Значну роль в цьому відіграли ідеї Я. Мукаржовського, який намагався на основі встановленої ним недостатньої комунікативної визначеності «естетичного об'єкта» (який він визначав як «відображення і корелят матеріального предмету мистецтва у свідомості того, хто сприймає») подолати рамки лінгвістичних взаємозв'язків. За Мукаржовським, «значення» задається в естетичному об'єкті, що розуміється як «знак», не початковими лінгвістичними конвенціями, а залежить від позамовних конвенцій, які реципієнт вносить в твір. Таким чином, якщо у трактуванні Інгардена поняття «конкретизація» мало за мету вилучення з тексту певних позачасових метафізичних якостей, то у празьких структуралістів цей процес не лише співвідноситься з об'єктивною реальністю, втіленою в конвенціях реципієнта, але і набуває конкретно-історичних рис, будучи зображеним у вигляді зміни естетичних об'єктів, що виникають в ході історичного розвитку.

Така «історизація» сприйняття здійснена в роботі Ф. Водички «Історія літератури, її проблеми і завдання», де було поставлене запитання про критерії релевантності історично зумовленої конкретизації. Водичка вважав, що не всі конкретизації, можливі з точки зору індивідуальних читацьких намірів, можуть бути цілком дослідження, а лише ті, які показують як відбувається зустріч структури твору і структури літературних норм зумовлених конкретно історичною епохою, представником яких виступає реципієнт. Таким реципієнтом – у розумінні вченого, гарантом існуючої літературної норми – є літературний критик, який отримує статус «?? попечителя літературної норми».

Вагомою складовою частиною р. е. являється коло герменевтичних проблем, що ніби перекидають міст від структури твору

до реципієнта, «розуміючої структури». В роботі Х. Г. Гадамера «Історія художнього впливу істина суспільно-гуманітарних наук (в т. ч. науки про літературу) принципово протиставляється «методичному знанню як сумі відомостей і фактів, отриманих природничими науками. Духовно-наукове розуміння, за Гадамером, слід пояснювати не як науковий метод, спрямований на вивчення певного об'єкту, а як певне екзистенціальне явище: «Розуміти – означає, в першу чергу, зрозуміти в певній області самого себе, і лише потім виявити думку другої особи з цього приводу.» звідси випливає, що інтерпретатор не повинен приглушувати, пересилювати власне буття, свою власну «історичність», навпаки, в інтересах максимального розуміння об'єктивної сутності свого предмета (художнього твору) інтерпретатор повинен вносити всі ці якості своєї особистості в процес розуміння. Зрозуміти текст, за Гада мером, – означає «застосувати», «прикласти» його до сучасної для інтерпретатора (реципієнта) ситуації, так як юрист «застосовує» (конкретизує) закон, а теолог – Писання.

Концепція Гадамера носить подвійний характер. З одного боку, розуміння, що визначається ним як самовираження інтерпретатора за допомогою документальних свідчень попереднього досвіду, відокремлюється від романтичного суб'єктивізму. Проти уявлення про «таємну спорідненість душ» автора і його інтерпретатора Гадамер висуває вимоги участі їх обох у загальній справі занурення у «загальний зміст» і само розуміння, що виникає на цій основі. З іншого боку, «зміст» не стає для Гадамера предметом суто наукового аналізу, оскільки дослідник принципово відкидає сцієнтистські методи дослідження, теорію і метамову науки.

Найбільш довершене вираження принципи р. е. отримали в роботах дослідників Констанцької школи, що виникла в 60-ті роки в ФРН. До її представників належать Х.Р. Яусс, В. Ізер, Р. Варнінг, Х. Вайнріх, Г. Грімм та ін. за свою мету Констанцька школа р. е. поставила оновлення і розширення літературознавчого аналізу шляхом введення в схему літературно-історичного процесу нової самостійної інстанції – читача. Центральною для цього різновиду р. е. являється теза, згідно з якою естетична цінність, естетичний вплив і літературно-історичний вплив твору оснований на тій відмінності, яка існує між горизонтом очікування твору і горизонтом очікування читача, що реалізується у вигляді наявного у нього життєво-практичного досвіду. Пізніше Яусс під впливом дискусій навколо ідей Констанцької школи модифікував свою концепцію, висунув на перший план процес

комунікації, що здійснюється між твором і його реципієнтом в рамках естетичного досвіду, де особливого значення набувають нормоутворююча і нормостверджуюча функції літератури.

Яусс відштовхується від факту заміни трьох культурно-естетичних парадигм, що відбуваються в сучасну епоху – класицистсько-містичної(за норму і зразок бере мистецтво античності), позитивістської (в центр ставить історично-поступальний розвиток літератури в контексті єдиної світової літератури) і формально-естетичної (надає перевагу дослідженню структури твору відірано від його соціальних зв'язків) – четвертою, яка повинна доповнити недоліки всіх попередніх. Для її формування, на думку Яусса, необхідно дотримуватись наступних основних вимог: 1) доповнити формально-естетичний аналіз історико-рецептивним підходом, що враховує соціально-історичні умови існування мистецтва; 2) об'єднати структуралістський і герменевтичний підходи; 3) значно розширити сферу естетичного освоєння дійсності, враховуючи разом з «високими» жанрами і «сублітературу».

Яусс буде свій підхід, який, як він вважає, повинен усунути розрив між історією і естетикою, між соціально-історичним і формально-естетичним принципами аналізу на межі несумісного – крайностей матеріалістичної (в тому числі і марксистської) методології і структуралістсько-формалістичних напрямків. Головну роль в його системі дослідження відіграє позиція реципієнта. В праці «Історія літератури як провокація літературознавства» Яусс пише: «Актуальну потребу літературознавства я бачу в тому, щоб в суперечці між марксистським і формалістичним методами знову розглянути все ще відкриту проблему історії літератури. Я починаю свою спробу перекинути міст через прірву, що розділяє літературу і історію, історичне і естетичне пізнання там, де зупинились обидві школи.»

У теорії Яусса відчувається прагнення уникнути тих слабостей, якими страждає позиція Гадамера. Радіючи за повернення в літературознавство герменевтичного підходу, критикуючи обмеженість об'єктивістсько-позитивістської методології, Яусс, на відміну від Гадамера, розвиває емпірико-аналітичні, сцієнтистські методики конкретизації і реконструкції твору, прагнучи зробити феномени рецепції доступними систематичному опису. Він постійно підкреслює, що саме методичне пізнання – основа герменевтичних принципів дослідження. Відновлюючи в правах герменевтику – давню науку тлумачення літературних (а спочатку релігійних, сповнених темними місцями) текстів, Яусс

пов'язує процес інтерпретації літературних творів не з свавіллям тлумача, а з об'єктивними можливостями читача, обумовленими його естетичним досвідом і горизонтом очікування.

В основі уявлень Яусса про літературу лежить відкрито підкреслюваний ним відхід від традицій нормативної естетики, стверджуючої непохитність канонів, що регламентують життя літератури. Головне для дослідника, вважає Яусс, – живе життя літератури і суспільства. Для сучасного літературознавства не повинно бути заборонених непристойних тем і явищ в літературі воно не повинно бачити в ній лише сферу «витонченого» відокремлену від «грубої» дійсності. Яусс стверджує, що стосунки між літературою і читачем мають як естетичний, так і історичний характер. В силу цього процес рецепції творів здійснюється шляхом посередництва між минулим і сучасним мистецтвом, між традиційними і актуальними значеннями і інтерпретаціями. В це вимагає від дослідника критичної ревізії, якщо взагалі не руйнування літературних канонів успадкованих з минулого.

Спочатку Яусс орієнтувався на положення провідного теоретика Франкфуртської школи Т.Адорно, який вище за все цінував твори, що характеризуються авангардистським пошуком і самоцінним формальним експериментом, але досить швидко рамки «кричущого модернізму» стали вузькими для нього. Вченого перестає задовольняти дискримінація по відношенню до різних можливостей мистецтва, що не вписувались в канон «негативної естетики» авангардизму і модернізму. З раніше безкомпромісного адепту «нових форм» Яусс стає дослідником, який цінує будь-які прояви естетичної активності людини. Послідовніше за багатьох свої колеги здійснивши перехід від нормативності «негативної естетики» до комунікативного розуміння явищ мистецтва, він суттєво змінив значення терміну «естетичний досвід» і «естетична ідентифікація» сприйняті ним з понятійного арсеналу Адорно.

Прагнучи поєднати синхронічний аналіз рецепції твору з діахронічним, Яусс описує історію рецепції як поступальне розгортання закладеного в творі і актуалізованого в етапах його історичної рецепції потенціалу змісту, який розкривається розуміючому судженню дослідника, що здійснює при зустрічі з традиційним розумінням твору «танення горизонту очікування» (Jauss: 1967). На думку Яусса лише завдяки посередництву читача твір вписується в змінний горизонт досвіду певної традиції в рамках якої відбувається безперервний розвиток рецепції від пасивного простого сприйняття до активного, критичного розу-

міння, від опори на визнанні естетичні норми до визнання нових. Історичність літератури, за Яуссом як і її комунікативний характер передбачають довготривалий діалог між твором, публікою і новоутвореним твором. Літературний твір не є існуючий лише для самого себе об'єкт, що сприймається всіма і завжди однаково. Це, за визначенням Яусса, не монумент, що монологічно проголошує свою позачасову сутність, а партитура, розрахована на сприйняття, що постійно оновлюється і звільняє текст від матерії слів і дає йому реальне буття.

Прагнучи вловити діалектику еволюції літературних явищ в їх історичному розвитку, Яусс приходить до висновку, що літературний твір, навіть відверто новаторський, не можна розглядати як абсолютне новаторство, що виникає в певному інформаційному вакуумі. Він схиляє читацьку аудиторію до цілком певного образу сприйняття через явні та скриті «сигнали», що містяться в ньому. Він пробуджує спогади про вже прочитане, створює читачеві певний емоційний настрій, з перших рядків готуючи в ньому очікування подальшого розвитку розповіді, які в процесі читання, що здійснюється відповідно до «правил гри», що диктуються жанром, можуть бути підтвердженими, або спростованими, переорієнтованими, або іронічно «знятими». При цьому Яусс встановлює наступний порядок етапів сприйняття. Інтерпретуюча рецепція завжди передбачає контекст читацького досвіду естетичного сприйняття. Питання про адекватність інтерпретації, про якість естетичних бачень окремого читача, або різних читацьких груп може бути, на думку Яусса, поставлене правильно лише у тому випадку, якщо буде окреслений трансуб'єктивний горизонт читацького розуміння, соціальний контекст, в якому здійснюється рецепція твору.

Яусс піддає критиці позитивістську схему взаємовідносин між автором, твором і публікою, згідно з якою письменник «напрямую» залежить від середовища, естетичних поглядів та ідеології публіки, що змушує його для досягнення успіху свідомо виконувати «соціальне замовлення» задовольняти очікування певної соціальної групи. Такий підхід не дозволяє задовільно пояснити механізм довготривалого, що триває століттями, впливу твору на публіку. В цьому контексті Яусс полемізує з Р.Ескарпі, який вважає, що твір живе в уяві наступних поколінь до тих пір, поки живуть риси того світу і тієї епохи які породили даний твір; коли ж ці риси остаточно йдуть з реального життя, або з самого початку не існують у сприймаючому середовищі, їх замінюють «міфи», що створюється для зручності сприйняття, а всі наступ-

ні інтерпретації твору являються лише «спотвореним відлунням» першочергового значення, за рамки якого наступні оцінки і інтерпретації вийти не можуть.

На думку Яусса, взаємовідносини між твором і публікою мають далеко не настільки однозначно детермінований характер. Існують твори які в момент свого виникнення не орієнтуються ні на яку певну публіку, але настільки нищівно руйнують звичний горизонт літературних очікувань, що необхідний певний час, щоб виникла публіка, читацьке середовище здатне вважати цей твір «своїм». Виходячи зі становища, відповідно до якого горизонт літературних очікувань відрізняється від горизонту очікувань життєвої практики тим, що він не тільки оберігає і узагальнює попередній досвід, але й відкриває нереалізовані можливості, розширює обмежений простір соціальної поведінки, породжуючи нові бажання, ставлячи нові завдання і цілі, Яусс створює логіку сприйняття нової форми. Креативні здібності літератури, що створюють феномен попередньої орієнтації читацького досвіду, дозволяє читачу подолати автоматизм традиційного сприйняття, в результаті чого нова форма у мистецтві сприймається не лише на фоні інших творів, не лише як їх «заперечення», що виникає лише для того, щоб змінити стару форму, яка втратила художню цінність. Яусс підкреслює прогнозуючо-передбачувальну функцію нової форми стимулюючої не лише сенсорні, естетичні установки читача, але і його здатність до етичної оцінки, до моральної рефлексії.

В.Ізер в праці «Апелятивна структура тексту» (Iser:1970) відштовхується від введеної Р.Інгарденом категорії невизначеності літературного твору. Для нього естетичний досвід формується саме завдяки наявності в тексті «ділянок невизначеності», або «пустих місць». Ізер складає цілий каталог умов і прийомів, що породжують в тексті «пусті місця». Це порушення в структурі інтенціональних корелятивів фраз, різні прийоми вставки, монтажу і композиції тексту, коментарі оповідача, які як би «розчиняють» перспективи історії, що розповідається, надаючи читачу широкий спектр самостійних оцінок і суджень відносно розв'язки тієї чи іншої ситуації у розповіді. Ізер розвиває гіпотезу, згідно з якою художній текст являється не відображенням дійсності, а «вторгненням» в неї, результатом реакції на різноманітні «дефіцити» соціально середовища. В цій позиції дослідника знайшла своє оригінальне відображення ідея інтенціональності творчої свідомості, що лежить в основі практично всіх теоретичних положень Р. е.

Центральним пунктом аргументації Ізера являється спроба вивести теорію художнього мовлення за межі теорії наслідування і перш за все за рамки уявлень про сприйняття як просте відображення соціальних відносин. Ці уявлення Ізер замінює функціоналістським підходом, що ґрунтується на теорії систем в тому вигляді, як вона висвітлена в роботах Н.Лумана. Основні вимоги цієї теорії полягають у ствердженні примата функції над структурою. Згідно з точкою зору Лумана, функції обумовлені не іманентністю системних структур а реальністю оточуючого світу, на яку «відповідають», реагують структурні утворення. Ізер розробляє також поняття «репертуар» будуючи шкалу невизначеності і визначеності складових його структур, що зумовлюють відношення читача до тексту. Вони характеризують ступінь пізнання тексту читачем – від повного несприйняття через його незрозумілість («зустріч» твору експериментально-новаторської літератури і не підготовленого читача, що орієнтується на традицію, як це відбувається, наприклад, під час читання «Уліса» Джойса) і до майже повного співпадіння структур тексту і естетико-психологічних установок читача, що спостерігається при зустрічі з твором тривіальної літератури.

При всій детальності, з якою розроблено багато положень і дефініцій Р. е., як теоретична система вона далека від завершення. Це природно для теорії, що претендує на можливо більш повне охоплення і осмислення явищ живої літературної дійсності, багато з яких виникають і розвиваються буквально під руками дослідника. Як відмічає Г.Грімм, труднощі, пов'язані зі створенням єдиної рецептивної теорії вкорінюються в складності самого предмету дослідження. Що передбачає мультидисциплінарний багатогалузевий аналітичний підхід. Спеціалістами зафіксовано кілька галузей і напрямків всередині Р. е.: 1) теоретико-пізнавальна (герменевтика і феноменологія); 2) описово-відтворювальна (структуралізм, послідовники російської формальної школи); 3) емпірико-соціологічна (соціологія читацького смаку і сприйняття); 4) психологічна (вивчення психології читацьких поколінь); 5) комунікативно-теоретична (семіотичні дослідження); 6) соціально-інформативна (вивчення соціальної ролі засобів масової інформації).

Рецептивну методологію називають ще «критикою читацьких реакцій», бо на перше місце її прихильники ставлять не текст, як це роблять «неокритики» та структураліста, і не свідомі настанови автора, відбиті у тексті, які розшукують феноменологи, а реакції читача на останній. Читач розглядається рецептивними кри-

тиками як центр всього літературного процесу. Література для них починається, коли ми беремося до читання і закінчується на останній сторінці книги. Автором твору вони вважають не творця тексту, а його споживача, читача, бо він вносить у текст свій досвід, і сприйняття тексту є абсолютно суб'єктивним, відмінним від того, що вклав у художній задум автор.

Одним із центральних понять рецептивної естетики є поняття горизонт очікування (нім. *erwartungs HORIZONT*). Цим терміном позначається комплекс естетичних, соціально-політичних, психологічних та інших уявлень, які визначають ставлення автора та – в зв'язку з цим – твору до суспільства (та до різноманітних видів читацької аудиторії), а також ставлення читача до твору, зумовлюючи, таким чином, як характер впливу твору на суспільство, так і його сприйняття суспільством.

Горизонт очікування – центральне для теорії Х.Р. Яусса поняття – диференціюється у нього на горизонт очікування, закодований в творі, та горизонт очікування читача, заснований на його уявленні про мистецтво і суспільство. В процесі взаємодії цих двох горизонтів і здійснюється рецепція твору та формування естетичного досвіду читача. Як зазначає Яусс, горизонт очікування твору є стабільним, на відміну від горизонт очікування реципієнта, який постійно змінюється, здатний до трансформацій.

Новий текст викликає у читача (слухача) знайомий з попередніх текстів горизонт очікування, який варіюється, коригується, видозмінюється або лише відтворюється. Варіації та коректури змінюють простір художньої дії, а зміни і відтворення – кордони жанрової структури. На думку Яусса, ідеальний випадок здатності до об'єктивізації представляють собою твори, які спочатку викликають у читача горизонт очікування, пронизаний уявленнями про давно знайомі форми, жанри та правила читання та розуміння, а потім крок за кроком руйнують горизонт очікування, що склався у читача – з тим, проте, щоб викликати не критичну реакцію останнього, а глибоко поетичне відчуття, яке народжується від зустрічі з дійсно новим. Таким чином, Сервантес в «Дон Кіхоті» первинно створює горизонт очікування, що обмежується традиційними уявленнями про лицарські романи, щоб іще яскравіше після цього спародувати цю літературу та стиль життя свого героя. Так само і Дідро у творі «Жак-фаталіст» за допомогою фіктивних запитань читача, адресованих розповідачеві, створює горизонт очікування, який відповідає уявленням про модний сюжет «роману мандрів», обладнаному конвенціями традиційної роман-

ної фабули, щоб пізніше протиставити очікуваному романові мандрів і любовному романові «істину історії» у зовсім нероманному дусі, послідовно руйнуючи неправдивість канонічного художнього уявлення за допомогою зображення хаотичної дійсності.

Специфічне спрямування читача на певний жанр, яке автор так чи інакше враховує, може виникати, за Яуссом, і без наявності експліцитних сигналів з боку твору. Цей процес відбувається на основі трьох факторів: 1) відомих норм чи іманентної поетики жанру; 2) імпліцитних зв'язків з уже знайомими творами, які увійшли в історію літератури; 3) на основі протиріччя між вимислом та реальністю, можливість порівняти які і зіставити завжди існує для рефлектуючого читача.

Третім фактором зумовлена та обставина, що читач може сприймати новий твір як у рамках вузького горизонту своїх очікувань, так і в широкому руслі свого життєвого досвіду. Суспільна функція літератури, підкреслює Яусс, проявляє свої справжні можливості лише там, де літературний досвід читача належить до горизонте очікування його життєвої практики, зумовлює форму його світорозуміння і тим самим спричиняє зворотню дію на його суспільну позицію.

Літературний твір може порушити очікування своїх читачів за допомогою незвичної естетичної форми і поставити їх перед проблемами, вирішення яких не забезпечила мораль, санкціонована релігією чи державою. Не лише Б. Брехт, але ще письменники епохи Просвітництва, зазначає Яусс, прокламували «конкуренцію» літератури з канонізованою мораллю. Шіллер проголосив девізом буржуазної драми гасло «Законність сцени розпочинається там, де закінчується царина мирських законів».

Яусс підкреслює, що відношення між естетичним і практичним досвідом не зумовлює питання про перетворення змісту досвіду із фіктивного, неопредмеченого, в опредмечений, реальний горизонт чи схему дії. В набагато більшій мірі в естетичній установці тематизується прихований (латентний) горизонт вже або ще не усвідомлюваних очікувань життєвої практики, і тим самим окремому читачеві відкривається можливість сприйняти світ, в якому «вже живуть інші». Комунікативна та суспільно-споглядаюча функція мистецтва, за Яуссом, розпочинається не з того моменту, коли окремих читач завдяки асоціюванню з іншими індивідами, які мають ті ж надії та прагнення, стає «історичною силою», а з моменту імпліцитного сприйняття очікувань, норм та уявлень інших людей і залучення їх у свій власний досвід.

7. Структуралізм і семіотика

Структуралізм як певна методологічна стратегія в ХХ ст. утвердився в різних галузях гуманітарного знання і відзначився спільністю філософсько-епістемологічних уявлень, методологічних установок і принципів аналізу. Складався у період від початку ХХ ст. і по 40-ві включно. У формуванні структуралізму взяли участь Женевська школа лінгвістики (Ф. де Соссюр та його учні), російський формалізм, празький структуралізм, американська школа семіотики Ч. Пірса і Я. Моріса, Копенгагенський та Нью-Йоркський лінгвістичні гуртки, структурна антропологія К. Леві-Стросса, структурний психоаналіз Ж. Лакана, структура пізнання М. Фуко, структурна лінгвопоетика Р. Якобсона з його теорією поетичної мови.

Власне літературознавчий структуралізм склався внаслідок діяльності так званої «Паризької семіологічної школи» (ранній Р. Барт, А.-Ж. Греймас, К. Бреман, Ж. Женетт, Ц. Тодоров та ін.), а також «Бельгійської школи соціології літератури» (Л. Гольдман і його послідовники). Час найбільшої популярності та впливу французького С. – із середини 50-х (публікація в 1955 «Сумних тропіків» Леві Стросса) до кінця 60-х – початку 70-х. В США С. зберігав свій авторитет протягом всіх 70-х років (Дж. Каллер, К. Гільєн, Дж. Принс, Р. Скоулз, М. Ріффатерр).

На межі 70-х – 80-х ті дослідники, які більшою або меншою мірою залишились вірними структуралістським установкам, зосередили свої зусилля у сфері наратології, проте більшість колишніх структуралістів перейшли на позиції постструктуралізму і деконструктивізму.

Структуралізм як структурно-семіотичний комплекс уявлень у своїх самих загальних рисах мав явно лінгвістичну орієнтацію і опирався на новітні за тим часом концепції мовознавства і семіотики. В першу чергу це стосувалося теорії знака Ф. де Соссюра як певного цілого, яке є результатом асоціації означаючого (акустичного образу слова) і означуваного (поняття).

Підкреслювалось, що знак за своєю природою «довільний» щодо означуваного: в різних природних мовах (англійській, французькій, російській і т.д.) одне і теж поняття, наприклад, «дерево» може означатися по-різному: tree, arbre, – проте його вживання строго впорядковане в тій конкретній лінгвістичній системі, якою є будь-яка природна мова:

«Слово «довільний»... не повинно розумітися в тому розумінні, що означаюче може вільно обиратися мовником (...люди-ні невластиво внести навіть найменшу зміну в знак, вже прийня-ті певним мовним колективом)».

Найсуттєвішим в цьому положенні Соссюра була теза про нерозірваність означаючого і означуваного, невід'ємних один від одного як дві сторони паперового листа («Мову можна також порівняти з аркушом паперу. Думка – його лицьова сторона, а звук – зворотна; не можна розрізати лицьову сторону, щоб не розрізати й зворотну») (Соссюр:1977, с.145).

Іншими базовими поняттями, якими оперували теоретики структуралізму, що спиралися на вчення про мову Соссюра і його послідовників, були постулати про колективний характер мови («Мова існує тільки в силу свого роду договору, який за-ключний членами колективу») (там само, с.52) і його первісну комунікативну природу. З цим було пов'язане і уявлення про код як сукупність правил чи обмежень, які забезпечують функ-ціонування мовленнєвої діяльності природної мови чи будь-якої знакової системи: іншими словами код забезпечує комунікацію, в тому числі і літературну. Він повинен бути зрозумілим для всіх учасників комунікативного процесу і тому, згідно із загально прийнятим поглядом, носити конвенціональний (договірний) характер. Таким чином, і сама мова розумілась як система пра-вил, тобто як кодифікована мова.

Окрім лінгвістичної основи іншою невід'ємною складовою структуралізму є поняття структури. Згідно з Ж. В'єту і Ж. Паже структуру можна визначити як модель, прийняту в лінгвістиці, літературознавстві, математиці, логіці, фізиці, біології і т.д., в якій є 3 умови: а) цілісність – підкорення елементів цілому і не-залежність останнього; б) трансформація – впорядкований пе-рехід однієї підструктури (чи рівня організації елементів, які складають дану структуру) в іншу на основі правил породження; в) саморегуляція – внутрішнє функціонування правил в межах даної системи.

Основна тенденція в розумінні структури у французьких лі-тературознавців полягала в тому, що складові її елементи розгля-далися як функції (традиція, закладена російськими формаліс-тами), проте в протиставленні російським формалістам і праж-ським структуралістам, які акцентували історично мінливий, діахронічний аспект будь-якої системи літературного характе-ру, на перший план в структуралізмі вийшла проблема синхро-

нії. Наприклад, А.-Ж. Греймас, Р. Барт, К. Бремен, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Ж.-К. Коке, Ц. Тодоров намагалися виявити внутрішню структуру сенсопородження і сюжетної побудови любого оповідання поза залежністю від часу його виникнення і створити систематизовану типологію жанрів.

Лінгвістична орієнтація структуралістів виявилась також у тому, що вони розвивали гіпотезу американських мовознавців Е. Сепира і Б. Уорора про вплив мови на формування моделей свідомості (наприклад, Уорор на основі того факту, що в ескімоській мові є набагато більше слів для означення різних видів снігового покриву, ніж в англійській мові, стверджував, що в ескімосів існує особлива здатність бачити ці відмінності, які не помічають носії англійської мови) і відстоювали тезис, згідно з яким мова і її конвенції одночасово породжують і відмежовують бачення людини аж до того, що саме сприйняття дійсності структурується мовою; поетичну ж мову почали розглядати як основний законодавець лінгвістичної творчості на всіх рівнях, починаючи з фонетичної організації мовного матеріалу і закінчуючи моделюючою і констатуючою здатністю специфічним чином організовувати пізнавальний універсам – епістему.

Ця тенденція зберігалася і у більшості постструктуралістів, які виходили з паномовної концепції свідомості, тобто з тотожності мови та свідомості. Більше того сам світ в уявленні структуралістів був структурований за законами мови, за законами «універсальної граматики».

Хоча літературознавчий структуралізм немислимий поза семіотичними концепціями, ці його дві складові далеко не завжди мирно вживалися один з одним. Попри те, що семіотика як окрема дисципліна зовсім не обмежується лише сферою літератури, проблема заключається також і в тому, що послідовно семіотичне розуміння природи мистецтва по своїй суті протирічить тій структуралістській тенденції, в рамках якої літературний текст розглядався як замкнена в собі автономна сутність. Характерні жорсткі та безплідні дебати у французьких журналах кінця 60-х – початку 70-х про принцип «замкнутості» літературного тексту. Ця певна несхожість первинних установок стала особливо гостро відчуватися у період кризи структуралістської доктрини, який тоді ж наступив. Даний період часто називають часом «семіотичної критики структуралізму» (роботи раннього Ж. Дерріда, Ю. Кристевой, групи «Tel Quel», пізнього Р. Барта). Замість слова «структуралізм» стали використовувати «семіотика».

В рамках структуралізму іноді виділяють три напрями: 1) семіологічно-структурний, 2) граматики тексту, і 3) семіотично-комунікативний. Перше в цілому охоплює представників «Паризької семіологічної школи», які прагнули виробити адекватні способи опису наративно означуваних структур і відповідної їм граматики оповіді. Напрямок граматики тексту ставить перед собою завдання на основі лінгвістичних правил створити модель граматики тексту, яка повинна описувати не тільки мовну, але й наративну компетенцію і тим самим виявити специфіку процесів переходу з глибинних на поверхневі структури найсамих різноманітних текстів, в тому числі і літературних. Третє направлення – семіотично-комунікативне – розроблялось в трудах З. Шмідта, Г. Вітольда, Е. Моргенталера і ін., які акцентували перш за все фактори породження і сприйняття тексту, а також намагалися охарактеризувати інтра- і інтертекстуальні комунікативні аспекти відношень між відправником і одержувачем мовної інформації і дослідити взаємообумовлений зв'язок внутрішніх властивостей тексту (його «репертуар», «оповідні стратегії», «перспективи») і специфіки його сприйняття.

Загальну характеристику структуралізму, відфільтровану в результаті чвертьстолітньої постструктуралістської критики, дав американський вчений М. Саруп: «Структуралізм, як спроба виявити загальні структури людської діяльності, знайшов свої основні аналогії в лінгвістиці. Добре відомо, що структурна лінгвістика заснована на проведенні чотирьох базових операцій: по-перше, вона переходить від дослідження усвідомлених лінгвістичних феноменів до вивчення їх безсвідомої інфраструктури; по-друге, вона сприймає терми опозиції не як незалежні сутності, а як свою основу для аналізу відносин між термами; по-третє, вона вводить поняття системи; в-четвертих, вона націлена на виявлення загальних законів». В постструктуралізмі Саруп відмічає радикалізацію і поглиблення критичного пафосу структуралізму. Зокрема, якщо структуралізм бачить істину «за» текстом чи «в» ньому, то постструктуралізм підкреслює взаємодію читача і текста, яка породжує своєрідну силу «продуктивності змісту» (тезис, найбільш ґрунтовно розроблений Ю. Кристевой).

Загальноєвропейська криза раціоналізму в кінці 60-х, однією з форм якої у сфері літературознавства і був структуралізм, призвела до чергової зміни парадигми наукових уявлень і витісненню структуралізму на периферію дослідницьких інтересів ін-

шими, більш авторитетними на Заході в останнє тридцятиліття ХХ ст. напрямами – постструктуралізмом і деконструктивізмом.

Семіотика має глибокі історичні корені. Витоки сучасної теорії знаків сягають античних часів. У XVII – XVIII століттях у вивченні знаків виразно стали проглядатися два напрямки. Перший полягав у тлумаченні знакового процесу за традиціями метафізики Арістотеля та Платона. Другий був пов'язаний із прагненням наблизити теорію знаків до емпіричних наук та філософії. У першому напрямку працював Лейбніц, у другому – британські емпірики (Бекон, Берклі, Гоббс, Юм та Локк).

Загальні принципи семіотики як науки про знаки були висунуті на основі спостережень над мовою, одночасно й незалежно, у працях американського філософа Ч.С.Пірса та швейцарського лінгвіста Ф. де Соссюра, причому перший прагнув до створення особливого варіанта математичної логіки, а другий – до визначення предметної галузі різних знаків як об'єктів нової науки. Засновники науки про знаки називали її по-різному: Ч.С.Пірс запровадив термін «семіотика», а Ф.де Соссюр назвав її «семіологією».

Особливої популярності семіотична теорія набула в 1950-ті роки. Тоді ж вона привернула увагу літературознавців. Стрімкий розвиток структурної лінгвістики, популярність ідей лінгвіста Ф. де Соссюра, поширення загального структуралізму створили придатний ґрунт для використання семіотичного методу в літературознавстві. Використання семіотичного апарату до опису літератури, як і мистецтва в цілому, стимулювалося прагненням відійти від традиційних інтуїтивно-суб'єктивних методів аналізу художніх творів і поставити вивчення літератури на наукову основу, максимально наблизивши її до «точних» наук.

У Франції яскравими представниками семіотичного літературознавства є Р.Барт, А.-Ж.Греймас, Ю.Крістева, Ц.Тодоров та багато інших учених. В американській семіотиці традиції Ч.Пірса та Ч.Морріса збагачуються студіями літературознавців Р.Скоулза, Дж.Каллера, М.Ріффатерра, С.Четмена, У.Стейнер, Н.Армстронг, Ч.Альтмана, Дж.Шеріффа, С.Віттіг, Г.Х'югса, А.Бергера та інших. Особливо плідною була діяльність представників московсько-тартуської школи – Ю.Лотмана, В.Іванова, В.Топорова, Б.Успенського, О.П'ятигорського та ін.

Характерним для семіотичних досліджень у галузі літератури став якісно новий підхід до художніх творів та літератури загалом. Новаторство семіотики, як зазначає французький літера-

турознавець Ц.Тодоров, полягає в тому, що семіотичний підхід до літератури веде до перегляду ідеї самої літератури. Семіотики відмовляються визначати мистецтво як мімезис, репрезентацію реальності й передовсім зосереджують увагу на семіозисі (знаковій діяльності), на відкритті в тексті глибинного рівня сигніфікації.

Визначення літературознавчої семіотики у різних дослідників мають значні розбіжності. Так, Ц.Тодоров є прихильником найбільш традиційної дефініції: «Семіотика – це вивчення систем знаків». Американець Дж.Каллер переконаний: «Семіотика взагалі проголосила, що вивчення літератури має бути передовсім дослідженням способів та шляхів літературної сигніфікації». Схоже за своєю спрямованістю на сигніфікацію визначення літературознавчої семіотики наводиться у Принстонській енциклопедії з поезії та поетики: «Розглядаючи соціальні та культурні феномени як знаки, семіотика вивчає системи правил та конвенцій, що дають їм можливість мати значення». Ще більш узагальненим є визначення «семіології» французьким літературознавцем Р.Бартом як «науки про значення». Ю.Лотман, разом із іншими представниками радянського та пострадянського літературознавства, акцентує увагу на комунікативній спрямованості семіотики і визначає її як «...науку про комунікативні системи та знаки, які в процесі спілкування використовують люди (і не тільки люди, а й тварини та машини)». Для Р.Якобсона семіотика перш за все пов'язана з вивченням повідомлення: «Кожне повідомлення складається зі знаків; відповідно, наука про знаки, під назвою семіотика, має справу з цими загальними принципами, які лежать в основі структури всіх знаків, а також зі специфікою різноманітних знакових систем і з повідомленнями, що використовують ці різні види знаків».

У розвитку літературознавчої семіотики виділяють два періоди. Перший період – 60-ті роки ХХ століття – охоплює той час, коли літературознавча семіотика і структуралізм йшли пліч-о-пліч, спрямовуючи свої зусилля на вирішення спільних проблем, тоді як другий період, що починається з 70-х років, характеризується перевагою семіотики над структуралізмом, його активною критикою та розвитком власне семіотичного літературознавства.

Однією з найхарактерніших рис семіотичного літературознавства є текстоцентризм. Т.Себек, характеризуючи розвиток семіотики у США, зауважує: «З середини століття та, як мінімум,

до приходу ери так званого постструктуралізму ... з'явилася величезна кількість явно чи неявно семіотичних праць, що стосуються текстових питань». У 60 – 70-ті роки ХХ століття поняття «текст», за словами Ю.Лотмана, «...безперечно, один із найуживаніших термінів у науках гуманітарного циклу». Текст вважається фундаментальним поняттям семіотики, однак зміст його значно змінюється в залежності від поглядів, смаків та намірів різних учених. Показовим є висловлювання польської дослідниці М.Майєнової з цього приводу: «Поняття тексту для семіотика дуже важливе. Воно не обов'язково стосується тільки мовних структур. Будь-яка знакова структура, що передає певне цілісне значення, є текстом. Картина, ритуал, певна поведінка – це тексти з семіотичної точки зору. Дати точне визначення тексту важко в багатьох відношеннях. Воно може змінюватися залежно від точки зору дослідника, від того, у відношенні до якого більшого циклу розглядається текст». Особливість семіотичного підходу полягає в тому, що поняття «текст» тлумачиться занадто широко, його межі розмиваються, що призводить до накладання категорії тексту на зовсім неоднорідні явища. Літературні твори, картини, музичні твори, різні продукти людської культури, історія та навіть сама людина, а також явища природи розглядаються семіотиками як тексти. Таке розуміння тексту викликає значну критику з боку прихильників традиційного літературознавства, які переконані, що наближення літератури до інших суспільних явищ не дає змоги робити серйозні загальносеміотичні висновки і нерідко призводить до того, що деякі структурні якості літературних творів довільно нав'язуються творам з інших видів мистецтв.

У 60-ті роки ХХ століття художній твір для семіотиків є текстом, що визначається як будь-яка семантично організована послідовність знаків або як один знак. У цей час у більшості структурно-семіотичних досліджень текст розглядається автономно і вважається довершеним та самодостатнім, таким, що концентрується на собі самому, на відношеннях між своїми внутрішньо текстовими елементами. Вважається, що будь-яка інформація стосовно історичної епохи, біографії автора, реальних подій, реакцій читача тощо не важлива для встановлення значення твору, а отже не потребує уваги. Інакше кажучи, для семіотики на ранній стадії розвитку характерний іманентний погляд на текст.

На першому етапі розвитку представники семіотичного літературознавства прагнуть з'ясувати специфіку літератури,

припустивши, що існують певні «літературні знаки», які й роблять інститут літератури єдиним поняттям. Продовжуючи дослідження російських формалістів, вони займаються пошуками «літературності» – того, що робить сукупність художніх творів літературою, причому шукають, починаючи вже з самого елементарного рівня [138, 109]. Однак, в результаті таких пошуків з'ясовується, що література на всіх рівнях має властивості, спільні з іншими подібними їй явищами (слова та речення, з яких складається літературний текст, виявляються подібними до інших висловлювань), тому проведення чіткої межі між літературою і не-літературою видається практично неможливим. У результаті, поняття літератури як цілісного феномена видається деяким семіотикам досить сумнівним, адже набагато більше спільного, на їхню думку, виявляється у літературних феноменів не з іншими художніми творами, а з іншими видами мовлення (так, ліричний вірш є ближчим до молитви, ніж до роману типу «Війна і мир») [121, 368]. Виходячи з цього, Ц.Тодоров, наприклад, пропонує замість літератури розглядати різні види літературних дискурсів.

Ряд представників семіотичного літературознавства, на відміну від традиційної критики, відмовляються визнавати літературу наслідуванням реальності й наголошують на самореференційному характері будь-якого твору. Ц.Тодоров зазначає: «За винятком складних випадків ономапоєї, мова, літературна чи ні, ніколи не імітує світ і не може цього робити: або відбувається посилення від одного слова до інших ... що є міцнішим зв'язком, ніж імітація (мотивація), оскільки це ідентичність; чи відбувається посилення від слова до нелінгвістичного матеріалу, у такому разі встановлюються відношення десигнації, не імітації». На першому етапі розвитку семіотичного літературознавства вважається, що література, як і мова, є системою знаків, яка не залежить ні від чого за її межами. З цього витікає, що кожен текст концентрується на собі самому, на відношеннях між своїми внутрітекстовими елементами, на власних способах смислотворення.

Починаючи з 1970-х років, семіотичні ідеї значно трансформуються, що дає вагомий підстави говорити про початок другого етапу в розвитку семіотичного літературознавства. Його прихильники все більше схиляються до думки, що література являє собою не стільки мову (*langue*), скільки мовлення (*parole*). У зв'язку з цим вони приходять до визнання обмеженості засобів лінгвістики як основного інструмента аналізу художнього твору.

На зміну науці про мову вони пропонують поставити нову дисципліну – лінгвістику мовлення, об'єктом якої мають стати понадфразові єдності, тобто тексти. Характерним вираженням таких поглядів стала праця Р.Барта «Лінгвістика тексту» (1970), де він пише про потребу в створенні «лінгвістики (зв'язного) тексту (linguistique du discours)» або «транслінгвістики», що становитиме окремий розділ семіотики, в якому об'єднаються дослідження міфу, казки, новели, поезії, стилю з тими, об'єктом яких стане все безкінечне різноманіття фольклорних та літературних текстів, що відносяться до сфери масових комунікацій. Основна відмінність «транслінгвістики» або «лінгвістики дискурсу» від лінгвістики, на думку Р.Барта, полягає в тому, що об'єкт останньої обмежується реченням, тоді як перша займатиметься відрізками тексту від речення й вище. Р.Барт також зазначає, що функція мови як основного об'єкта лінгвістики «...обмежується рамками комунікації як такої; системи, що вивчаються транслінгвістикою, маючи мовну природу, також, зрозуміло, виконують цю комунікативну функцію, але в них вона модифікується та ускладнюється цілим рядом вторинних функцій; добре відомо, що художній твір являє собою окреме повідомлення, але також і те, що це повідомлення служить пропагандистським, естетичним, розважальним, ритуальним і т. п. цілям, і що ці цілі привносяться до нього зовсім не випадково, а визначаються соціальним кодом». Об'єктом транслінгвістики має стати зв'язний текст або дискурс.

Обмеженість використання лінгвістичних моделей у вивченні літератури обґрунтував ще у 1960-ті роки М.М. Бахтін: «Дещо спрощуючи справу: чисто лінгвістичні відношення (тобто предмет лінгвістики) – це відношення знака до знаків у межах системи мови або тексту (тобто системні або лінійні відношення між знаками). Відношення висловлювань до реальної дійсності, до реального суб'єкта, що говорить, і до реальних інших висловлювань, відношення, що вперше роблять висловлювання істинними чи помилковими, прекрасними тощо, ніколи не зможуть стати предметом лінгвістики. Окремі знаки, системи мови чи текст (як знакова єдність) ніколи не можуть бути ні істинними, ні хибними, ні прекрасними тощо».

У 70-ті роки увага семіотиків переноситься з синтаксичного рівня аналізу текстів на прагматичний та семантичний рівні.

У праці «S/Z» Р.Барт так показує зміни в погляді на текст: «...Хоча немає нічого, існуючого поза текстом, не існує і тексту

як довершеного цілого (що, навпаки, стало б джерелом його внутрішньої впорядкованості, погодженості взаємодоповнюючих елементів, які перебувають під батьківським оком Репрезентативної Моделі): слід звільнити текст від усього, що йому не належить і в той же час звільнити з-під гніту цілісності ... множинному текстові невідома наративна структура, граматики чи логіка розповіді; якщо час від часу вони дають про себе знати, то лише тією мірою ... якою ми маємо справу з не до кінця множинними текстами...».

Як слушно наголошує Дж.Каллер, важливою відмінністю власне семіотичних досліджень цього періоду є те, що «...літературні твори розглядаються не як автономні сутності, «органічні цілі», а як інтертекстуальні конструкції: послідовності, що мають значення у відношенні до інших текстів, які вони приймають, цитують, пародіюють, заперечують або, взагалі, трансформують. Текст може бути прочитаний тільки у відношенні до інших текстів, і це уможлиблюється кодами, які оживляють дискурсивний простір культури»; «...Текст являє собою не лінійний ланцюжок слів, що виражають єдиний телеологічний смисл (повідомлення Автора-Бога), а багатомірний простір, де сполучаються та суперечать один з одним різні види письма, жоден з яких не є вихідним; текст зітканий з цитат, що відсилають до тисяч культурних джерел,» – пише Р.Барт.

Якщо на першій стадії розвитку семіотичного літературознавства семіотики зосереджувалися переважно на структурному аналізі, то другий період характеризується переходом до текстуального аналізу, метою якого, за словами Р.Барта, є «...не опис структури твору, тобто не реєстрація цієї структури, а радше створення рухливого структурування тексту (структурування, яке переміщується від читача до читача протягом історії), проникання у смисловий обсяг твору, у процес його «означування». Саме процес набування значення у творі, підключений до інших текстів, інших кодів, стає об'єктом текстуального аналізу.

Текстуальний аналіз передбачає новий підхід до значення тексту. Якщо на першій стадії розвитку літературознавчої семіотики значення тексту розглядалося переважно як «інтратекстуальне», таке, що встановлюється з відношень елементів у межах системи, то на другій стадії значення тексту тлумачиться як «інтертекстуальне», таке, що залежить від відношень тексту до інших текстів, визначається його місцем у системі текстів. Р.Барт пише: «Текстуальний аналіз не намагається відшукати чим є те,

що визначає текст (зібрати його у цілість як наслідок причинної послідовності), а радше як текст вибухає і розсіюється у міжтекстуальному просторі».

Літературознавці-семіотики визнають всі можливі прочитання і значення тексту рівноцінними. «Так само, як лінгвіст не пропонує нові значення для речень, семіотик не прагне визначити справжнє значення вірша. Його завдання дескриптивне, а не прескриптивне й оцінююче,» – підкреслює Дж.Шеріфф. Прочитання твору можуть бути численними, але жодне з них не є невірним, кожне додає дещо до твору. Тому, як зауважує Т.Гоукс, «...у кінцевому рахунку літературний твір складається з усього, що було про нього сказано. У результаті ніякий твір ніколи не «вмирає». «Твір є вічним не тому, що він накладає єдине значення на різних людей, а тому, що він пропонує різні значення одній людині, розмовляючи однією символічною мовою в усі часи: твір припускає, людина розпоряджується,» – стверджує Р. Барт. Цим пояснюється й те, що одна й та сама людина по-різному тлумачить текст на різних стадіях свого життя, а її перше прочитання тексту значно відрізняється від другого і подальших прочитань.

Тексти мають можливість бути прочитаними різними способами, і чим відкритіший текст, тим більше можливих смислів він має. У.Еко, а разом з ним Р.Барт і деякі інші семіотики вважають, що існують два типи текстів: «відкриті» («писабельні») і «закриті» («читабельні»). Для семіотичного аналізу більш цікавими виявляються перші, оскільки вони є розкритими для різного прочитання їх читачами, що уможливорює отримання такими текстами множинних значень. У такому разі читачі можуть створити власну думку про предмет, а не обмежувати свою діяльність пошуком авторського значення, вкладеного у повідомлення.

Характерним для семіотичного вивчення літератури є те, що, на відміну від традиційної критики, де створення художніх творів вважалося чимось звеличеним, загадковим, таким, що пояснюється тільки індивідуальним «генієм», семіотики прагнуть до наукового аналізу процесів створення і сприйняття текстів, вони намагаються знайти й пояснити об'єктивні причини того, що тексти мають значення, часто різні для різних читачів. Іншими словами, використання семіотичного методу у вивченні літератури спричинило виведення текстових процесів зі сфери загадкового.

Оскільки семіотичне літературознавство вирізняється орієнтацією на синхронічний підхід до досліджуваних явищ, його часто звинувачують в антиісторизмі, заявляючи, що за своєю природою воно протиставляється історії. Однак з цим частково можна не погодитись. Якщо структурно-семіотичні дослідження, які здійснювалися в галузі літератури протягом 60-х років ХХ століття, і справді зосереджувалися виключно на синхронічному підході до явищ та об'єктів, то на другій стадії розвитку літературознавчої семіотики ситуація дещо змінюється. Все ще надаючи безперечну перевагу синхронії над діахронією, семіотики приходять до визнання необхідності поєднання цих двох підходів у власних дослідженнях. У 70 – 90-ті роки ХХ століття прихильники семіотичного методу торкаються проблем історії і генезису літератури. Вони пропонують новий підхід до створення історії літератури, покладаючи великі сподівання на семіотичний метод. Основним недоліком традиційних історій літератури дослідники вважають те, що вони зосереджуються не на самих творах, а на особистостях, які їх написали. Так, критикуючи створені раніше історії літератури, Р.Барт зазначає: «... Перед нами ряд монографічних нарисів, кожен з яких зазвичай присвячений певній самоцінній величині, історія тут перетворюється на чергу поодиноких фігур: коротше, це не історія, а хроніка».

Прихильники використання семіотичного методу переконані в тому, що література відрізняється від усіх інших продуктів історії і має особливий статус. Такий статус зумовлюється тим, що література певною мірою протистоїть історії. Так, Р.Барт, в одній зі своїх праць «Історія чи література?» пише: «...Художній твір за своєю суттю парадоксальний, він є одночасно й знаменням історії, й опором їй». Дж.Каллер вбачає особливість літератури у тому, що вона не піддається причиновому аналізу: «...Література непослідовна, літературні твори 1922 року не зумовлюються творами 1921 в тому смислі, в якому політичні, соціальні, економічні події є послідовно зумовленими. Чисто літературна історія, яка бере твори у їх хронологічній послідовності, була б невідповідною, якщо не неможливою, адже її темпоральність не відповідала б ніякому принципу розвитку чи причинового зв'язку». Відтак необхідно знайти інший принцип, який зробить можливим існування історії літератури. Такий принцип може бути знайдений через розгляд літератури у відношенні до суспільства, в якому вона виникла, тобто розуміння літератури

як однієї із знакових систем, що входить до складу культури. Таким чином, літературознавча семіотика, випробувавши різні засоби іманентного та контекстуального аналізу художнього твору, приходять до нового відкриття культурно-історичної методології, збагаченої різноманітними сучасними підходами і методами аналізу тексту.

Таким чином, якщо структуралізм все ще близький до традиційного розуміння процесу інтерпретації як виявлення укладеної в творі абсолютної художньої цінності, то семіотичні теорії розглядають текстуальну стратегію як систему «інструкцій», адресованих читачеві, образ і модель якого формується текстом незалежно і задовго до емпіричного процесу читання, тобто його безпосереднього сприйняття.

8. Постструктуралізм і деконструкція

Постструктуралізм (франц. *poststructuralisme*, англ. *poststructuralism*) – ідейний рух у західній гуманітаристиці, який справив в останню чверть ХХ ст. значний вплив на літературознавство Західної Європи і США. Цей рух одержав таку назву, оскільки прийшов на зміну структуралізму як цілісній системі уявлень і став його своєрідною самокритикою, і навіть, до певної міри, природним продовженням та розвитком початково властивих йому тенденцій.

Постструктуралізм виник у Франції наприкінці 1960-х рр. Найчастіше його зародження пов'язують із двома постатами: Ролана Барта (1915-1980) та Жака Дерріда (1930-2004). Приблизно в цей час, як наголошує П. Баррі, характер текстів Барта трансформується від структуралізму до постструктуралізму. Відмінності можна побачити, порівнявши дві праці Барта про сутність нарації, кожна з яких належить до іншої фази, а саме: «Вступ до структурного аналізу оповідного тексту» (1966 р.) та «Задоволення від тексту» (1973). Перша – детальна, методологічна й жахливо технічна, натомість друга і справді є лише рядом розміщених в алфавітному порядку безсистемних коментарів про оповідь, що, звичайно ж, наголошує на довільності матеріалу. Між цими працями перебуває ключовий есеї «Смерть автора» (1968 р.) – поворотний пункт, починаючи з якого Барт переходить від структуралізму до постструктуралізму. У ньому він проголошує смерть автора, що є риторичним способом постулювати незалежність літературного тексту та його імунітет до самої можливості уніфікації чи обмеження будь-якою ідеєю, яку автор задумав або «вклав» у твір. Натомість есеї проголошує граничну незалежність тексту: текст не визначений задумом чи контекстом. Він радше за самою своєю природою вільний від усіх подібних обмежень. Тому, як стверджує Барт у цьому есеї, результатом смерті автора є народження читача. Таким чином, різниця між працею 1966 р. та книжкою 1973-го полягає у зміщенні уваги з тексту, спюреного автором, до тексту, створеного читачем і самою мовою, тому що відсутністю автора Барт також вказує на без-підставність вимоги дешифрування тексту. Звідси випливає, що ця рання фаза постструктуралізму санкціонує нескінченно цільну гру значень й отримує від неї насолоду, уникаючи всіх нидів авторитетів. Пізніше відбувається неминучий перехід під цієї текстуральної вседозволеності до більш дисциплінованого й

суворого республіканства, запропонованого американською дослідницею Барбарою Джонсон. Для неї деконструкція – це не гедоністична підмова від усіх обмежень, а дисципліноване розпізнавання її демонтаж джерел текстуальної влади.

Другою ключовою постаттю для розвитку постструктуралізму наприкінці 1960-х був філософ Жак Дерріда. Його лекцію «Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук» (1966 р.) можна вважати вихідною точкою постструктуралізму. У цій статті Дерріда представляє сучасність як особливу інтелектуальну «подію», яка здійснює радикальний розрив з минулим способом мислення, вільно асоціюючи цей розрив з філософією Ніцше й Гайдеггера та психоаналізом Фрейда. Йдеться про «децентралізацію» нашого інтелектуального світу. До цього існування норми або центру в усіх речах розглядалося як належне: «людина», як проголошувало ренесансне гасло, була мірилом усіх речей: запропоновані білим Заходом норми одягу, поведінки, постави, інтелектуальних уподобань тощо створювали стійкий центр, відхилення, відхід чи відмова від якого розглядалися й визначалися як «іншість» і маргінальність. Проте в ХХ ст. ці центри були зліквідовані або розмиті. Інколи це зумовлювалося історичними подіями: наприклад, Перша світова війна знищила ілюзію стабільного матеріального прогресу, а Голокост зруйнував ідею Європи як джерела й центру людської цивілізації; інколи це ставалося через наукові відкриття: так, теорія ймовірності підточила поняття про час і простір як фіксовані центральні абсолютні; і нарешті, інколи причиною ставали інтелектуальні чи мистецькі революції: так, наприклад, модернізм у мистецтві першої третини ХХ століття відкинув такі магістральні принципи, як гармонія в музиці, хронологічна послідовність в оповіді й зображення видимого світу в мистецтві.

У результаті більше немає абсолютів чи фіксованих точок, так що світ, в якому ми живемо, є «децентралізованим» або внутрішньо релятивістським. Замість руху до або відхилення від відомого центру, все, що ми маємо, – це «вільна гра» (чи гра в тому сенсі, що й у назві есею). У своїй лекції Дерріда приймає децентралізований світ вільної гри як визволення – так само, як Барт у «Смерті автора» святкує знищення автора як вхід в еру радісної свободи. Наслідки цього нового децентралізованого світу важко передбачити, але ми повинні – наголошує Дерріда – докласти зусиль, щоб не бути серед «тих, хто... відвертає очі перед неназваним, що проголошує себе». Такий могутній квазі-

релігійний заклик не відвертати очей від світла типовий для часто-густо апокаліптичного тону постструктуралістського письма. Якщо нам вистачить сміливості – впливає звідси, – ми увійдемо в цей новий ніцшеанський світ, де не існує гарантованих фактів, а лише інтерпретації, жодна з яких не має печатки авторитету, оскільки більше не існує жодного авторитетного центру, до якого можна звернутися, щоби її потвердити.

Спочатку постструктуралізм розглядався як чисто французьке явище, оскільки для обґрунтування своєї суті і специфіки спирався майже виключно на матеріал французької національної культури. До кінця 1970-х він перетворився на факт загальносвітового (в рамках західної культури) значення, породивши феномен американського деконструктивізму, вкоріненого, перш за все, в своєрідності національних традицій духовно-естетичного життя США. Постструктуралізм характеризується негативним пафосом стосовно будь-яких позитивних знань, до будь-яких спроб раціонального обґрунтування феноменів дійсності, і, в першу чергу, культури. Так, наприклад, постструктуралісти розглядають концепцію «універсалізму», тобто будь-яку пояснювальну схему або узагальнювальну теорію, що претендує на логічне обґрунтування закономірностей дійсності, як «маску догматизму», називають діяльність подібного роду проявом «метафізики» (під якою вони розуміють принципи причинності, ідентичності, істини і т. д.), що є головним предметом їх інвектив. Так само негативно вони ставляться до ідеї «зростання» або «прогресу» в області наукових знань, а також до проблеми соціально-історичного розвитку. Сам принцип раціональності постструктуралісти вважають проявом «імперіалізму розуму», що нібито обмежує «спонтанність» роботи думки та уяви, і черпають своє натхнення в несвідомому.

Звідси й виникає те явище, яке дослідники називають «хворобливо патологічною завороженістю» (*morbid fascination*, за висловом М. Сарупа), ірраціоналізмом, неприйняттям концепції цілісності і пристрасною до всього нестабільного, суперечливого, фрагментарного і випадкового. Постструктуралізм виявляється як ствердження принципу «методологічного сумніву» стосовно всіх «позитивних істин», установок і переконань, що існували та існують в західному суспільстві і застосовуються для його легітимації, тобто самовиправдання і узаконення. У найзагальнішому плані теорія постструктуралізму – це вираз філософського релятивізму і скептицизму, епістемологічної невпевненості, що

е за своєю суттю теоретичною реакцією на позитивістські уявлення про природу людського знання.

Виявляючи у всіх формах духовної діяльності людини ознаки «прихованої, але усюдисущої «метафізики», постструктуралісти виступають перш за все як критики «метафізичного дискурсу». На цій підставі сучасні західні класифікатори філософських напрямів відносять постструктуралізм до загального напрямку «критики мови», в якому з'єднуються традиції, що ведуть свій родовід від Г. Фреге і Ф. Ніцше (Л. Вітгенштейн, Р. Карнап, Дж. Остін, У. Куайн), з одного боку, – і від М. Хайдеггера (М. Фуко, Ж. Дерріда), з іншого. Якщо класична філософія в основному займалася проблемою пізнання, тобто відносинами між мисленням і предметним світом, то практично вся сучасна західна філософія переживає своєрідний «поворот до мови», поставивши в центр уваги проблему мови, і тому питання пізнання і змісту набувають в ній виключно мовного характеру. В результаті і критика метафізики приймає форму критики її дискурсу, або дискурсивних практик, як у М. Фуко.

Для Фуко знання не може бути нейтральним або об'єктивним, оскільки завжди є «продуктом владних відносин». Слідом за Фуко постструктуралісти бачать в сучасному суспільстві перш за все боротьбу за «владу інтерпретації» різних ідеологічних систем. «Пануючі ідеології», завоюючи «індустрією культури», засобами масової інформації, нав'язують індивідам свою мову, тобто, за уявленнями постструктуралістів, що ототожнюють мислення з мовою, нав'язують сам образ мислення, що відповідає потребам цих ідеологій. Тим самим «пануючі ідеології» істотно обмежують здатність індивідуумів усвідомлювати свій життєвий досвід, своє «матеріальне буття». Сучасна «індустрія культури», стверджують постструктуралісти, відмовляючи індивіду в адекватному засобі для організації його власного життєвого досвіду, тим самим позбавляє його необхідної «мови» для розуміння (інтерпретації) як самого себе, так і навколишнього світу.

Таким чином, мова розглядається не просто як засіб пізнання, але і як інструмент соціальної комунікації, маніпулювання яким з боку «пануючої ідеології» торкається не тільки мови наук (так званих «наукових дискурсів» кожної дисципліни), але головним чином виявляється в «деградації мови» повсякденності, служивши ознакою збочення людських відносин, симптомом «відносин панування і придушення». При цьому провідні пред-

ставники постструктуралізму (Дерріда і Фуко), продовжуючи традиції Франкфуртської школи, сприймають критику мови як критику культури і цивілізації.

Теорія постструктуралізму розвивалася як критика структуралізму, яка велася по чотирьох основних напрямках: проблемам знаковості, структурі, цілісності суб'єкта і комунікативності. Слід зазначити, що критика концепції цілісного суб'єкта була здійснена значною мірою вже в рамках структуралізму і в теорії постструктуралізму одержала лише своє остаточне завершення.

Перш за все, в руслі тієї тенденції постструктуралізму, яку Р. Барт за аналогією з іконоборством назвав «знакоборством», була зроблена спроба дезавуалювати традиційну структуру знаку. Першим проти сосюрівської концепції знаку виступив в 1950-х Ж. Лакан, ототожнивши несвідоме із структурою мов і заявивши, що «робота сновидінь слідує законам означувального». Він стверджував, що позначувальне і позначуване утворюють окремі ряди, «спочатку розділені бар'єром, що чинить опір позначенню». Тим самим Лакан фактично звільнив позначувальне, позбавивши його залежності від позначуваного, й увів у вжиток поняття плаваючого позначувального. Пізніше Ю. Крістева розвинула цю думку, висунувши концепцію текстуальної продуктивності, де принципом, що зв'язує текст, служить процес «позначення». Значення цієї операції полягає у тому, що замість «позначення», що фіксує відносини між позначувальним і позначуваним, приходить «означення» – процес, що виводиться з відносин тільки тих, що означають. Це остаточо замикає поетичний текст в крузі інших текстів і теоретично відкидає всіляку можливість його зв'язку з позамовною реальністю.

Найавторитетніше серед постструктуралістів теоретичне обґрунтування критики традиційної концепції знаку дав Ж. Дерріда. Він зробив спробу спростувати епістемологічне обґрунтування, на якому засновувався «класичний структуралізм», а саме – неможливість розділення ряду позначувального і ряду позначуваного при функціонуванні знаку. Детально розроблене аргументування Дерріда направлене не стільки на виявлення не надійності будь-якого способу знакового позначення, скільки на те, що позначається, – на світ речей і закони, що ним керують. Особливе неприйняття у Дерріда викликає сосюрівська теорія знаку, заснована на приматі озвученого слова над письмовим. Коли людина говорить, то, згідно з Дерріда, у нього створюється «помилкове» уявлення про природність зв'язку позначувального

(акустичного образу слова) з позначуваням (поняттям про предмет або навіть з самим предметом). Це здається французькому ученому абсолютно неприпустимим, оскільки в даному випадку не враховуються ні інтенціональна спрямованість свідомості, що сприймає світ відповідно до своїх внутрішніх законів і уявлень, ні опосередкована роль контексту культури.

Розглядаючи світ тільки через призму його сприйняття, тобто винятково як ідеологічний феномен культури і, навіть більш вузько, як феномен письмової культури, постструктуралісти готові уподібнити самосвідомість індивідуума деякій сумі текстів в тій масі текстів різного характеру, яка, на їх думку, і складає світ культури. Оскільки, як не втомлюється повторювати Дерріда, «нічого не існує поза текстом», то і будь-який індивід у такому разі неминуче знаходиться «усередині тексту», тобто в рамках певної історичної свідомості, що нібито і визначає межі «інтерпретативного свавілля» критика. Весь світ сприймається як нескінченний, безмежний текст.

Важлива сторона діяльності Дерріда – його критика самого принципу «структурності структури», в основі якого лежить поняття «центру» структури як якогось організуючого початку, того, що управляє структурою, організовує її і в той же час уникає структурності. Для Дерріда цей «центр» – не об'єктивна властивість структури, а фікція, постульована спостерігачем, результат його «сили бажання» або «ніцшеанської волі до влади»; у конкретному ж випадку тлумачення тексту – наслідок нав'язування йому читачем власного змісту. У деяких своїх роботах Дерріда розглядає цей «центр» як «свідомість», «*cogito*», або «феноменологічний голос». Саме інтерпретуюче «Я» разом з тим розуміється ним як своєрідний текст, «складений» з культурних систем і норм свого часу. Разом з поняттям структури критиці піддаються такі структуроутворюючі принципи, як бінарність, опозиція, відмінність.

Критика структури – найяскравіша сторона постструктуралізму. Вона послідовно проводилася в теоріях деконструкції Дерріда, текстуальній продуктивності Ю. Крістевой, шизофренічного дискурсу і різоми Ж. Делеза і Ф. Гваттарі і т.д. В тому ж напрямі розвивалася думка і другого після Дерріда за своїм впливом теоретика постструктуралізму М. Фуко. В значній мірі він виявився продовжувачем «викривальної критики», початої теоретиками Франкфуртської школи Т.В. Адорно, М. Хоркхаймером і В. Беньяміном. Головна мета її – критика всіх феноменів

суспільства і свідомості як свідомості буржуазної – полягала в тому, щоб виявити сутнісний, хоча і неявний ірраціоналізм філософських побудов, що претендували на безумовну раціональність і доказів здорового глузду, які лежали в основі «легітиматції», самовиправдання західної культури останніх сторіч. Основна мета досліджень Фуко – виявлення історичного несвідомого різних епох, починаючи з Відродження і по ХХ ст. включно. Виходячи з концепції мовного характеру мислення і зводячи діяльність людей до дискурсивних практик, Фуко постулює для кожної конкретної історичної епохи існування специфічної епістемі – «проблемного поля», досягнутого до даного часу рівня «культурного знання», що утворюється з дискурсів різних наукових дисциплін.

При всій різноманітності цих дискурсів, обумовлених специфічними задачами різних «форм пізнання», в своїй сукупності вони утворюють, за твердженням Фуко, більш менш єдину систему знань – епістему. У свою чергу, вона реалізується в мовній практиці сучасників як строго певний мовний код – зведення розпоряджень і заборон. Ця мовна норма нібито несвідомо зумовлює мовну поведінку, а, отже, і мислення окремих індивідів. Таким чином, в теорії Фуко науково-технічний прогрес містифікується, підміняється анонімною і поліморфною «волею-до-знання» і інтерпретується як прагнення замаскувати «волю-до-влади» претензією на наукову істину. Розроблена Фуко методика аналізу суспільної свідомості, концепція децентрації, трактування «волі-до-знання» як «волі-до-влади», інтерес до маргінальних явищ цивілізації, ірраціоналістичне тлумачення історичного прогресу – все це було узятو на озброєння лівими деконструктивістами і постмодерністами, що значною мірою зумовило специфіку їх аналізу художніх творів.

Панмовна і пантекстуальна позиція постструктуралістів, що редукують свідомість людини до письмового тексту, а також розглядають як текст (або інтертекст) літературу, культуру, суспільство і історію, обумовлювала їх постійну критику суверенної суб'єктивності особи і породжувала численні концепції про «смерть суб'єкта», через якого «говорить мова» (М. Фуко), «смерті автора» (Р. Барт), а врешті решт і «смерті читача» з його «текстом-свідомістю», розчиненому у великому інтертексті культурної традиції. Практичні аспекти критики теорії художньої комунікації детальніше були розроблені в концепціях деконструктивізму і постмодернізму, але їх загально методологічні

основи були закладені саме в працях Дерріда, Крістевой, Делеза і Гваттарі. Постструктуралістська критика комунікативності в основному зводилася до виявлення складності або просто неможливості адекватно зрозуміти і інтерпретувати текст. Природно, що коли постструктуралісти зверталися до конкретного аналізу художнього твору, в їх полі зору потрапляла творчість тих поетів і письменників (А. Рембо, Лотреамон, А. Роб-Грійє, Дж. Джойс), у яких смислова неясність, двозначність, багатозначність інтерпретації виступали на передній план. З цим пов'язано і ключове для деконструктивізма поняття смислової нерозв'язності як одного з принципів організації тексту, введеного Дерріда.

Постструктуралізм в цілому можна визначити як загально методологічну основу, на базі якої деконструктивісти і постмодерністи вибудовували свої концепції, відмінні фактично лише зміною дослідницьких пріоритетів, іншими ідейно-естетичними орієнтаціями і більш практичним характером аналізу, націленого перш за все на вивчення літератури.

9. Гендерне літературознавство

Гендерне літературознавство виникає у другій половині ХХ ст. в умовах розгортання дискусій про природу чоловічого і жіночого начал й актуалізованого розмежування біологічного і соціального феноменів статі. Соціокультурний статус терміну гендер запровадив американський психоаналітик Р. Столлер («Стать і гендер: про розвиток чоловічості та жіночості», 1968).

Гендер репрезентує соціальні і «культурні маски статі» у межах тих чи інших соціокультурних уявлень, що закріпилися у певному суспільстві. Вивчення гендеру від початку тяжіло до розподілу соціальних ролей жінок та чоловіків (Т. Парсонс, Е. Гідденс) або співвідношення «суспільство – жінка» (Е. Гідденс). Відтак це поняття часто вважають опозиційним до поняття «стать» на зразок антиномії «природа – культура», основою якої стали погляди Сімони де Бовуар, переконаної, що жінкою не народжуються, а стають. Це спонукало до заперечення біологічного чинника, традиційних уявлень про чоловічу та жіночу ідентичність. Однак у дослідженнях з гендерних проблем питання зводилося лише до ества жінки, хоч безпосередньо стосувалось і чоловіків, тобто двох половин родової цілісності, одна з яких не може існувати без іншої, тому лише гармонійне їх зіставлення, виявлення необхідної андрогінності сприяє розумінню сутності гендеру. На цьому шляху реалізації рівноправності статей інерція патріархальної культури є серйозною перешкодою, що потребує радикальних змін. Відомі феміністки Люсі Ірігарай, Елен Сіксу, апелюючи до концепту деконструкції, обґрунтували теорію жіночої відмінності, обрали її об'єктом свого аналізу, виводячи жіноче тіло за межі бінарної опозиції. Натомість їхні опонентки Джудіт Батлер, Даяна Ілем розглядають жінку в аспекті понятійної антиномії фемінності – маскулінності, вважають, що така схема залишиться неподоланною, якщо на неї зважати. Термін «гендер» широко застосовується в англійському та американському літературознавстві (Е. Гошіло, Дж. Ендрю, Р. Марш, Б. Хелд, Т. Келлі), розглядається не як вроджена властивість певної статі, а здобута внаслідок соціалізації художньої творчості кожного письменника. Відображена в літературному творі сексуально-гендерна система постає водночас як соціокультурне явище, семіотичний дискурс, своєрідна репрезентативна подія, що визначає рівень значущості індивідів у громадському житті. Р. Марш, порівнюючи чоловічу та жіночу природу через

літературний аналіз, акцентувала на політико-економічних проблемах, висвітлювала гендерну специфіку письменства, його образної системи, уточнювала його ментальне підґрунтя.

Гендерне літературознавство постає на засадах психоаналізу, марксизму, культурного матеріалізму, антропології і структуралізму, базується і використовує теоретичний апарат постструктуралізму, зокрема концепцій Ж. Дельоза, Ж. Деріди, Ж. Лакана, М. Фуко. Фундаментальною методологічною основою гендерних студій у літературознавстві є модерна і постмодерна концепція суб'єкта, теоретичні основи якої закладені в працях В. Вулф «Інша стаття», з її ідеєю «Іншого», дослідженнях Ю. Крістєвої, Л. Ірігаре, Ж. Дерріди, Ж. Лакана, в яких була розкрита особлива роль жінки в оформленні структури свідомості людини.

Як складова гендерного руху виникає феміністична критика, що переросла у впливовий літературно-критичний культурологічний рух. Феміністична критика не являє собою якоїсь окремої специфічної школи, з характерним тільки для неї аналітичним інструментарієм чи своїм власним методом, оскільки існує на межі декількох критичних підходів і напрямків: культурно-соціологічного; постструктуралістського; неофрейдистського та ін. Єдине, що об'єднує її авторів – це приналежність до широкого і часто приймаючого досить радикальні форми рухові жіночої емансипації.

У сфері літературознавства рух за права жінки, за її справжнє, а не формальне рівноправ'я приймає особливі, сублимовані форми теоретичної рефлексії, які набувають специфічних ознак «міфологічності наукового мислення», «літературознавчої наукової фантастики».

Вихідним положенням сучасної феміністичної свідомості є твердження, що пануючою культурною схемою, культурним архетипом буржуазного суспільства Нового часу служить «патріархальна культура». Іншими словами, вся свідомість сучасної людини, незалежно від статі, наскрізь пронизана ідеями і цінностями «чоловічої ідеології» з її «чоловічим шовінізмом», пріоритетом чоловічого начала, логіки, раціональності, насиллям впорядкованої думки над живою і змінною природою, владою Логоса – Бога над Матір'ю – Матерією. Цим «незаперечним» фактом сучасної культури і обґрунтовується необхідність створення історії жіночої літератури і відстоювання суверенності жіночого начала, яке не вкладається в жорсткі рамки чоловічої логіки. Критика «суто чоловічих» ціннісних орієнтирів в основному розгорнулася в англо-саксонській, переважно американ-

ській, літературній феміністиці, зусиллями якої до нашого часу створена обширна література, числені антології жіночої літератури, наукові центри, програми і курси з вивчення даного предмету. Немає жодного американського університету, де б не було курсів чи семінарів з феміністичної літератури і критики. Однак основна частина феміністичної критики розвивається не стільки в руслі соціокритичного напрямку, скільки під впливом неофрейдистськи забарвленого постструктуралізму в дусі ідей Ж. Дерріда, Ж. Лакана і М. Фуко. Саме Дерріда охарактеризував головну тенденцію західноєвропейської культури, її основний спосіб мислення як «західний логоцентризм», тобто як намагання в усьому знайти порядок і сенс, відшукати першопричину і тим самим навязати сенс і впорядкованість всьому, на що спрямована думка людини. Слідуючи Лакану, він ототожнював «патернальний логос» з фалосом як його найбільш репрезентативним символом і пустив у обіг термін «фалологоцентризм», підхоплений феміністичною критикою. Специфіка феміністичної критики і полягає в тому, що логоцентризм – основний предмет критики постструктуралістських і деконструктивістських дослідників, вона сприймається як фалологоцентризм чи як фалогоцентризм.

Цю проблему конфронтації з логосом патеральної культури феміністична критика в залежності від своєї філософсько-теоретичної орієнтації здійснювала по-різному, але фактично завжди виходячи на шлях рефлексії про особливу інтуїтивно-несвідому природу жіночого способу осмислення світу і свого специфічного образу «буття» «діяльності» в ньому. Ця спільність підходу не свідчить, однак, про єдність методологічної практики даної течії.

Про складність структури феміністичної критики говорять спроби її класифікації. В книзі «Феміністські літературні дослідження: Вступ» К. Рутвен нараховує сім різноманітних типів представниць феміністичної критики: «соціофеміністки», «семіофеміністки», «психофеміністки», «марксистські феміністки», «соціо-семіо-марксистські феміністки», «лезб'янські феміністки», і «чорні феміністки». Припущення про існування багатьох типів феміністичної критики пояснюється недоліками «класифікаторської манії», оскільки не підтвержується конкретними доказами. Феміністична критика – не монолітне явище, про що постійно говорять і його прибічники: як правило, для «практикуючих феміністок» характерний набір чи комплекс прийомів і підходів, виключаючий всіляку можливість побічної деталізації і класифікації.

До середини 1960-х років у французькій феміністичній критиці відчувався вплив ідей екзистенціалізму, у тій психоаналітичній інтерпретації, яку йому надав Ж.-П. Сартр і яка була підхоплена і розроблена Симоною де Бовуар і Монікою Віттінг. Особливим впливом в англomовній феміністичній критиці користувалась книга Бовуар «Інша стать» (1949), перекладена англійською в 1970 р., де авторка дала екзистенціальні формулювання поняттям «інаковість» і «аутентичність» жіночої особливості і висунула популярну в світі феміністичну ідею, що поняття «фалос» як виразник трансцендентального перетворює «Я» жінки в «об'єкт», в «іншого».

В 1970-ті домінуюче положення у французькому літературознавчому фемінізмі зайняла постструктуралістськи орієнтована критика в обличчі її найбільш відомих представниць Ю. Крістєвої, Е. Сиксу, Л. Ірігаре, С. Кофман. У США картина була зовсім іншою. Практично всі 1970-ті тут панувала соціалогічно орієнтована феміністична критика з впливом різноманітних впливів – від екзистенціалізму до фрейдизму. Ця соціалогізуюча домінанта американського літературознавчого фемінізму зберігається і до нашого часу, хоча в 1980-ті відбулась політична філософська переорієнтація на постструктуралізм, а з кінця 1980-х і на постмодернізм. Постструктуралістські концепції в їх підкреслено неофрейдистській трактовці виявились найбільш прийнятними для обґрунтування специфіки жіночої самосвідомості. Не дивлячись на те, що в 1970-ті американська феміністична критика створила свою традицію аналізу літератури і користувалась безсумнівним впливом за межами своєї країни, первинна орієнтація лише на емпірику дослідження обумовила слабкість її власного концептуальної основи і вразливість перед «теоретичною експансією» французького фемінізму. Наслідком цього стало те, що швидко засвоєння уявлень, концепцій і термінології французького постструктуралізму переважно у тій формі, яку надали французькі феміністки, в значній мірі стерло різницю між французькими і американськими версіями даної критичної течії.

З другої половини 1980-х в англomовному світі розвернулася різка критика традиційного «американського фемінізму» як прояву буржуазного лібералізму і «гуманізму» з боку постструктуралістських теоретиків фемінізму – Торіл Мой, Кріс Уйдон, Ріти Фельські. В результаті впливові в літературознавстві США 1970-х автори найбільш популярних досліджень психологічного плану допост – структуралістського періоду американського критичного фемінізму: Елейн Шоултер, Барбара Крістіан, Сан-

дра Гілберт і Сюзан Губар – стали переходити на нові теоретичні позиції.

Проблема «Я» особливо гостро відчувалася феміністською свідомістю, оскільки саме пошуки специфіки жіночої свідомості, її «аутентичності», яка визначається на відміну і в протиставленні традиційному уявленню про «чоловіче Я», нібито втіленому в застиглих і закостенілих культурних стереотипах і кліше західної цивілізації, завжди були і залишаються надзавданням феміністичної критики. З цим і пов'язане особливе місце феміністичної критики як в середині постструктуралізму, так і всередині фрейдизму.

Головний теоретичний імпульс феміністичної критики отримала від французького варіанту, представниці якого почали свою діяльність з перегляду традиційного фрейдизму. Люс Ірігаре в роботах «Хірургічне зеркало, про іншу жінку» і «Ця стать, яка не одна» рішуче критикує фрейдівську концепцію жінки як неповноцінного чоловіка, стверджуючи, що в своїх уявленнях про жінку Фрейд виявився заручником традиційних філософських та соціальних упереджень. Сара Кофман в книзі «Загадки жінки: жінка в текстах Фрейда» намагалась зробити «деконструктивістський аналіз» творчості Фрейда, плануючи довести, що його теорія, яка так явно надає перевагу чоловічій сексуальності, суперечить сама собі, тобто сама себе «деконструює». Жіночоненависницькі писання Фрейда націлені на те, щоб таємне зробити явним (що і є основною задачею будь-якого психоаналітичного сеансу), завдяки деконструктивістському прочитанню і нібито наперекір собі виявляють «загрозливу міць» і перевагу, примат жіночого начала.

Ця тенденція є основною в феміністичній критиці. Елен Сиксу в своїх роботах протиставляє невротичну фіксацію чоловіка на «фалічній моносексуальності» жіночій «бісексуальності», яка нібито і дає жінкам привілейоване положення по відношенню до «письма», тобто літератури. На її думку, чоловіча сексуальність заперечує «інаковість», «іншість», опирається їй, в той час як жіноча «бісексуальність» являє собою прийняття, визнання «інаковості» всередині власного «Я» як невід'ємної його частини, точно так як і природи самого «письма», що має ті самі характеристики. Таким чином, «письмо», як таке, а, звідси, і література, проголошується феноменом, що має жіночу природу. Що ж стосується літератури, створеної жінками, то їй належить особлива роль у ствердженні цього специфічного відношення з

«іншим», оскільки вона нібито має більш безпосередній зв'язок із художністю і літературністю, а також властивість уникати чоловічих за походженням бажань панування і влади.

Всі зусилля французьких теоретиків феміністичної критики були направлені на «переворот» традиційної ієрархії чоловіка і жінки, на доказ того, що жінка займає по відношенню до чоловіка не маргінальне, а центральне положення, а всі концепції щодо «неповної сексуальності» є спробами чоловічої психології утвердити свою «самодостатність» за рахунок суверенних прав особистості жінки, при цьому обминаючи питання щодо складності статевої самосвідомості людини, незалежно від того, до якої статі він (вона) належить. Таким чином, представники феміністичної критики намагаються довести, по-перше, більш складний, ніж це традиційно вважається, характер статевої самосвідомості, по-друге, відновити роль жінки в рамках психоаналітичних уявлень, по-третє, виявити претензії чоловічої психології на пануюче становище порівняно із жінкою, а разом із тим, всієї традиційної культури як саме чоловічої і звідси неістинної. Крістева, Кофман, Ірігаре і Сиксу намагаються виявити у психології людини «жіноче начало» як особливу і фактично, за їхніми уявленнями, єдину силу, яка виявляється як у психології, так і у біології, історії, соціології, суспільстві, літературі, яка може зруйнувати, підірвати «символічні структури західної думки». На думку Крістевої, це особливе жіноче начало уникає будь-якого визначення і ідеології. Проголошена феміністичною критикою постструктуралістського тлумачення «інаковість», «другість», «чужість» жінки традиційній «ідеологічній чоловічій» культурі набуває характеру підкреслено специфічного феномену.

Специфічність американського жіночого прочитання текстів ґрунтується на авторитеті психологічно-біологічного і соціального «жіночого досвіду» і жіночого сприймання літератури, тобто на особливості жіночого переживання естетичного досвіду. Цей досвід спонукає нас до усвідомлення сексуальних кодів тексту, які розуміються дуже широко – як ознака духовно-біологічної різниці чоловічої і жіночої психології. При цьому, відповідно уявленням, в рамках яких працюють ці критики, духовне начало визначається і практично цілком ототожнюється із статевим. Більшість феміністських критиків займається ствердженням специфіки жіночого читацького досвіду, який мусить поборювати в самому собі нав'язані йому традиційні культурні сте-

реотипи чоловічої свідомості і послідовно чоловічого сприйняття. Як стверджує Анетт Колодни, «вирішальним тут є той факт, що читання – це виховуюча діяльність, як багато інших інтегративних стратегій в нашому мистецтві, вона неминуче сексуально закодована і визначена статевою різницею». Ця сексуальна закодованість полягає передусім у тім, що в жінці з дитинства виховується «чоловічий погляд» на світ, чоловіча свідомість, якої жінка повинна зректися. Завдання жіночої критики полягає в тому, щоб навчити жінку читати як жінка.

Загалом, це зводиться до переосмислення ролі і значення жіночих характерів і образів, до «викриття» чоловічого «психологічного тиранства».

Як широко масштабне явище соціального порядку і як впливовий фактор інтелектуального життя сучасного західного суспільства фемінізм розуміється ширше і багатогранніше свого виявлення в літературознавстві і охоплює своєю дією в даний час практично весь спектр гуманітарних наук.

Основним об'єктом гендерного літературознавства є гендерна картина світу, заснована на стереотипах маскулінності і фемінності, специфіка авторської свідомості, що визначається гендерною ідентичністю, особлива точка зору автора – чоловіка або жінки – і його героїв, жанрова система, що також має гендерне вимірювання. Такий специфічний об'єкт досліджень, що безперервно розширюється, стимулює розробку критеріїв ідентичності, в якій головну роль виконує не біологічна стать автора, а його гендер і художня своєрідність його творів.

Дослідники віднаходять найхарактерніші стереотипи, що дозволяють уявити собі культурне наповнення антиномії «маскулінність» – «фемінність» у різних пластах художньої свідомості. Це виражається у тому, що багато непов'язаних з статтю понять і явищ (природа, культура, стихії, кольори, божественний або потойбічний світ, добро, зло і багато іншого) асоціюються з «чоловічим/маскуліним» або «жіночим/фемінним» началом. У результаті, виникає символічне значення «жіночого» і «чоловічого», причому «чоловіче» ототожнюється з Богом, творчістю, світлом, силою, активністю, раціональністю і т. д. (і, відповідно, бог, творчість, сила і інше символізують маскулінність, чоловіче начало). «Жіноче» асоціюється з протилежними поняттями і явищами – природою, тьмою, пусткою, підпорядкуванням, слабкістю, беспорядністю, хаосом, пасивністю і т. д., які, у свою чергу, символізують фемінність, жіночне начало.

Класифікація світу за ознакою маскулінне/фемінне і статевий символізм культури відображають і підтримують існуючу гендерну ієрархію суспільства в широкому значенні слова і тому широко відображаються в художній літературі. Виникає питання про можливість виявлення співвідношення фемінного/маскулінного у характерах героїв та авторів художніх творів, тобто визначення їх гендерної ідентичності, типології характерів письменників, як жінок, так і чоловіків.

Використовуючи базові поняття гендерного літературознавства – фемінне і маскулінне письмо – Г. Улюра пропонує розрізняти поняття жіноча література, жіноча проза і жіноче (фемінне) письмо. Дослідниця висновує, що жіноча література розглядається у межах жіночих студій, жіноча проза – феміністичною критикою. «А отже, на долю гендерних студій з літературознавства припадає поняття жіноче письмо, а точніше фемінне (із аналогом – маскулінне)... Вивчення фемінних і маскулінних практик з опертям на методологію деконструкції (тобто предмету і методології гендерних студій), приводить до передбачуваного висновку про те, що не обов'язково бути біологічною жінкою, щоб творити жіноче письмо».

Гендерний підхід дозволяє по-новому інтерпретувати твори художньої літератури. В. Агеєва підкреслює: «Гендерний аналіз, зміщуючи акценти на індивідуально-психологічну проблематику, враховуючи часто не визнані суспільством чи панівною патріархальною ідеологією погляди, дає змогу відчитувати різні рівні художнього тексту, враховувати різні ціннісні орієнтації».

У посібнику Н. Зборовської «Психоаналіз і літературознавство» сформульовано основну мету гендерного літературознавства, яке «спрямоване на вивчення соціальних і культурних конфігурацій жіночого та чоловічого, різних форм сексуальності у літературних текстах».

В Україні гендерна методологія поширилася наприкінці 80-х ХХ ст. завдяки дослідженням Соломії Павличко, Віри Агеєвої, Ніли Зборовської, почасти Тамари Гундорової. Слід відзначити також колективні збірники, у яких підіймаються як питання наукового трактування «гендеру» та гендерного підходу, так і питання його використання у літературознавстві: «Гендер і культура» (Київ, 2001), «Гендерна перспектива» (Київ, 2004), «Основи теорії гендеру» (Київ, 2004), «Гендерний розвиток у суспільстві» (Київ, 2005), «Пошуки гендерної паритетності: український контекст» (Ніжин, 2007) та присвячений гендерним студіям випуск культурологічного часопису «І» (2000).

10. Постколоніальні студії

Постколоніальне літературознавство як специфічна методологія дослідження художніх явищ формується у другій половині ХХ століття в умовах розпаду світових імперій. В цей час на карті світу з'явилися незалежні держави, що виникли на місці колишніх колоній. Література цих країн починає викликати інтерес у критиків та читачів не тільки колом порушуваних проблем, але й формою їх репрезентації. Постколоніальні студії набувають розвитку як у колишніх колоніях, так і в колишніх метрополіях. Дослідження хронології розвитку постколоніальних студій показує, що їхні окремі елементи з'являються у добу колоніалізму і розвиваються паралельно з ним разом з ідеями про національне визволення. Постколоніальна критика виникає в літературознавстві тих народів Азії, Африки, Америки, Австралії, а також Європи, котрі звільнилися від колоніального гніту.

Одним із перших до аналізу проблем постколоніалізму звернувся франкомовний вест-індійський антрополог Ф. Фанон (1925 – 1961). У 1952 році в книзі «Чорна шкіра, білі маски» («Black Skin, White Masks») він критикує колоніалізм та досліджує наслідки його впливу на формування культурної ідентичності поневоленої нації.

Торкається проблем постколоніалізму й американський письменник, історик та соціолог, основоположник сучасної афроамериканської літератури США В. Дюбуа (1868 – 1963), який висунув концепцію «подвійної» свідомості пригнобленого суб'єкта. Ця концепція є однією із фундаментальних у сучасній постколоніальній теорії. Ідеї Ф. Фанона та В. Дюбуа лягли в основу подальших постколоніальних досліджень.

«Вибух» ідей постколоніалізму відбувся 1979 року після публікації книги Е. Саїда «Орієнталізм» («Orientalism»). Дискурс орієнталізму, на переконання Саїда, є складним комплексом «знання – влади», виробленим упродовж декількох століть в європейській традиції (Заходом) щодо Сходу, який тісно пов'язаний з колоніальними практиками. Контролюючи процеси продукування знання, країни Заходу змогли виробити і нав'язати Сходу такий образ його ідентичності, в якому йому відводилося залежне та підлегле місце. Не дивлячись на мало чи не загальне обурення і розгорнуту критику праці Саїда вченими-орієнталістами, вона відразу ж посіла місце «культового тексту» в постколоніальних дослідженнях. Тим самим був заданий осно-

вний вектор концептуального розвитку останніх – об'єднання «високої західної теорії» (у випадку Саїда – ідеї «знання – влади» за Фуко) і незахідної реальності. Таке об'єднання давало б можливість обертати теорії Заходу проти його ж стратегій влади та знання. Захід перетворюється в постколоніальних дослідженнях в об'єкт аналізу, критики та реконструкції на нових засадах.

Іншим засновником постколоніальних досліджень вважається Г. Співак, яка в 1985 році адресувала західним інтелектуалам радикальне питання «Can subaltern speak?» – «Чи може пригноблений говорити?» в однойменній праці, яка також стала постколоніальною класикою. Це питання визрівало з початку 1980-х у невеликій дослідницькій групі, яка назвала себе Групою досліджень актів і стратегій пригноблення та підкорення (Subaltern Studies group). Відповідь Співак була абсолютно прозора: пригноблений (підлеглий) говорити не може, він не має змоги «пробитися», підняти свій голос до рівня репрезентації. Через це за нього і від його імені завжди говорять (репрезентують) Інші. Праця Г. Співак «Критика причини постколоніалізму: до історії зникаючого сьогодення» («A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present») є своєрідною спробою рефлексії сучасної академічної думки про проблеми подолання наслідків колоніалізму та створення нової системи методів дослідження постколоніалізму.

Третім засновником постколоніальних студій вважається Г. Бабга. У праці «Локалізація культури» («Location of Culture», 1994) він сформулював декілька ідей, які виявилися провідними для розуміння «постколоніальності», а саме ідеї гібридності та відмінності (розмаїття). Будучи методологічно й 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 актом підкорення – пригноблення), а також визнанням сучасного інтелектуального стану «постколоніальним».

Послідовниками Е. Саїда, Г. Співак та Г. Бабги є Л. Ганди, яка у праці «Постколоніальна теорія: критичні аспекти» («Postcolonial Theory : a Critical Introduction») аналізує основні дефініції постколоніальної теорії, окреслює рамки постколоніалізму, простежує зв'язок постколоніальної теорії з постструктуралізмом, постмодернізмом, марксизмом і фемінізмом та Дж. Маклеод, який продовжує низку досліджень і у праці «По-

чаток постколоніалізму» («Beginning Postcolonialism», 1998) презентує свій погляд на постколоніалізм, пропонуючи вважати його окремою науковою дисципліною, та аналізує праці представників постколоніальної теорії.

Проблеми постколоніалізму викликають зацікавлення багатьох інших зарубіжних вчених, праці яких також мають значний вплив на теоретичні засади сучасної літературознавчої компаративістики. Зокрема Б. Ешкрофт, Г. Гріффітс та Х. Тіффін у праці «Імперія пише відповідь: теорія та практика в постколоніальних літературах» («The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures») наголошують: «Ми користуємось терміном «постколоніальний», щоб позначати всю культуру, яка зазнала впливу імперіалістичного процесу, з моменту колонізації і до сьогодні. Це так, оскільки існує неперервний розвиток процесу впродовж усього історичного періоду, що був розпочатий європейською імперіалістичною агресією. Ми також дотримуємось думки, що цей термін найбільше підходить для опису нової кросскультурної критики, яка виникла в останні роки, та для дискурсу, який вона представляє. У цьому значенні наша книга («Імперія пише відповідь») розглядає світ таким, яким він був під час та яким є після закінчення періоду європейського імперського домінування, а також вплив цього домінування на сучасні літератури». А у праці «Ключові концепти постколоніальних студій» («Key Concepts in Post-Colonial Studies») вони зазначають, що постколоніальні студії включають у себе проблеми рас, колоніалізму, гендеру, політики й мови та аналізують взаємодію і взаємовпливи цих проблем у процесі формування нових культурних ідентичностей. Все це значною мірою переплітається з проблемами літературознавчої компаративістики кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Дослідження історичних та теоретичних аспектів походження постколоніальної теорії, пояснення основних термінів та аналіз праць найяскравіших представників постколоніалізму знаходимо у праці Р. Янга «Постколоніалізм: історичні аспекти» («Postcolonialism: A Historical Introduction»). А в іншій своїй праці «Колоніальне бажання: гібридність у теорії, культурі та расі» («Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race») вчений проводить паралелі схожості сучасного постколоніалізму й колоніального дискурсу ХІХ століття та досліджує історичні шляхи творення Іншого в англійській літературі.

Вагомим внеском до постколоніальних студій є праця Р. Мо-ханрама «Постколоніальний дискурс та зміна культурних кон-текстів: теорія і критика» («Postcolonial Discourse and Changing Cultural Contexts: Theory and Criticism»), у якій вчений акцентує на тому, що останнім часом постколоніальний дискурс викликає численні наукові дискусії. У центрі проблеми постколоніальності знаходиться ідея імперії та ступінь її влади над колонізованими народами. Праця пропонує аналіз різних теорій колонізації та деколонізації, в тому числі теорію про створення Британською імперією системи дискурсів у сучасних постколоніальних культурах і літературах. Автор виділяє такі основні проблеми та конструкти постколоніалізму як фемінізм третього світу, національна ідентичність, статус і роль еміграції, постколоніальна література, бікультуралізм і мультикультуралізм. Ще одна праця цього вченого «Англійська постколоніальність: література з усього світу» («English Postcoloniality: Literatures from around the World») – це результат дослідження проявів постколоніалізму в літературі. Основний висновок полягає у з'ясуванні природи постколоніальних текстів, які дослідник вважає примхливим поєднанням колоніальних традицій з системою влади і владних дискурсів при відродженні національних мов. Постколоніальність – це, на його думку, процес культурних та лінгвістичних взаємозалежностей, де Британська імперія відіграла, а англійська мова продовжує відігравати провідну роль.

Проблеми постколоніалізму в літературі у світлі компаративістики досліджують: І. Таліб у праці «Мова постколоніальних літератур: вступ» («The Language of Postcolonial Literatures: an Introduction») заострює увагу на процесах взаємодії англійської мови з мовами колишніх колоній Британії та робить висновок, що мова й література є одним із головних чинників творення національної ідентичності; А. Лаусон у праці «Постколоніальна література англійською мовою 1970 – 1993: загальні, теоретичні та компаративні аспекти» («Post-Colonial Literatures in English : General, Theoretical and Comparative, 1970 – 1993») зібрав анотації 1315 книг, нарисів, статей з критики постколоніальної літератури; Г. Гілберт у праці «Постколоніальна п'єса: антологія» («Postcolonial Plays: an Anthology») простежує постколоніальні прояви в драматичних творах.

Серед відомих дослідників постколоніалізму не можна не згадати Г. Кастла з працею «Постколоніальний дискурс: антологія» («Postcolonial Discourses: an Anthology»), де він висвітлює

проблему постколоніалізму в літературі як у політичному, так і культурологічному аспектах, визначаючи зовнішні та внутрішні фактори впливу на постколоніального автора, що надає праці переважно компаративного характеру.

Водночас П. Поддар та Д. Джонсон у дослідженні «Історичний довідник постколоніальної думки в англійській мові» («A Historical Companion to Postcolonial Thought in English») аналізують не тільки триумф національної, політичної та культурної незалежності постколоніальних націй, але й проблеми, що виникли після здобуття незалежності, в політиці, культурі, літературі, мові. Однією із основних проблем постколоніалізму, на думку цих учених, є «роздвоєння» ідентичності, коли на національні культурні підвалини накладаються норми та традиції Чужої культури.

Викликає інтерес праця П. Вілліамса та Л. Крісман «Колоніальний дискурс та постколоніальна критика: хрестоматія» («Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a Reader»), у якій подано ґрунтовний аналіз виникнення та розвитку постколоніальної теорії. Вчені дотримуються думки, що основною причиною виникнення постколоніальної теорії був розвал світової колоніальної системи. Основоположником системи вчень про постколоніалізм вони вважають Е. Саїда.

Одним із останніх досліджень, присвячених проблемам постколоніалізму, є праця А. Квайсона «Постколоніалізм: теорія, практика чи процес?» («Postcolonialism: Theory, Practice, or Process?»), у якій автор висловлює власний, часом досить дискусійний, погляд на проблеми постколоніальних студій.

Компаративний характер мають і ті дослідження, в яких аналізується слов'янський постколоніалізм. Так, Єва Томпсон у праці «Едвард Саїд і польське питання. Проти культурної неспроможності периферії» виділяє основні риси постколоніальної країни та постколоніальної ситуації: бідність, постколоніальний песимізм, тенденція постколоніальних народів до творення міфології власної колишньої могутності та культуралізм, який полягає у наслідуванні культури країн першого світу, а у праці «Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм» аналізує російський імперський дискурс та проблеми, пов'язані з теорією постколоніальних студій.

Важливі аспекти постколоніалізму аналізуються і в царині україністики, зокрема в дослідженнях П. Іванишина, М. Іванишин, Г. Грабовича, Т. Дзядевич, Ю. Луцького, М. Павлишина,

М. Рябчука, О. Федунь, М. Шкандрія, в центрі уваги яких проблеми різних проявів постколоніалізму.

Ґрунтовний аналіз постколоніалізму знаходимо в підручнику В. Будного та М. Ільницького «Порівняльне літературознавство», в якому вчені виділяють риси постколоніальної літератури, обґрунтовують розмежування дискурсів у постколоніальних студіях та характеризують ідеї основоположників постколоніальної теорії.

Окремої уваги заслуговує внесок П. Іванишина в дослідження проблем постколоніалізму, зокрема його аналіз дискурсу постколоніалізму з погляду основних теоретичних та прагматичних аспектів національно-екзистенціальної методології. Другий розділ його монографії «Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти)» присвячено теоретичним проблемам новітнього літературознавства, зокрема дослідженню взаємозв'язку постколоніалізму й національно-екзистенціальної інтерпретації. Учений виділяє та визначає два основні типи постколоніалізму, характеризує поняття «культурного імперіалізму» та «культурного націоналізму» в рамках проблеми постколоніалізму. П. Іванишин визначив об'єкт постколоніальних студій, який, на його думку, «включає в себе не лише теоретичні проблеми постколоніалізму, не лише інтерпретацію імперських дискурсів та постколоніальних культур, але й містить також вивчення (хоча й у меншій мірі) підколоніальної дійсності». Розділ містить національно-екзистенціальний аналіз праці Е. Саїда «Орієнталізм», яку він вважає «інтелектуальним стимулом для масового захоплення постколоніалізмом у світовому літературознавчому метадискурсі 80-х та 90-х».

Отже, постколоніальні студії мають тенденцію до зростання та викликають все більшу зацікавленість учених, у тому числі і в галузі літературознавчої компаративістики. Фундаторами літературно-філософської антиколоніальної традиції вважають Ф. Фанона та В. Дюбуа, наукові дослідження яких заклали підґрунтя подальших постколоніальних досліджень Е. Саїда, Г. Співак та Г. Бґабґи, науковців котрі стали авторами постколоніальної теорії та визначили основні вектори й проблеми постколоніальних студій. Сучасний етап постколоніальних студій характеризується великою кількістю різнопланових праць з проблематики постколоніалізму, уточненням термінології та основних категорій постколоніального дискурсу.

Термін «постколоніалізм» виник у 70-х роках ХХ століття в англомовному літературознавстві. На його формування помітно вплинули деконструктивізм, новий історизм, психоаналіз, фемінізм, марксизм. Водночас з'являються й перші критичні дискусії, пов'язані з проблемами постколоніалізму. «Постколоніальність» є тимчасовим маркером, що позначає період і процес деколонізації й дискурс, який супроводжує цей процес. «Пост-» у постколоніальних дослідженнях орієнтує зовсім не на час: «пост-» означає певну позицію, певний ракурс бачення, з якого пізнаються й аналізуються різноаспектні проблеми: протоколоніальні, колоніальні та після-колоніальні.

Термінологія постколоніального дискурсу вирізняється деякою нечіткістю, навіть термін «постколоніальна література» продовжує викликати суперечки. Термін «постколоніалізм» відображає комплекс об'єктивних явищ у літературному процесі та є породженням так званих «постколоніальних досліджень» (post-colonial studies), які в найширшому значенні слова можна охарактеризувати як інтердисциплінарний проект, спрямований на вивчення історичних проявів колоніалізму та подолання їх наслідків у сучасному світі, найвідомішими теоретиками якого є Е. Саїд, Г. Бгабга та Г. Співак.

У свою чергу, постколоніальні дослідження – це сукупність методологічно й дисциплінарно гетерогенних, але тематично взаємопов'язаних концептуальних дискурсів, що усвідомлюють себе в єдиному комплексі критичних проектів і програм, спрямованих на подолання наслідків економічної, політичної, але, насамперед, культурної й інтелектуальної і, навіть, літературної залежності «незахідного світу» від «західних» зразків і прототипів.

Метою постколоніальних досліджень є 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 іншого.

В енциклопедії «Західне літературознавство ХХ століття: енциклопедія» зазначається, що «постколоніальним напрямом у гуманітарних науках зазвичай називають сукупність теорій та поглядів, що з'явилися за останні десятиліття, та пояснюють культурно-соціальні наслідки колоніального панування європейських держав, головним чином Великобританії та Франції, щодо країн Азії та Африки. Об'єктами «постколоніальних сту-

дій» є процеси, пов'язані з розвитком національної та культурної самобутності в країнах, що в минулому були колоніями. Формування образу Сходу в європейській літературі та мистецтві, історію вивчення Азії та Африки представники цього напрямку трактують у контексті західного імперіалізму».

Методологічно постколоніальна критика становить різне поєднання різноманітних інтерпретаційних традицій переважно ХХ століття (від феноменології до постструктуралізму). Загалом, постколоніальна критика поділяється на дві виразні течії: 1) постмодерну (Е. Саїд, Г. Співак, в українській науці – практично всі сучасні неофеміністки, «неоміфологісти»), для якої характерним є не стільки боротьба з культурним імперіалізмом, скільки самовираження через сповідання постмодерної ідеології; 2) націоцентричну (націозахисну) (Е. Саїд, Г. Тіффін, Г. Бгабга, А. П. Мукгерджи, С. Дюрінг та ін.), котру можна окреслити як антиколоніальну, оскільки в її основі лежить ідея побороення імперіалізму, його наслідків та утвердження на своїй землі культури власної нації, власної національної ідентичності. Е. Саїд є представником обох течій.

Під постколоніальною культурою та постколоніальною літературою сьогодні часто розуміють культуру й літературу, що виникли в колишніх колоніях та постали як специфічний синтез культур і літератур колонізаторів та пригноблених ними народів. У межах постколоніального простору дві літератури зазнають активного взаємопроникнення та взаємовпливу. «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», – зазначають сьогодні М. Ільницький та В. Будний.

Отже, термін «постколоніальна література» означає: 1) літературу, створену людьми із країн, що раніше були колоніями інших народів; 2) один із напрямів літератури колонізаторів, що має вплив на інші напрямки цієї національної літератури. Вплив культури та літератури колонізаторів на культуру та літературу пригнобленої країни може бути різноманітним. По-перше, ця література стає «постколоніальною» в тому значенні, що вона перебуває у стані взаємодії з літературою підкореної країни. Крім того, після розпаду імперій деякі жителі колишніх колоній приїжджають на території метрополії, стаючи носієм двох традицій одночасно, тобто формується так звана «гібридна ідентичність»,

яку «зрозуміти» та вивчити може лише «гібридна» галузь компаративістики. Тому сучасне порівняльне літературознавство характеризується «відходом» від вузько спеціалізованого вивчення міжлітературних зв'язків, типології літературних відмінностей та подібностей. В. Будний та М. Ільницький вказують на чільне місце інтердисциплінарності як одного із провідних принципів сучасної компаративістики, який «має справу з предметом, що виходить за межі однієї дисципліни і полягає в перенесенні методів з однієї дисципліни в іншу». На думку цих дослідників, інтердисциплінарність виводить компаративні дослідження «в широкі царини найрізноманітнішої культурологічної проблематики», де постколоніальні дослідження посідають одне з чільних місць. «Інтердисциплінарними є міжмистецьке зіставлення, постколоніальні студії, літературознавча етномагологія».

Часто термін «постколоніалізм» пов'язують з терміном «мультикультуралізм». Мультикультуралізм – досить суперечливе міждисциплінарне явище, що виступає як вираз і одночасно обґрунтування плюралістичної культурної парадигми, завдання якої запропонувати нове «ідеальне» і часто утопічне бачення у відповідності або по контрасту з активно дискутуючим ідеалом суспільства і культури «різноманітності».

В останні роки в постколоніалізмі починають виділяти кілька напрямів. Так, П. Іванишин розрізняє два основних напрями постколоніалізму: постмодерний ліберальний постколоніалізм та націологічний постколоніалізм. «Постмодерний постколоніалізм лише декларує своє «протистояння» колоніалізові, але це дивне протистояння, бо насправді він не руйнує, а абсорбує імперські структури, використовує їх. І навпаки, ідеї національної культури, через прирівнювання їх до колоніальних, втрачають у цьому постколоніалізмі своє іманентне значення, вони свідомо релятивізуються через перманентну пародію та іронію. Як наслідок, замість реставрації пошкодженої імперіалізмом національної ідентичності, ця ідентичність остаточно руйнується – через утвердження космополітичних ідеалів іншого різновиду імперіалізму, у нашому випадку – постмодерного демолібералізму», – зазначає вчений [40, с. 196]. Таким чином, ліберальний постколоніалізм повністю перетворюється у ще один метод політичної методології постмодернізму (поруч із постструктуралізмом та деякими різновидами психоаналізу, деконструктивізму, неоміфологізму, неофемінізму тощо), «генеральним завданням якого

є не вивчення національних дискурсів, а їх деструкція, не відновлення національної ідентичності поневолених народів, а її нівеляція через космополітизацію. Це дозволяє нам окреслити постмодерний тип постколоніалізму як інтелектуальну імітацію, як псевдопостколоніалізм».

Основними рисами націоналістичного постколоніалізму є захист і утвердження національної культури. «І тільки об'єктивна потреба протекції національної ідентичності (а не постмодерна зацикленість на метрополії) змушує його поборювати (руйнувати) деструктивні концепти різних імперських стратегій і практик. Саме цей національний постколоніалізм, на нашу думку, доцільно вважати власне постколоніалізмом, покликаним до життя не інтелектуальною модою чи імперськими інтенціями, а самою історико-культурною дійсністю для виявлення та вирішення актуальних екзистенційних проблем підколоніальних і постколоніальних народів», – стверджує П. Іванишин і дає таке визначення постколоніалізму: «Постколоніалізм – це актуалізована (найчастіше) постімперською історичною ситуацією загальногуманітарна методологія, в котрій підставою для інтерпретації служать: пріоритетність збереження й розвитку національної культури, утвердження її самодостатності та поборення імперських дискурсів. Тому справжній постколоніалізм завжди націоналістичний та антиколоніальний».

Плани практичних занять

Практичне заняття 1

Міфопоетика в літературознавстві ХХ ст. Міф і історія в романі Грема Свіфта «Вода землі» («Waterland»)

План

1. Сюжетно-композиційні і хронотопні особливості роману.
2. Своєрідність організації розповіді.
 - 2.1. Розповідач і його функції.
 - 2.2. Система наративів.
 - 2.3. Казковий і легендарний компоненти наративної структури.
3. Соціальна історія в романі і її вплив на історію Фен.
 - 3.1. Спростування раціоналістичної версії історії.
 - 3.2. Лінійна і циклічна моделі буття, їх співвідношення.
 - 3.3. Хаос і порядок в житті і в художній структурі роману.
4. Християнські образи і мотиви в романі.
5. Вода і земля як центральні міфологічні архетипи роману.
6. Тема дитинства і архетипи ініціації.
7. Авторська позиція і її співвідношення з постмодерністською концепцією світу.

Література

1. Библиейская энциклопедия. 3-е изд. М.: ЛОКИД-ПРЕСС, 2005. 768 с. URL: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Библиейская%20энциклопедия/Сара> (дата обращения: 3.09.2012).
2. Иткин В. Грэм Свифт: «Мне не нравится ощущать себя Всемогущим» // Книжное обозрение: [сайт]. URL: <http://www.book-review.ru/news/news1414.html> (дата обращения: 1.06.2009).
3. Маркова О. Свифт Грэм // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Ответственный редактор А. П. Саруханян. – М. : Наука, 2005. – С. 369-371.
4. Попова И. Ю. Земноводный Грэм Свифт [Электронный ресурс] // Независимая газета. 1999. 23 декабря. URL: http://exlibris.ng.ru/lit/1999-12-23/2_swift.html
5. Свифт Г. Земля воды. / пер. с англ. В. Михайлина. СПб: Азбука-классика. 2004. 416 с.

-
6. Топоров В. Н. Модель мира (мифопоэтическая)// Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Рос. энцикл. Олимп, 1997. Т. 2. С. 161-166.
 7. Шанина Ю. А. Мифопоэтика романа Г. Свифта «Земля воды» // Российский гуманитарный журнал. 2013. – Т. 2. – №1. – С. 65-76.
 8. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
 9. Aylin, Atilla. Narrativisation of History: Graham Swift's Waterland [Электронный ресурс] // TRANS: Internet journal for cultural sciences. November 2003/5.12. Narration in Literature and Writing History. URL: http://www.inst.at/trans/15Nr/05_12/attilla15.htm.
 10. McGrath, Patrick. Interview with Graham Swift [Электронный ресурс] // Bomb Magazine, New Art Publications, and its Contributors. Literature. Spring. 1986. Issue 15. URL: <http://bombsite.com/issues/15/articles/769>

Практичне заняття 2

Теорія і практика інтертекстуальності.

Роман М. Каннінгема «Години»

План

1. Творча історія роману.
2. Своєрідність структурної організації твору. Три сюжетних плани роману, особливості їх взаємозв'язку.
3. Інтертекстуальні джерела роману. Принципи трансформації претекстів. Інтертекст на рівні поезики і стилістики.
4. Проблема часу в романі. Співвідношення історичного, фізичного і психологічного часу.
5. Екзистенціальна проблематика роману: самоідентичність, вибір, кохання, відчуження.

Література

1. Cunningham, Michael. The Hours. – Any edition.
2. Волохова Е.С. Поетика акторіального повествовання (роман М. Каннінгема «Часы»): автореф. дисс. ... канд. філол. наук. – Нижний Новгород, 2005. – 21 с.
3. Жижанова К., Бочкарева Н.С. Інтертекст В.Вулф в романе М.Каннінгема «Часы» // Мировая литература в контексте культуры: Сборник статей... – Пермь, 2008. – С. 155-157.

-
4. Любарець Наталія. Рецепція прози Вірджинії Вулф у романі Майкла Каннінгема «Години» // Слово і Час. – 2006 – №7. – С. 56-61.
 5. Поваляева Наталья. Деконструкція тексту «Міссис Деллоуей» Вірджинії Вулф в романі Майкла Каннінгема «Часи» // Проблеми історії літератури: Збірник статей. Вип. 17. – Москва – Новополюцьк, 2003. – С. 187-194.
 6. Хлопова Т. В. Реалізація двох підходів к проблемі розуміння художественного тексту // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 10 (225). Филология. Искусствоведение. Вип. 52. С. 162–166.

Практичне заняття 3

Наратологія як теорія художньої розповіді. Наративна структура роману Тоні Моррісон «Милосердя» («А Мерсу»)

План

1. Основні терміни і поняття наратології.
2. Роман «Милосердя» у творчій біографії Тоні Моррісон.
3. «Центральна свідомість» (Флоренс) та її роль у наративній структурі тексту.
4. «Фокус» і «голос»
5. Система нараторів роману і своєрідність його сюжетної та хронологічної організації. Амбівалентність «американського раю» в контексті ідей мультикультурності.
6. Казковий і легендарний компоненти наративної структури.
7. Авторська позиція і її співвідношення з постмодерністською концепцією світу.

Література

1. Morrison Toni. A Mercy. – Any Edition.
2. Schappell Elissa – Morrison Toni: The Art of Fiction // www.twirpx.com.
3. Карасик О.Б. «Жалость» Тони Моррисон: идейно-художественное своеобразие романа // ВЕСТНИК ТГГПУ. 2010. №2(20). <http://cyberleninka.ru/article/n/zhalost-toni-morrison-ideyno-hudozhestvennoe-svoeobrazie-romana>
4. Кузьмич Т. В. Творчество Тони Моррисон в контексте литературы США второй половины XX века: Автореф. Дисс. ... канд. филол. наук. – Минск, 2009.

-
5. Некрасов С.И., Некрасова Н.А., Платошина В.В. Американский мультикультурализм. – М. : Издательство «Академия Естествознания», 2011. (розділ 4.2.) // <http://www.rae.ru/monographs/127-4143>
 6. Панова О. Между раем и адом: американская пастораль Тони Моррисон // <http://noblit.ru/node/1427>

Практичне заняття 4

Психопоетика у контексті сучасних літературознавчих досліджень. Роман Сола Беллоу «Герцог»

План

1. Роман «Герцог» у творчій біографії С. Беллоу. Проблема «Що значить бути людиною» як квінтесенція творчості письменника.
2. Фабула і сюжет роману: «просте» й «ускладнене».
3. Особливості наративної структури роману. Роль ретроспекції і епістолярного елемента в композиції. Елементи потоку свідомості і мотивної організації тексту.
4. Образ головного героя роману в системі персонажів твору.
5. Хронотоп роману. Співвідношення часових планів наративу (події розповіді і події розповідання).
6. Синтез класичної традиції і новаторського пошуку в поезиці роману.

Література

1. Bellow, Saul. Herzog – Any edition.
2. Гиленсон Б.А. История литературы США. – М. : Academia, 2003. – С.622- 627.
3. Денисова Т. Н. История американської літератури ХХ століття. – К. : Довіра, 2002. – С. 154-164.
4. Иткина Н.Л. Роман Сола Белоу / Н.Л. Иткина. – М. : РГГУ, 2009.
5. Круглий стіл «Творчість Сола Белоу: Сучасні перспективи» // Головна течія – гетерогенність – канон в сучасній американській літературі: Матеріали III Міжнародної конференції з американської літератури. Київ, Україна, 3-5 жовтня 2005 р. – К. : Факт, 2006. – С. 481-546.
6. Porter M. Gilbert. «Weirdly Tranquil» Vision: The Point of View of Moses Herzog // http://salempress.com/Store/pdfs/bellow_critical_insights.pdf

Практичне заняття 5

Деконструкція і постмодерністський дискурс. Роман Дж. Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» («A history of the world in 10 ½ chapters»)

План

1. Дж. Барнс як постмодерніст. Новаторський характер його творів.
2. Жанрова специфіка «Історії світу...». Смысл назви, тематика і проблематика твору.
3. Композиція твору як відображення постмодерністської моделі світу. Фрагментарність як конструктивний і філософський принцип постмодерністського мистецтва.
4. Особливості розповідної структури твору. Гра суб'єктами мовлення і модальними планами.
5. Прийоми організації простору і часу в романі і в кожній його частині.
6. Ідейно-композиційна функція лейтмотивів – гіпертекстових «скріпів».
7. Інтертекстуальність в «Історії світу...».

Література

1. Barnes, Julian. A History of the World in 10 ½ Chapters. AnyEdition.
2. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах. Будь-яке видання.
3. Бербенець Л.С. Гендерний аспект у романі Джуліана Барнса «Історія світу в 10 ½ розділах» // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. – К., 2004. – Вип.9: Лінгвістика і літературознавство. С. 322-333. Або:http://referatcentral.org.ua/linguistics_philology_load.php?id=1318&startext=2
4. Жук М.И. Концепция человеческого бытия в романе Джулиана Барнса «История мира в 10 1/2 главах» // Проблемы филологии, культурологии и искусствознания. – 2009. – № 3. – С. 159-163.
5. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств. Харьков; М.: Фолио, 2000. – 256 с.
6. Зверев А. Барнс Джулиан // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Ответственный редактор А. П. Саруханян. –М. : Наука, 2005. С. 38-40.

-
7. Ильин И. П. Постмодернизм: словарь терминов. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 384 с.
 8. Тупахіна О.В. Поетика постмодерністської притчі (на матеріалі творчості Джуліана Барнса): Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.04 – література зарубіжних країн. – К., 2007. – 22 с.
 9. Феномен Джуліана Барнса: Круглый стол // Иностранная литература. 2002. – № 7. – С. 265-284.

Запитання і завдання для самостійної роботи студентів

1. Проаналізуйте основні тенденції розвитку зарубіжного літературознавства в ХХ ст.
2. Розкрийте сутність міфокритичної методології.
3. Назвіть основних представників міфокритики в західному й українському літературознавстві.
4. У чому вбачав універсальну сутність міфу М. Еліаде?
5. Які основні дослідницькі стратегії характеризують літературну компаративістику?
6. Як взаємодіє порівняльне літературознавство з іншими галузями гуманітаристики?
7. Охарактеризуйте основні форми між літературних зв'язків.
8. У чому полягає широкий та вузький смисл інтертекстуальності?
9. Дайте характеристику основним напрямам інтертекстуальних досліджень.
10. Назвіть основні форми інтертекстуальності.
11. Охарактеризуйте функції інтертекстуальності
12. Чому психоаналіз справив значний вплив на літературознавство ХХ ст.?
13. Проаналізуйте роль З. Фрейда в розвитку зарубіжного та українського літературознавства.
14. Що нового вніс у літературознавство К.Г. Юнг?
15. У чому полягає значення теорії архетипу для літературознавства?
16. У чому полягає специфіка наратологічного підходу до аналізу літературного твору?

-
17. Охарактеризуйте основні підходи до визначення наративної типології.
 18. Що таке фокалізація?
 19. Яка методологічна установка визначає сутність рецептивної естетики?
 20. Яке місце займає концепція «горизонту очікування» в рецептивній естетиці?
 21. Охарактеризуйте точки дотику наратології і рецептивної естетики.
 22. Проаналізуйте специфіку розвитку структуралізму.
 23. Як взаємодіють семіотика і структуралізм?
 24. Як використано у структуралізмі набутки формальної школи?
 25. Яка установка визначає специфіка і спрямованість постструктуралістського підходу до літератури?
 26. Якою мірою постструктуралізм наслідує структуралізм?
 27. Охарактеризуйте сутність деконструкції як принципу літературознавчих досліджень.
 28. Обґрунтуйте основні засади феміністичної критики.
 29. Проаналізуйте роль Ю. Крістєвої в розвитку феміністичної критики.
 30. Назвіть представників української феміністичної критики.
 31. Проаналізуйте специфіку постколоніальних досліджень.
 32. Охарактеризуйте роль Е. Саїда в розвитку постколоніальної критики.
 33. У чому полягає актуальність постколоніальної критики для сучасного українського літературознавства?

Рекомендована література

1. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Льницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
2. Денисова Тамара. Наука «компаративістика» в сучасному трактуванні // Слово і час. 2005. №5. С.24-31.
3. Дюришин Диониз. Теория сравнительного изучения литературы. / Пер. со словацкого. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
4. Ермаков И.Д. Психологический анализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. – М.: «Новое литературное обозрение», 1999. – 512 с.
5. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности. – М.: Круг, 2004. – 560 с.
6. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – Москва: Intrada, 2004. – 560 с. (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).
7. Зборовська Н. В. Психологічний аналіз і літературознавство: Посібник. – К.: «Академвидав», 2003. – 392 с.
8. Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е. М. Мелетинского. – М.: Рос. гос. гуманитарн. ун-т, 2001. – 433 с.
9. Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.
10. Літературознавча компаративістика: Навч. посібник. /Ред. Р.Т.Гром'як. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – 334 с.
11. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія / За ред. Романа Гром'яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 367 с.
12. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 408 с.
13. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 327 с.
14. Наливайко Дмитро. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і Час. 2003. – №5. – С.10-18; Слово і Час. 2003. – №6. – С. 6. – С.7-19.

-
15. Наливайко Дмитро. Стан і завдання українського порівняльного українознавства // IV Міжнародний конгрес українців. Літературознавство. Книга II. С.42-50.
 16. Наєнко Михайло. Історія українського літературознавства: Підручник. – К., 2001.
 17. Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 2003. – 80 с.
 18. Поліщук Ярослав. Поліфункціональність міфу в поезиці модернізму // Слово і час. – 2001. – № 2. – С.35-45.
 19. Пригодій С.М., Зіневич В.В., Матасова Ю.Р., Яковенко І.В. Архетипна критика американської літератури. – К., Сімферополь, 2007. – 204 с.
 20. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 634 с.
 21. Слухай Наталя. Архетипи в неосажності Шевченкового космосу // Слово і час. – 1999. №3. С.6-11.
 22. Степанов Ю. Интертекст, культурный концепт, ноосфера // 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. 1. Литературное произведение и художественный процесс / Редкол.: Ю.Б. Борев (отв. ред.), С.Г. Бочаров, И.П. Ильин и др. – 2003. – С.80-104.
 23. Теорія Фрейда та гендерні студії у перекладознавстві // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / Ред. Р.Т.Гром'як, упоряд.: Р.Т.Гром'як, І.В.Папуша. – Тернопіль. Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С.277-280.
 24. Традиційні сюжети та образи: Дослідження (Волков А.Р. та ін.). – Чернівці: Місто, 2004. – 445 с.
 25. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или ин-тертекст в мире текстов. – М. : Агар, 2000. – 280 с.

Інформаційні ресурси

1. «Портал художньої, наукової і навчальної літератури» – <http://www.twirpx.com>.
2. «Читальний зал» – <http://www.ex.ua/>
3. «1576. Бібліотека Українського світу» – <http://1576.ua/books/3489>
4. «Наука в Рунете» – <http://elementy.ru/>
5. «Научная электронная библиотека» – <http://elibrary.ru/>

Зміст

Вступ	3
Матеріали для лекцій	5
1. Міфокритика	5
2. Порівняльне літературознавство	17
3. Інтертекстуальність	26
4. Психоаналіз і література	38
5. Наратологія	49
6. Рецептивна естетика	57
7. Структуралізм і семіотика	66
8. Постструктуралізм і деконструкція	79
9. Гендерне літературознавство	87
10. Постколоніальні студії	95
Плани практичних занять	105
Запитання і завдання для самостійної роботи студентів	111
Рекомендована література	113

Навчальне видання

Методологія сучасного літературознавства

Редактор *А. С. Панькова*
Комп'ютерне верстання *В. О. Фаріона*

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 6,74.
Тираж 300 пр. Зам. № ____.

Видавництво «Аксиома»,
пров. Північний, 5, м. Кам'янець-Подільський, 32300.
Тел./факс: (03849) 3-90-06. E-mail: aksiomakp@rambler.ru.

Друк ПП «Аксиома».
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 1808 від 26.05.2004.