

ЗМІСТ

Людмила Грицик. Сутності та якості сучасного порівняльного літературознавства.....	2
Сьюзан Баснет. Роздуми над літературною компаративістикою	7
Ульріх Вайсштайн. «Рецепція» та «Дія».....	13
Ларс Еллестрьом. Теоретичний підхід до медіа трансформацій	24
Володимир Брагінський. Проблеми типології середньовічних літератур Сходу	31
Зденек Хрбата. Зауваги до компаративістики.....	48
Володимир Сватонь. Поняття та контексти компаративного мислення.....	53
Едвард Касперський. Літературознавча компаративістика і діалог	66
Мечислав Домбровський. Дискурс як предмет компаративістики	94
Олаф Крисовський. Література і живопис у порівняльних дослідженнях	104
Анджей Геймей. Культурологічна компаративістика: інтерпретація та екзистенція.....	113
Чоранеску Александру. Принципи порівняльного літературознавства.....	122
Ірма Ратіані. Кордони національних літератур і порівняльного літературознавства.....	130
Ірина Модебадзе. Теорія інтертекстуальності та сучасні порівняльні дослідження	136
Гюрсель Айтач. Порівняльне літературознавство	142
Аднан Караісмаїлоглу. Класична турецька та іранська літератури в порівняльних дослідженнях	150
Ахмет Джума. Літературна соціологія та компаративне літературознавство за межами взаємовпливу мистецтва і науки	157
Хасан Себуктекін. Чому саме порівняльне літературознавство?	167
Рахія Мамед кизи Гейбуллаєва. Спричиненість літературних універсалій у літературознавчих дослідженнях	177
Ярослав Стеткевич. Самуд у класичній арабській поезії: неоднозначність сприйняття.....	198
Юе Дайюн. Національне та інтернаціональне в порівняльному літературознавстві	210
Юлія Осадча. Порівняльне літературознавство в Японії	219
Каваморі Хіроші. Від структурного аналізу казок до вивчення культури туризму	232
Іван Бондаренко. Японська поезія в контексті світової літератури.....	242
Кім Сук Вон. Порівняльне літературознавство в Республіці Корея	249

СУТНОСТІ ТА ЯКОСТІ СУЧАСНОГО ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Спостерігаючи за розвитком порівняльного літературознавства останніх десятиліть минулого століття, Д.С. Наливайко підсумовував, що наукова компаративістика «переходить у нову стадію розвитку, означену появою нових векторів та інтенцій» [1], вона виробила нову компаративну парадигму (визначення, запропоноване Д. Фоккемою [2], стало вже хрестоматійним), суть якої головним чином полягає в новій концепції об'єкта дослідження, методологічному плюралізмі, широкому застосуванні підходів теорії літератури, міждисциплінарних студій тощо. Переважна більшість думок висновувалася з положень європейських, американських, російських учених, вироблених на матеріалі тих же європейських та американської літератур. Цьому сприяв розвиток теоретичної думки, рівень опрацювання текстів, сталий інтерес до художніх творів, які перекладалися різними мовами світу, налагодження перекладацької справи й набутий досвід / практика художнього перекладу. Неєвропейський художній історико-літературний матеріал і теоретична думка набагато повільніше входили до наукового обігу. «Мандри літературним часом і простором, перетинання «кордонів» різних методологій, жанрів, риторичних систем» [3], властиві типологічним студіям, відтак, набували односпрямованого характеру і небезпідставно призводили до рефлексій про «універсальну» літературну парадигму.

Постмодерне мислення, постколоніальні студії, літературознавчий аспект яких, за спостереженням М. Тлостанової [4], сформувався наприкінці ХХ століття, помітно змінили картину порівняльних студій. При наявності численних розходжень у поглядах авторів на деякі засадничі категорії компаративістики, серед яких «світова література», «національна та групова культурна ідентичність», концепти Свого та Іншого, можливості пізнання Іншого / цілком Іншого, роздуми про ступінь пізнаваності Іншого тощо, ці дослідження виявили нові стратегії та вектори компаративного вивчення, які заявляють про себе у т.зв. «контрадискурсах» (Хелен Тиффін), зміні акцентів у поглядах / вивченні міжлітературних взаємин, посиленому інтересові до проблем, породжених глобалізаційними процесами (Е. Саїд, Х. Бгабга), у міждисциплінарних студіях та осмисленні «нетипових культурних ареалів» (Г. Гейтс). Не пройшли безслідно для порівняльних студій і спроби осмислити ті художні явища, які упродовж тривалого часу залишалися на маргінесах, або «ховалися» під дахом інших, зокрема американської, англійської, французької, російської літератур.

У виданій 2003 року книзі «Смерть дисципліни» [5] (її згадувано в публікації С. Баснет, вміщеній в антології), Г. Співак, попри існуючі ще тоді сумніви щодо подальшого розвитку компаративістики, її «заплутаності», «невпевненості», переконливо доводила перспективи порівняльного літературознавства як науки і як навчальної дисципліни.

Одна з таких перспектив убачалася залученні до наукових студій східного матеріалу, а не лише західноєвропейського, як це склалося традиційно. До цього спонукали й художні твори, постаті, які з'являлися на літературній карті світу: О. Памука, Д. Гуанга, Б. Мухерджі, Д. Еллісона, М. Чейвона, Ч. Ачебе. Ще в середині минулого століття Т. Еліот писав: «Ми не зможемо зрозуміти жодної європейської літератури, не пізнавши достатньо іншої». І в зв'язку з цим не раз наголошував на ролі «позаєвропейських» впливів, особливо захоплюючись староіндійськими мовами, філософією, поезією Китаю та Ірану: «Здатність кожної літератури до самооновлення, опанування нових творчих можливостей, здійснення нових відкриттів у слововжитку залежить ... від здатності сприймати й засвоювати чужоземні впливи і ... черпати з власних джерел» [6]. «Європейськість» означала для нього «розмаїття у єдності: єдності

природи, а не організації», «взаємопов'язаності історії, мислення, почування». Концептуальні положення праць Т. Еліота виявилися актуальними не лише для модерністської естетики, «нової критики» [7]. На початку ХХІ століття внаслідок ситуації, яка склалася в багатьох літературних регіонах, і завдяки спробам осмислити особливості літературного процесу вони здобули нове наповнення. Підтвердженням тому став звіт Ч. Бернгеймера 1993 року американській асоціації літературної компаративістики, у якому «не-Західним культурам» було відведено належне місце в «просторі компаративу» [8]. Розглядаючи американську літературу кінця ХХ – початку ХХІ століття, Н. Висоцька також зауважує, що намагання осмислити нові імена, художні моделі, тексти, «прагнення надати голос іншому» стимулювали розвиток літературознавчої колоніальної теорії, визначали нові напрями і рівні досліджень, у тому числі й порівняльних. Посилаючись на написані «з урахуванням новітніх європейських течій» праці найавторитетніших теоретиків, серед яких Е. Саїд, Г. Співак, авторка констатує, що вони «виявилися помітними» не лише в американській гуманітаристиці, але й «визначили підходи багатьох дослідників до явищ власної літератури» [9]. Значно урізноманітнив поле компаративних досліджень дискурс глобальних течій і те, як озвалися вони в літературі (від С. Гантінгтона, П. Бергера, Ю. Габермаса, К. Гірца, Л. Бернгеймера – до Е. Момджана, М. Дзюби, І. Лімборського та ін.). «Саме компаративістика, – наголошує І. Лімборський, – виявила сьогодні особливу методологічну гнучкість і теоретичну придатність для оцінки й аналізу нової ситуації мультикультурального плюралізму й розмаїття, діалогу глобального й локального ... з очевидною установкою на реінтерпретацію колишніх підходів і методологій» [10]. Мова заходить, таким чином, про «нове народження» літературної компаративістики, відповідно й інші її межі, які Е. Касперський означив такими, що «простягаються ... як на загальні літературні явища, так і на конкретику, в них закладену» [11].

По тому, як розширювалося поле компаративістики, змінювався кут зору на предмет / перспективи літературознавчих досліджень, урізноманітнювалися – оновлювалися – долучалися підходи до порівняльних студій. Академік Д. Наливайко [12] переконливо показує позитивні сторони «співпраці» порівняльного літературознавства з теорією літератури, зокрема методологіями, напрацьованими герменевтикою, рецептивною естетикою, антропологією, структуралізмом, постструктуралізмом, психоаналітичними студіями. Поява нових праць із порівняльного літературознавства (лише в Україні за останні десять-п'ятнадцять років захищено десятки докторських і кандидатських дисертацій) засвідчила, проте, що вироблені європейськими чи американськими школами матриці не завжди і не скрізь можуть бути придатними для порівняльного вивчення. У кожному разі воно має враховувати специфіку літератури, з якою пов'язаний той чи інший твір, жанр тощо (див., наприклад, праці Н. Копистянської, І. Денисюка, В. Фащенко, Т. Свербілової та ін.) і дискурс глобальних течій, про який пише, наприклад, С. Баснет, може бути корисним для компаративістів, але також не визначальним. Не знаю, чи сприймається беззаперечно і чи сприйметься думка С. Баснет про те, що «майбутнє порівняльного літературознавства полягає у відмові від спроб визначити предмет дослідження будь-яким нормативним способом та зосередженні, натомість, на ідеї літератури, розумінні найширших можливих значень і визнанні невідвратної взаємопов'язаності, що постає з літературного спілкування» [13], мені вона імponує насамперед тим, що найповніше відтворює концепти літературознавчих порівняльних досліджень багатьох країн Сходу. Виходжу передовсім із доступного матеріалу. Він не є, безперечно, повним, але дозволяє скласти думку про стан, напрями досліджень, їх мету. Літературне спілкування продукує низку питань, вирішення яких повертає дослідника у площину історії, теорії, літературної антропології, категорій «старої компаративістики» («Старі поняття, – міркує З. Хрбата, – знову порушують ті

самі проблеми у формі нових понять» [14]. Це вельми переконливо підтверджує й У. Вайсшайн у праці «Rezeption» und «Wirkung» [15]. Так, міркуючи над «чистотою» типологічних зіставлень («позагенетичних», «позаконтактних»), В. Брагінський, зосереджений в основному на східному матеріалі, розвиває думку про те, що типологія у «взаємодії з вивченням літературних зв'язків» (автор вважає це типовим для російської орієнталістики) «уможливлює виділення різнотипових і різномасштабних літературних спільнот, а також проведення типологічних зіставлень не окремих літератур, а цілих спільностей» [16]. При цьому автор наголошує, що «змішування різних дослідницьких прийомів є лише позірним». Яким би суперечливим, на перший погляд, не було це твердження, численні праці з орієнтальної компаративістики підтверджують його. Свідченням того був виданий ще 1933 року в Україні «Короткий нарис новоіндійських літератур» О. Баранникова [17], у якому автор простежує різні чинники, що позначилися на розвитку літератур: географічні, історичні, релігійні тощо. Ґрунтовний аналіз літературного процесу, представленого різними жанрами, приводить автора до висновків про помітні відмінності в розвитку літератур, написаних індуськими мовами, і літератури урду [17, с. 25], де набагато сильніше заявляє про себе «іранський елемент», «перська традиція». Спостереження й висновки О. Баранникова О. Білецький вважав обнадійливими. У передмові до нарисів він назвав цю працю «вступом, ... що за ним підуть монографічні роботи й переклади» [18]. Зважаючи на особливості, характер розвитку, контексти, дослідники (турецькі, азербайджанські, корейські, китайські та ін., чиї праці представлені також в антології) показують доцільність поєднання типологічних підходів у взаємодії з вивченням літературних зв'язків. Напрацьовані принципи порівняльного вивчення літератур, вироблені методи (витоки знаходимо у працях М. Конрада, В. Жирмунського, В. Алексєєва, П. Грінцера, А. Куделіна, Й. Брагінського) допускають у порівняльному вивченні літератур науковий погляд «вглибину» і «згори» (погляд на літературу як системну єдність) і далі, за В. Брагінським, «нове заглиблення в деталі», що сприяє осмисленню й систематизації різноманітного матеріалу літератур Сходу. Це ілюструють, наприклад, і праці Р. Гейбуллаєвої¹, позначені особливою увагою до характеристики літературних типів, які дослідниця вважає найважливішим поняттям літературної компаративістики [19].

Поглядові на літературу як системну єдність, характерному для багатьох досліджень «східного» матеріалу, властива особлива увага до «міжтипових переходів», до вивчення художніх явищ «зсередини», що нагадує собою «метод залученого спостереження» (М. Балагутрак) [20] М. Костомарова, гідно поцінований В. Янівим [21]. Очевидно не випадково на прочитанні / осмисленні матеріалу / явища зсередини наголошує й Г. Співак, намагаючись розкрити нові / інші смисли, прочитати текст і підтекст, розширити поле його «бачення». Вибудовані на східному матеріалі порівняльні дослідження, як свідчать і праці, включені до антології, беруть до уваги й інші «внутрішні регулятори» східних текстів, як-от код, поза якими компаративні студії не матимуть сенсу. Мова йде не лише про «критеріальний спосіб добору матеріалу», «початкові точки відліку», але й специфіку художньо-текстового простору, в якому розвивається література. Умотивованим у зв'язку з цим є в компаративних дослідженнях східного матеріалу інтерес до моделювання «типології систем», сповідуваний Б. Рифтіним, В. Брагінським, Караїсмаїлоглу, Р. Гейбуллаєвою, що передбачає також порівняльне вивчення літератур у широких культурологічних контекстах. Це не відступ від «літературності», декларований Р. Веллеком, а відтворена в порівняльних студіях «модель стосунків» літератур

¹ Дослідниця виходить із того, що в різний час, наприклад, азербайджанська література входила в різні художні системи з різними домінантами, утворюючи літературні типи

Сходу, яка «поглиблює наше прочитання й розуміння ... творів» [23]. Вона багато в чому відмінна від представленої європейською компаративістикою, що свідчить про багатоаспектність та універсальність порівняльного літературознавства, далекого від «поверхової фактології й атомізму» [22, с. 121].

Ідея цієї антології, яка знайомить із найновішими працями з порівняльного літературознавства, – не нова. Важливий крок до ознайомлення українського читача / фахівця зі здобутками європейської та американської компаративних шкіл було зроблено виданою 2009 року Інститутом літератури НАНУ ім. Тараса Шевченка антологією «Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи» (науковий проект і загальна редакція член-кореспондента НАНУ, доктора філологічних наук Д.С. Наливайка). Її активно підтримало й інше видання – колективна монографія «Національні варіанти літературної компаративістики» (К., 2009), підготовлена відділом компаративістики того ж Інституту. Пропонована книга не тільки продовжує знайомство з найновішими публікаціями / поглядами, тенденціями європейської (польської, чеської, німецької, англійської, румунської) компаративістики, а й уперше пропонує матеріали, що знайомлять із розвитком порівняльного літературознавства на Сході. Статті, фрагменти із наукових монографій провідних компаративістів перекладено з оригіналів і надруковано українською мовою вперше. Деякі з матеріалів (Ю. Осадчої, Кім-Сук-Вона) написані орієнталістами спеціально для цього видання.

Укладаючи антологію ми свідомо вирішили відійти від проблемного викладу наукової думки (як це було в антології Д. Наливайка чи, наприклад, в «Антології світової літературно-критичної думки XX ст.» М. Зубрицької (Львів, 1996). Маючи на меті відтворити (наскільки дозволив матеріал) еволюцію порівняльного літературознавства на Сході, його специфіку, ми зберігаємо регіональний принцип подачі текстів. Так, на нашу думку, чіткіше вияскравлюються в межах певної групи літератур основні напрями компаративних студій, вузлові проблеми, методи, поєднаність дослідження з теорією та історією літератури (тут вона набагато щільніша, ніж, наприклад, у східно-західно-південнослов'янській чи європейській компаративістиці), а також небезпідставний інтерес до постколоніальних та міждисциплінарних студій.

Подальше вивчення праць і нові переклади (маємо на увазі найперше східний матеріал) очевидно дозволять повернутися до проблемного його викладу, аби поміркувати над тим, наскільки пов'язані між собою специфіка матеріалу, завдань і методи дослідження (хай навіть усе це буде, за словами Р. Веллека, «умовно демаркованим» [22]). Концентруємося на «сутностях» та «якостях».

У підготовці матеріалів до антології, їх перекладах взяли участь викладачі, аспіранти, магістри кафедр теорії літератури, компаративістики і літературної творчості, полоністики, тюркології, мов і літератур Близького і Середнього Сходу, кафедри китайської, японської, корейської філології, загального мовознавства, сучасної української мови Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кафедра практики та методики навчання англійської мови Київського університету імені Бориса Грінченка, кафедра німецької мови та перекладу Дрогобицького педагогічного університету імені Івана Франка, Гуманітарний інститут Полонійної академії в Ченстохові (Польща), за що автор наукового проекту щиро всім дякує.

**Людмила Грицик,
доктор філологічних наук, професор**

Література

1. *Наливайко Д.* Літературна компаративістика вчора і сьогодні // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К.: ВЦ «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 23.
2. *Fokkema D.* Comparative Literature and the New Paradigm // Canadian Review of Comparative Literature, 1982. – P. 13-14.
3. *Будний В., Ільницький М.* Порівняльне літературознавство. – К.: ВЦ «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 229.
4. *Гюстманова М.* Постколониальные исследования // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М., 2004. – С. 320.
5. *Spivak Chakravorty G.* Death of Discipline. – New York: Columbia University Press, 2003. – P. 4.
6. *Еліот Томас Стернз.* Єдність європейської культури // Всесвіт, 2003. – № 1-2. – С. 144 (Пер. М. Рябчука).
7. *Денисова Т.* Элиот и его элитарная культурология // Элитарные представления об искусстве и современный мир. – К., 1980. – С. 98.
8. The Ch. Bernheimer Report, 1993. Baltimor – London: John Hopkins University Press, 1995. – P. 42.
9. *Висоцька Н.* Єдність множинного. Американська література кінця XX – початку XXI століть у контексті культурного плюралізму. – К., 2010. – С. 60.
10. *Лімборський І.* Світова література і глобалізація. – Черкаси: Брама-Україна, 2011. – С. 15.
11. *Касперський Е.* Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. – К.: ВЦ «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 540 (Пер. С. Яковенка).
12. *Наливайко Д.* Компаративістика в системі літературознавчих дисциплін // Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури. – К.: «Акта», 2007. – С. 31.
13. *Bassnett S.* Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century // Comparative Critical Studies. – 2006. – Is.1-2. – P. 10.
14. *Хрбата З.* Зауваги до порівняння // Світ літератури. – 2006. – № 34.
15. *Weisstein U.* „Rezeption“ und „Wirkung“ // Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. – Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz: Kohlhammer, 1968.
16. *Брагинський В.* Проблемы типологии средневековых литератур Востока (очерки культурологического изучения литературы). – М.: Наука, 1991. – С. 5.
17. *Баранников О.* Короткий нарис новоіндійських літератур. – Харків: ЛіМ, 1933.
18. *Білецький О.* Передмова // Баранников О. Короткий нарис новоіндійських літератур. – Харків: ЛіМ, 1933. – С. 3-11.
19. *Гейбуллаева Р.* Литературная компаративистика и литературные типы (азербайджанская литература в контексте Запад-Восток). Часть первая. – Баку, 2007. – С. 9.
20. *Балагутрак М.* Генеза етнопсихології в Україні XIX століття: Історико-етнологічний аспект. – Львів, 2007. – С. 120.
21. *Янів В.* нариси до історії української етнопсихології. – Мюнхен, 1993. – С. 8.
22. *Веллек Рене.* Криза компаративістики // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К.: ВЦ «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 119.
23. *Саїд Едвард.* Культура й імперіалізм. – К.: «Критика», 2007. – С. 15.

Сьюзан Баснет

(1945 р.н.)

Професор центру перекладу і компаративних культурних студій університету Ворвіка (Англія). Автор понад 20 книг, зокрема й «Перекладацьких студій» («*Translation Studies*») (3-тє вид. 2002), що вперше побачили світ 1980 року, «Літературної компаративістики: Критичного вступу» («*Comparative Literature: A Critical Introduction*») (1993), перекладеної кількома мовами. Серед останніх книг – «Сільвія Плат: Вступ до поезії» («*Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry*»)(2004), «Конструюючи культури» («*Constructing Cultures*»)(1998) у співавторстві з Андре Лефевром, «Постколоніальний переклад» («*Post-Colonial Translation*») (1999), виданий спільно з Харішем Тріведі. Крім наукових досліджень, Сьюзан Баснет пише поезію; її остання збірка – «Обмінюючись життями» («*Exchanging Lives*»)(2002).

Анастасія Топуз

Переклад зроблено за виданням: Bassnett S. *Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century // Comparative Critical Studies*. – 2006. – Is. 1-2. – P. 3-11.

РОЗДУМИ НАД ЛІТЕРАТУРНОЮ КОМПАРАТИВІСТИКОЮ XXI СТОЛІТТЯ

Усе наукове життя я змагаюся з літературною компаративістикою. Навмисно вживаю слово «змагаюся»; говорити про призначення літературної компаративістики також було нелегко; просуваючись уперед у новому столітті, не завжди зрозуміло, куди дисципліна рухатиметься далі. З одного боку – процвітаюча міжнародна компаративна асоціація із дочірніми галузями в десятках різних країн, журнали, конференції, програми для аспірантів та сукупність академічних організацій, що засвідчують існування вагомої галузі дослідження. А з другого – постійні сумніви, що висловлювалися в останні десятиліття XX століття. У нещодавно опублікованій збірці есеїв Гаятрі Чакраворті Співак «Смерть дисципліни» авторка висловлює думку, що кроком уперед для цієї галузі знань є вихід за межі євроцентризму та «усвідомлення остаточної майбутньої першості» [1].

Нова порівняльна література відчуває потребу подолати тенденцію домінуючих культур привласнювати новоутворені [1, с. 100], інакше кажучи, вона потребує виходу за рамки західних літератур і суспільств та включення до світового контексту. Постійні спроби компаративістики транснаціонального прочитання літератури, розгляд визначених тем, ритмів, жанрів, періодів, духу часу, історії ідей застаріли і вимагають переосмислення у контексті письма новоутворених культур. Постає політизований вимір компаративістики; на противагу глобалізації Співак пропонує ідею планетарності, що, на її думку, зумовлює визначення спільних цінностей та повсюдної системи обміну. Планетарність, стверджує автор, можна усвідомити через докапіталістичні культури планети, за винятком обміну, визначеного міжнародним бізнесом.

Ідіосинкретичні та радикальні погляди Співак еволюціонують у теорію пригнічення (subaltern), що походить із власної історії та із перспективи, яку ця теорія наближає. Це певним чином перероблений варіант канібалістичної теорії окремих бразильських письменників і теоретиків, започаткованої рухом 1920-х, коли Освальд де Андраде намагався розробити маніфест задля розуміння суспільства, у якому модерність та преісторизм співіснують у національних межах, прагнучи знецінити відносини Бразилії та Європи. Елса Віейра слушно підсумовує значущість андрадівської теорії канібалізму, згідно з якою ставлення письменників

до першоджерела, особливо західного, порівнюється із канібалом, який поглинає лише найшляхетніших та найдорожчих полонених, щоб проковтнути знання та чесноти, які властиві жертвам: «Поглинання Шекспіра та оживлення дилеми Гамлета в Маніфесті вказує на асимілятивні перспективи канібалізму не лише у програмі, але й на практиці: іноземний внесок важко заперечити, абсорбований і трансформований, він наближує канібалізм і діалогічний принцип. А втім, безсумнівно, діалогізм Освальда де Андраде має політичну значущість для Бразилії, оскільки заперечення однозначності узаконює бразильську поліфонію, полікультурний простір та звільнення від ментального колоніалізму» [2].

Центральною стає ідея поліфонізму чи багатозначності, опозиційна до попередньої моделі однозначності, підтриманої колоніальною владою. Замість єдиного домінантного голосу наразі можна почути різні голоси. Багатозначність в основі постколоніального мислення.

Звичайно, цей погляд є зручним і слухним у постколоніальному контексті, особливо для бразильських компаративістів, так само, як і пропозиція Співак, що пасує усім, хто тримає в полі зору великі літературні традиції північної півкулі. Але жодна із парадигм не надасть особливої допомоги, якщо відправна точка відрізняється від цих традицій. Залишається відкритим питання, які нові напрями у компаративістиці придатні для європейського вченого, інтелектуально сформованого класичною грецькою та латиною, Біблією, германською епікою, Данте і Петраркою, Шекспіром і Сервантесом, Руссо, Вольтером, епохами Просвітництва, Романтизму і пост-Романтизму, європейськими романістами XIX і XX століть, поколіннями письменників, які запозичали, перекладали, займалися плагіатом і привласнювали, але чиї роботи до певної міри неодмінно проходять крізь свідомість кожного, хто пише сьогодні.

Витоки порівняльного літературознавства початку XIX століття показують неоднозначне сприйняття широкомасштабних літературних понять, наприклад міркувань Гете про світову літературу та виникнення національних літератур. Спроби його визначення зводилися до зосередження на питаннях національних або лінгвістичних кордонів. Через автентичність предмета вони не увінчалися успіхом, діяльність порівняльного літературознавства мусила базуватися на ідеї неоднаковості: в ідеалі тексти, письменники або рухи мали порівнюватися із подоланням лінгвістичних кордонів, і ця точка зору панувала упродовж тривалого часу. Ще в 1970-х мій керівник говорив, що я не можу займатися компаративістикою, досліджуючи письменників, які писали однією мовою; література, написана англійською, вважалася однорідною, різниця між культурними контекстами повністю ігнорувалася. У той же час у 1970-х Воул Соїнка, запрошений науковий співробітник Кембриджу, не зміг прочитати лекції на факультеті англійської мови, оскільки африканська література не виокремлювалася і викладалася в курсі соціальної антропології. Задумливий тягар Великої Європейської Традиції був таким сильним, що доволі гостра реакція постколоніальних учених не була несподіваною.

Однак ми подолали шлях довжиною в три десятиліття, і вплив постколоніальної ученості, що поряд з іншими теоріями кидала виклик канонічному станові справ, є значним. Наразі виникає необхідність перегляду поняття канону, частково через спосіб, яким фундаментальні західні тексти прокладають шлях в інші літератури – роздуми про вплив натуралізму на південні індійські літератури, екстраординарне креативне використання Гомера та епічної традиції Св. Луціана Нобелівським лауреатом Дерекотом Волкоттом, сучасне перекладацьке поживання в Китаї, адже західні письменники перекладаються, зазнають імітувань і копіювань. Першорядне питання компаративістики, яке нині потребує вирішення, стосується ролі та статусу основних канонічних текстів, вище поцінованих за межами Європи та Північної Америки, аніж у дослідженнях учених, занепокоєних власною історією колоніалізму та імперіалізму.

Для Співак та вчених із південної півкулі центральні питання компаративістики безумовно політизовані. Проте я вважаю, що ключові проблеми для європейських учених є настільки естетичними, наскільки й політичними. Докорінно переоцінюється те, що становило знання про літературу, академічні навчальні плани Європи переписуються, щоб примирити покоління студентів, для яких концептуально незрозумілі тексти, написані до початку сучасної епохи. Зникнення класичних мов супроводжується зникненням мов середньовічних, так що акцент припадає на літературу від початку XVI століття. Це неминуче впливатиме на наші роздуми про історію літератури, інтерес до зародження (і зникнення) різних тем, форм, жанрів у часі. Знаменним є відновлення зацікавленості сучасних письменників античним світом, особливо класичним грецьким театром – ознака літературного феномену, що зумовлює переписування та переклади.

1993 року я видала книгу, у якій сперечалася з прибічниками погляду на компаративістику як науку, що перебуває у стані передсмертної агонії. За основу було взято дебати про так звану кризу в порівняльному літературознавстві як наслідок спадщини позитивізму XIX століття та неготовність враховувати інтеркультурний поступальний процес. На Заході це призвело до відчуття занепаду, проте в інших частинах світу і під іншими назвами компаративістика процвітала. Очевидно настав час для оновлення дисципліни, народженої в перекладацьких студіях, щоб зайняти центральну позицію: «Час порівняльного літературознавства як дисципліни минув. Міжкультурні жіночі студії, постколоніальні теорії й дослідження в галузі культури змінили обличчя літературознавства в цілому. Нам варто поглянути на перекладацьку діяльність як основну дисципліну сьогодення поряд з оціненим, але другорядним предметом порівняльного літературознавства» [3].

Це зумисно провокаційне твердження мало на меті підвищити інтерес до перекладацьких студій проти власне порівняльного аспекту в літературознавстві. Згадуючи його сьогодні, виявляємо суттєвий недолік: хоча порівняльні студії розвивалися не так швидко упродовж трьох останніх десятиліть, зіставлення й порівняння залишилися в центрі багатьох перекладацьких студій. Зараз я б написала, що ні порівняльне літературознавство, ні перекладацькі студії не можна розглядати як дисципліни, вони є радше методами наближення літератури, взаємно вигідними способами прочитання. Криза у компаративістиці є наслідком надмірного прескриптивізму, поєданого зі специфічними культурними методологіями, які не можуть бути універсально придатними чи значущими.

Співак відмовляється від згадок про глобалізацію на користь вигаданого планетаризму, але дискурс глобальних течій може бути корисним для компаративістів. Моделі обміну та перенесення, застосовувані в літературних та філософських дослідженнях, можна порівняти з рухливими частками глобального інформаційного потоку, який означає, що теорії культурного капіталу та його розповсюдження можуть слугувати продуктивним порівняльним методом. Відзначення особливих подій, які збирають разом учених, котрі працюють у широкому спектрі різноманітних дисциплін, також може бути результативним, відбиваючи найкраще у порівняльних студіях. Конференція у Лісабоні у листопаді 2005 року на вшанування пам'яті жертв 250 річниці землетрусу, який 1755 року в день Усіх Святих знищив місто, дає модель інтердисциплінарності та правдивої компаративістики. Землетрус у Лісабоні істотно вплинув на європейське мислення: надихав на літературні твори, як «Кандід» Вольтера, зумовив безліч теологічних дебатів про розмаїття перспектив у багатьох країнах, значну кількість картин переважно голландських та німецьких майстрів, наукові дослідження і розвиток тектонічної науки і, звичайно, постановку глибоких екзистенціальних питань про існування Бога. Гете

пізніше згадував дитинний страх, що живився історіями того, що трапилося у Лісабоні. Видання книги «O grande terramoto de Lisboa: ficar diferente» [4], приуроченої до конференції, що містила розділи, написані вченими з різних країн та з різних дисциплін, може слугувати моделлю порівняльної літератури XXI століття, хоча ця праця і не заявляла так про себе. Наявна багатозначність зібраних у хор голосів звернена до одного особливого історичного моменту. Таким чином, акт порівняння відбувається через показ розмаїтих засобів наближення вчених до однієї теми і, що найважливіше, через процес читання. Окремі дослідження можуть утворювати порівняльні точки перетину, але сучасне порівняння відбувається через зіставлення різних досвідів і через реакцію читачів на них.

Якщо теоретична компаративістика втрачає здатність визначати принципи порівняння, то починають формуватися штучні межі та вироблятися різні теорії. Це набуває підтвердження у так званій французькій школі компаративістики першої половини XX століття. На противагу їй, інші, особливо американські компаративісти, обирають підхід «все можливо», коли компаративістика трактується широко, як усяке зіставлення між будь-яких текстів, фільмів, музики, фото. Обидва підходи заперечують саму ідею порівняння, втиснутого в межі кордонів.

Коли роль читача виходить на передній план, а порівняльний акт відбувається не при відборі характерних текстів, а під час самого процесу прочитання, тоді предмет стає зрозумілим, пропонуючи по-справжньому інноваційний спосіб наближення іншої літератури. Також важливо, щоб тексти, які викликають дискусію, розглядалися в історичному контексті, який може кардинально змінити прочитання, цілком переробивши ідею порівняння.

Так, значущість перекладів (якщо їх можна так називати) китайської поезії Езри Паунда відбилася в його «Катаї» («Cathay») і полягає в тому, як вірші були прочитані, коли вони з'явилися, у який історичний момент були надруковані. Хуг Кеннер у книзі «Ера Паунда» говорить, вірші «Катаї» могли народитися як переклади античної китайської поезії, за визначенням самого Паунда, але шлях, яким вони були отримані, трансформував їх у воєнну поезію, що промовляла до поколінь, які боролися із жахами в окопах Фландрії. Кеннер доводить, що Паунд використовував працю Фенеллоса, так само як Поп послуговувався Горацієм, а Доктор Джонс використовував Ювенала у XVIII столітті «для підтримання системи паралелей і структури дискурсу» [5]. Як наслідок з'являється ряд надзвичайних віршів, що сприймаються не як екзотичні переклади, а як могутні образи, що відлунюють болем і втратами Великої Війни. Їх вплив, з одного боку, міг слугувати моделями для нових поколінь поетів, а з другого – виробляв критерії для майбутніх перекладачів, подаючи англомовним читачам різні параметри китайської поезії. Метою дослідника порівняльного літературознавства стає розуміння контексту цих віршів та порівняння їх з іншими видами воєнної поезії, написаної в той же час.

«Катаї» викликає інтерес насамперед засобами, завдяки яким переклад стає силою для літературного відродження та інновації. Це один зі способів сприяння перекладацьких студій порівняльному літературознавству; і хоча колись переклад вважався маргінальною площиною у компаративістиці, наразі доведено: переклад відіграє суттєву роль в історії літератури, а великим періодам літературних інновацій передують інтенсивна перекладацька робота. Важливість перекладу за часів Ренесансу та Реформації неможливо переоцінити, і на сьогодні важливим є те, що у процесі відкриття Китаю Заходові та поєднання з рештою світу новими економічними шляхами переклад теж відіграє значну роль. Так само, Кемал Ататюрк, започатковуючи турецьку програму модернізації у 1920-х, центральне місце відводив систематичним перекладам ключових фундаментальних текстів західної культури. Нові ідеї, жанри і форми приходять через переклад,

а тому дивно, що компаративістика як галузь науки так довго не визнавала важливості його дослідження.

Я не впевнена, якої термінології дотримуватися, розглядаючи компаративістику як предмет, дисципліну, наукову галузь. Ця невпевненість відбиває невизначеність самої компаративістики. Я згадала великого італійського критика Бендетто Кроче, надзвичайно скептичного у ставленні до порівняльного літературознавства, який вірив, що цей заплутаний термін викривляє очевидне – справжнім предметом дослідження має бути історія літератури: «Порівняльна історія літератури у її справжньому розумінні сприймається як абсолютне визначення літературної праці, що містить усі відношення, вписані у складну єдність універсальної історії літератури (куди ще вони можуть бути вписані?), вбачаючи у цих зв'язках і відношеннях сенс життя» [6]. Кроче, звичайно, має рацію у тому, що справжнім предметом дослідження повинна бути історія літератури, але вона має розумітися не лише як історія руху сучасної текстової продукції, а й як історія сприймання текстів у часі. Так, остання вистава Крістофера Марлоу «Тамерлан Великий» у лондонському театрі Олд Вік, з якої вирізано сцени, що можуть бути образливими для Ісламської публіки, пропонує захопливий приклад перечитування, що звертає увагу на соціополітичний контекст, у якому читається текст. Будь-яке порівняльне дослідження має враховувати історичний час Марлоу та липневе бомбардування Лондона 2005 року – проблеми, що постають перед сучасним британським режисером, вимагають виваженості в естетичних компромісах постановки Олд Вік та бажанні зберегти цілісність класичної англійської п'єси.

В ідеї «наближення» («to-comeness») Співак убачає подальший шлях для компаративістики; мене більше приваблює ідея «того, що відбувається» («has-happened»). Різними шляхами ми приходимо до спільної думки про редукцію компаративістики як дисципліни до методу наближення літератур, що висуває роль читача на передній план і є уважним до історичного контексту, в якому відбуваються акт написання і акт прочитання. Термін «порівняльне літературознавство» почав виникати лише на початку XIX століття, коли дискурс національних літератур вийшов на перший план; у XVIII столітті й раніше, коли вчені читали різними мовами, а дисципліни визначалися нечітко й були взаємопов'язані, потреби у порівняльному літературознавстві не виникало.

Майбутнє порівняльного літературознавства полягає у відмові від спроб штучного визначення предмета дослідження та зосередженні, натомість, на ідеї самої літератури, розумінні найширших можливих значень і визнанні невідворотної взаємопов'язаності, що постає з літературного спілкування. Жодна європейська література не може розглядатися в ізоляції, європейські вчені не повинні ухилятися від дослідження літературної спадщини. Історія розглядає переклад як ключовий складник урівноваженого інформаційного потоку, звідси необхідність розташування історії перекладу у центрі будь-якого компаративного дослідження. А оскільки письменники завжди випереджають літературних критиків приблизно на двадцять років, все більше сучасних європейських письменників звертається до літератури попередніх поколінь, займаючись нею, переписуючи її, використовуючи як засіб постановки питань до світу, в якому вони живуть. Будемо сподіватися, учені йтимуть за ними, залишивши безглузді запитання щодо термінології та визначень, для того щоб сфокусуватися на більш продуктивних дослідженнях самих текстів, відображаючи історію письма й читання крізь культурні та часові кордони.

Література

1. *Gayatri Chakravorty Spivak*, *Death of a Discipline* (New York: Columbia University Press, 2003), p. 6.
2. *Else Ribeiro Pires Vieira*, 'Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' poetics of transcreation', in *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, edited by Susan Bassnett and Harish Trivedi (London and New York: Routledge, 1999), pp. 95–113, p. 98.
3. *Susan Bassnett*, *Comparative Literature: A Critical Introduction* (Oxford: Blackwell, 1993), p. 161.
4. *O grande terramoto de Lisboa: ficar diferente*, edited by Helena Carvalho Buescu and Goncalo Cordeiro (Lisbon: Gradiva, 2005).
5. *Hugh Kenner*, *The Pound Era* (London: Faber, 1972), p. 202.
6. *Benedetto Croce*, 'Comparative Literature', in *Comparative Literature: The Early Years*, edited by Hans-Joachim Schultz and Phillip H. Rhein (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1973), p. 222.

Переклад Анастасії Топуз

Ульріх Вайсштайн

Видатний американський германіст, компаративіст. Народився 1925 року у Вроцлаві (нині – Польща). Вивчав англістику, германістику, історію мистецтва в університетах Франкфурта-на-Майні (Німеччина), Зальцбурга (Австрія), Айови (США), а також в Індіанському університеті (Блумінгтон, США). Упродовж 1954–1958 рр. викладав у Ліхайдському університеті (Бетлехем, США), а 1959–1990 рр. працював професором германістики та порівняльного літературознавства в Індіанському університеті у Блумінгтоні. Автор таких монографічних праць, як «Гайнріх Манн: історично-критичне введення у художню творчість» («*Heinrich Mann: Eine historisch-kritische Einführung in sein dichterisches Werk*», 1962), «Макс Фріш» («*Max Frisch*», 1967), «Вступ до порівняльного літературознавства» («*Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*», 1968), «Порівняльне літературознавство» («*Vergleichende Literaturwissenschaft*», 1968). У. Вайсштайн упорядкував видання «Сутність опери» («*The Essence of Opera*», 1964), «Експресіонізм як інтернаціональний літературний феномен» («*Expressionism as an International Literary Phenomenon*», 1973), «Література та образотворче мистецтво» («*Literatur und bildende Kunst*», 1992), «Інтертекстуальність: література та образотворче мистецтво Німеччини від епохи Відродження до двадцятого століття» («*German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*», 1993), «Семантика музично-літературних жанрів» («*Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen*», 1994), переклав англійською мовою дослідження «Гротеск у мистецтві та літературі» («*The Grotesque in Art and Literature*», 1963) В. Кайзера.

Микола Зимомеря, Іван Зимомеря

Переклад зроблено за виданням: Weisstein U. «Rezeption» und «Wirkung» // Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. – Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz: Kohlhammer, 1968. – S. 103–117.

«РЕЦЕПЦІЯ» ТА «ДІЯ»

За твердженням Клаудіо Гільєна, вплив (*Einfluß* – М. З., І. З.) – це психологічна категорія, оскільки він не залишає в позначеному ним художньому творі жодних видимих слідів. На мою думку, ця теорія є логічно і методологічно хибною, бо ж її автор не зважив на поняття натхнення (*Inspiration* – М. З., І. З.), а там, де воно йому видавалось недоцільним, опирався на традицію та узвичаєність.

Пояснити осмислене Гільєном питання можна, власне, лише тоді, коли розмежувати вплив і літературну рецепцію (Горст Рюдігер залюбки замінив би це поняття визначеннями дія (*Wirkung* – М. З., І. З.) чи засвоєння (*Aneignung* – М. З., І. З.) [1]. З погляду термінології це виглядало б так, що вплив є позначенням взаємодії між двома творами, а рецепція – цілісного взаємозв'язку, що охоплює відношення між творцями, читачами й обставинами часу, відтак схиляється до літературної соціології або літературної психології.

Особливим різновидом рецепції є успіх (*Erfolg* – М. З., І. З.), який може вважатися критерієм певного витвору і статистично потверджуватися списками бестселерів або ж кількістю постановок. Літературні успіхи – нерідко поверхневі й нетривалі. Вони залежні від модних тенденцій чи подій (присудження Нобелівської премії письменнику, ім'я якого після смерті стало складовою легенди, або, як це сталося з Синявським-Терцом, спрямовані проти митця тоталітарні насильницькі заходи) у рамках так званого літературного цеху. Те, що успішний у

колі читачів твір приналежить до наслідування, є зрозумілим. Таким чином, успіх в історії літератури обертається іноді впливом: вертерівська лихоманка спричинила вертерівські наслідування, в яких перейнято не художню цінність взірця, а перекальковано сенсаційне начало. Щодо дієвості цього віддалено спорідненого з плагіатом феномена в історії сюжетних розбудов Елізабет Френцель зауважила: «Прикметним є те, наскільки багато творів найвищого художнього рівня мають вже попередньо створений сюжет і як мало з них позначено своєю вигаданою фабулою. Ці нечисленні й належать здебільшого до тих творів, які характеризує безперервність у часі і в яких типові ознаки доби сягають вершини: «Дон Кіхот», «Сімплісіссімус», «Робінзон Крузо», «Вертер». Такі твори не розвинули – з огляду на типові для свого часу характери – власної історії сюжетної розбудови, а в результаті дали поштовх тільки для наслідувань, які копіювали багато окремих рис першотвору, його героїв та їхню організацію, ситуації та схему дій» [2].

Той факт, що успіх не є неодмінною передумовою літературного впливу, не потребує наголошення. Як особливо промовистий випадок варто згадати Божественну комедію, яка не спричинила стійкого впливу ані на велику аудиторію, ані на більшість зарубіжних письменників нового часу, але через посередництво декількох письменників, яких захопив твір, їй було забезпечене безсмертя і в межах літературної традиції. Зрештою, нестаток у рецептивності з боку конкретної аудиторії дає можливість дійти важливих висновків з проекцією на соціологію й опосередковано на літературу. Істотному для дослідника рецепції поняттю *infortune* (невдача – М. З., І. З.) у літературній сфері відповідає феномен *non-influence* (невпливовість – М. З., І. З.), розкритий Анною Балакян на основі гіпотетичного впливу По на Бодлера [3].

Коли робимо спробу розмежувати рецепцію й вплив, то сповна усвідомлюємо наявність тих перепон, що стоять на шляху цього завдання. Однак те, що доводиться нерідко мати справу з граничними випадками, не повинно відлякувати. Тож зануримося *in medias res* і передусім присвяtimo свою увагу так званій начитаності (*Belesenheit* – М. З., І. З.) як важливій сполучній ланці в ієрархії літературних вартостей. Між іншим, у театральному мистецтві її відповідником є знайомство з репертуаром, що послужило передумовою для творчості Макса Фріша, який, як сумлінний відвідувач Цюрихського драматичного театру, бачив на його сцені вистави Клоделя, Торнтон Уайлдера й Теннессі Вільямса, перш ніж вони вплинули на нього через літературні твори.

Предметом розгляду щодо начитаності обираємо роман у двох частинах «Генріх Четвертий» Гайнріха Манна, в якому вирішальну роль відіграє образ Монтеня [4]. Як свідчить опис фондів робочої бібліотеки письменника, він володів екземпляром «Есеїв», деякі з яких були позначені його рукою нотатками на полях. Окремі цитати з цих фрагментів лейтмотивно повторюються у багатьох місцях панорамного твору, який у сукупності також дихає духом Монтеня, тобто просвітленим скепсисом. Проте, крім відчутного в «Генріху Четвертому» осаду творчості Монтеня, у Гайнріха Манна має місце й обробка історичних фактів, на які він опирався згідно з доступними йому документами й трактуваннями. За всієї історичної автентичності роману Монтень, який у творі виступає від свого імені й наводить власні цитати, втім є витвором уяви. Отже, в історичному романі, в якому діє письменник-філософ, стає об'ємно зримим злиття рецепції (= начитаність), впливу та оригінальності.

Різниця між впливом і дією у літературній сфері особливо очевидно може бути продемонстрована на прикладі листів і щоденників Кафки, які достоту не були призначені для публікації, а відтак можуть вважатися непідробними автобіографічними джерелами. Проблема впливу закордонних авторів на Кафку – саме вона має значення для літературознавців-

компаративістів – розглядалась і по цей, і по той бік Атлантичного океану різними вченими більш чи менш переконливо. Так, Марк Спілка підтвердив в одній вельми змістовній студії, що початок новели «Перевтілення» містить безпосередній зв'язок з повістями «Ніс» Гоголя і «Двійник» Достоевського, а певні елементи сюжету, ймовірно, перейняті з роману «Девід Копперфільд» Чарльза Діккенса [5]. Однак, якщо звернутися до листів і записів Кафки й перевірити, яких іншомовних авторів празький письменник згадує з пієтетом, то виявиться, що цієї пошани не удостоєні ані Гоголь, ані Достоевський чи Діккенс, а насамперед француз Гюстав Флобер, життя і творчість якого повсякчас захоплювали Кафку. (Між іншим, він читав листи і твори Флобера частково і мовою оригіналу).

Досі, наскільки відомо, ніхто не спробував висвітлити літературну (стилістичну або тематичну) залежність Кафки від Флобера. Проте така потуга мала б зазнати невдачі; бо ж спорідненість між двома письменниками, як свідчать різні записи в щоденниках Кафки, є проявом передусім психологічної природи. Працюючи над романом «Зниклий безвісти» (= «Америка»), він писав 6 червня 1912 року: «Зараз я читаю в листах Флобера: «Мій роман *L'Education sentimentale* є скелею, на якій я звисаю, і я не відаю нічого, що відбувається у світі». – Схоже на те, що я записав собі 9 травня». Тут постає питання про стосунок письменника до свого твору *in statu nascendi* (у стані народження – М. З., І. З.) і про потребу творити на рівні відчуття примусу, яка підштовхує до повного відособлення від оточення та навколишнього середовища. Флобер і справді усамітнився в сільській місцині, щоб копіткою працею пришвидшити «Мадам Боварі» до «терпкого завершення»; Кафка ж був прикутий до своєї професії, яка стала його мукою, оскільки вона залишала йому для письменницької діяльності лишень вихідні дні та нічні години. Тож туберкульоз, який у нього діагностували 1917 року, був його якорем порятунку.

Біографічне значення спорідненості душ Кафки та Флобера підкреслюється ще однією паралеллю у психологічній сфері. Наприкінці липня 1913 року приятель Макса Брода записав стосовно його запланованого одруження з Феліс Бауер таке: «Усе тепер дає мені відразу поживу для замислення. Кожний жарт у гумористичному листку, згадки про Флобера і Грільпарцера, вигляд нічних сорочок на приготованих до сну ліжках моїх батьків, шлюб Макса» [6]. Появлені тут психо-фізіологічні стримуючі чинники письменник справедливо вважав непереборними. Між іншим, він ділився ними з Флобером, який 28 жовтня 1872 року звернувся до Жорж Санд з такими словами: «*L'être féminin n'a jamais été emboité dans mon existence ; et puis, je ne suis assez riche, et puis... et puis... je suis trop vieux... et puis trop propre pour infliger à perpétuité ma personne à une autre*».

Наведений приклад показує, що безпосередній вплив Флобера на Кафку не мав літературного характеру. Тільки через те, що обидва чоловіки є знаковими письменниками, ці психологічні рецептивні взаємини важливі в літературно-історичному контексті й плідні для порівняльного дослідження. Вплив і рецепція у відношенні Кафки до німецьких авторів найбільш гармонійно поєднуються у випадку Стріндберга, зокрема тому, що й швед тільки незначно закодовує реалії свого особистого пекла в романах і драмах.

Якщо проектувати психологічну ауру, що оточує письменника, на соціологічне, то відбувається наближення до міфу чи легенди. Вони утворюються, коли біографічні факти зазнають фальсифікації або спрощення через свідоме або несвідоме акцентування на окремих рисах, що веде до спотворення правдивої картини. При цьому нерідко приписуються нові характеристики. Так, у середньовіччі Данте повсюдно вважався чаклуном з огляду на зміст розділу, що стосувався його рідного міста Мантуя у двадцятій пісні «Пекла», а Байрон чи Рембо

як письменники зазнавали втрат через те, що наступні покоління плели їм не той вид вінків. Міфи постають іноді внаслідок того, що доробок письменника оцінюється і прочитується тільки крізь призму одного-єдиного твору; звідси – його посмертна слава спочиває на надто вузькому ложі. У зарубіжжі Гете часто відомий лише як творець «Вертера», а Крістіан Моргенштерн і в німецькомовному просторі став «жертвою» своїх «Пісень шибеника».

На відміну від вище описаного зв'язку засвоєння, рецепція іншомовного твору певним письменником є, поза всякими методологічними сумнівами, об'єктом дослідження порівняльного літературознавства незалежно від того, чи ця рецепція набуде безпосереднього, опосередкованого чи сумнівного літературного відображення. Так, Клаус Шритер у своїй праці про юного Гайнріха Манна вельми умовно спромігся переконати читача в тому, що Бальзак справив значний вплив на романи й новели німецького автора; проте на основі посилення на один біографічний випадок він виявляє причини того, що Гайнріх Манн, незважаючи на своє ґрунтовне знання творів Бальзака, не написав про француза жодного монографічного есе: «Причини відсутності дослідження про Бальзака мають зовнішній характер. Їх можна відчитати з відбитків фрагментів кореспонденції Гайнріха Манна в каталозі аукціону. 1908 року, коли Гайнріх Манн вступив у перемовини з видавництвом Інзель у справі передачі повного зібрання його творів, він переконував надати йому можливість написати вступ до видання «Людської комедії», яке побачило світ у видавництві Інзель того ж року. Гайнріх Манн надіслав свою пропозицію Антону Кіппенбергу через адвоката Максиміліана Брантля. Той заперечив Брантлю 10.08.1908 року: «Ми не можемо з Вами погодитися стосовно вступу. Звісно, ми вважаємо, що Гайнріх Манн якнайкраще впорався б цим завданням, проте ми гадаємо, на противагу Вам, що й вступ Гуго фон Гофманнстала є винятково чудовим та вдалим» [7].

Найпростіший спосіб засвоєння, що здійснюється таким чином, виявляється за умов, коли досліджуваний письменник завдяки мовним знанням має безпосередній доступ до іншомовних оригіналів. Щоправда, тут також наявні ступеневі відмінності залежно від мовних знань реципієнта. За недостатнього знайомства з іноземною мовою неминуче виникають непорозуміння, які породжують привід до розгадки мистецької тайни. При цьому не завжди однозначно зрозуміло, де, відповідно, завершується мистецька – по суті несвідома – зрада і починається свідомо маніпуляція з першотвором. Із цієї подвійної перспективи особливо проступало б, приміром, відношення Бертольда Брехта до англійської та французької літератури. У дослідника рецепції виникають запитання на кшталт: «чи мав Брехт доступ до оригінальних текстів?», «чи він користувався цією можливістю?», «чи вистачало його мовних здібностей для чого, щоб логічно інтерпретувати тексти?» і «чи залежало йому на тому, щоб при перетворенні діяти у згоді з твором?». Вони налаштовують його на те, щоб, уміло використовуючи методи аналізу, виявити відтінки впливу і рецепції та їхній осмислений взаємозв'язок.

Вивчення рецепції стає особливо привабливим тоді, коли досліджуваний письменник сам виступає в якості посередника (*transmetteur, intermediary*). У студії «Вплив і літературний успіх» Анна Балакян підтвердила на прикладі перекладів Бодлера творів По і Жіда віршів Блейка, які творчі можливості виникають з деформації художньої моделі, реалізованої письменником-перекладачем. У контексті даного аспекту дослідження рецепції у порівняльному ключі заслуговують на увагу інтерпретація «Антигони» Гельдерліна та її «зустрічний проект» Брехта.

Німецькомовний переклад грецької трагедії Гельдерліна є адекватним тією мірою, що – за винятком деяких «непристойних» місць [8] – відтворює рядок за рядком; однак вже сучасники німецького Піндара виказували невдоволення незрозумілістю словоутворень та побудовою речень. Його версія «Антигони» ніколи не здобула популярності і лише 1918 року в Цюриху була

виконана на сцені. Проблемність стилю твору може бути пояснена двома причинами: з одного боку, має місце ретельно обдуманий намір перекладача відтворити оригінал якомога точніше замість того, щоб передати його суть у відповідності до стану розвитку німецької мови тогочасного періоду, тобто модернізувати або «обробляти». Можливо, це пояснює заувага Ісмєни, що звучить архаїчно: «Du färbst mir, scheint's, ein rotes Wort» / «Видається, слово ти забарвлюєш червоним» (М.З., І.З.; у перекладі Бориса Тена: «В чім справа? Видно, дуже ти схвильована?»); тут відчувається поривання зберегти використання Софоклового дієслова *kalcheinein*, що етимологічно пов'язане з пурпурною каракатицею.

З іншого боку, мовні знання Гельдерліна були недостатніми для розуміння певних місць, як-от перекладена частина хорової строфи «Denn jetzt ist über die letzte Wurzel gerichtet das Licht in Oedipus Häusern» / «От і парость юну цю – Едіпового дому промінь сяючий» (переклад Бориса Тена – М.З., І.З.), яку американці Дадлі Фіттс і Роберт Фітцджеральд передали словами «So lately this last flower of Oedipus' line drank the sunlight». Брехт, якому грецька мова (на відміну від латини) була чужою, перейняв приблизно третину тексту Гельдерліна й вкравив в свою інтерпретацію від 1947 року, з-поміж них і наведені місця, які видаються застарілими. Те, чого він досягнув за допомогою цього прийому, були не бажані ним інтелектуалізація та об'єктивізація дій на сцені, що досягалися засобом відчуження, а навпаки – непотрібне ускладнення розуміння. «Відчуження через вірцевість» постає тут двосічним мечем, бо воно водночас і прояснює, і затьмарює.

Образ іншомовних авторів і їхніх творів, який створив письменник в якості критика, також належить до рецепції в межах літератури. Хвилеподібний рух процесу засвоєння особливо наочний на прикладі творчості Флобера, якого в анналах німецької літературної критики пізнього XIX і раннього XX ст. спочатку возвеличували або картали як реаліста або навіть натураліста (переважно зі вказівкою на скандальний процес, що виник після появи «Мадам Боварі»), а згодом – як романтика і митця-формаліста – парнасця [9]. Тільки поступово пробивалося усвідомлення того, що ці розмаїті аспекти його творчості не є взаємозаперечливими, а романтизм і реалізм («Мадам Боварі»), як і декаданс чи формалізм («Спокуса святого Антонія»), можуть діалектично співвідноситися в одному творі.

Вказівка на «Антигону» Гельдерліна впроваджує у спеціальну галузь – переклад, теоретичне і практичне вивчення якого в порівняльному літературознавстві за сучасної доби здобуває дедалі зростаючу увагу і є джерелом – можна сказати без перебільшення – безмежної вторинної літератури. У контексті стислого представлення завдань і можливостей компаративістики обговорення цієї проблеми виходить за поставлені межі. А все ж доцільно коротко зупинитися на феномені історії літератури, що тісно пов'язаний з питанням *translatio*; у Німеччині цей феномен відомий під назвою *Rezeption*, що однак має мало спільного з англійським чи французькими поняттям *reception*. У цій галузі дослідження рецепції йдеться про осмислення спадщини класиків, що необхідне для роботи з історією переказів античних авторів, а відтак – про проблему слави, тривалості і літературного безсмертя.

Стрижневі питаннями цього типу – з акцентом на методології – розкрив Клаус Любберс у праці «Завдання та можливості дослідження рецепції» [10]. Цьому вченому залежало насамперед на тому, щоб показати шлях утворення класичного канону і яким змінам він підлягає. При цьому варто встановити, яку роль відіграють, наприклад, політичні й соціальні обставини у методі відбору, а також – з огляду на показник якості – чи в літературі «працює» Дарвінівське *survival of the fittest* (виживання найсильніших – М. З., І. З.). Те, що це не є обов'язковою умовою, доводить той факт, що ми завдячуємо виживанням деяких класичних творів (як це трапилося з більшістю

відомих нам драм Евріпіда) випадковим знахідкам папірусів і ваз, разом з тим, до нащадків дійшли тільки сім «канонічних» трагедій Есхіла та Софокла.

Дослідження рецепції у такому ключі (його протилежністю *en miniature* (у *мініатюрі* – М. З., І. З.) є вивчення топосу) має за мету, приміром, пояснити розташування поетів у лімбі Дантового *Inferno* (Пекла), причому виникають питання: чому Лукан, Овідій та Гораций затьмарили тризир'я грецьких трагіків, чому у *Purgatorio* (Чистилище) проводарем є нині забутий Стацій та як дійшло до того, що Гомер лише від XVII століття зрівнявся славою зі своїм послідовником Вергілієм.

Не потребує жодного пояснення, чому наукове дослідження рецепції повинно бути радше орієнтоване літературно-історично, ніж літературно-критично, коли воно хоче реєструвати *sine ira et studio* (без *гніву й упередженості* – М. З., І. З.) ті відхилення, яким підвладні поетичні образи: «Діалектичний історик літератури, який опирається на дослідження рецепції, керується не осудом, а описом. Він не бере до рук вирок, а вкладає його в руки критикам різних епох» [11].

Критерії, що ними оперує Т.С. Еліот в есе «What is a Classic?», а саме – мовленнєва й моральна зрілість нації, яку представляє класик, а також наявність етапів літературного розвитку, що утворюють основу, на якій базується його твір, – мають цінність для порівняльного дослідження тільки тією мірою, коли вони проливають світло на здатність і готовність сприйняття з боку англійського письменника, який вважає Гомера, Данте і Шекспіра менш класичними, ніж Вергілія, і який шокує нас, німців, своєю індіферентністю і ледь чи не гордовито виставленою на показ необізнаністю стосовно творчості Гете. Навіть у своїй промові при врученні Ганзейської премії імені Гете Еліот не зумів нівелювати це враження.

Класиком, про що знає також дослідник рецепції, є той письменник, доробок якого виринає з лімба загрозливих зон забуття, які виникають безпосередньо вслід за його смертю, і возвеличується або читається наступними поколіннями. Звісно, тенденція до спрощення у такому догматичному судженні не залишається непоміченою для знавця світової літератури. Адже є такі промовисті винятки, як творчість Бертольда Брехта, коли взагалі не було потреби перетинати поріг безсмертя ані через десять, двадцять або тридцять років після його відходу, оскільки його слава, що була забезпечена йому ще при житті, після смерті не тільки не маліла, але й зростала. Цей факт підкреслив, зокрема, Макс Фріш, який проте з певною гіркотою вказав все ж на огульну відсутність ефекту від доробку шанованого ним класика. Втім, існує вірогідність, що в такому разі точка відліку хронологічно пересувається й Брехт теж – у непередбачуваний нині момент – тимчасово впаде в небуття. Інакше коїться з Францом Кафкою, великим невідомим двадцятих і тридцятих років, творчість якого сьогодні похована під грузом творів його екзегетів і наслідувачів, а відтак – його слава може замулити власну криницю.

В історії світової літератури чимало цікавих варіацій на цю тему. Так, Ескарпі звертає увагу на те, що нерідко відбувається «відкопування» й повторне відкриття призабутих упродовж тривалого часу митців завдяки творчим особистостям, які сприймають невизнаних класиків як конгеніальних і своєчасних, а їхні твори заново впроваджують в обіг. Т.С. Еліот, приміром, вдихнув нове життя у «метафізичних поетів» Донна, Марвелла, Герберта і Крешоу, а новокритики, для яких Т.С. Еліот був взірцем, означували свою поезію зразком розробленої ним поетики; екзистенціалісти прославляли не тільки Достоевського, але й Ібсена («Бранд») та Толстого («Смерть Івана Ільїча»).

Для компаративіста, предметом дослідження якого є рецепція, значний інтерес представляє не тільки феномен повторного відкриття, але й відкриття досі невідомих у зарубіжжі

іншомовних письменників. Його завдання полягає у висвітленні того і як сюрреалізм звів Кафку на престол і чому Брехт спільно з Беккетом, Йонеско і абсурдним театром підкорив Францію.

З проекцією на світову літературу «читання багатьма поколіннями» означає ніщо інше, як «бути заново перекладеним кожною генерацією». Це історично зумовлене продовження розгадки мистецької таїни суперечить науковій вимозі щодо філологічної скрупульозності, що покликана розташувати кожний твір у відповідне йому оточення і на цьому ґрунті його розтлумачити. Якщо поділяти позицію – безсумнівно виправдану з погляду освіченого пересічного читача, – що кожна епоха потребує свого Гете, Шіллера чи Кляйста, то слід звинувачувати батьківщину якогось визначного письменника вже тільки в тому, що та не надала йому можливості проявитися в такий спосіб. Лише за радикальної зміни мови, яка перебуває ще в процесі становлення, згодом з'явиться необхідність перекладу, як це має місце в англійській літературі стосовно «Беовульфа» і (ймовірно) Чосера; водночас драми Шекспіра в їхній оригінальній версії, як і раніше, можуть бути доступними – з відповідними примітками – освіченим англійцям.

У Німеччині сьогодні читають, наприклад, «двомовні» видання «Пісні Нібелунгів» (збірка Дітеріха) і віршів Вальтера фон дер Фогельвайде (у серії «*Exempla Classica*» видавництва «Фішер»); і навіть першотекст «Сімпліціуса Сімпліціссімуса» – як і оригінал твору «Гаргантюа і Пантагрюеля» у Франції – повинен бути адаптований для «*common reader*» («*рядовий читач*» – М.З., І.З.) наших днів (видавництво «Вінклер-класікер»). Подібну картину спостерігаємо і з класичною комедією «Даттеріх» Ернста Еліаса Нібергалля, написаною на діалекті, та райнським «дійством на масницю» «Радісний виноградник».

Справді, ці твори, написані народною мовою, могли бути б перекладені буквально; проте при перекладі на літературну мову втрачається істотний, сказати б, вирішальний елемент, який можна означити як вірогідність середовища, атмосфера або його дух. Окрім цього, існують також твори, які цілковито не піддаються перекладу, бо їхня мовна форма настільки зрослася зі сприятливим ґрунтом, що її пересаджування у чужу землю було б смертельним. Варто згадати тут про «Улісса» Джеймса Джойса, який сам по собі є граничним випадком, а також про «Поминки Фіннегана», де вже в оригіналі панує чужа мова. *Mutatis mutandis* (заміна того, що підлягає заміні – М.З., І.З.) виступає і в німецькій експресіоністичній поезії у її радикальних проявах: у мистецтві слова Августа Штрамма, футуристичних словесних каскадах Йоганна Р. Бехера і синтаксичній акробатиці Готтфріда Бенна («Кариатіда»). Навіть синтаксично ортодоксальний Георг Тракл фактично не підлягає перекладу, як-от у англійському виданні вірша «Горни» Роберта Блая та Джерома Райта можливий для інтерпретації смисл рядка «*Fahnen von Scharlach stuerzen durch des Ahorns Trauer*» замінюється справжньою нісенітницею: «*Banners of scarlet rattle through a sadness of maple trees*» [12].

Якщо, з одного боку, періодично виникаюча потреба в нових перекладах творів зарубіжних класиків – на кожному етапі, однак, відсіюються більш слабкі учасники забігу на приз безсмертя – служить мірилом цінності цих творів, то, з іншого боку, існують переклади, що стали класичними, приміром, незамінний переклад Шекспіра з-під пера Шлегеля-Тіка, який, незважаючи на інтерпретації Флаттера, Гундольфа, Роте та ін., має незгасну популярність, або переклад Пруста К. К. Скотта-Монкріффа чи «Фауст» французькою мовою Жерара де Нерваля. Чим об'ємніший твір, що передається іноземною мовою, тим важче вдається, звісно, витіснити вже існуюче видання; приблизно так трапилося з Гомером Фосса і Драйдена, серйозну конкуренцію яким склали спершу Рудольф Александер Шридер, а також американці Роберт Фітцджеральд («Одіссея») і Річмонд Леттімор («Іліада» та «Одіссея»). Зрештою, відсутність видатних перекладацьких рішень може в деяких випадках бути причиною того, що класикові

певної національної літератури не забезпечені світова слава і тривалість у рецепції. (Такої долі особливо часто зазнають творчі зразки малих літератур). Тільки так пояснюється критична обмовка Т. С. Еліота щодо Гете й байдужість німецьких критиків до Чосера і Мілтона.

Переклади часто підлягають також тривіалізації, прикладом якої може послужити пом'якшення змістового навантаження «Подорожей Гуллівера» та «Робінзона Крузо». Це трапляється неминуче, коли перекладач виступає в якості редактора, який на своїх знаменах пише гасло «*Omnia recipiuntur secundum recipientem*» («*все сприймається згідно з тим, хто сприймає*» – М.З., І.З.) [13]. При цьому він зважає на моду як прояв доби або на національний характер. На щастя, спотворення на кшталт інсценування Морісом Валенсі трагікомедії Дюрренматта значно рідші, ніж прості скорочення, приміром, пропущення розділу з ловлею кита у «Мобі Дікові» чи викорінення цілих уривків з роману «Штіллер» Макса Фріша в авторизованому перекладі Майкла Баллока, який, між іншим, сам автор визнав вдалим; усе це стає більш незрозумілим, коли при цьому нерідко йдеться про символічно перевантажені, алегоричні оповідання чи про варіанти й повтори, усунення яких додає додаткового імпульсу, оскільки повтор належить до іманентних категорій роману. Підсумовуючи цю тему, можна сказати, що книжка є безсмертною упродовж того часу, допоки є вірогідність її хибного трактування. Клаус Любберс стверджує цілком у сенсі Робера Ескарпі, коли зазначає: ознакою великої літератури є здатність щоразу «розголошувати таїни», тобто мати потенціал для нових інтерпретацій.

Обмежений обсяг нашої розвідки не дозволяє нам поруч з доксологією (вчення про долю книжок) докладно розглянути й месологію, завдання яких окреслив свого часу Поль ван Тігем. Отже, доводиться відмовитися від докладнішого розгляду значення посередника, тобто професійного перекладача. Проте слід нагадати про те, що знання національної літератури у зарубіжжі залежить від багатьох позалітературних чинників: переважно комерційні принципи відбору з боку редакційної колегії, політичної обстановки (див. історію літературних стосунків між Німеччиною та Францією після воєн від 1870 до 1871, 1914 до 1918 і 1939 до 1945), ролі засобів масової інформації (радіо, телебачення, кіно) і т. д. Економічна ситуація перекладача також відіграє у міжнародному літературному діалозі роль, яку не слід недооцінювати; адже в той час, коли в Німеччині представники цього класу здобувають гарну славу і пристойно заробляють, то в Америці вони переважно отримують мізерну оплату й змушені працювати відрядно. Цим пояснюється низька якість авторизованих англійських видань значимих романів Андре Жіда, Германа Гессе і Алена Роб-Гріє; щоправда, невдала спроба Едвіна та Вілли Мьюр перекласти «Процес» Кафки більшою мірою полягає у недостатньому знанні німецької мови. Промовистий приклад зв'язку між невіглаством та комерціалізацією – створена Віртом Вільямсом англійська «нова редакція» роману «Учитель» Гнус Гайнріха Манна, яка до того ж безсоромно плагіює більш раннє й краще видання.

Невдячну роль у виборі перекладача відіграє інтернаціональний *copyright*, що у багатьох випадках монополістично присвоюється правонасієм (автором чи видавництвом) і певний перекладач тривалий час – іноді навіть до втрати дії авторських прав – володіє винятковим привілеєм, якого він не завжди гідний з огляду на кваліфікацію та досягнення. Таким чином, публіка за будь-яких обставин залежить від перекладів, художню цінність яких вона не здатна оцінити і які часто переказують їй хибну картину задумів зарубіжних письменників. Такою була – щонайменше донедавна – прикра доля Бертольда Брехта; і понині існують авторизовані англійські редакції творів цього письменника, які їх тільки псують.

Те, що смак і мода, потяг до розгадки мистецької таїни і будь-який вид санкцій у жодному разі не обмежуються *distribution* (збут – М.З., І.З.) або *consommation* (споживання – М.З., І.З.) у постульованій Ескарпі літературно-соціологічній тріаді, доводить, між іншим, та обставина, що на стадії патронатства – перед звільненням митця від економічної залежності від заможних осіб – не один письменник писав твори, які відповідали смаку свого мецената (зокрема «Енеїда»), або ж те, що творець після згаданого звільнення кориться тиску масового патронатства, тобто, уподобанням доби, прагненням сенсаційності тощо, а відтак пише книжки, які добре продаються. Чому детективні чи еротичні бестселери (у кращому разі – низькопробні й сентиментальні викидні продукти) поширюються за межі країни і переповнюють світовий ринок? Це – проблема майбутніх досліджень для соціологів серед компаративістів.

Повертаючись до літературного осмислення рецепції у вужчому сенсі, доцільно згадати деякі випадки, в яких письменник діє на іншого автора через посередництво перекладача. Алоїз Гофман підкреслив у своїй праці «Томас Манн і світ російської літератури» наступне: «Т. Манн був позбавлений нагоди ознайомитись з Росією на власному досвіді. Несприятливі обставини зірвали план лекційного туру російськими містами, стали на заваді зустрічі з Толстим. Чуттєвий світ росіян залишився для нього закритим, їхня мова також залишилася чужою. Тому він був змушений користати з непрямої інформації від посередників і перекладачів. Вони часто були ненадійними засобами звідомлення, як, власне, це стосується й перекладу, коли врахувати, що в ньому нерідко змазані риси національної самобутності, фарби й відтінки» [14].

Гофман дійшов висновку, що образ Росії Томаса Манна та його сприйняття російської літератури (особливо Достоевського) містили залежність від поглядів Дмитра Мережковського. Однак, оскільки ці погляди були суб'єктивно забарвленими, то так званий вплив Достоевського на Манна базується переважно на оманливих судженнях. Чеський вчений суперечить сам собі, коли в іншому місці він стверджує, що Томас Манн міг би служити прикладом того, «що відстань і мовний бар'єр не утворюють у процесі літературної рецепції жодних істотних перешкод» [15]. Це протиріччя блискавично оголює слабкості застосованих Гофманом літературно-історичних і літературно-критичних методів. Наступний приклад несвідомої «творчої зради» подає Анна Балакян у своїй студії «Літературні витоки сюрреалізму» [16]. Йдеться про місце з оповідання «Спадкоємці» Ахіма фон Арніма, яке було неправильно прочитане французьким перекладачем Теодором Готьє і фактично спотворене до своєї протилежності. Але саме ця похибка так сильно вплинула на Андре Бретона та його сюрреалістичних друзів, що вони звели Арніма до провісника літературного сюрреалізму.

Переконливим доказом того, що й професійні рецензенти та театральні критики не завжди вище всякої похвали, є приклад з історією рецепції драм Брехта у Сполучених Штатах [17]. Так, такі чутливі і літературно обізнані критики, як Джон Гесснер і Старк Янг були безпорадні в оцінці п'єси «Мати» за її нью-йоркської інсценізації 1935 року через те, що теорія Брехта була для них книжкою за сімома замками. Тож коли вперше були фрагментарно перекладені англійською мовою примітки до «Розквіту і занепаду міста Махагоні» й вони стали доступні американській аудиторії, то їх сприйняли з обуренням та похитуванням головами.

Сумлінний історик літератури може дійти висновку, що ціла низка популярних рецептивних студій орієнтовані виключно на відгомін публічної критики і при цьому імпліцитно відрікаються від соціологічної багатоплановості поняття рецепції. Відповідними ілюстраціями служать дослідження Бернарда Вайнберга про засвоєння французького реалізму в країні його походження, а також аналіз німецької критики творчості Золя в останній чверті XIX століття з-під пера Вінтропа Г. Рута [18].

Особливо в Сполучених Штатах літературна критика (включаючи її академічних представників) і понині вчиняє смертельний гріх – незнання мов; які наслідки може мати ця недбалість, засвідчує вторинна література про Кафку. У розділі «Шлях до Рамзеса» роману «Америка» міститься, як відомо, таке речення: «Dann nahm [Rossmann] die Photographie der Eltern zur Hand, auf welcher der kleine Vater hochaufgerichtet stand, während die Mutter in dem Fauteuil vor ihm, ein wenig eingesunken, dasaß» [19] / «Тоді [Россман] взяв до рук фотографію батьків, на якій струнко стояв невисокий батько прямо, а мати сиділа перед ним, ледь відкинувшись у кріслі» (М.З., І.З.). За допомогою цього опису письменник розповідає читачеві про домінуючу поставу Карлового батька і жіночно-покірливу матір, яка спроможна пробачити «проступок» свого нащадка.

Якщо звернутися до статті «Америка. Її генеза» Марка Спілки, то прочитаємо таку інтерпретацію вищевказаного місця: «Фотографія показує [Карлового] батька, який стоїть «дуже прямо» за його матір'ю... Те, які відчуття викликають ці образи, potwierджується у романі: його відразу до сексу корениться в його любові до матері; його страх щодо різкого несхвалення батька і його фалічної сили» [20]. Сутність цієї «мистецької зради» цілком очевидно полягає в тому, що застосований психоаналітичний метод літературної критики намагається відшукати певні комплекси і ознаки придушення у підсвідомості персонажів і їхніх творців, чіпляється за дослівний переклад (струнко = erect), проте при цьому не береться до уваги той факт, що це англійське слово має присмак, який відсутній у німецькій мові. Отже, перекладач, не бажаючи цього, підготував критиків, який не володіє знанням іноземної мови, фатальну для нього пастку.

Наприкінці – кілька зауваг щодо тієї галузі французької компаративістики, яку нині часто окреслюють застарілою й методологічно сумнівною (Карре, Гюйар). Йдеться про дослідження так званих *images* (образи) або *mirages* (*спотворені зображення* – М.З., І.З.), які можна вважати національними еквівалентами тих міфів і легенд, що стосуються окремих письменників.

Ця особлива дисципліна була ще невідомою ван Тігеу. Гюйар (послідовник і учень Карре) присвятив їй окремий розділ, однак у перевиданні «*La Littérature comparée*» (1961) він був вимушений визнати: на сучасному етапі розвитку цей вид досліджень відсувається на задній план. Втім, Пішуа та Руссо також відвели місце цій проблемі на п'яти сторінках матеріалу під назвою «*Images et psychologie des peuples*», в якому вони, не поділяючи нищівну критику з боку Рене Веллека, висловились про цю проблематику стриманіше. Зрештою, у моїй рецензії на книжку Сімона Жена також показано, наскільки легко дослідження «*images*» та «*mirages*» зісковзують у позалітературність.

Спробу бодай частково легітимізувати цю суміжну галузь порівняльного літературознавства нещодавно здійснив нідерландський дослідник Г. Дізерінк. Він виходить з того спостереження, що з літературного погляду образ або спотворене зображення чужих народів часто «відіграє таку іманентну роль, що навіть при однозначному обмеженні так званим внутрішньолітературним дослідженням, виникає потреба його вивчати, коли прагнемо цілісно розкрити значення конкретного твору й відповідно вписати його у контекст історії літератури» [21]. У цьому зв'язку Дізерінк наводить приклад з романом «Щоденник сільського священика» Жоржа Бернаноса, в якому проектується абсолютно однобокий, стереотипний образ фламандського національного характеру. Подібним чином можна також розглядати на матеріалі п'єс «У гушавині міст», «Розквіт і занепад міста Махагоні», «Свята Іоанна скотобоець» і «Кар'єра Артура Уї» таку тему, як «Образ Америки Брехта і його літературний відгомін». При цьому слід було б дослідити, якою мірою уявлення письменника про Чикаго лежало у площині літературного походження («Джунглі» Аптона Сінклера та «Колесо» Йоганнеса В. Єнсена) і

якою мірою воно відповідає не-літературному «міфу». Цими заувагами про літературні складові дослідження рецепції завершуємо роздуми про суміжну галузь порівняльного літературознавства.

Література

1. «Видається, що висвітлення винятково *впливів* вичерпало свою дієвість. Використовуючи замість цього визначення *дія*, ми не просто вливаємо нове вино в старі міхи, але й маємо на увазі щось принципово інше. Дії dokonують сили – *живі* сили, яким властива здатність породжувати перетворення», *Schweizer Monatshefte* 42 (1962), С. 306.
2. *Frenzel E.* Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. – Stuttgart, 1962. – S. 47.
3. *Balakian A.* Influence and Literary Fortune. The Equivocal Junction of Tho Methods // *YCGL* 11. – 1962. – S. 24–31.
4. Див.: *Weisstein U.* Heinrich Mann, Montaigne and Henri Quatre // *RLC* 35. – 1961. – S. 71–83.
5. *Spilka M.* Kafka's Sources for «The Metamorphosis» // *CL* 11. – 1959. – S. 289–307.
6. *Kafka F.* Tagebücher. – New York, 1948. – S. 311.
7. *Schröter K.* Anfänge Heinrich Manns. Zu den Grundlagen seines Gesamtwerks. – Stuttgart, 1965. – S. 147.
8. Так Гельдерлін переклав 569 рядок оригіналу словами: «Von anderen gefallen auch die Weiber» / «Жінки їм також були до вподоби» (М.З., І.З.); натомість Брехт, застосовуючи дослівний переклад, пише: «'s gibt mehr als einen Acker, wo man pflügen kann» / «Не одна була нива, яку можна було зорати» (М.З., І.З.).
9. Поп.: *Weisstein U.* Heinrich Mann und Gustave Flaubert. Ein Kapitel in der Geschichte der literarischen Wechselbeziehungen zwischen Frankreich und Deutschland // *Euphorion* 57. – 1963. – S. 132–155.
10. *Lubbers K.* Aufgaben und Möglichkeiten der Rezeptionsforschung // *GRM N. F.* 14. – 1964. – S. 292–302.
11. *Lubbers K.* Aufgaben und Möglichkeiten der Rezeptionsforschung // *GRM N.F.* 14. – 1964. – S. 301.
12. *Trakl G.* Twenty Poems / Translated by James Wright, Robert Bly. – Madison, Minnesota: The Sixties Press, 1961. – 61 p.
13. *Schücking L. L.* Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. – Bern: Francke, 1961. – S. 95.
14. *Hofman A.* Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur. – Berlin: Akademie-Verlag, 1967. – S. 75.
15. *Hofman A.* Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur. – Berlin: Akademie-Verlag, 1967. – S. 344.
16. *Balakian A.* Literary origins of surrealism. A new mysticism in French poetry. – New York: University Press, 1947. – 171 p.
17. Див.: *Weisstein U.* Brecht in America. A Preliminary Survey // *Modern Language Notes* 78. – 1963. – S. 373–396.
18. *Root W. H.* German Criticism of Zola 1875–1893: With special reference to the Rougon-Macquart-Cycle and the roman experimental. – New York: Columbia University Press, 1931. – 112 p; *Weinberg B.* French Realism. The Critical Reaction 1830–1870. – New York: MLA., 1937. – 259 p.
19. *Kafka F.* Amerika: Roman. – Frankfurt/M.: Fischer Bücherei, 1956. – S. 76.
20. *Spilka M.* America. Its genesis // *Franz Kafka today* / Ed. by Angel Flores, Homer Swander. – Madison : University of Wisconsin Press, 1962. – P. 113.
21. *Dyserinck H.* Zum Problem der «images» und «mirages» und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft // *Arcadia* 1. – 1966. – S. 107–120.

Переклад Миколи Зимомрі, Івана Зимомрі

Ларс Еллестрьом

Шведський літературознавець і компаративіст, професор кафедри порівняльного літературознавства Ліннеєвського університету. Народився 1960 року в місті Енгельхольм (Швеція). Навчався у Лундському університеті. 1992 року захистив дисертацію, присвячену ліриці Карла Веннберга. З 1998 року працює в Інституті шведської мови та літератури Ліннеєвського університету. Засновник Форуму інтермедіальних досліджень у Ліннеєвському університеті, голова правління Міжнародного товариства інтермедіальних досліджень.

Основні праці: «Божественне безумство: іронічне потрактування літератури, музики та образотворчого мистецтва» (2012); «Межі медіа, полімодальність та інтермедіальність» (2010).

Статтю перекладено за текстом виступу, підготовленого до V Академічної дискусії «Література мовою інших видів мистецтва: компаративістика і герменевтика», що відбулася у Київському національному університеті імені Тараса Шевченка 1 березня 2012 року.

Сергєєва Ольга

ТЕОРЕТИЧНИЙ ПІДХІД ДО МЕДІА ТРАНСФОРМАЦІЙ

Вступ

У цій статті я спершу окреслю основну відмінність між репрезентацією та медіацією, або, якщо бути більш точним, між репрезентацією медіа та трансмедіацією. Потім я окреслю ті риси медіа, які можуть бути означені як «трансмедійні», тобто такі, що можуть успішно передаватися від одного медіума до іншого. Моя мета – закласти основу для розбудови порівняльної теорії трансмедіації, яка була б спроможна об'єднати широке коло феноменів, що характеризуються можливістю перенесення медіахарактеристик. На сьогодні не існує систематичного обліку всіх цих феноменів. Наявним студіям притаманна фрагментарність, що не сприяє узагальненому розумінню трансмедійних відношень. Більшість досліджень сфокусовані лише на кількох медіа та їхніх специфічних взаємозв'язках, або ж на таких вузьких питаннях, як адаптація чи ексфразис. Нині теорія адаптації, вірогідно, є найбільш розробленою у сфері трансмедійних досліджень.

Репрезентація versus медіація

Дуже рідко (якщо взагалі) виокремлюють фундаментальну відмінність між репрезентацією та медіацією. Якщо об'єднати ці два поняття, то в результаті ризикуємо отримати певну термінологічну розмитість, яку можемо спостерегти у достатньо ґрунтовному та впливовому дослідженні «ремедіації» Болтера та Грусіна (1999). У загальному значенні репрезентація – це творення значення в процесі перцептивних та когнітивних актів рецепції. Я припускаю можливість говорити про те, що медіа продукт репрезентує щось, лише за умови якщо він уможливорює певну інтерпретацію. Ця інтерпретація може бути більш або менш стрижнево виражена в певному медіа продукті та у способі витворення конкретного сенсу, але вона ніколи не існує відокремлено від когнітивної діяльності реципієнта. Як тільки зміст творить людина, що активізує свою зорову функцію, процес репрезентації є дієвим. Екстраполюючи на сферу медіа, можемо сказати, що всі медіа продукти репрезентовані у різний спосіб, відповідно до присвоєного певного типу значення.

Процес сигніфікації (надавання значення) є комплексним цілісним явищем, яке складно описати детально. Медіа продукти можуть означати або репрезентувати майже будь-що. У цьому контексті доречним буде наголосити на одному більш конкретному аспекті репрезентації, а саме – репрезентації одного медіа іншим. Спеціалізований медіа продукт може виявляти як загальні ознаки медіа (такі категорії медіа як види мистецтва, що сформувалися історично, соціально та комунікативно), так і конкретні медіа продукти. Коли це відбувається, можемо говорити про особливий спосіб медіа трансформації.

Існує безліч термінів на позначення того, що можна назвати «простими репрезентаціями медіа». Детальне дослідження цих термінів та їхніх взаємозв'язків виходить поза межі даної статті, тому я наведу лише декілька прикладів. Медіа продукт може покликатися на інший медіум, може відсилати до нього або ж натякати на нього, може згадувати або називати, а також цитувати або коментувати інший медіум. Питання складної (цілісної) репрезентації медіа є більш детально розробленими та розвинутими. Деталізовані описи та зображення медіа продуктів часто відносять до «ексфразисів», хоча дискусійним лишається питання, наскільки широке поле медіа репрезентацій цей термін здатний охопити.

Медіація – це процес, за допомогою якого технічний медіум реалізує певний тип медіа контенту. Сторінка книжки може передавати вірш, графік або ж нотний запис. Якщо медіа контент передається вдруге (втретє, вчетверте), можливо через інший технічний медіум, то можемо говорити про трансмедіацію. Ми можемо почути вірш, раніше бачений у книжці, трансмедійований за допомогою голосу. Всі трансмедіації передбачають певний ступінь трансформації: медіа контент може зазнавати лише незначних змін і легко впізнаватися, але він також може бути суттєво трансформованим.

Медіація (необхідна умова для існування будь-якого типу медіа контенту) та трансмедіація (вираження змісту, який вже був виражений раніше) суттєво відрізняються від репрезентації. Репрезентація залучає значення, створене під час процесу сигніфікації, інспірованого медіа продуктом. Медіація – це процес реалізації певного типу медіа контенту посередництвом технічного медіуму. І безліч деталей, і драматична суть бомбардування Перл Харбора 7 грудня 1941 року можуть бути передані у різний спосіб: через голоси та інші звуки, на сторінках журналів та книжок, за допомогою телебачення, кіно та комп'ютерного екрану. Ці різноманітні способи медіації уможливають певні типи репрезентації. Можемо говорити про те, що процес медіації міцно прив'язаний до матеріальної основи медіума, в той час як репрезентація є його семіотичним аспектом. Як і всі життєві розмежування, розрізнення медіації та репрезентації є суто теоретичним моментом, який допомагає при аналізі складних відношень та процесів. На практиці між медіацією та репрезентацією існує тісний взаємозв'язок: деякі типи медіації полегшують одні способи репрезентації й унеможливають інші, та кожна окрема репрезентація ґрунтується на особливостях конкретної медіації.

Медіа характеристики, що підлягають трансмедіації, охоплюють всі ознаки, включаючи аспект єдності форми та змісту. Два види чи жанри мистецтва можуть мати спільні наративні моделі. Так, наприклад, багато романів та кінофільмів оповідають історії людей, які були несправедливо упересліджені, проте наполегливо йшли супроти обставин, щоб врешті-решт перемогти їх. Медіа також можуть мати спільні структурні елементи навіть більш загального типу. Спільним для музики та танцю є повторення композиційних елементів з метою поділу загальної структури. Також деякі типи медіа репрезентують спільні мотиви. І світлини, і вірші, і мультфільми можуть зображати сплячих дітей. Очевидно, є множинність трансмедійних

характеристик, що можуть бути відображені у різний спосіб різноманітними спеціалізованими медіа посередництвом різних технічних медіумів.

Відповідно, можемо сказати, що існують певні медіа характеристики, які циркулюють між декількома спеціалізованими медіумами, або що трансмедійні ознаки можуть бути передані від одного спеціалізованого медіума до іншого в більш або менш прихований спосіб. Проте, трансмедіації також можуть містити спеціалізований медіа продукт у якості адресата. Медіа продукт може мати структуру подібну до традиційної форми, що асоціюється зі спеціалізованим медіумом, до якого сам по собі даний медіа продукт не належить. Наприклад, вірш може бути структурований у спосіб, який певним чином нагадує музичну фугу, або намальована акрилом картина, завдяки чіткості деталей, перспективі та поєднанню кольорів може бути подібною до фотографії.

Усталена та загальноприйнята термінологія на позначення даних типів трансмедійності досі не вироблена. Прийнято просто говорити про «подібність» або ж «структурну подібність». Існує всього декілька спеціалізованих галузей досліджень, таких як вивчення історії тематики («stoffgeschichte»), що інколи враховують трансмедійну перспективу. Однак, нещодавно було здійснено вивчення загальних медіа характеристик, які переносяться на медіа продукти, що належать до інших спеціалізованих медіа, та дано влучну назву, скажімо, «музикалізація творів літератури» [Wolf 1999]. Ці явища охоплює поняття інтермедійних референцій (intermediale Bezüge), введене у обіг Раєвським [2002: 16–18].

Адаптація – це загальний термін для позначення трансмедіації одного медіа продукту в інший. Базисним взірцем адаптації є трансмедіація роману у фільм, але даний термін використовується не лише для позначення цього типу переходу. У праці «Теорія адаптації» (2006) Лінда Гатчен пропонує кілька прикладів адаптації, що включають романи, опери, кінофільми та комп'ютерні ігри. Проте вона розглядає винятково спеціалізовані медіа з розвинутою наративністю. У збірнику есеїв за загальною редакцією Девіда Френсіса Арровса (2008) автори фокусуються на питаннях адаптації драми в симфонію, драми в оперу, роману в пісню, роману в фільм та в оперу, музики у роман, і так далі.

Однак не всі типи трансмедіації спеціалізованих медіа продуктів можуть бути класифіковані як адаптації. Трансмедіації письмового, візуального та словесного тексту в усний, лекційний і вербальний текст (читання вголос), або інший подібний спосіб трансмедіації не належить до адаптацій. Аналогічно трансмедіація від позачасових до часових образів, проаналізована Анжеолою Делл Вейч у праці «Кіномистецтво та живопис: як мистецтво використовується у фільмі» (1996), не є адаптацією. До адаптацій також не належать лібрето, партитури та сценарії.

Основи трансмедіації

До сих пір питання медіа репрезентації та трансмедіації розглядалися без з'ясування того, як ці феномени вийшли на передній план. Які риси медіа залучені до процесу трансформації, що охоплює декілька медіа? Безперечно, не існує такого медіума, який міг би вповні репрезентувати або трансмедіювати всі типи медіа. Спеціалізований медіа та конкретний медіа продукт різняться між собою, і ці відмінності обмежують те, що може бути репрезентовано та трансмедійовано. Окрім того медіа характеристики є більш або менш трансмедійними: поки певні риси майже повсюдно присутні в медіа просторі, інші не можуть бути з легкістю трансформованими для перенесення.

Основи трансмедіації забезпечують можливість розглядати як медіа репрезентацію так і трансмедіацію: які характеристики можуть бути репрезентовані або трансмедійовані

посередництвом інших медіа? Це питання може бути систематично розглянуто лише до певної міри, адже медіа характеристики, які ми сприймаємо як надзвичайно важливі, часто постають результатом взаємодії комплексних інтерпретаційних практик та розширеної контекстуалізації. Безумовно, всі аналітичні підходи до медіа репрезентації та трансмедіації визначені певними інтерпретаційними маневрами, що може призвести до чистої суб'єктивності. Проте це не заперечує можливість створення теоретичного підґрунтя – включаючи випрацювання трансмедійної термінології – що полегшить методологічні порівняння.

Основи трансмедіації формують найбільш елементарні, проте засадничо важливі чотири «форми медіа»: матеріальна, сенсорна, часопросторова та семіотична форми, що детальніше розглянуті мною у інших розвідках [Elleström 2010a]. Усі конкретні медіа продукти та концепції спеціалізованих медіа постають специфічними типами комбінації модусів цих чотирьох форм. Модуси цих форм не охоплюють всі медіа характеристики – до цього далеко – проте створюють своєрідний каркас для розбудови всіх медіа.

Таким чином, означені чотири форми медіа, й більш конкретно модуси цих чотирьох форм, закладають основи трансмедіації, що не можуть бути непомітними для тих, хто прагне зрозуміти спосіб у який більш складні медіа характеристики можуть бути репрезентовані та трансмедійовані. Так, пласка поверхня (як модус матеріальної форми медіа) властива комп'ютерним іграм, акриловим картинам, постерам, друкованій поезії і т. д., та є необхідною умовою для абсолютної та близької трансмедіації, скажімо, коміксу у анімований мультфільм. Акустичність (як модус сенсорної форми медіа) характерна для інструментальної музики, виголошеної поезії, кіно, прогнозу погоди на радіо, театру та багатьох інших спеціалізованих медіа. Найпростіший спосіб репрезентувати звукові медіа характеристики – це відтворити аналогічні звуки.

Темпоральність (як модус часопросторової форми медіа) властива пісням, промовам і танцю, але не фотографії чи скульптурі. Усі медіа декодуються у часі, проте це не означає, що вони самі по собі є тимчасовими. Часто трансмедіація охоплює як тимчасові так і більш постійні медіа. Наприклад, картини можуть достатньо легко та повно бути трансмедійованими за допомогою фотографій, у той час як фотознімки моментів вистави лише частково трансмедіують її. Деякі спеціалізовані медіа, особливо друковані – візуальна література – зазвичай декодуються у сталому порядку, що надає їм вторинної тимчасовості, якщо можна так сказати, яка бездоганно підходить для трансмедіації у такі тимчасові медіа як кіно. Віртуальний простір, як інший модус часопросторової форми медіа, витворюється у сприйнятті телевізійних шоу, рецепції малюнків, коментарів футбольного матчу по радіо та романів. Віртуальний простір – важливий аспект трансмедіації відтворюваного світу: реального чи ірреального.

Іконізація, як модус семіотичної форми медіа, є надзвичайно важливим компонентом творення значення у таких медіа як: дитячі книжки, статистичні графіки, музика та поезія, що сприймається на слух. Іконічні структури творять зміст на основі подібностей, що виокремлюються на сенсорному та часопросторовому рівні. Наприклад, візуальні ознаки можуть відображати слухові або когнітивні феномени, а статичні структури можуть передавати тимчасові явища: графік одночасно може показувати зміну висоти й динаміку фінансового становища [Elleström 2010b]. Репрезентація та трансмедіація іконічних ознак потенційно дуже складна. Загалом, іконізація взаємодіє з двома іншими основними модусами семіотичної модальності – символізацією (творенням унормованого значення) та індексикалізацією (творенням значення на основі суміжності; допустового значення) [Peirce 1960: 156–73].

Таким чином, варто наголосити, що модуси форм медіа необхідні для чіткого означення подібностей та відмінностей медіа, й важливі для окреслення процесів репрезентації та трансмедіації. Проте самі по собі вони не обмежують медіа трансформації. Можливими є випадки, за яких спільні модуси форм медіа сприяють деталізації та розширенню меж репрезентації та трансмедіації, або ж коли певні медіа характеристики дуже складно репрезентувати та трансмедіювати, якщо репрезентований або трансмедійований медіум не містить важливих модусів форм медіа. Однак, в цілому, репрезентація та трансмедіація, що виходить поза межі наявних модусів форм медіа, є можливою, поширеною та, більш того, продуктивною. Твори мистецтва можуть набувати цінності шляхом створення відмінностей всупереч максимальній точності передачі.

Складені медіа характеристики

Модуси чотирьох форм медіа є базовими та універсальними трансмедійними характеристиками, проте вони не є тими модусами, які репрезентуються або трансмедіюються в процесі медіа трансформації. Скоріше вони постають своєрідними (тісно пов'язаними) цеглинами, що формують основу для розбудови складених медіа характеристик. Багато медіа продуктів можуть поділяти модуси форм медіа, але кожен окремий медіа продукт має особливий набір складених медіа характеристик, витворений послідовністю всіх деталей у повному вираженні медіа. Наприклад, пісні «Hey Bulldog» гурту Бітлз та «Im wunderschönen Monat Mai» Роберта Шумана у своїй основі мають однакові модуси форми медіа. Вони реалізуються шляхом вібрації повітря та сприймаються органами слуху; вони розкриваються у часі, створюючи віртуальний часопростір у представлених епізодах, і їхнє значення формується шляхом поєднання символічних та іконічних знаків: з одного боку – аспектів буття, що декодуються посередництвом вербальної мови, та, з іншого боку, аспектів сприйняття звукових характеристик і поєднання звуків, що декодуються на основі подібності, скажімо, емоційного стану та рухів тіла. Тим не менш, ці дві пісні помітно різняться: їхні складені медіа характеристики просто не є однаковими. Трансмедіацію вірша Генріха Гейне у пісню можна плідно порівняти з іншими музичними оформленнями текстів, прагнучи отримати важливу інформацію щодо можливостей та обмежень, пов'язаних з цим типом трансмедіації загалом. Проте, те що було трансмедійовано – це, власне, складені медіа характеристики саме вірша Гейне: не будь-якого вірша або будь-якого тексту, а саме «Im wunderschönen Monat Mai».

Складені медіа характеристики можуть бути тісно пов'язані з конкретним медіа продуктом, певними модусами форми медіа, або лише з декількома спеціалізованими медіа. Вони можуть бути потужно трансмедійованими, тобто бути успішно перенесеними на багато форм медіа. Складені медіа характеристики, які підлягають трансмедіації, досить умовно поділяють на аспекти форми та змісту.

Форма включає всі структурні типи, які виражені сенсорно й можуть бути побачені, почуті або сприйняті в інакший спосіб, та форми пізнання. Існує широке коло понять, що є елементами або похідними від формальної структури: модель, ритм, баланс, пропорція, взаємозв'язок, форма викладу, подібність та відмінність – якщо назвати лише декілька. Незважаючи на свою суперечливу сутність, дані поняття довели надзвичайну життєздатність, яка засвідчила їх відповідність певним базовим перцептивним процесам і утвердила можливість задоволення базових когнітивних потреб.

Форма та структура тісно пов'язані з часопросторовою формою медіа. Просторове мислення – один із важливих аспектів роботи нашого мозку, та поняття форми й структури

незамінні при спробі описати та проінтерпретувати медіа. Поняття форми та структури є тими базисними трансмедійними категоріями, що охоплюють складну систему взаємозв'язків між огроном сенсорних сигналів та когнітивними моделями. Можемо сказати, що структура – найскладніша з усіх складених медіа характеристик. Візуальне зображення має форму, звуковий потік має форму, система аргументації у навчальному тексті має форму, та уявна подорож в іншу галактику теж має форму. Без структурних когнітивних моделей неможливе існування метафори, алегорії та наукового мислення. Незважаючи на те, що поняття структури як трансмедійної характеристики визнано досить давно, рівні та природа структурних подібностей між різними медіа досі є предметом обговорень.

Іншими складеними медіа характеристиками, що мають формальну природу є стиль та перспектива (точка зору). Це дуже складні поняття, що розглядаються детально: особливо з позиції чи дійсно вони є трансмедійними? Ретельно досліджені пізніше комплексні трансмедійні характеристики це: іронія [Elleström 2002], обрамлення (структурна рамка) [Wolf and Bernhart 2006] та метареференція [Wolf 2009].

Коли доходить до змістового наповнення деякі складені медіа характеристики прямо засвоюються від матеріального втілення медіа продукту: наприклад, символічні та іконічні мікроструктури, такі як візуальні або звукові слова та речення, й візуальні та слухові іконічні деталі. Інші складені медіа характеристики – продукти когнітивної діяльності, інспіровані процесом репрезентації: наприклад, що ми використовуємо у якості репрезентантів ситуації, простору, місця, особи, тварини, об'єкта, лейтмотиву. Всі ці характеристики є трансмедійними до певної міри.

Нарація, яка поєднує аспекти форми та змісту, є однією з найбільш важливих трансмедійних категорій. Традиційно наративність асоціюється з літературою та кінематографом, але протягом останніх десятиліть вона все більше набуває статусу базового когнітивного поняття. Можна сказати, що нарація – нащадок структурованого сприйняття й просторового мислення. Оповідати та інтерпретувати (використовуючи терміни наратології) означає послідовно створювати зміст і значення. Нарація не обмежена жодними матеріальними та сенсорними формами. Обидва гарно розвинуті когнітивні чуття людини – зір та слух – гарно підходять для нарації: всі типи часопросторових відношень можуть відображати риси, пов'язані зі складним порядком наративної форми. Безумовно, ті медіа, які є матеріально тимчасовими (кіно, музичний твір) та ті медіа, що базуються на умовно послідовних знакових системах (таких як усна й писемна література) мають суттєві переваги, коли йдеться про формування розробленого наративу. Крім того, медіа, засновані на досконалій символічній знаковій системі (в принципі рівній вербальній мові), такі як твори літератури та кіно, бездоганні для окреслення складних наративів.

Отже, беззаперечним є факт, що романи та кінофільми загалом формують складніші наративи, ніж нерухомі зображення, які не обмежуються у часі на матеріальному рівні та першочергово покладаються на іконічні функції знаку, а не на послідовно впорядкований символічні знаки. Проте це не означає, що нерухомі зображення не можуть оповідати історії. Нарація – трансмедійна характеристика, хоч її можливості почасти обмежені. Загалом можна сказати, що нарація побудована на індексівній (вказівній) функції знака. Не було б наративних форм, якби не наша схильність до розуміння відношень подібності як значимих; загалом, людині було б складно вижити, не розуміючи що «до» та «після» зазвичай мають сприйматися як «причина» та «наслідок». Нарація ґрунтується на діях та подіях (акціях та ре-акціях), що формують індексівні ланцюги та мережі. Безсумнівно, багато наративних типів можуть

передаватися між різними формами медіа. Цей феномен було досліджено Марі-Лорі Раян (серед інших), яка назвала його «трансмедійною наратологією». [2004: 35]

Фабули та історії (серії подій, що розгортаються по мірі часового декодування медіума, та серії подій, що сприймаються як взаємопов'язані у зображеному віртуальному світі) – два типи наративних структур, які можуть бути більш або менш повно трансмедійованими. Крім того, такі частини нарації, як взаємозв'язки між певними персонажами або інші колізії, також можуть бути трансмедійованими. Оповідна манера також належить до складених медіа характеристик. Лінда Гатчен перерахувала кількість рис в «оповіданні», які першочергово слід вважати оповідною манерою: «його теми, події, світ, персонажі, мотиви, точки зору, наслідки, контексти, символи, образи і т. д.» [2006: 10].

З очевидних причин неможливо створити вичерпний перелік трансмедійних характеристик. Власне складність складених медіа характеристик означає неможливість побудови стрункої класифікаційної моделі.

Висновки

Розрізнення між репрезентацією медіа і трансмедіацією та зародки опису основ трансмедіації (модусів форм медіа й складених медіа характеристик) можуть закласти фундамент для більш комплексного теоретичного дослідження процесу трансмедіації. Пріоритетним виглядає залучення всіх явищ пов'язаних із передачею медіа характеристик у теоретичну площину, що дозволить порівнювати та унормовувати основні поняття та категорії. Таке теоретичне підґрунтя дозволить більш детально та медіа-нейтрально охарактеризувати риси, залучені у процес медіатрансформації, створюючи синергетичний ефект для дослідників із різних галузей, які могли б отримати користь від здобутків один одного.

Література

1. Bolter, Jay David and Richard Grusin (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge MA and London: MIT Press.
2. Elleström, Lars (2002). *Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*. Lewisburg: Bucknell University Press.
3. Elleström, Lars (2010a). "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations", in: Lars Elleström (ed.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 11–48.
4. Elleström, Lars (2010b). "Iconicity as Meaning Miming Meaning and Meaning Miming Form", in: C. Jac Conradie, Ronél Johl, Marthinus Beukes, Olga Fischer and Christina Ljungberg (eds.). *Signergy, Iconicity in Language and Literature* 9. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, pp. 73–100.
5. Greene, Theodore Meyer (1940). *The Arts and the Art of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
6. Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge.
7. Peirce, Charles Sanders (1960). Charles Hartshorne and Paul Weiss (eds.). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Volume II, Elements of Logic. Cambridge MA and London: The Belknap Press of Harvard University Press.
8. Rajewsky, Irina O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen and Basel: A. Francke Verlag.
9. Ryan, Marie-Laure (2004). "Introduction", in: Marie-Laure Ryan (ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, pp. 1–40.
10. Urrows, David Francis (ed.). (2008). *Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field*, Word and Music Studies 9. Amsterdam and New York: Rodopi.
11. Vacche, Angela Dalle (1996). *Cinema and Painting: How Art Is Used in Film*. Austin: University of Texas Press.
12. Wolf, Werner (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi.
13. Wolf, Werner (ed.). (2009). *Metareference across Media: Theory and Case Studies*. Amsterdam and New York: Rodopi.
14. Wolf, Werner and Walter Bernhart (eds.). (2006). *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam and New York: Rodopi.

Володимир Брагінський

В. Брагінський – орієнталіст, визнаний світовою наукою фахівець із малайзійської літератури, син відомого російського сходознавця, іраніста Й.С. Брагінського. Доктор філологічних наук. Закінчив Інститут східних мов Московського державного університету. Працював в Інституті сходознавства РАН, де очолював сектор Міждисциплінарного вивчення культур Сходу. Із 1993 року – професор мов і культур Південно-Східної Азії Школи сходознавства та африканістики Лондонського університету. У колі інтересів ученого – літератури Сходу, порівняльне літературознавство, теорія літератури.

В. Брагінський – автор двадцяти монографій, численних наукових статей російською, англійською, індонезійською (малайською) та ін. мовами. Відомий і як перекладач. Широкого розголосу набула його праця «Проблеми типології середньовічних літератур Сходу (нарис культурологічного вивчення літератури)», у якій здійснено порівняльний аналіз літературних систем «арабо-мусульманського, індійсько-південно-східного та китайсько-далекосхідного» (означення В. Брагінського) Сходу.

Аналізуючи багатий фактичний матеріал, який автор назбирав, готуючи «Історію малайзійської літератури VII – XIX вв.» (М., 1983), ґрунтовне дослідження малайзійської середньовічної літератури (культурної спадщини Малайзії, Індонезії, Брунею, Сінгапуру, яка активно вбирала в себе художній досвід літератур Індії, Ірану, арабських країн), учений визначив низку важливих типологічних проблем, серед яких першорядною вважає проблему моделювання літературних систем. Цією працею В. Брагінський не тільки намітив «лінії» типологічних зіставлень, але й «метамову», необхідну для таких вивчень. Його розмисли над малайзійською літературою нового часу, розвиток якої супроводжувався становленням національних літератур (як свого часу на теренах Індії), сконцентровані на типологічно схожих явищах в арабомовних та перській літературах; відлуння ідей Платона, Аристотеля, індуїстсько-буддійських концепцій «Рамаяни», «Життя Будди» Ашвагхоші, «Гірлянди джатак» Ар'ї Шудри та інших творів, т.зв. «винної» тематики арабо-перської поезії, що розвивалася під потужним впливом філософії суфізму, спонукали до пошуків нових підходів і в вивченні міжлітературних зв'язків та різнорідних процесів літературного синтезу.

Основні праці:

Эволюция малайского классического стиха. – М., 1975;

История малайской литературы VII – XIX вв. – М., Наука, 1983;

Проблемы типологии средневековых литератур Востока (очерки культурологического изучения литературы). – М.: Наука, 1991;

Сад золотого павлина. Старинная малайская проза. Пер. В. Брагинского. – М., 1975;

Images of Nusantara in Russian Literature (co-authored with E. Diakonova). – Leiden, 1999;

The Comparative Study of Tradition Asian Literature. – London, 2004.

Людмила Грицик

Переклад зроблено за виданням: Брагинский В. И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока (очерки культурологического изучения литератур). – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – 387 с.

ПЕРЕДМОВА

Цю книгу присвячено проблемам типології літератур – особливої галузі літературознавства, покликаної шляхом порівняння встановлювати універсальні характеристики літератури або розмежовувати окремі її типи на підставі передумови, що в подібних історико-культурних умовах можуть незалежно виникати подібні літературні явища. Типологічне зіставлення літератур загалом не обмежене ані часовими, ані просторовими рамками й зорієнтоване на об'єкти (літератури), не пов'язані між собою ні генетичними (спільне походження), ні контактними (різні форми взаємодії) відносинами. Ці загальні передумови типологічного дослідження були однак дещо модифіковані в цій роботі у зв'язку з низкою прийнятих у ній обмежень.

Перше з таких обмежень – вивчення не загальної типології літератур, а типології лише окремої літературної епохи – універсальних характеристик мистецтва слова в Середньовіччі.

Друге обмеження – вивчення типології лише східних літератур Середньовіччя.

Виключаючи зі сфери дослідження середньовічну літературу Заходу, ми керувалися зовсім не концепцією її нібито принципової відмінності від красного письменства Сходу, що начебто зумовлює їх незіставність, і тим більше не міфом про одвічне протистояння Сходу й Заходу. Таке обмеження продиктоване двома причинами. По-перше, компетентність кожного дослідника має свої межі (і так порушені в цій праці), а кваліфіковане залучення іще й багатьох праць із культури й літератури західного Середньовіччя було б для нас заскладним. По-друге, типологічні дослідження часто звинувачують в упередженості – некритичному застосуванні готових схем, вироблених на західному літературному матеріалі, до матеріалу літератур східних, що явно компрометує сам типологічний метод в очах сходознавців. Бажаючи розвіяти це упередження, ми й намагалися показати плідність такого методу, виходячи із власне східної фактології. Здається, що отримані таким шляхом узагальнення, можливо, будуть корисними і для літературознавців-західників і кінець кінцем допоможуть точніше визначити інваріантний тип середньовічної літератури у цілому, закономірності його етнокультурного варіювання, принципи його загальної та часткової історичної еволюції. Таким чином, з'явиться можливість наблизитися до більш обґрунтованого розуміння типологічних характеристик світової літератури Середньовіччя – важливого етапу світового літературного процесу.

Отже, мова в цій книзі піде про типології середньовічних східних літератур. Термін «Середньовіччя» перенесений до літературознавства із західної історичної науки, де він співвідноситься з епохою феодалізму. Тому правомірність використання цього терміна щодо Сходу не зовсім беззаперечна. З одного боку, концепцію східного феодалізму поділяють далеко не всі історики, з другого – і це ще важливіше – літературний процес у низці східних традицій (наприклад Китаю, Індії) розвивається досить плавно, без чітких меж між епохами. У зв'язку з цим низка важливих елементів словесності і – ширше – культури, належних до нашого розгляду, склалася «нижче» тої історичної межі, від якої прийнято відраховувати період Середньовіччя на Сході (III – V ст.). Можливо, правильніше було б услід за С.С. Аверінцевим [1, с. 7] виокремлювати і в історії східної (не лише західної) культури три етапи: дорефлексивно-традиціоналістський, рефлексивно-традиціоналістський, нетрадиціоналістський – і вважати часовими рамками дослідження межі рефлексивно-традиціоналістського етапу. Усе ж таки термін «середньовічна література» є сьогодні найприйнятнішим і, на нашу думку, якнайкраще асоціюється з епохою, яку ми маємо на думці. Тому його було збережено.

Третє обмеження – середньовічний Схід розглядався нами не в усій його хронологічній і географічній повноті; за межами книги залишилися ранньосередньовічні літератури іранських

народів, що збереглися вкрай фрагментарно, середньовічна єврейська література, а також східнохристиянські літератури (сирійська, коптська, ефіопська та ін.), які у масштабах цієї книги з'єднуються із західнохристиянськими. Зрештою поняття «Схід» містить у цій роботі три широкі культурні зони: арабо-мусульманську (в неї входять Близький і Середній Схід, Північна Африка, пізніше частково Індія і Південно-Східна Азія), китайську (Далекий Схід), індійську (Південна і Південно-Східна Азія) (детальніше див.: Нарис І). Здається, що матеріал, який пропонують дослідникові літератури цих зон, досить великий, аби виробити загальні положення про словесність східного Середньовіччя. Зрозуміло, що про хоча б трохи повне дослідження тут цього матеріалу неможливо було й думати.

Четверте обмеження стосується «чистоти» типологічного, тобто позагенетичного і позаконтактного, порівняння в цій роботі. Говорити про таку «чистоту» важко. По-перше, хоча літератури, які належать до різних зон, здебільшого начебто не пов'язані спільністю походження, тобто не є «наступницями» колись єдиної усної словесності – генетична компаративістика, яка проникає в найбільш глибокі часові пласти, можливо, внесе посутні корективи в уявлення про їх повну відокремленість. По-друге, неможливо ігнорувати існування контактів між досліджуваними літературами: більш тісних – внутрішньозональних, менш тісних – міжзональних. Традиціям вітчизняної орієнталістики взагалі властиве вивчення типології у взаємодії із дослідженням літературних зв'язків. Змішування різноманітних дослідницьких завдань за такого підходу, скоріше, позірне. Він дозволяє виокремити різнотипні й різномасштабні літературні спільності і проводити типологічні зіставлення не окремих літератур, а цих спільностей. Саме в таких зіставленнях легше абстрагуватися від міжлітературних контактів.

Природньо, що ступінь узагальненості порівнюваних об'єктів у типологічних дослідженнях подібного роду надзвичайно високий і необхідні узагальнення як щось у всьому науково достовірне, точне своїми контурами, вільне від викривлень, що виникають за рахунок змішування суттєвого і несуттєвого, неврахованості історичних змін у літературній традиції, до снаги лише колективу спеціалістів з окремих літератур, що працюють на основі єдиної методології. Окремий дослідник, який ставить перед собою порівняльно-типологічні завдання, тим більше у масштабах цілої епохи, фатально приречений на помилки. Зокрема це стосується дослідження настільки чужих для нас за типом ментальності культур, як культури Середньовіччя: тут «обурливий» вплив сучасної свідомості на досліджуваний об'єкт особливо великий (цей вплив навряд чи може бути подоланий і колективом спеціалістів). Завдання ще більше ускладнюється відсутністю в розпорядженні дослідника співвідносних описів літератур: «зовнішніх», виконаних його сучасниками, або «внутрішніх» – створених самими носіями досліджуваних культур. Здається, що «право на помилку» має бути введене вже у визначення епохальної (не кажучи вже про глобальну) літературної типології.

Зрозуміло, що «право» зовсім не покликане виправдовувати недостатню ретельність роботи типолога, а особливо викривлення ним фактів заради їх «кращої» відповідності апріорній теорії. Мова йде про помилки, викликані об'єктивним станом наук про літературу і їх методології на момент створення певного типологічного дослідження, ступенем дослідженості й, відповідно, «підготованістю» тої чи тої літератури до такого дослідження, нарешті, прогалинами в ерудиції вченого, завжди так чи так неминучими. Особливо застережене «право на помилку» підкреслило б специфічність літературної типології, закладену в ній, наче в програмі, спрямованість на регулярний перегляд, перевірку та корекцію пропонованих концепцій, допомогло б послабити упередженість проти типологічних студій, що існує у багатьох

спеціалістів із конкретних літератур, а також постійно нагадувало б самому типологові про хиткість його теорії і його зовсім не визначальний, а лише дорадчий «голос».

Тут, однак, виникає питання, чим компенсується це «право на помилку», яке може бути конкретизоване наступним чином: чи має взагалі сенс типологічне дослідження цілої літературної епохи, здійснюване однією людиною, і чи справді значущість типології є настільки великою, аби створювати заради її вивчення наукові колективи? Ми вважаємо, що на обидва питання (на перше – з меншою, на друге – з більшою впевненістю) можна дати ствердну відповідь.

Напрацювання принципів порівняння і попереднього варіанту його метамови, можливо, зручніше починати самому. Якщо ж запропоновані принципи, метамова і, хоча б частково, результати порівняння відкриють перед спеціалістами з конкретних літератур і літературних спільностей перспективу більш глибокого розуміння власного об'єкту, то на цій основі (з необхідними корективами) можуть бути створені більш однорідні, а тому, порівнювані конкретні описи відповідних літератур, відсутність яких перешкоджає побудові типології. Тоді на наступному етапі завдяки зіставленню вже цих описів і нових корективів їх принципів будуть створені основи типології як дисципліни, здатної претендувати на науковість.

Які ж перспективи відкриває типологія, якщо вона зможе конституюватися як наукова дисципліна? Насамперед це, як уже зазначалося, виявлення універсальних характеристик літератури й характеристик окремих її типів залежно від часу (епохи) і / або простору (літературні спільності), тобто прояснення тих загальних закономірностей цієї сфери культури, які навряд чи можуть залишитися за межею загальнолюдського прагнення до самопізнання.

Звідси походить і значення типології для дослідження конкретних літератур. Сполучення специфічних для їх дослідження методів із типологічними має забезпечити можливість переходу від деталізованого погляду «вглиб» до загального погляду «згори». Такий погляд «згори» на конкретну літературу дозволяє побачити її як системну єдність, у якій у специфічній формі виявляються закономірності певної епохи і спільності, усвідомити місце цієї літератури в літературному процесі епохи і – ширше – розрізнити універсальне і специфічне в ній як у компоненті літератури світової. Зрозуміло, далеко не завжди потрібен погляд на досліджуваний об'єкт із настільки запаморочливої висоти, однак перехід до однієї з більш «високих» точок огляду, а потім нове заглиблення в деталі – одна з неодмінних умов усякого дослідження, що дають можливість не губити за деревами лісу, а за лісом – дерев, корегувати загальним розумінням окремого, а окремим – розумінням загального. Насправді саме так чинили й чинять постійно, однак врахування даних наукової типології може зробити стихійну зміну «точки огляду» літератури більш експліцитною і суворою.

У результаті літературна типологія, як і будь-яка інша, наприклад, лінгвістична, сприяє привертанню уваги до явищ певної літератури, які раніше не помічалися, дозволяє інтерпретувати, хоча б гіпотетично, ті з них, які за сучасного рівня вивчення не мають внутрішнього пояснення, підкріплювати або ставити під питання існуючі інтерпретації, реконструювати за окремими фрагментами ціле (що особливо важливе для недостатньо документованої давньої і середньовічної словесності). Нарешті, в той час як переважання тої чи тої школи в дослідженнях про конкретні літератури веде до розрізнення методів і проблематики, до акцентації окремих явищ та ігнорування інших, типологія допомагає подолати обмеженість кожної із цих шкіл, у дозволених межах уніфікувати їхні методи і, врахувавши останнє в комплексі, зробити опис літератури більш повним.

Можливо, сказане вище допоможе переконати читача в тому, що типологія літератур здатна зробити немалий внесок як у загальне, так і часткове літературознавство. Зробити цей внесок, однак, вона повинна, оскільки сьогодні, так само як і в 60-ті роки, коли типологічний підхід у вітчизняному літературознавстві щойно зароджувався, говорити про типологію літератур як про окрему дисципліну з певним методом і категорійним апаратом явно передчасно. Дослідження в цій галузі все ще значною мірою ведуться не стільки заради намічених вище цілей, скільки заради доволі нашвидку напрацьованих концептуально-композиційних схем, здатних хоча б якось організувати й осмислити різноманітний описаний матеріал, призначений для великих історико-літературних проєктів, як-от багатотомна «Історія всесвітньої літератури», університетський курс історії східних літератур або щось інше. Такий стан справ, доволі природний на етапі зародження типології літератур, навряд чи можна вважати задовільним сьогодні, коли в цій галузі вже накопичений певний досвід.

Початком розвитку вітчизняної типології літератур є праці М.Й. Конрада, в яких розроблялася концепція світової літератури в різні епохи (див. [14; с. 15, 3-105]). В основу своєї типологічної концепції М.Й. Конрад поклав учення про соціально-економічні формації, становлення яких у масштабах усього світу, на думку дослідника, опосередковано викликало складання відповідних – також загальносвітових – культурних, а також і літературних типів: давнього (епоха рабовласництва), середньовічного (епоха феодалізму), нового (епоха капіталізму). При цьому М.Й. Конрад мав на увазі не повсюдне панування тої чи тої формації, а лише переважання властивих їй рис у найбільш розвинутих країнах. Кожен із типів літератури проходив у своєму розвитку три етапи: початковий, перехідний від попереднього типу до цього; середній, класичний, найбільш показовий для відповідного типу; пізній, перехідний до наступного типу. Міжтипові переходи починалися з глибоких змін у світоглядній сфері, з «революції умів», яка і опосередковувала формовані суттєві характеристики того чи іншого літературного типу (див. [15, с. 3-16]).

Для нас, зрозуміло, найбільший інтерес становить конрадівська концепція середньовічної літератури, розвинута ним у спеціальній статті «Про всесвітню літературу в Середньовіччі» [15, с. 17-29]. М.Й. Конрад накреслив просторові межі типологізованих літературних спільностей (три зони: західна, що містить, крім власне Заходу, арабський світ; середня – Іран, Середня і Центральна Азія; східна – Далекий Схід) і запропонував найзагальнішу «нерівномірну» хронологію їх розвитку (етап переходу від давньої літератури до середньовічної: III/IV – VII/VIII ст.; класичний середньовічний етап: VII/VIII – XIII/XIV ст.; ренесансний етап: XIII/XIV – XVI/XVII ст.). Він визначив також типи учасників світового літературного процесу («старі» народи, що мали розвинуту давню культуру, «молоді» народи, які її не мали) і показав характер взаємодії їх традицій на різних етапах Середньовіччя. Протагоністами першого перехідного етапу, на думку вченого, виступали «старі» народи (на Сході – індійці, китайці, іранці), що мали багаті традиції і своїми силами здійснили світоглядну (релігійну) революцію; «молоді» народи, які щойно виходили на світову арену, в той період не грали помітної ролі в літературному процесі. На відміну від перехідного періоду на етапі класичного Середньовіччя література створювалася як «старими», так і «молодими» народами, до того ж у найбільш характерних формах і жанровому складі саме останніми. Нарешті, на третьому етапі головна роль належала знову «старим» народам, що вступили в епоху Відродження і стимулювали розвиток шляхом Відродження літератур «молодих» народів. Відродження М.Й. Конрад розглядав як загальносвітове явище, але вважав його перехідним періодом середньовічної, а не нової епохи літературної еволюції.

Майже кожне положення типологічної концепції М.Й. Конрада дискусійне. Особливо це стосується її формаційних основ, меж кожної із зон, у яких «загублено» Індію і Південно-Східну Азію, змісту, смислу й датування окремих етапів літературного розвитку в межах кожного із типів, а також етапів розвитку літератур середньовічного типу. У той же час багато в цій концепції заслуговує щонайпильнішої уваги. Насамперед, це роль ідеологічного (для Середньовіччя – релігійного) фактора, що впливав на всі сторони літератури. Далі – значення для розуміння середньовічної літератури властивих самим її творцям «уявлень про її сутність, про її завдання й види». Про вивчення літератури на основі підходу до неї зсередини М.Й. Конрад писав: «Безпосередньо з цим (із проблемою своєрідного складу літератури в різні епохи – В. Б.) пов'язане питання щодо уявлення про літературу як про елемент її історії. Забути про цей елемент просто не можна: самий наш матеріал наполегливо нагадує про те, що історія літератури є разом і історією уявлень про неї» [15, с. 6]. Ця думка М.Й. Конрада перегукується з більш ранніми висловлюваннями Г.Ю. Крачковського (див. [17, т. II, с. 568]) і особливо В.М. Алексєєва, який вважав, що «для того, щоб навчитися говорити своєю повноцінною мовою про китайську поезію, нам, синологам, потрібно спочатку засвоїти оцінки цієї поезії самими китайськими поетами... Я ніколи не довіряв – і наприкінці життя особливо – собі і своїй критиці. Мені здавалося і здається, що я чогось основного не розумію, – ось чому я роблю ставку на китайця і його оцінку його ж поезії» [3, с. 187]. Нарешті, слід відзначити, що М.Й. Конрад одним із перших серед орієнталістів заговорив про середньовічну літературу як про систему.

Особливий інтерес привертають його зауваження з цього приводу в досі не опублікованих нотатках до другого тому «Історії всесвітньої літератури», що тоді готувався, без яких багато в його концепції середньовічного типу літератури залишається неповним і неясним. Ось лише одне із таких зауважень: «Історія літератури в кожний даний період складається з усіх існуючих у цей час видів і жанрів, і всі вони взаємопов'язані, створюючи загалом певну систему. Відповідно до історії правильно зрозуміти який-небудь вид літератури можна лише в його зіставленні з усім літературним довкіллям, тобто у світлі такої системи» [16, с. 25]. Все ж таки роль розуміння середньовічною літературою себе самої залишилася не до кінця розкритою в концепції М.Й. Конрада і тим більше не була покладена в основу її типологічної характеристики. Що ж стосується системи середньовічної літератури, то вчений розумів її не стільки як багаторівневу ієрархію елементів, що перебувають у необхідній взаємозалежності, скільки як просту сукупність таких елементів. У результаті нарис типології, створений М.Й. Конрадом, засновується переважно на «зовнішньому» погляді на середньовічну літературу і тяжіє не до типологій систем, а до типологій текстів, що й робить його в багатьох відношеннях вразливим.

Критичне обговорення концепції М.Й. Конрада, в якій, якщо розглядати її повністю, було порушено більшість проблем і сьогодні важливих для типологічного вивчення літератур, зокрема середньовічних, могло б слугувати фундаментом майбутньої літературної типології як особливої дисципліни. На жаль, таке обговорення не відбулося. Невиправдано велику увагу було приділено найбільш слабкій, на нашу думку, ланці цієї концепції – теорії східного Відродження як частини світового Ренесансу. Особливо енергійно ця теорія була підхоплена низкою авторів університетського курсу історії східних літератур, надміру спрощена і безмежно розширена ними (див.: [20, особливо ч. 1, с. 3-22]).

Тут не місце детально зупинятися на критиці концепції східного Відродження. Однак, оскільки, на думку багатьох сходознавців, ледве не вся типологічна теорія М.Й. Конрада і, майже беззаперечно, його типологія середньовічних літератур зводиться до цієї концепції, коротко зазначимо її найбільш сумнівні, на наш погляд, моменти. На «початку» концепції у М.Й. Конрада

і його прихильників відбувається розмивання поняття «відродження античності». Здається, що ніде на Сході не існувало специфічної для Заходу структури літературного процесу:

- античні традиції (найперше традиція полісу), що ставали основою для наступного виникнення ренесансного гуманізму і світської культури;
- кількасотлітня перерва, коли ці традиції були значною мірою втрачені (склад сприйнятого зі спадку античності і її розуміння в західній схоластиці й у гуманістів Ренесансу були глибоко відмінні);
- нарешті, нове відкриття цих традицій, відродження античності, покликане не так відновити порушену спадковість, як, віднайшовши в ній опертя, але й відчуваючи свою дистанційованість, висловити фундаментально змінений світогляд – перехід від геоцентризму до антропоцентризму.

Звертаючись до «середини» аналізованої концепції, варто відзначити, що в ознаках, точніше, у комплексі ознак, виокремлених, аби її обґрунтувати, зовсім не виявлена її ренесансна сутність: розквіт міст, формування інтелігенції (якщо це слово взагалі доречне), поширення ересей (якщо даосизм і суфізм можна вважати ересями), елементи реалізму, психологізму і т.д. – все це само собою не говорить про риси якогось конкретного типу культури, оскільки може бути однаковою мірою і ренесансним, і середньовічним (середньовічними, на нашу думку, всі ці явища і були на Сході).

Найбільш сумнівною видається в цьому комплексі ідея автономної особистості, яка начебто властива культурам Сходу «ренесансного часу». Що саме означає її «автономія»? Явно не стихійне життєствердження і самоствердження земного людського суб'єкта, не титанічне звеличення людини як такої, «особистості, яка абсолютна не в своїй надсвітовій сутності, але у своїй суто людській здійсненності», яка вільно творить за власними законами і т.д. – інакше кажучи, зовсім не те, що визначає розуміння людини Відродження. Що стосується розвитку соціальної критики, нібито специфічно характерного для «автономної» особистості східного «Ренесансу», то така критика існувала в письменстві завжди, із часів пророків і раніше. Віднайдення її в літературних творах як таке так само нічого не доводить.

Непереконливий і «кінець» концепції східного Відродження. На відміну від малих, часткових ренесансів, поширених як на Заході, так і на Сході і, так би мовити, скороминущих, західний Ренесанс як особлива епоха, незважаючи на всі відступи, був «перманентним» (термін Е. Панофського, див.: [35]) і зумовив виникнення літератури нового типу: принципово антропоцентричної, світської, плюралістичної і нетрадиційної. Нічого подібного не сталося на Сході, де у XVIII – XIX ст. на «зустріч» із західною літературою прийшла література типово середньовічна і тому змушена при переході до нового типу серед іншого вирішувати й ренесансні завдання.

Отже, здається, немає підстав говорити про Ренесанс як про епоху в літературах Сходу. Але дискусія про нього – лише про один із перехідних періодів у концепції М.Й. Конрада! – була все ж таки корисною, адже показала справжнє різноманіття, глибину, людяність середньовічної літератури Сходу. Як зазначив Е. Панофський, лише після Ренесансу з'явилася можливість говорити про середньовіччя [35, с. 9-10]. Пошуки східного Відродження допомогли знайти багато аналогій до того, що визначний італійський медієвіст В. Бранка назвав «розкішною найлюдянішою осінньою добою» європейського середньовіччя [7, с. 14]. Різниця тільки в тому, що на Сході подібна за розкішшю доба була зовсім не осінньою.

Повернімося однак до історіографії вітчизняної типології літератур. Значний вплив на її становлення мали праці Д.С. Ліхачова, присвячені давньоруській писемності (див.: [21; 22]).

Найширшого застосування в типологічних дослідженнях набули ідеї вченого про середньовічну літературу як систему ієрархічно впорядкованих, взаємопов'язаних жанрів [23, с. 57-78], про трансплантацію з однієї літератури до іншої цілих комплексів текстів, про літературну двомовність, про літературу-посередницю (останні два положення розвивалися також у працях М.Й. Конрада), про особливий рід доповнюваності фольклору й літератури в Середньовіччі, про «літературний етикет», про абстрагуючий метод середньовічної літератури й деякі інші.

Доводиться лише жалкувати за тим, що менше уваги привернула народжена із вивчення літератури в контексті сучасних їй релігії, культури, мистецтва і важлива саме в типологічному плані концепція Д.С. Ліхачова про «стиль епохи», під яким розумівся «весь стиль відображення світу» протягом цілого історичного періоду. Із концепції «стилю епохи» походила й думка про необхідність напрацювати принципи опису цілих літературних епох як своєрідних «макрооб'єктів». Їх дослідження, не лише історико-теоретичне, про яке переважно йшлося у Д.С. Ліхачова, але тим більше типологічне, вимагає «пожертвувати детальністю інформації про історію кожного об'єкта зокрема», «вирішувати завдання макрохарактеристик, оминаючи надто детальні описи», створити «методику «приблизних описів» [21, с. 6].

Схоже завдання стояло і перед С.С. Аверінцевим, який, звернувшись до зіставлення тисячоліття візантійської культури з тисячоліттям культури російської, слідом за М.М. Бахтіним застосував поняття «великого часу», навіть більш «реального, ніж ізольований історичний момент». Входячи у «великий час», факт (у тому числі і літературний), «потрапляє в новий контекст нових фактів, сплітається з ними в єдину тканину, стає компонентом малюнка, що виступає із цієї тканини і ускладнюється перед очима, і тоді його змістом стають вже не так межі обсягу, як опорні динамічні лінії, що кудись ведуть і кудись вказують» [2, с. 210-211]. Основоположні для типології літератур проблемі «наближених описів», їх масштабу, однорідності, системності все ще чекають на серйозне обговорення.

Синтез концепцій М.Й. Конрада і Д.С. Ліхачова був покладений в основу найбільш характерних для вітчизняного літературознавства типологічних досліджень. Серед них широтою географічного охоплення, багатством матеріалу, вагомістю узагальнень, що доповнювали раніше висловлені ідеї, відзначаються праці Б.Л. Рифтіна [30] і А.Д. Михайлова [13, т.2, с. 7-26]. Вміщуючи немало цікавого і цінного, обидві ці праці мають схожі вади. Це – неувага до «внутрішніх» уявлень літератур про самих себе і, відповідно, єдина типологія середньовічних літератур, що не розрізняє ті з них, де склалося розуміння «красного письменства» як особливої галузі писемної культури і де воно залишилося доволі непевним. Цей недолік, ймовірно, пояснюється невинувато широким застосуванням у нашій науці моделі давньоруської писемної словесності, створеної Д.С. Ліхачовим. Прийнятна для одних традицій, його модель, як ми спробуємо показати, навряд чи підходить для інших (таких, як китайська, санскритська, арабська).

Крім того, система середньовічної літератури, опис якої був суттєво вдосконалений Б.Л. Рифтіним, у А.Д. Михайлова звільняє місце для сукупності «напрямів», виокремлених за соціологічним принципом (клерикальне, двірське, міське). Ця, звичайно не позбавлена основи, класифікація знову повертає нас від системи до складу літератури. Обидві роботи, нехай і різною мірою, як і раніше орієнтовані на типологію текстів, які розглядаються «ззовні», що знижує достовірність зроблених зіставлень. Такий підхід, який все ще переважає в науці, здатен призводити, наприклад, до того, що одні середньовічні іранські твори визначаються як романи, інші – як «не романи», хоча в самій традиції вони вважаються тотожними за жанрами і займають однакове місце в літературній системі (див.: [24, с. 156; 191]).

Шляхи переходу від типології текстів до типології систем накреслені в роботах Ю.В. Рождественського, які досі мало враховувалися типологами-літературознавцями (див.: [4, с. 111-118; 31, с. 100-103]). У цих роботах висловлено думку про те, що система середньовічної писемної словесності складалася не з випадкових, а з системно відібраних книжниками творів, до того ж, як зазначає автор, ця система вибудовувалася навколо «змістового ядра», що визначався релігійним канонам, концепції якого набували в ній герменевтично правильного розвитку.

Що стосується того, як літератури самі себе осмислювали, тобто літературної авторефлексії, то за два останні десятиліття, окрім доволі численних статей і фрагментарних перекладів, в ужиток вітчизняної науки увійшли фундаментальні монографії І.С. Лисевича про китайську, О.Б. Куделіна про арабську, П.О. Гринцера про санскритську поетологічні традиції [19; 18; 9], що відкривають можливість їх типологічного зіставлення. У зв'язку з цим не можна не згадати й чудово відкоментовані повні переклади санскритського трактату з поетики Анандавардхани, перських – Вахіда Табрізі й Рашида Ватвата, здійснених відповідно Ю.М. Аліхановою, А.Є. Бертельсом, Н.Ю. Чалісовою [5; 8; 29].

Порівняльному вивченню середньовічних східних і західних концепцій літератури присвячено поки єдину роботу – статтю П.О. Гринцера [10], що викликає значний інтерес, але водночас не виправдано, на наш погляд, применшує значення категорії жанру у середньовічних поетиках. Це, у свою чергу, змушує взяти під сумнів правильність запропонованого у статті протиставлення давньої й середньовічної «поетики слова» постсередньовічній «поетиці жанру» (про жанри в різних поетологічних традиціях див. Нарис II).

Отже, ця робота присвячена типології середньовічних літератур Сходу в такому значенні цих слів, як пояснено вище. У ході дослідження ми намагалися врахувати сильні й слабкі сторони типологічних студій у вітчизняному літературознавстві. При цьому основним методологічним засновком був розгляд літератури в контексті культури, що її витворила (звідси підзаголовок книги). Доволі багатозначний і по-різному трактований термін «культура» розумівся нами як особливе, на відміну від природи, штучно створюване й самовідтворюване середовище, яке формує той чи інший тип індивіда й спільноти індивідів (соціуму), визначаючи цим характер їх поведінкової (включно зі способом мислення й відчуття) активності. Функції такого формуючого «механізму» культура виконує завдяки трирівневій структурній організації. Найвищий із цих рівнів – ідеологічний, тобто рівень «картини світу», загальних уявлень про космос, людину, їх взаємини. У «картині світу» набуває мотивації наступний рівень культури – її система цінностей, яка через сукупність заборон і приписів задає носіям певної культури поведінкові моделі, що реалізуються на її наступному, найнижчому рівні – поведінковому. Прийняте в книзі розуміння культури не претендує ані на строгість, ані на новизну. Воно доволі приблизне і має, більшою мірою, операційне і класифікаційне значення.

Оскільки далі мова піде не про всяку, а лише про середньовічну культуру, потрібно ввести до наведеного вище визначення деякі обмеження. Культура, яку ми будемо розглядати, моноцентрична, авторитарна, канонічна і традиційна. Перші дві характеристики вказують на те, що «картину світу» в такий культурі визначає концепція Абсолюту, під якою розуміємо Бога як Найвищу Особистість, що створює все і всьому надає смисл, або безособове Єдине, надсвітовий Закон, подібний до китайського Дао. Третя характеристика покликана підкреслити основне значення для середньовічної культури принципу «правильності» – певної упорядкованості кожного її компонента і її всієї загалом. Ця «правильність» зумовлена тією ж концепцією Абсолюту – творчого і всепроникного першопочатку. Вона, своєю чергою, породжує строгу системність середньовічної культури – ту єдність усіх її галузей, яка незмінно відзначається

медієвістами, але далеко не завжди враховується у конкретних дослідженнях. Нарешті принцип канонічності – «правильності» – визначає традиціоналістську орієнтацію середньовічної культури, її настанову на самототожність, стійкість, непорушне передання «правильного» від одного покоління до іншого. Інновація в канонічній традиції усвідомлюється як результат інтенсивної, а не екстенсивної діяльності. Новий елемент розуміється не як щось справді нове, що досі не існувало, а тепер створене, додане до культури, аби розширити її межі. За нормального, некризового стану традиції він сприймається як щось у неявній формі існуюче в культурі від початку й тепер лише виявлене завдяки принципово нескінченному заглибленню в основи культури, що мають остаточне опертя в Абсолюті.

У філологічному аспекті цілісна організація середньовічної культури набуває форму системи словесності, яка з різною мірою повноти буває зафіксована письмово, створюючи систему текстів писемної словесності. Вербальна проекція культури завдяки здатності слова описувати максимально широке коло об'єктів (все, що взагалі може бути виражене) і бути посередником між іншими за матеріалом видами описів (музичними, образотворчими, архітектурними, математичними і т.д.) є найбільш повним втіленням культурної системи.

Ідеологічний (у цьому разі релігійний) рівень – «картина світу» з центральною для неї концепцією Абсолюту, – на якому формуються принципи, що слугують засновком культури, представлений у системі словесності текстами релігійного канону, коментарями до них, схоластично-філософськими творами.

Ціннісний рівень, на якому, виходячи із цих загальних принципів, визначаються правила функціонування й відтворення культури, набуває вираження у всіляких «наукових» і дидактичних творах, покликаних мотивувати й експлікувати систему цінностей і ціннісних орієнтацій, приписувати поведінкові моделі. Це тексти про правильну духовну й фізичну організацію людини-діяча (твори з етики, психології, медицини) і про правильну структуру її діяльності (твори з двірського етикету, військової справи, сільського господарства, ремесел, мистецтв, включно із мистецтвом красного письменства тощо). У сукупності таких текстів фіксуються уявлення культури про саму себе, своє упорядкування і призначення.

Суму цих уявлень ми назвемо самосвідомістю культури, а суму уявлень про її окремі галузі – самосвідомістю цих галузей, наприклад, самосвідомістю літератури. В останньому разі (і взагалі при застосуванні до тої чи тої області культури), можливо, доречнішим був би термін «самознання», оскільки, враховуючи цілісність середньовічної культури, ми включали до поняття літературної самосвідомості не тільки те, що, на думку середньовічних поетологів, робило літературу особливою, відмежованою від інших галузей, забезпечувало її самостояння, але й те, що, у їхньому розумінні, пов'язувало літературу (як і інші галузі) із вищим ідеологічним рівнем культури – «картиною світу» і Абсолютом. Таким чином, під літературною самосвідомістю в цій роботі розуміємо весь комплекс «внутрішніх» знань про літературу – її специфічні й загальні властивості. Зрозуміло, у традиціях із різною широтою культурної авторефлексії і з різною мірою виокремленості літератури із системи словесності цей комплекс знань був неоднаковий.

Носієм самосвідомості культури й літератури виступала людина, уявлення про яку (в тому числі й уявлення про письменника і про поціновувача-критика), відмінні від прийнятих у культурі сучасного дослідника, як уже зазначалося, набула відображення у творах того ж рівня системи словесності. Враховувати викладену в них традиційну антропологію літературознавцеві також цілком необхідно – без цього не можна обмежити модернізацію осмислюваних середньовічних літератур.

Останньому – поведінковому – рівневі культури, представленому у вербальній проекції, відповідають різні власне літературні (або за типом близькі до них) твори, що відрізняються особливим, естетично маркованим структуруванням матеріалу. Літературні твори знову містять поведінкові моделі, але тепер уже не як приписові, а як здійснені. Це рівень реалізованих правил, і належність до нього, згідно із самосвідомістю середньовічних культур, саме й визначає місце літератури в системі словесності.

Зрозуміло, описана система текстів – усього лиш ідеалізоване узагальнення реальних систем, а згадані типи текстів – тільки приклади, до того ж подані доволі однобічно. Насправді типи текстів надзвичайно різноманітні і внутрішньо багатопланові. Так, релігійний канон і твори середньовічних філософських шкіл поряд із елементами першого рівня містять елементи другого, а іноді й третього; літературні твори можуть у формі прямих роздумів, а не лише образного відображення містити елементи попередніх рівнів і т.д. Ми відзначили лише основну тенденцію, «власний локус» культурних принципів, правил і реалізованих правил.

Непростим дослідницьким завданням є і визначення реальних «обрисів» системи текстів у тій чи іншій культурі, встановлення місця в ній текстів різного типу. Однак при його вирішенні так само необхідно звертатися до конкретної самосвідомості тої чи тої традиції або її реконструкції.

Останнє – особливо за обмеженості джерел для реконструкції – зазвичай ускладнюється тим, що не завжди вдається встановити межу між відрефлектованим і невідрефлектованим у культурі і, відповідно, у словесності, в літературі, між експліцитним «законом» і імпліцитним «звичаєм». Тим не менш без такого роду реконструкції (у цій книжці насамперед реконструкції «закону»), нехай і здійсненої із неминучим «правом на помилку» і з неодмінними в цьому разі застереженнями, визначити структуру і функції системи текстів – а значить, місце в ній, призначення, правила створення літератури – неможливо.

Отже, в контексті середньовічної культури роль літератури як особливого типу текстів визначалася її особливою функцією – передавати правильно реалізовані поведінкові моделі. Це, однак, іще не все. Завдяки то спеціальним дидактичним «додаткам», то такому способу представлення самих поведінкових моделей, за якого вони ставали більш чи менш виразним відбитком концепцій ідеологічного й ціннісного рівнів, література, подібно до системи текстів у цілому, виявлялася ще однією, своєрідною, доволі повною проекцією культури. Своєрідною, оскільки, репрезентуючи культурні концепції не в дискурсивній, а в образній формі (чим, як не образом є реалізована поведінкова модель, що «оживає» у фантазії читача?), відкриваючи можливість безпосередньо пережити ці концепції, література апелювала насамперед до емоційної сфери як певна емоційна репліка всієї системи культури (про специфічне розуміння емоційних початків на середньовічному Сході див. Нарис II).

Так література виступала ефективним інструментом формування масової соціальної психології і впливу на неї (під терміном «масовий» розуміємо не так соціальний статус, як тип засвоєння відповідних концепцій свідомістю, що не пройшла спеціального «вченого» рафінування, йдеться про приймання цих концепцій на віру, а не через логічний виклад і опанування). Здатність літератури бути таким інструментом чудово усвідомлювали самі носії середньовічної культури – звідси визнання вчень про драму й поезію «п'ятою Ведою», тобто «знанням для всіх», в Індії; роль літературної освіченості – адабу – у арабів; вимога обов'язкової літературної освіченості для китайських службовців тощо.

За допомогою літератури успішно здійснювалося масове (у смислі, поясненому вище) навчання культури (пор. [12, с. 41]), засноване на наслідуванні в його найбільш дієвій ігровій

формі. Ймовірно, саме в цьому знаходимо одне із пояснень насиченості середньовічного красного письменства метафорами, приповідками, ремінісценціями, стилістичними фігурами – усім тим, що для осягнення тексту вимагає «вгадати», що має багато спільного з ігровою поетикою загадки. Із цим також пов'язані численні в середньовічній літературі звукові і словесні ігри (про ігрові засади в поезії і їх функції див. глибоке дослідження Й. Гейзинги [33]). Відразу зауважимо, що мова йде лише про одне з призначень згаданих прийомів.

Зрештою, у формах, детермінованих певною культурною традицією, література задовольняла ледве не всі соціально-психологічні потреби індивіда, що їх підсумував І.М. Дьяконов у статті про «історії емоцій», називаючи «потребу позбавитися дискомфорту, психологічно сприйманого як несправедливість», потребу бути впевненим, захищеним, потребу вести й бути веденим, потребу пізнавати довкілля, світ, соціум тощо [12, с. 41].

Узагальнюючи сказане вище, методологічні засади цієї роботи можна визначити так:

- вивчення типології середньовічних східних літератур у контексті середньовічної, а значить релігійної, культури;
- розуміння середньовічної культури і її літературної проекції як відцентрованих багаторівневих систем;
- дослідження цих систем на основі культурної і літературної самосвідомості (що розглядається як сукупність правил породження й побутування літературного тексту, співвіднесених із принципами «картини світу», концепцією Абсолюту, з одного боку, і з поведінковими моделями – з другого);
- переважача увага до функціонального аспекту літератури, зокрема до її соціально-психологічних функцій.

Вище ми уже зазначали, що створення добре розробленої наукової типології літератур до снаги лише науковому колективу. Природно, що в цій роботі ми не ставили перед собою такої мети. Її завдання інакше – через окремі приклади привернути увагу до типологічних проблем, які видаються важливими:

- до проблеми середньовічних літературних спільностей (Нарис I);
- до проблеми літературної самосвідомості, властивої певній спільності, і до того, що поєднує ці самосвідомості (Нарис II);
- до проблеми моделювання літературних систем (Нарис III).

Таким чином, ми намагалися накреслити лише деякі лінії типологічного порівняння і дати попередній нарис необхідної для нього метамови. На фрагментарність дослідження вказує й те, що його розділи названо нарисами.

Наприкінці хотілося б зазначити, що кожне із запропонованих автором тверджень заслуговує щонайменше на знак питання. Залишається сподіватися, що в тому разі, якщо помилкового в книзі виявиться більше, ніж правильного, сама критика її слугуватиме стимулом для глибшого вивчення типології середньовічних літератур Сходу. Важливість такого дослідження – єдине, що не викликає сумнівів у автора. Вважаємо, настав час на базі накопичених даних знову обговорити проблеми літературної типології – з позицій, запропонованих у цій книзі, або з будь-яких інших.

Автор вважає приємним обов'язком висловити свою щирю вдячність друзям і колегам: Н.І. Пригариній, Д.В. Фролову, Н.Ю. Чалісовій, що надали в його користування низку перекладів із перської та арабської мов, що ввійшли до тексту дослідження; Ю.М. Аліхановій, О.Б. Куделіну, І.С. Лисевичу, з якими роботу обговорювано на різних етапах її становлення. Сприяючи покращенню цієї книги, вони, звісно, у жодному разі не відповідальні за її недоліки.

Нарис I

**ЗОНАЛЬНІ ЛІТЕРАТУРНІ СПІЛЬНОТИ НА СХОДІ В СЕРЕДНІ ВІКИ:
СТРУКТУРНА, ЕВОЛЮЦІЯ, ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ**

Вивчення світового літературного процесу й пов'язана з цим розробка питань типології світової літератури, у яких вітчизняне літературознавство досягло в останні десятиліття певних успіхів, надали особливої значущості дослідженню різних за характером літературних спільностей (зональних, регіональних, територіальних, етнічних та ін.) [26, с. 185]. Важливість їх вивчення обумовлена тим, що світова література є системою таких спільностей, які відрізняються в історичній перспективі принципами, ступенем і формою інтегрованості. Саме долучаючись до тієї чи іншої спільноти, літератури окремих народів входять до світової літератури.

Найбільш представницьким типом середньовічних літературних спільнот є величезні за просторовим, мовним, етнічним охопленням зональні спільноти. Для їх вивчення, як уже зазначалося, особливе значення має концепція М.І. Конрада, викладена у статті «Про всесвітню літературу в Середні віки». Поряд із дослідженнями М.І. Конрада вагомий внесок у формування теорії зональних спільнот внесли праці Д.С. Ліхачова, а для азійських літератур – М.І. Нікуліна, Ю.М. Осипова, Б.Л. Рифтіна, Ю.В. Рождественського, І.Д. Серебрякова та ін. [23; 27; 28; 30, с. 9-116; 31, с. 73-128; 32]. У цьому нарисі, намагаючись позначити контури концепції зональних літературних спільнот на середньовічному Заході, ми спиратимемося на результати досліджень названих учених, трохи по-іншому систематизовані, уточнені, доповнені. При цьому увага буде неминуче зосереджена на спільному у розвитку окремих літератур, а не на їх специфіці, яку ми добре усвідомлюємо.

Насамперед визначимо основні поняття, які використовуватимуться у даному нарисі, й окреслимо його проблематику. Під зональною літературною спільнотою ми розуміємо комплекс середньовічних літератур, який склався навколо літератури, що розвинулася ще в епоху давнини (або літератури, функціонально їй аналогічні), і характеризувався єдністю ідеологічних концепцій (релігійно-філософських, етичних, естетичних), а також стійкістю й системністю внутрішніх зв'язків. Окрім східно-християнських літератур, які в цій роботі не розглядаються, на середньовічному Сході існувало три зональні єдності. До першої – арабо-мусульманської – належали літератури арабська, перська, тюркська, урду і ряд мусульманських літератур Індії, а також малайська й мусульманська літератури Індонезії. До другої – індійсько-південно-східноазійської – належали індуїстські літератури Індії, індуїстсько-буддистські літератури Південно-Східної Азії і – як особлива група – буддистські літератури цих же регіонів, Шрі-Ланки, Тибету й Монголії. У третю спільноту – китайсько-далекосхідну – входили китайська, японська, корейська та в'єтнамська літератури. Склад зональних спільнот не залишався незмінним протягом усієї епохи середньовіччя: окремі літератури могли переходити із однієї спільноти в іншу, наприклад, з індійсько-південно-східної у мусульманську. Так відбулося, зокрема, із деякими літературами Індії, малайською та яванською літературами.

У рамках зональних спільнот, як впливає із наведеного вище визначення, можна виділити два типи літератур: літератури, навколо яких відбувався процес утворення спільнот (далі вони називаються зоноутворюючими), і літератури, які складали оточення зоноутворюючих літератур, інтегрувалися у спільноту (далі – інтегровані літератури). Термін «зоноутворююча література» приблизно відповідає поняттю «література «старого народу», а термін «інтегрована література» – поняттю «література «молодого народу» у концепції М.І. Конрада.

У своєму історичному бутті зональні спільноти зазнавали еволюцію, під час якої інтегровані літератури за типологічними характеристиками поступово наближувалися до літератур зоноутворюючих. Якнайзагальніше можна виокремити три етапи цієї еволюції: перший – етап становлення спільнот, другий – етап зародження у інтегровуваних літературах писемної словесності на етнічних мовах, третій – етап розквіту інтегровуваних літератур. Два перші етапи в сукупності відповідають періоду переходу від давнини до середньовіччя, третій – класично середньовічному періоду у термінах М.І. Конрада. Далі ми будемо приділяти головну увагу типологічним особливостям, які розрізняють зоноутворюючі та інтегровані літератури на кожному з етапів еволюції зональних спільнот, та хронологічним рамкам етапів; це дозволить насамкінець простежити характер і види внутрішньозональних і міжзональних літературних зв'язків.

ЕТАП СТАНОВЛЕННЯ СПІЛЬНОТ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗОНОУТВОРЮЮЧИХ ЛІТЕРАТУР

Складанню літературних спільнот передували ряд необхідних для цього змін у структурі зоноутворюючих літератур, які сформувалися в епоху давнини китайської та санскритської, а також арабської літератур. Не маючи історичної давності арабська література, на відміну від інших «молодих» літератур, не тільки не підкорилася нормам «старих» (перської, східноєлліністичних), але спромоглася прищепити їм свою мову, свої форми вираження, певною мірою і свій менталітет.

Важливою особливістю зоноутворюючих літератур було те, що глибока внутрішня трансформація при переході від давнини до середньовіччя здійснювалася ними самостійно, на основі виключно або переважно власного досвіду. Передумова трансформації, яка і дозволила цим літературам стати ядром зональних спільнот, сприяла становленню системи феодалізму в масштабі усього цивілізованого і цивілізуючогося Сходу. Проте вплив на літературу соціально-історичних факторів здійснювався не безпосередньо, а опосередковано, своєрідно заломлюючись «ідеологічним середовищем» (докладніше див. [25, с. 24-25]), тобто культурою у її ідеологічному аспекті. Центральне місце й роль структуруючого початку як у давнині, так і в середньовічному «ідеологічному середовищі» належали релігії. Зміни в релігійній сфері перетворювали всю систему ідей і цінностей і відповідно літературу зоноутворюючих традицій.

Для того, щоб краще зрозуміти характер трансформації літератур на межі давнини і середньовіччя, коротко підсумуємо найважливіші риси літератур давнього типу.

Соціальною основою, на якій виникли давні, зокрема давньосхідні, літератури, була «давня громада», яка не мала станового розподілу і являла собою організацію «усіх вільних, включаючи рабовласників» [11, с. 72]. Ідеологічною основою цих літератур виступала архаїчна релігія. Архаїчні релігії були нерозривно пов'язані з певним етносом і громадою, апелювали не до індивіда, а до всього колективу і спиралися на слабо розчленований міфологічний світогляд, в якому духовне й матеріальне чітко не диференціювалися. Вони ґрунтувалися на магіко-ритуалістичних, а не віроповчальних засадах і не мали встановленого канону сакральних текстів, який зазвичай починав складатися ближче до кінця епохи давнини.

Для сформованих на громадській основі та пронизаних духом архаїчної релігії давніх літератур насамперед були властиві різні форми синкретизму: синкретизм видів мистецтва, міфолого-магічний синкретизм слова й дії, що зумовив верховенство в літературі «особливо дієвого», «незвичайного», ритмічного слова – поезії; синкретизм видів писемної словесності, також зумовлений міфолого-магічним забарвленням кожного з них; синкретичність і

недооформленість літературних жанрів. Із синкретизмом поєднувався, по суті, безавторський анонімний характер давньої літератури, що виступав як «прояв життєдіяльності колективу, а не творчість окремої особистості» [13, т. 1, с. 532]. Світоглядний синкретизм і нерозвиненість особистісного начала були причиною того, що у словесності різних східних культур майже до самого кінця давнини не виробилася літературна самосвідомість.

ЕТАП РОЗКВІТУ ІНТЕГРОВУВАНИХ ЛІТЕРАТУР

Третій етап розвитку зональних літературних спільнот – етап розквіту інтегровуваних літератур – характеризувався їх наближенням до зоноутворюючих літератур за рівнем розвитку художньої практики й літературної самосвідомості та перетворенням на повноправні суб'єкти літературного процесу. Цей етап також охоплював значний проміжок часу. Найраніше він почався в японській (з IX ст.), перській (з IX – X ст.) та яванській (з XI ст.) літературах, але в більшості інтегровуваних літератур він припав на пізніший час. У літературах китайсько-далекосхідної зони (корейській, в'єтнамській) етап розквіту охоплює XV – XVIII ст., у літературах арабо-мусульманської зони (турецькій, чагатайській, урду, малайській та ін.) – XV – XVIII ст., у літературах індійсько-південно-східної зони – XIV – XVIII ст.

Розквіт літератур на етнічних мовах збігся із певним занепадом самих зоноутворюючих літератур. Етномовні новоіндійські та південно-азійські літератури зазнали піднесення в період занепаду санскритської літератури, перська література досягла вищого розвитку незадовго до початку застою в арабській і, у свою чергу, вступила у смугу відносного занепаду в період розквіту літератур урду, турецької, малайської. Китайська література вже проминула класичний етап на час розквіту корейської та в'єтнамської літератур. Складається враження, що життєві сили зоноутворюючих літератур на третьому етапі розвитку зональних спільнот перетекли у літератури інтегровувані, що зоноутворюючим літературам ставало все складніше залишатися центром тяжіння спільнот, що зв'язки між ними та інтегровуваними літературами поступово слабшали.

ЛІТЕРАТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ

Характер і тип внутрішньозональних і міжзональних літературних зв'язків також визначалися тим, чи вступали в контакт дві зоноутворюючі літератури, чи зоноутворююча та інтегровувана літератури або дві інтегровувані літератури. У середні віки важливішими залишалися зв'язки, що здійснювалися в рамках зональної спільноти, «радіальні» та односторонні, тобто спрямовані від інтегровуваної літератури до літератури зоноутворюючої (пор. [30, с. 108-109]). На етапі становлення спільнот ці зв'язки зазвичай мали характер трансплантації комплексу першорядних творів зоноутворюючої літератури, а на етапі розквіту інтегровуваних літератур позначалися впливом, коли на ту чи іншу літературу впливають лише окремі елементи другої.

Зв'язки зоноутворюючої та інтегровуваної літератур були прямими або опосередкованими. Вони опосередковувалися літературою, що раніше і/або повніше від інших засвоїла досвід зоноутворюючої літератури, тобто виробила її «рецензію», часом доповнену творами власною етнічною мовою, і передала цю «рецензію» іншим літературам. В умовах такої передачі в рамках зони утворювалася підзона, окремий літературний регіон, у якому «більш досвідчена» література виступала літературою-посередницею, а її мова, зазвичай, ставала мовою-посередницею і функціонувала паралельно з канонічною мовою (пор. [34, с. 71]). Утворена літературою-посередницею «рецензія» зоноутворюючої літератури набувала

загальнорегіонального статусу й могла збагачуватися творами пов'язаних із нею літератур, написаними мовою-посередницею або перекладеними на неї, і також отримати загальнорегіональне значення. В арабо-мусульманській зоні роль літератури-посередниці по відношенню до літератур тюркських, урду, малайської виконувала перська література. В індійсько-південно-східній зоні такими посередницями були, наприклад, тибетська література по відношенню до монгольської або яванська література по відношенню до суданської, балійської та ін., у китайсько-далекосхідній зоні схожі функції виконувала корейська література, передаючи китайській досвід японській літературі, яка формувалася.

Прямі внутрішньозональні зв'язки між інтегровуваним літературами (за винятком деяких новоіндійських літератур) були не настільки інтенсивними, мали характер більш або менш спорадичних впливів і найчастіше здійснювалися «на території» зоноутворюючої літератури. У зв'язку із цим достатньо пригадати роль таких центрів середньовічної освіченості, як Наланда в Індії, Багдад, Каїр, Мекка в арабському світі, Чаньань у Китаї, де представники культурної еліти усіх народів зони не лише довго жили, засвоювали мову й освіченість зоноутворюючої культури, але і спілкувалися між собою. Таку роль у рамках регіону відігравали культурні центри, де процвітала література-посередниця.

Дещо по-іншому будувалися міжзональні відношення літератур. Менш відкритими одна до одної були зоноутворюючі літератури. Так, незважаючи на те, що в Китай із Індії проник широкий буддистський комплекс, який із часом поповнювався трудами китайських буддистів, «буддистська література в Китаї ... залишалася десь обіч від основних шляхів розвитку літератури як певне замкнене в собі явище» [30, с. 55-56]. Менша відкритість, проте, не означала повної взаємної непроникності. Наприклад, буддистська література Індії так чи інакше впливала на китайську літературу, а санскритська оповідна проза переважно через іранське посередництво впливала на арабську літературу. Все ж міжзональні впливи ніколи не були визначальними для зоноутворюючих літератур. Показником цього є відсутність утворених на їх власній «території» міжзональних літературних синтезів, значущих у загальнолітературному масштабі.

Більш інтенсивно зв'язок між спільнотами відбувався по їх периферії; інтегровувані літератури, особливо ті, які розвивалися на кордонах зон, були більш відкритими. До таких літератур належать, наприклад, в'єтнамська, яка сприймала досвід не лише китайсько-далекосхідної, але й індійсько-південно-східної зони [27, с. 16-17], або малайська, яванська й деякі північноіндійські мусульманські літератури, зв'язки яких із арабо-мусульманською та індійсько-південно-східною зонами зумовили формування літературних синтезів, різних за ступенем єдності. Вища форма синтезу постала з «типологічних характеристик» цих літератур – їх здатності не просто поєднувати фрагменти обох традицій, але встановити їх внутрішню відповідність і «сплавити» їх на основі світоглядних та естетичних принципів арабо-мусульманської зони ([6, с. 210-215, 235-237]; детальніше див. Нарис III).

Такими загалом є структура зональних літературних спільнот, типи літератур, що входять до їх складу, і літературні зв'язки між останніми. Зрозуміло, проблеми, порушені у цьому нарисі, є далекими від вирішення. Проте очевидно, що без їх поглибленої розробки неможливі ані вивчення світового літературного процесу в середні віки, ані створення наукової типології середньовічних літератур.

На завершення хотілося б ще раз підкреслити значення моделювання на основі культурної та літературної самосвідомості систем словесності як універсальних (усієї писемної традиції), так і окремих (вишуканої словесності) та здійснення орієнтації у цих «координатах» для окремих творів. Такий підхід уможлиблює, по-перше, створення наукової типології літератур, яка є

необхідною для вивчення єдності та розмаїття світового літературного процесу. По-друге, він допоможе уникнути як модернізації, так і архаїзації у вивченні конкретних літературних пам'яток – їх функцій, змісту, поетики. Поєднання такого підходу із загальноприйнятими методами вивчення літературної практики сприятиме не тільки вирішенню питання про співвідношення останньої із традиційними літературними вченнями, але й більш вірогідному відтворенню обрисів окремих літератур, літературних регіонів, зон, світового літературного процесу в середні віки.

І якщо запропоновані принципи аналізу літературних систем Сходу, метамова їх опису та методика вивчення їх типології виявляться хоч частково прийнятними для літературознавців і певною мірою стимулюють типологічне вивчення літератур, – завдання цієї книги виконані.

Література

1. *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература. – Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981.
2. *Аверинцев С.С.* Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. – 1988. – № 7.
3. *Алексеев В.М.* Китайская литература. – М., 1978.
4. *Амирова Т.А., Ольховников Б.А., Рождественский Ю.В.* Очерки по истории лингвистики. – М., 1975.
5. *Анандавардхана.* Дхваньялока («Свет дхвани») / Пер. с санскр., введение и коммент. Ю.М. Алихановой. – М., 1974.
6. *Брагинский В.И.* История малайской литературы VII – XIX веков. – М., 1983.
7. *Бранка В.* Бокаччо средневековый. – М., 1983.
8. *Вахид Табризи.* Джам-и муктасар. Трактат о поэтике / Крит. текст, пер. и примеч. А.Е. Бертельса. – М., 1959.
9. *Гринцер П.А.* Основные категории классической индийской поэтики. – М., 1987.
10. *Гринцер П.А.* Литературы древности и средневековья в системе исторической поэтики. – ИП.
11. *Дьяконов И.М.* К периодизации древней литературы Востока // НАА. – 1963. – № 3.
12. *Дьяконов И.М.* История эмоций? // Знание – сила. – 1988. – № 5.
13. *История всемирной литературы.* Т. 1-2. – М., 1983-1984.
14. *Конрад Н.И.* Запад и Восток. – М., 1966.
15. *Конрад Н.И.* Избранные труды. Литература и театр. М., 1978.
16. *Конрад Н.И.* [Заметки ко II тому Истории всемирной литературы]. (Рук. из архива И.С. Брагинского).
17. *Крачковский И.Ю.* Избранные сочинения. Т. II, VI. – М. – Л., 1956, 1960.
18. *Куделин А.Б.* Средневековая арабская поэтика. – М., 1983.
19. *Лисевич И.С.* Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. – М., 1979.
20. *Литература Востока в средние века.* Ч. 1-2. – М., 1970.
21. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X – XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973.
22. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
23. *Лихачев Д.С.* Система литературных жанров Древней Руси // Лихачев Д.С. Исследования по древнерусской литературе. – Л., 1986.
24. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. – М., 1982.
25. *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. – М., 1928.
26. *Неупокоева И.Г.* История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. – М., 1976.
27. *Никулин Н.И.* Вьетнамская литература X – XIX вв. – М., 1977.
28. *Осипов Ю.М.* Литературы Индокитая. Жанры, сюжеты, памятники. – Л., 1980.
29. *Рашид ад-Дин Ватват.* Сады волшебства в тонкостях поэзии (Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р) / Пер. с перс., исслед. и коммент. Н.Ю. Чалисовой. – М., 1985.
30. *Рифтин Б.Л.* Типология и взаимосвязи средневековых литератур // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. – М., 1974.
31. *Рождественский Ю.В.* Введение в общую филологию. – М., 1979.
32. *Серебряков И.Д.* Литературный процесс Индии (VII – XIII века). – М., 1979.
33. *Хёйзинга Й.* Homo ludens. Опыт исследования игрового элемента в культуре // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли. – М., 1979.
34. *Шаматов А.Н.* Классический дахн (Южный хиндустани XVII в.). – М., 1974.
35. *Panofsky E.* Renaissance and renaissances in Western art. – Stockholm, 1960.

**Переклад Ірини Забіяки,
Анастасії Топуз**

Зденек Хрбата

Чеський літературознавець і перекладач, професор кафедри чеської літератури та літературознавства філософського факультету Карлового університету.

У 1972-1978 навчався у Карловому університеті (спеціальність – французька і чеська філологія), у 1975-1976 – в університеті міста Клермон-Ферран. Дисертацію захистив 1983 року (тема – «Філістери та митці»).

Із 1980 року працював в Інституті чеської та світової літератури Академії наук, від 1993 року – в Карловому університеті.

Член редакційної ради часопису «Світ літератури».

Основні напрями досліджень: компаративістика, французька література XIX століття.

Основні праці: «Романтизм і Чехія» (1999), «Романтизм і романтизми: поняття, течії, контексти» (у співавторстві з Мартіном Прохазкою) (2005).

Ірина Забіяка

Переклад зроблено за виданням «Світ літератури» (2006, № 34, с. 32-38).

ЗАУВАГИ ДО КОМПАРАТИВІСТИКИ

I. Порівняння, порівнювання або ж мислення паралелями як інтелектуальна операція або логічний метод – так само як дедукція або індукція – ніколи не були привілеєм лише компаративістики, вони слугували також різним галузям знань, представники яких вірили, наприклад, так як Монтеस्क'є у «Перських листах», що найправдивіший шлях до пізнання «себе» лежить через пізнання «іншого».

Однак якщо розумітимемо порівняльне вивчення літератур (культур, мистецтв) як відносно давню університетську дисципліну – тобто не тільки як власне порівнювання – ми повинні спочатку згадати, за яких зовнішніх обставин ця галузь могла виникнути в першій половині XIX століття. Тоді панувала атмосфера політичного лібералізму (зокрема пов'язана із космополітичною «la République des Lettres» інтелігентів XVIII століття) та ідеологія еволюціонізму, а також наднаціональних поглядів і повної гегемонії однієї естетичної системи – (французького) класицизму. Плідним був також приклад порівняльних методів у природничих науках (Н. Грю, Буффон, Кюв'є). Деякі з цих обставин витворили також ті внутрішні особливості порівняльного вивчення, що є досі актуальними, зокрема і такі його важливі засади: відкритість до інших культур, окремі еволюційні основи дисципліни, а також прийняття або інтеграція нових підходів і здатність до подолання власних меж (інтерференція, інтердисциплінарність, діалогічність).

Базова ситуація, яка робить можливим порівняння, - це зустріч з іншим, з іншістю, зазвичай опосередкованою іншою мовою або культурним кодом. Ми свідомо не враховуємо того, що художня література взагалі є свого роду «очудненням», деавтоматизацією мовної комунікації – як стверджують російські формалісти, – іншістю. Ми розглядаємо тільки такий випадок, який може настати (чи, швидше, міг! – що ще може здивувати сьогодні європейську літературу, інтелектуальну сферу?) завдяки різним формам такої зустрічі і зумовленого нею культурного потрясіння. Така зустріч є не лише поштовхом до сприйняття, за якого «екзотичність» різного роду і міри вражає свідомість, а насамперед шквалом питань, які ми собі досі не ставили і які нас зовсім не стосувалися¹. Так ще більше ускладнюється основна проблема, яку у вісімдесятих роках поряд із іншими окреслили Жерар Женетт і Марк Фюмаролі: «Як говорити про літературу?»².

Ширше: про культуру, мистецтво ...? Адже М. Фюмаролі стверджував, слідом за Джамбаттісто Віко, ідею нової науки – «*Scienza nuova*», початком якої були порівняльні історії різних дисциплін, «уявні універсали». Ж. Женетт у цьому разі оперував такими словосполученнями і поняттями, як історичні і трансісторичні «загальні категорії», «історична поетика», «вивчення транстекстових фактів». Ця «нова наука», зрозуміло, знову повинна була створити систему систем, якій, з одного боку, властиве розширення поля зору (предметно і методологічно ширша історія) – загалом говорять про розширення людського всесвіту на основі антропологічної єдності – і водночас, з другого боку, зближення як порівнюваних тем (тематологія описує літературні єдності, що переходять лінгвістичні і хронологічні межі), так і створення систем фактів і винятків. Крім того, відповідно до цієї загальної концепції, йдеться не про накопичення чи впорядкування емпіричних даних, а про особливий простір взаємин і діалогу.

В останні десятиліття компаративісти (Етьємбль, Шеврель, Маріно, Гільєн, Пажо, Зіма та інші) знову і знову дають нові визначення цієї дисципліни, що, окрім усього, свідчить про її динамічність, а також пропонують різні погляди й перспективи, наприклад, згадане вище екстенсивне географічне розширення, розуміння загальної літератури як «метакритики», зближення компаративістики з культурною антропологією чи історією тощо. Але загалом їхні думки збігаються щодо порівняльного вивчення як напряду, що має систематично відкривати можливості нових підходів і способів читання. Тут варто згадати, що багато давніх проблем, колись огульно відкинутих як «позитивістські», якимось чином перемістилися до новіших літературознавчих концепцій, які в такий спосіб у деяких питаннях споріднилися зі «старою» компаративістикою (це показує, що історію й епістемологію дисципліни не можна просто опускати, адже вони спонукають до нових рішень живих, точніше сказати, відкритих аспектів проблеми). Йдеться про динамічніші підходи, інше співвіднесення фактів та більш відкритий «простір», де старі поняття знову зумовлюють колишні проблеми у нових номінаціях: так поняття «джерело» стає «гіпотекстом» у Женетта, а проблема «успіху» перетворюється на рецептивну естетику Яусса. Кожний наступний «проект» з компаративістики має спиратися на дослідження попередників, які старанно формували й наповнювали відношення між окремими літературами, вивчали їх взаємовпливи (не йшлося лише про поверхове розуміння впливу), сортували і класифікували їх з метою створення єдності. Такий систематизуючий копіткий підхід, що майже завжди під загрозою обернутися продовженням незакінченої «енциклопедії», своєю вірою в існування якогось завершального етапу пізнання дещо нагадує (наприклад, своїм об'єктивізмом), як казав Ролан Барт, «структуралістську діяльність», або завзяте створення зв'язків і систем. Зрозуміло, з урахуванням такої важливої відмінності, яку ми зараз трохи ризиковано спрощуємо: якщо при дослідженні контактів література працювала на зовнішньому полі творів, то у структуралізмі, навпаки, внутрішні зв'язки між елементами твору пояснювали принципи його існування.

У цьому місці я можу дозволити собі іронічний тон. Найновіше захоплення сталим пошуком предмета дисципліни під певним кутом зору може видатися свого роду манією, що свідчить про постійний брак визначеності, а іноді навіть гнітючу «невпорядкованість» компаративістики. Іншими словами, така динамічність дисципліни, пов'язана також зі зміною тем і з комплексним змінюваним предметом вивчення, призводить до непевностей різного виду (можливо, цим і зумовлені рішучі повороти у встановленні напряду «розвитку»). Д.-А. Пажо вже у перших реченнях своєї цитованої вище книги іронічно запитує: «Але що ви, компаративісти, власне порівнюєте?» Слушне питання, хоча не менш провокативною була б сьогодні відповідь: «Нічого». Безумовно, з тим необхідним поясненням, що компаративістика тексти зіставляє

(синхронізує), щоб підійти до наступних питань, в яких, на нашу думку, і полягає «компаративна діяльність»: наприклад, до питань глибокої специфіки тексту, його різних вимірів: пізнавальних, поетичних тощо; до інтерференції з невідомими шляхами міграцій і комунікацій («шлях янголів» або шлях посередника богів і тлумача Гермеса в чистому просторі між уже визначеними речами, як каже Мішель Серр); до рухомих просторів і «скривлених» перспектив.

Згадаймо, що у XIX столітті остаточною метою компаративістики було сформувати якусь «філософію мистецтва», а в першій половині XX століття вона претендувала серед літературознавчих дисциплін на статус «завершальної дисципліни» (Поль ванн Тігем). А зараз знову пропонує щось нове. Часто це зовсім старі претензії, висловлені на новий лад, якщо усвідомлювати, що за ними стоїть універсалістський чи енциклопедичний ідеал єдності (наприклад у Р. Етьємбля), а з ним і вимоги не лише звичайних законів розуму, а й культурного факту (типологія різних інваріантів у різних значеннях).

Слід було б детальніше розглянути, якою мірою таке традиційне і в основі своїй детерміністично-універсальне намагання сполучити літературні й культурні «континенти» (на основі подібності чи подібних причин – під гаслом *Felix qui potuit rerum cognoscere causas*) відмінне від – принаймні для нас – більш натхненного компаративного зусилля, яке зумисно і методично налагоджує взаємини між текстами, низками текстів, літературами та культурами, а до того ж слідкує за їхнім діалогом у площині подібного й відмінного. Відмінного, що є відносним, творимим і не дихотомічним. Сферою загального (генерального) і порівняльного літературознавства, як визначають компаративістику із 70-х років за кордоном, є через це сфера відносного (такого, що залежить від контексту), але відтвореного чи прихованого. Д.-А. Пажо стверджує, що за таких умов компаративістика продукує «між-мову», конструює зв'язки, взаємини. Або витворює поєднання «над» текстами. Унаслідок цього постає два способи мислення, в його термінології та термінології Гільєна³: способи «серед» і «над». Натомість просте зіставлення текстів, літератур поза сферою правдивої компаративістики може призвести тільки до констатації незаперечних відмінностей; тоді нічого не виникає ані «серед», ані «над».

При докладнішому вивченні епістемології дисципліни та вирішальних змін, що в ній відбуваються, виявимо (і цього слід було чекати), що ці зміни певним чином відбивають когнітивні амбіції і гуманітарні особливості нового європейського мислення. У цьому сенсі ця дисципліна символізує єдність певних бажань і поглядів, питань і точок зору. Помітною є динаміка від порівняльного літературознавства у вужчому значенні слова (вивчення бінарних взаємин) через синтез у рамках певного стилю, напряму, жанру (загальне літературознавство) аж до світової літератури як ідеальної мети. Поль ванн Тігем через призму двох перших категорій описував не так процес поступового пізнання, як паралельні методичні операції різного типу, які співпрацюють і доповнюють одна одну. Інакше кажучи, маємо тут вивчення генетично-контактне, типологічне (подібності без «впливів») і – певну мету, навіть якщо і без гарантій, зате і без суттєвих апріорі, які обмежували б розуміння відмінностей. Якщо вжити інші, більш актуальні терміни, матимемо таку послідовність: випадкова зустріч двох текстів, далі факт існування і функціонування певної «зони» на різних рівнях (культурно-історичний, поетологічний...) і зрештою щось, що від часів благородної Гетевої ідеї *Weltliteratur* перетворилося на більш-менш прагматично-наукове завдання. Поняття «світова література», яке було Гетевським бажанням, стало дидактичним знаряддям тлумачення й організації історії літератури.

II. Ми накреслили основні напрями та мету порівняльного вивчення, згадали при цьому про поняття універсалізму (правило), інтерференції (взаємодії), діалогічності і, в певному сенсі, відносності. Варто ще раз зазначити, що за цим стоять новочасні можливості (європейської) епістемології і пізнання, тобто насамперед прагнення до нового способу сприйняття буття. Для розуміння компаративістики звичайно є важливими насамперед дві такі можливості, якщо визначати їх не тільки як протилежності, а ширше, адже мислення перебуває «під напругою» і можливості змінюються, балансуючи залежно від поставлених завдань і запитань⁴.

Мішель де Монтень, відомий своєю здатністю до ускладненого мислення, багато років досліджував конкретну людину із конкретними властивостями (його «Проби» художньо виявляють «принадність пороку») і насамперед себе як постійно змінюваний об'єкт. Він звертає увагу на свої недоліки, психофізіологічні особливості, свій індивідуальний суперечливий склад і постійні (так само суперечливі) ознаки людства. Побіжно він також з'ясовує, що «немає нічого сталого ані в нашому житті, ані в житті речей навколо нас»⁵. Немає нічого універсального. Дорога до себе, до своєї індивідуальності, яка не приховує, а, навпаки, підкреслює, якщо не перебільшує (точніше: витворює) свої недоліки, парадоксально веде і до іншого, до інакшого; а в результаті – і до справжньої поваги до відмінностей. Якщо людина зможе визнати і прийняти особливості й суперечності в собі, вона повинна прийняти й пізнати їх в іншому. Світ є множиною незаперечних і чарівних відмінностей без надузагальнень і без монотонності.

Індуктивний релятивізм Монтеня, який залишив історії культури, крім іншого, ще й уявлення чи, краще сказати, досвід безмежних відмінностей (максимальна толерантність разом із застереженням щодо критичного осуду), не міг задовольнити класичного раціоналізму та естетики з їхньою системою більш або менш абстрактних загальників, універсальних типів і характерів. Розпад універсальних «єдностей», точніше відносність законів і порядків, яку Монтень започаткував у європейському мисленні, бентежили також просвітників, які обмірковували статус окремого в науковому пізнанні й філософії. У питаннях суспільного людського ладу, вічних законів природи і вродженої моралі Руссо, з одного боку, виразно протиставляв методів Монтеня розум, що продукує структуру явищ, і нове припущення про загальні основи пізнання («Про причини нерівності між людьми»), з іншого боку, він заперечує його, використовуючи власне «монтенівський» прийом – інтроспекцію, який, на його думку, кожного може переконати у вроджених основах етики (по суті – у відмінності між правдою і справедливістю). Порівняння стає продуктивним поряд з іншими науковими універсаліями.

Із культурних подій, важливих для порівняльного мислення, можемо навести ще одну. Якщо дорога Монтеня до іншого, до іншості прокладена через власне «я», то Монтеск'є діє по-іншому. І хоча здається, що в «Перських листах» подеколи з'являються окремі погляди на правду в дусі толерантності Монтеня, однак найвищі принципи, які можна подати, тут є загальними для всіх людей без поділу на релігії. Історія персів, які живуть у Франції, є однак прикметною з інших причин. Знання і пізнання (особливо власного «я» в дусі максим Ларошфуко, людина засліплена щодо себе, вона може пізнати тільки інших) тут наражається на межі своїх можливостей – егоцентризм людей і народів; однак все ж таки вказується, що тільки компаративний метод може вести до мети, до кращого розуміння себе, яке можливе, доки включає пізнання інших. Як «перс» Монтеск'є спочатку звільнився від себе, від своєї країни для того, щоб візіонерський опис своєї сучасності витворити «через» Персію.

Насамкінець ще трохи про ідею «єдності», до якої схиляються, систематизуючи літературу. Нова компаративістика активно застосовує як пояснювальні, так і підходи. Фрідріх Шлегель, класифікуючи загальну європейську літературу, замінює естетичний погляд

моральним, «красиво» вимірює змістом, філософськи і морально інтерпретованим значенням окремих творів. Натомість, французька традиція надовго обирає метод, метою якого є впорядковано представити цілісно існуючу реальність, об'єднати факти у серію, проголосити закони організації літературного життя.

Якщо це є основною розбіжністю, а не методологічною дихотомією, то спробуймо завжди зважати на знехтуваного або вилученого «третього», як це робить Мішель Серр, коли інтерпретує картину Гойя. З його позиції, а також із нашої відстані чи нашого сучасного досвіду цей твір є вдалою спробою зазирнути за межі дуелі й дуелянтів, якщо, звичайно, ми не заперечуємо, що мистецтво – це більше ніж лише зображення.

«Двоє супротивників б'ються голіруч прямо посеред сипучих пісків. Кожен уважно стежить за тактикою іншого, удар викликає контрудар, тактичний маневр – відповідь. Ми, глядачі, що стоїмо за межами картини, спостерігаємо за симетрією рухів у часовому проміжку: як за дуже гарною – та водночас банальною – виставою!

Але художник – Гойя – занурив дуелянтів аж по коліна в bagno. З кожним рухом їх засмоктує липка яма, тож обидва вони невідступно наближують власну загибель. Як скоро це станеться? Залежить від їхньої агресивності: що відчайдушніший поєдинок, то інтенсивнішими, різкішими є рухи, які пришвидшують утрусання. Про прірву, до якої вони потрапляють, борці не підозрюють. Ми ж, навпаки, ззовні чітко її бачимо.

«Хто загине?» – запитуємо ми. «Хто виграє?» – думають вони, а з ними найчастіше і більшість людей. Хто хоче робити ставки – вам праворуч, а нам – ліворуч, ми вже грали. Бій триває, ... маємо перед собою двох суперників, між ними, без сумніву, буде розподілено перемогу. Але з позиції третього, того, хто поза їхньою сутичкою, слід враховувати те місце, болото, куди провалюється бійка. Бо саме через це охочі робити ставки також можуть втратити все. Так само як і бійці, адже є більш ніж імовірно те, що земля поглине їх і разом раніше, ніж дуелянти зведуть рахунки.

Отже, темою є бійка, кожен для себе і за себе, але боротьба така запекла, що розпалює пристрась публіки, яка бере участь у бою своїми вигуками і монетами.

І от: чи не прогавимо ми світ самих речей, сипучих пісків, води, bagno, тростини, болота? Якими ж болотами ми самі блукаємо й тонемо як затяті суперники й звихнені глядачі? І що таке «я сам», який пише про це в самоті й у тиші світанку?»⁶.

Примітки

¹ Див. *Chevrel Yves. La littérature comparée*, éd. Que sais-je? 4e édition corrigée. – Paris: Presses Universitaires de France, 1997. – S. 12.

² *Revue LeDébat*, березень 1984 (див. також *Pageaux Daniel-Henri. La littérature générale et comparée*. – Paris: Armand Colin, 1994. – S. 182-183).

³ *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literaturacomparada*. – Barcelona, éd. Critica, 1985.

⁴ Наступні міркування викликані деякими роздумами про універсалізм і релятивізм у книзі *Цветана Тодорова* *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. – Paris: Éd. du Seuil – Janvier, 1989.

⁵ *Montaigne Michel de. Eseje. Přel. Václav Černý*. – Praha: Erm, 1995. – S. 188. Український переклад Монтень М. Проби: Кн. 1-3 / Пер. з франц. Анатолія Перепаді. – К.: Дух і літера, 2005-2007.

⁶ *Serres Michel. Le contrat naturel*. – Paris: Éd. François Bourin, 1992. – S. 13-14.

Володимир Сватонь

Народився 1931 року у Празі. Чеський русист і компаративіст, викладач російської літератури та порівняльного літературознавства Карлового університету в Празі.

Навчався у Карловому університеті. 1967 року захистив дисертацію, присвячену епічній поезії І. Баратинського. З 1969 до 1992 працював в Академії наук, в Інституті чеської та світової літератури. З 1993 – в Карловому університеті, Інституті славістичних і східноєвропейських досліджень.

Засновник Центру компаративістики, який пізніше увійшов до складу Інституту чеської літератури та літературознавства. Фундатор і головний редактор часопису «Світ літератури»¹. Журнал виходить із 1991 року і є друкованим органом Інституту чеської та світової літератури АН.

Основні напрями досліджень: творчість О. Пушкіна, Ф. Достоевського, В. Набокова, Т. Манна, теорія роману. Основні праці: «Епічні початки роману: з теорії та типології російської прози» (1993), «З іншого берега. Статті та есе про російську літературу» (2002), «Трансформації давніх історій (Про поетику російської прози)» (2004), «Роман у відношеннях із часом. Роздуми про порівняльне літературознавство» (2009).

Ірина Забіяка

Переклад зроблено за виданням: «Світ літератури» (2006, № 34, с. 15-31)

ПОНЯТТЯ ТА КОНТЕКСТИ КОМПАРАТИВНОГО МИСЛЕННЯ²

Я не хочу зосереджувати увагу на організаційних питаннях і становищі компаративістики на філософському факультеті Карлового університету. Я маю на думці кілька фахових питань, насамперед епістемологічних, точніше термінологічних. 1. Імпульси, яких надає вивчення іноземних літератур роздумам над літературознавчими поняттями. 2. Зміни літературознавчих поглядів і заперечення традиційних уявлень літературознавства. 3. Подвійне джерело компаративістики і подвійний напрям її руху.

1. Літературознавча термінологія

Компаративістику як спеціальну науку потрібно відрізнити від ширшого явища, яке можемо назвати компаративним мисленням. Із мислимої в такий спосіб основи наукової компаративістики походять епістемологічні питання, якими компаративістика цікавиться як наукова дисципліна. При цьому не береться до уваги те, що вивчення зарубіжних літератур само собою викликає роздуми над компаративними питаннями. Не треба також нагадувати і про звичний факт, що при аналізі іноземних літератур потрібно враховувати певний вихідний кругозір слухачів або читачів. Важливішим є той факт, що літературознавча традиція кожної країни послуговується традиційними поняттями по-різному. Наведу два приклади.

Російські критики першої половини XIX століття (маю на увазі насамперед Віссаріона Белінського) вважали Фрідріха Шиллера романтичним поетом³. Їхні німецькі колеги, безумовно, здивувалися б такому визначенню. Шиллер був представником «веймарського класицизму» і чинив опір романтикам. Незважаючи на це в російському контексті таке визначення було певним чином обґрунтованим: воно виникло разом із суттєвими змінами в літературі, у розбудові літературного конфлікту, а значить і в розбудові художнього світу. Популярним типажем російської прози на зламі XVIII та XIX століть був пікареский роман. Бачення світу в

пікарескній прозі можна охарактеризувати як *sui generis atomismus*: окремі об'єкти, людські істоти, обертаються в нейтральному просторі, зіштовхуються між собою, шукають, розширюють або охороняють своє місце. Головний герой мусить виявити максимум спритності, хитрості і навіть безжальності, аби зайняти гідну позицію. Новий літературний період творить художній світ на інших засадах. Основою конфлікту стає потяг до «єдності світу»: сюжет літературного твору розвивається як конфлікт двох рівнів світобачення, з одного боку обмеженої свідомості, притаманної пікарескній прозі, з другого – відображеного відчуття «єдності світу», з якого походить інше розуміння моральних цінностей і сенсу життєвих дій.

Визнаним і навіть трохи простолінійним твором такого типу є комедія Грибоєдова «Лихо з розуму», задумана як конфлікт героя, що запитує себе про сенс свого життя перед лицем історичної епохи, сповненої обмежених інтересів його сучасників. Однак одночасно з комедією Грибоєдова постав і провідний твір російської літератури, у якому було запропоновано три можливі варіанти такого рефлексивного ставлення до життя. У романі Пушкіна «Євгеній Онегін» зіставляються долі трьох персонажів: доля «прекрасної душі» (поета Ленського), яка не сприймає практичного життя з його обмеженими мотиваціями та інтересами, відходить до таємничого світу снів і швидко йде з життя; поруч із ним героїня «роману виховання» (Тетяна), яка через своє життєве розчарування досягає стоїчної рівноваги у «плинному світі»; а поруч із ними обома стоїть найпроблематичніший герой (Онегін), який так і не спромігся на рівновагу, бо не поділяє жодної позиції і не прагне жодної діяльності. У ньому можна побачити типову романтичну фігуру «невдоволеного», але можемо потрактувати його також як свідому відкритість нескінченному пошукові життєвого шляху, причому жоден із шляхів не веде до задовільної відповіді на питання про людські можливості. Незважаючи на це, сучасна людина вагається між ними, шукає, і навіть має надію, що знайде (у французькій літературі цей шлях показав Гюстав Флобер). Роман Пушкіна поєднав у собі три найважливіші романні зразки XIX і XX століть: роман «втрачених ілюзій», роман виховання і роман, так би мовити, «нескінченних можливостей». Дивно, адже Росія перебувала тоді ще на «околицях» європейської цивілізації, але Пушкін побачив риси трьох класичних романних структур, а зрештою і трьох інтелектуальних позицій новочасного життя.

Фрідріх Шиллер завдяки своїм драмам та головне своїй теорії наївної та сентиментальної поезії став символом цієї нової моделі конфлікту. «Чутливий поет» Шиллера є рефлексивним творцем. «Звичайний і нищий емпірик... підкорюється природі як силі з нерозбірливою сліпою відданістю. Його думки, його устремління обмежені; він вірить тільки тому і розуміє тільки те, до чого може торкнутися; цінує тільки того, хто може збагатити його відчуття. Тому він не є нічим іншим, окрім того, що з нього роблять зовнішні впливи; його особистісність зневірена, і як людина він не має жодного значення чи вартості»⁴. Тим часом чутливий поет, навпаки, намагається, «витворити із себе самого ту єдність, яку порушує в ньому абстрактність, умовність, намагається завершити людськість у собі й перейти від стану обмеженості до стану нескінченності»⁵. Чутливий чи рефлексивний принцип став справді головним принципом літературної творчості, як у розумінні конфлікту (герой із «відкритою позицією до світу» є головним персонажем романів XIX століття аж до епохи декадансу), так і в розбудові тексту, то переважає спрямованість на об'єкт (історію), то розуміння самого процесу писання (Пушкін, Толстой, Достоевський, Бєлий). Якщо ми назвемо цей «сентиментальний принцип» романтизмом, ми не зробимо великої помилки: до речі, Шиллерове поняття «сентиментальної поезії» передбачало принцип романтичної іронії. Термін «романтизм» набуває в такому

використанні ширшого понятійного обсягу, ніж той, який він мав у програмах тогочасних мистецьких угруповань.

Другий приклад із тієї ж епохи. Найвизначніші російські критики XIX століття, знову згадую Белінського, вважаються теоретиками т.зв. реалізму. Їхні міркування, однак, найперше засновуються на творчості Пушкіна та Гоголя, у західноєвропейських літературах – на романах Вальтера Скотта або соціально ангажованій літературі французького «шаленого» романтизму й утопічного соціалізму – Віктор Гюго, Жорж Санд, Оноре де Бальзак, Поль де Кок, Ежен Сю та інші⁶. Отже, критика сформувала свої критерії творчості, які виникли в період, що, здебільшого, визначають як пізній романтизм або «постромантизм»: безперечно, не йдеться про прояви позитивістської епохи. Відразу бачимо, як виразно відповідає такій поетиці творчість Федора Достоєвського із властивими йому пейзажами міста-лабіринта, бідняцькими барлогами, персонажами, що живуть на пограниччі суспільства з метафізично виправданим злочином, подвійністю, по-янгольски добрими створіннями, сповненими помсти та каяття. Висловлювання Романа Якобсона, що Достоєвський був романтиком в епоху реалізму⁷, через це повністю відповідає дійсності. Такій поетиці, однак, не відповідає творчість Льва Толстого, що був послідовником англійського роману пізнього XVIII століття з його повільним розвитком стосунків між персонажами, із психологічними тонкощами та складними переплетіннями чуттєвих та економічних інтересів (так само властиве Толстому сполучення складних стосунків між його персонажами, картин життя бідняцьких родин та проблем власності).

Так, уявлення російських критиків про роман вказують на той факт, що література т.зв. реалізму має тісні стосунки із традицією XVIII століття та навіть із романтизмом: можна сказати, що вона використовує ті ж мотиви та конфлікти, лише трохи по-іншому зацентровані. Термін «реалізм» через це постає як непридатний для загальної характеристики літератури середини XIX століття: відмінності між окремими явищами того часу є виразнішими, ніж властивості, які можна було б об'єднати в одному визначенні.

Зрозуміло, що розширення або розхитування поняттєвих меж певного терміна, що зумовлене перенесенням в інший контекст, може висвітлити прихований потенціал чи, навпаки, обмеженість вихідного поняття.

Неоднозначність поняттєвого ядра терміна, що трпляється в різних контекстах, призводить до дальших типових суперечностей у термінології історії літератури.

Історія літератури, зазвичай, зміщує терміни, за допомогою яких літературні течії, напрями або угруповання ідентифікували самі себе, з іншими термінами, які позначають поняття в рамках рефлексивних (наукових) класифікацій матеріалу. З одного боку, використовують такі терміни, як «натуральна школа» або «маївці», з іншого – такі терміни, як «преромантизм» або «сюрреалізм». Вони належать до різних площин мислення. Терміни, які для своєї потреби поширювали учасники мистецьких полемік і автори маніфестів, є частиною літературного тексту свого часу і з ними потрібно поводитися так само, як із літературними текстами: можна інтерпретувати їх з огляду на конкретні історичні обставини, але не можна їх переносити на інші умови і надавати їм теоретичного значення. Специфічну складність становлять терміни, що виникли як інструмент ідентифікації певного руху, але потім вкорінилися як терміни історії літератури або естетики: така доля, наприклад, спіткала термін «романтична поезія» з кола йєнських романтиків і філософів, або термін «реалізм» Жюль Ф. Шамфлері та Едмонда Дюранті з середини п'ятдесятих років XIX століття. Тому потрібно в літературно-історичних міркуваннях тактовно розмежовувати ситуації, в яких йдеться про термін для самоідентифікації митців з певної доби, а коли – про поняття літературознавчих рефлексій.

Розхитування понять виявляється і тоді, коли історія літератури класифікує свій матеріал на різних рівнях осмислення. Вона використовує змішані культурно-історичні терміни поряд із термінами літературознавчими. Чеську літературу XIX століття часом визначають поняттями «література національного відродження» чи «література відродженої нації», в той час як поняття класицизму, сентименталізму або романтизму з'являються скоріше як додаткові характеристики літературної творчості: Арне Новак в одній із версій своєї історії чеської літератури поділяє розділ про літературу національного відродження на «добу просвітництва» і «добу романтизму»⁸. Літературне життя тоді розвивається ніби у двох напрямках: з одного боку соціально та історично пов'язані літературні рухи, з іншого – зміни літературних стилів чи загального смаку, які, за словами історика, «охопили...не лише літературу та мистецтво, філософію та науки, а й політику і моральне життя європейського люду»⁹, але все ж таки незрозуміло, звідки походять і чим викликані до життя, хіба що «загальним прогресом людського духу». (І в XX столітті історія «основних явищ» чеської літератури описується поняттями «поетизм», «дадаїзм» або «сюрреалізм», поруч із якими функціонує поняття «католицька література», утворене за іншими критеріями і є таким, що приховує основні стильові проблеми, наприклад, відмінності між прозою Ярослава Дуриха та Якуба Демла, які належать до абсолютно різних літературних угруповань).

Так само традиційно викладають і історію російської літератури: з одного боку, як соціально вкорінений процес, з другого – як зміну духовних явищ без зрозумілого зв'язку з іншими історичними рухами. Постало це, безперечно, із практики, коли поняття, запозичені з західних літератур, у своєму звичному потрактуванні не описували вповні усього розмаїття літературного життя «вдома», що, однак, не позбавляє істориків літератури обов'язку утворити у своїх сферах адекватні поняття. Юрій Тинянов запропонував для російської літератури початку XIX століття мало привабливі поняття «архаїсти» і «новатори», які не прижилися. Так само здається, що наново актуалізоване поняття «бідермаєру» в чеській літературі вказує на зіткнення автентичного мистецтвознавчого терміна зі специфічним матеріалом. (У чеській літературі XX століття схожим чином актуалізовано у Їндржіха Халупецького та Володимира Папоушка поняття «екзистенціалізму» у специфічному літературному значенні).

Зрозуміло, що різнотлумачення термінів неможливо подолати. Поняття не виникають від простого відображення матеріалу в думці історика. Критерії для класифікації літератури розвиваються на основі «уявних категорій», якими мислить людина певної епохи (певної цивілізації) при сприйнятті мистецьких творів. Не можна уявити, що раптом виникне непомилна наукова номенклатура жанрів і напрямів: всі поняття мають силу тільки у рамках певної концепції (парадигми, дискурсу). Однак бажано, щоби у межах однієї праці або однієї наукової школи було дотримано узгодженої термінології і щоб поняття різного походження випадково не замінювали одне одне. Турбота про узгоджену систему понять є першорядною: вже саме поняття визначає предмет вивчення. Якщо ми скажемо про Маху, що він є «поетом чеського відродження», то матимемо на увазі інше явище, ніж тоді, коли скажемо, що Маха є «романтичним поетом». Якщо Белінський назвав Фрідріха Шиллера «романтиком», то він зацентрував ті аспекти його творчості, що не цілком відповідають традиційному визначенню «веймарська класика». Якщо ми разом вживаємо різні термінопоняття, ми змішуємо грішне з праведним.

Компаративне мислення стимулюється різнотлумаченнями. Одним із завдань компаративістики має бути пильна увага до мисленнєвого апарату літературознавчих

термінопонять, а критику літературознавчої термінології слід розуміти як критику термінологічних поглядів.

2. Зміни літературознавчих поглядів

До роздумів над значенням компаративістики спонукає і стан сучасного літературознавства. У другій половині XX століття історія літератури здобула новий досвід. Були засвоєні імпульси феноменології, російського формалізму та структуралізму з їхньою увагою до «речі» (те, що становить реальний світ) і до «артефакту» (те, що становить художній світ)¹⁰. Якщо ми вивчаємо «артефакт» (поетичний твір), ми не можемо сприймати його лише як частину авторської біографії або суспільних відносин: ми тоді зредукували б його до рівня біографічного або суспільного документа. Ми однак можемо активно сприймати поетичний твір, навіть якщо нас цікавить життя автора або суспільні відносини його доби, якщо ми про них щось знаємо. Тому мистецький текст має інший онтологічний статус, ніж текст документальний. Цей факт потрібно брати до уваги, літературознавство вже не можна обмежити монографічними роздумами про поетів або обставини їхнього життя. Але як визначити той статус?

Існує два підходи. Спершу маємо припустити, що особливий характер мистецького твору визначає його творення. На цьому ґрунтується формалістська теорія «очуднення» (насамперед у Шкловського), згідно з якою мистецький твір долає «автоматизацію» затертого матеріалу, піддає його «деформації» і так порушує звичний спосіб творення і сприйняття.

Практика живопису й літератури пропонує й інші можливості. Модерні художники були захоплені експонуванням усіляких предметів як естетичних явищ, у словесному мистецтві таку роль відігравали документи, колажі, автоматичне записування слів або потоку свідомості. Так, Е.Ф. Буріан заявив, що може за необхідності інсценізувати і пражський телефонний довідник. Мистецький твір не є просто «річчю» (документом), але «річ» (документ) може за певних обставин стати мистецтвом. Межі між мистецтвом і немистецтвом є рухливі й минущі.

Мистецький твір може постати перед очима глядача або читача лише тоді, коли щодо нього зайняти «естетичну позицію»¹¹, сприймати його зі специфічного ракурсу, який обов'язково має бути позначений культурними категоріями певної епохи, цивілізації чи народу. Мистецький твір тому можна зрозуміти не через опис його форми (в літературному творі – через опис його словесної оболонки), але через пізнання того специфічного «стану нашої думки», який зумовлює твір або якого він від нас вимагає. У цьому контексті промовистою є різниця між поняттям «романтична іронія» у трактуванні Поля де Мана та попередніми трактуваннями. Романтичну іронію розуміли найперше як принцип розбудови мистецького твору: вона означала комбінацію різних компонентів, пародійних натяків, відхилень і «руйнувань ілюзій» (тобто зміну частин, спрямованих на предмет зображення, і частин, спрямованих на акт писання). Поль де Ман переносить «іронію» всередину суб'єкта, що творить або сприймає: «Діалектика саморуйнування та самостворення, яка... характеризує іронічну думку, є нескінченим процесом, що не веде до жодного синтезу. Позитивний термін, який долучає [Фрідріх Шлегель] до нескінченості того процесу, це свобода, небажання думки приймати будь-яку стадію свого розвитку як кінцеву, оскільки це зупинило б те, що називається «нескінченною чутливістю» думки. У часових поняттях це означає факт, що іронія запускає часову послідовність актів свідомості, яка є нескінченною... Іронія не є перехідною, тимчасовою, але повторюваною, це повторення самопідсилюваного акту свідомості»¹². «Іронічна думка» перебуває в постійному коливанні від створення до заперечення проєктів, у нескінченному драматизмі.

«Стан думки», який у реципієнта викликає мистецький твір, можемо також назвати «ейдетичною структурою твору». На перший погляд, перенесення ідентифікації твору із зовнішньої реальності всередину суб'єкта виглядає як створення нової галузі дослідження – психології творення і сприйняття. Але йдеться не про емпіричну психологію, а про загальну (скоріше навіть надособову) дієву структуру ментальних актів, які опановує реципієнт мистецьких творів¹³. Насправді було засновано нову онтологію мистецької творчості.

Наслідки такого зрушення досі вповні не зрозумілі. Спробуємо визначити кілька очевидних наслідків.

Найперше було поставлено під сумнів раніше очевидне поняття національної літератури. Якщо літературний твір існує тільки у специфічному сприйнятті, потрібно визнати, що творці і читачі зважають не тільки на безпосередній літературний контекст, літературу власного народу, а й на літературу іноземну. Іноземні автори впливають з такою ж силою, що й свої. Маха у своїх щоденниках цитував Шекспіра, Кальдерона, Жана Поля та Пушкіна набагато частіше, ніж чеських сучасників. Перевага національної літератури є тільки одним із багатьох окремих виявів того, яким може бути спосіб рецепції мистецьких творів.

Сумнів або обмеження у понятті «національна література» – це обмеження значення «місця». З іншого боку, це має значення і щодо історичного «часу». Кожна епоха, кожен літературний напрям витворює для себе свій канон актуальних творів і визначає, які з них належать до його духовного спадку: «Дійсність є такою, – писав Хорхе Луїс Борхес, – що кожен письменник витворює собі своїх власних попередників. Його твори змінюють наш образ минулого так само, як образ майбутнього»¹⁴. Деякі твори минулого сприймаються так само інтенсивно, як і твори сучасні, і їм не можна не надати статусу актуальних. У літературному житті кожної епохи завжди є не лише «несучасність сучасного» (Лев Толстой жив у час виникнення акмеїзму), а й «сучасність несучасного» (Бодлер і «прокляті поети» були для модерного мистецтва злам у XIX і XX століть сучасниками).

Якщо поставити під сумнів історичний час, то слід поставити під сумнів і поняття літературного розвитку. Якщо в один і той самий час співіснують твори різного історичного походження, то чи можна справді говорити про розвиток? Зв'язок між текстами утворює не часова послідовність їх виникнення, але «виклики», які ставлять твори перед свідомістю певної епохи: «Історизм задовольняється тим, що вводить різні моменти історії до причиново-наслідкового ланцюга. Але причина сама собою не робить жоден вчинок історичним. Він стає таким спонтанно, часом завдяки випадкові, що може бути віддаленим від нього на тисячоліття. Історик, який виходить із такого міркування, перестає перебирати низки випадків між пальцями, наче чотки. Він розуміє взаємодію факторів, за яких його власна епоха вступила у взаємини з іншою, напевне давнішою [епохою]. Цим він мотивує поняття присутності як «теперішнього часу», до якого можуть бути включені й елементи часів Спасителя»¹⁵. До речі, те саме казав Борхес про попередників Кафки: минуле не стоїть мовчки за нашими спинами, минуле ми викликаємо до життя. Тому замість поступального розвитку, краще говорити про періодичний розвиток принципів (моделей) творчості, які тривають в історії століттями і стимулюють творців і реципієнтів, аби вони винесли на світло можливості, яких «попередники» не були свідомі. Літературні події не тривають як виразний розвиток від одного до другого, але як розгортання із зупинками «визначених» можливостей. (Так описав Ян Мукаржовський розвиток потенційних якостей модерної чеської поезії у праці «Загальні принципи і розвиток сучасного вірша»).

Якщо поставити під сумнів безперервність розвитку, то водночас потрібно поставити під сумнів і єдність авторської особистості. Для реципієнта автор є просто відбитком у тексті, тому

радикальні злами у розвитку фізичного збудника твору можна зобразити як зміну різних проєктів авторської особистості. Борис Ейхенбаум писав про розходження Льва Толстого з літературною журналістикою п'ятдесятих років XIX століття як про зміну «письменницької особистості»: «Толстой залишає літературу, «Сучасник», Петроград і від'їжджає до Ясної Поляни вчити селянських дітей... Ані господарювання, ані педагогічна діяльність не були потрібні Толстому самі по собі, але потрібні були для того, щоб створити необхідне літературне середовище – щоб він написав «Війну і мир»¹⁶. Рання проза Толстого є творінням іншого автора, аніж його вершинний роман.

Співіснування різних авторських суб'єктів в одному фізичному «збудникові» текстів стала предметом містифікацій та ігор. Згадаймо радикальний підхід до різносторонньої літературної презентації однієї фізичної особи у творах португальського поета Фернандо Пессоа. Пессоа був тримовним автором, писав португальською, англійською та французькою мовами і для своїх різних іпостасей створив 72 авторські імені. Найважливішим серед них був – окрім його власного імені – фіктивний Бернердо Соареш, автор медитативної «Книги неспокою», та Альваро де Кампос, поет – автор гімнів, твори якого нагадують поезії Волта Вітмена. Множинність авторських особистостей у Пессоа доведена до крайнощів. Можна було б також запитати, чи остання збірка Яна Неруди «Пісні Страсної П'ятниці», яка своїм пафосом гімнів явно відмінна від попередньої Нерудиної поезії, іронічної й «сентиментальної» (в Шиллеровому розумінні), не є витвором нової авторської особистості, нової концепції ліричного героя?

І ще. Звільнення твору від залежності від його фізичного «збудника» і часу виникнення стимулює і новий підхід до самого тексту. Якщо не визнавати єдності авторської особистості, то можна також не приймати єдності й закритості мистецького твору: фрагмент, нарис, концепт стають рівноправними із завершеним твором. Їржі Стромшік повідомляє, наприклад, про перегляд видавничих засад Макса Брода в новому виданні творів Кафки: Макс Брода зміг із нарисів гіпотетично реконструювати цілісний образ майбутніх (точніше щойно виникаючих) творів, натомість зараз тексти Кафки видаються так, як вони постають із записників: «Критичне видання – на відміну від читацького видання Брода – передає всі рукописи включно із пошкодженими текстами, повторами записаних частин..., а спеціальні автомати можуть щонайточніше відтворити у друкованих засобах матеріальний вигляд рукопису: можна наводити закреслені частини і слова, вставки і варіанти, їх розміщення на сторінці, вид і формат паперу, пристрій для писання (олівець, ручка) тощо. Основним принципом складання текстів у критичному виданні є «носій» тексту, тобто окремий аркуш, зошит або «зшиток» окремих аркушів: ці носії як ціле впорядковані переважно за хронологією виникнення основних частин, однак у деяких носіях з'являються тексти, написані в різний час: тоді час виникнення окремих текстів подано у примітках»¹⁷. Ще послідовнішим є так зване факсимільне видання творів Кафки, яке «заперечує принциповий поділ на основний текст і примітки та (звичайно, у зв'язку із постструктуралістською ідеологією) становлення ієрархії центрального і маргінального: закреслені частини, додаткові вставки і коректури (а також зорове сприйняття авторського рукопису) мають бути поціновані поруч із «основним» текстом як семантичні знаки одного рівня, вони мають передати реципієнтові не тільки результат, а самий процес творчого акту... редактор відмовляється від права визнавати якусь частину рукопису завершеною»¹⁸. Видання такого типу, продовжує Їржі Стромшік, «власне руйнують принципову лінеарність читання (ширше – і самої оповіді): так представлений текст не можна «читати», але скоріше вивчати, або комплексно сприймати як площинне (чи навіть просторове) зображення множини симультанних сигналів. Постає питання, чи може і до якої міри може таке видання уможливити сприйняття

Кафкових текстів як естетичного факту, чи може на основі такого видання виникнути якась нова естетика читання»¹⁹.

Сумнів у єдності тексту може бути (так само як сумнів у єдності авторської особистості) предметом зумисної гри: письменники можуть описати одну подію декількома способами, змінити оповідача без зрозумілої вказівки на те, хто власне оповідає, змішувати минуле і сучасне без ясного поділу часових пластів. Хуліо Кортасар у романі «Гра в класи» пропонує читачеві цілком різні способи читання. Його книгу можна читати всуціль, від розділу до розділу, або керуватися спеціальними авторовими вказівками, розпочати згідно з текстом, на певному місці перегорнути за вказівками до одного із попередніх розділів, звідти продовжувати далі, а потім перегорнути шматок тексту наперед тощо: «Певним чином ця книга складається із цілої низки книг, щонайменше із двох. Читач сам може обрати одну із двох можливостей. Першу книгу потрібно читати звичайним способом; вона закінчується розділом 56, який завершується трьома помітними зірочками і словом «Кінець». Читач без докорів сумління може обійтися без усього, що йде далі. Другу книгу потрібно читати так: почнете з розділу 73 і будете продовжувати згідно з числами, що вказані в кінці кожного розділу. Якщо ви втратите слід або забудете якесь число, досить буде зазирнути до доданого переліку... Для того, щоб читач не затримував себе повільним переглядом одного розділу, номер відповідного розділу вказано у верхній частині кожної сторінки»²⁰. Кортасар відтворює невпорядкованість рукописних фрагментів. В іншому місці він зауважує щодо свого персонажа, письменника Мореллі, що він «свій незв'язний спосіб викладу пояснював тим, що життя інших, як ми його сприймаємо в так званій реальності, є не фільмом, а фотографією, і ми можемо сприйняти його не як цілісний процес, але, услід за елеатами, як окремі уламки. Існують тільки миті, коли ми разом із тим іншим, чие життя ми начебто розуміємо... Зрештою залишається альбом фотографій, альбом митей; немає реальності, яка б постала перед нашими очима, немає переходу від вчора до завтра... Мости між окремими митями таких життів, незрозумілих і майже не визначених, мав побудувати або домислити сам читач на основі зовнішності персонажів, навіть якщо Мореллі про них тільки згадав, або на основі їх учинків чи бездіяльності, якщо вони поводитися незвично або ексцентрично»²¹.

Кортасарів текст потребує, звісно, «особливого способу читання», так само як сучасний живопис потребує «інакшого способу бачення» образів: насамперед відхід від дотримання зв'язної форми оповіді й уповільнення та ізоляція епізодів і мотивів, які набувають самостійного значення. Окремі сцени й ситуації є загадковими, мають невизначене (спонтанне) значення, вони ніби звертаються до нас із проханням про прояснення: ставлять перед нашими очима неторкану «річ». Зрештою, вони потребують того ж, що й лірика – ліричного настрою сприймаючого суб'єкта.

Постає запитання, чи наважиться хтось планувати синтезуючу працю про велику єдність літератури²². Ймовірно, ні. А чи є синтезуючі праці (традиційні історії літератури) бажаним результатом дослідницьких зусиль? І чи не становить вивчення окремішнього краще висвітлення матеріалу? Можливо, короткі зведені виклади будуть надалі тільки посібником, який вводитиме до вивчення відповідної галузі, але не інструментом глибокого пізнання. Можливо також, що з часом буде винайдено новий спосіб, як ті окремі висвітлення об'єднати синтезованим підходом. Звичайно, досі пишуть соціологічно чи культурно-історично орієнтовані історії літератури, у майбутньому ми можемо сподіватися погляду на літературу якоїсь епохи як на поступову зміну й розвиток стилів.

3. Подвійне джерело компаративного мислення

Оскільки я сказав, що компаративне мислення є основою компаративістики як окремої науки, хотів би також згадати про нові корені такого мислення. Часто історія походження явищ може сказати про їх значення більше, ніж ми очікуємо. Тому ми недооцінюємо історизм, зокрема такий, що звертає увагу не лише на фактичний перебіг минулих подій, але й на те, як у них реалізується «уявний ґрунт» певної культурної епохи.

Ми не можемо заглиблюватися в дискусію про характер Нової доби та її початки. Наведемо лише розуміння Яна Паточки: «Усе більше відходить на задній план мотив християнського досвіду, а на його місце приходять чисто раціональні, раціоналістичні роздуми про нього. Раціоналізація також означає універсалізацію, означає стирання тих історичних відмінностей, які зумовило християнство в міркуваннях про історію, означає також повагу передусім до того в людині, що в ній є загального, що її характеризує без огляду на винятковість історичних подій, тобто становить власне «сутність» людини, те, що надає їй людськості»²³. Італійський гуманіст Антоніо Мінтурно в трактаті «Поетичне мистецтво» (1563) пише: «... Правда одна, а через те, що правда одна, обов'язково правда повинна бути скрізь, у кожную добу, і відмінності між різними часами не можуть нічого змінити в тому, що таке правда; і якщо час може змінити норів і життя, правда при цьому залишається тою ж; ... доцільно було б, щоб всі вірші мали єдиний сюжет, який мав би бути бездоганно опрацьованим і описаним»²⁴. Тому універсальною і високовартісною вважають «Поетику» Аристотеля, так, наприклад, автор XVII століття П'єр Корнель у передмові до книжного видання своїх трагедій (1660), визнав тільки, що Аристотель і Горацій писали незрозуміло, а тому потребують коментарів. Так само автор книги «Театральна практика» (*Pratique du théâtre*, 1657) Франсуа Д'обін'як відзначав, що всі зауваги про театр є лише парафразами й коментарями до Аристотеля, а тому містять мало нового і багато незрозумілого.

Найважливішим досягненням Нової доби є, звісно, поява світової універсальної науки й техніки. Однак, культурне життя Нової доби характеризується помітним парадоксом: у ньому навпаки переважає боротьба з універсалізмом. Якщо говорити тільки про літературу, її наповнює все більший захист людської окремішності, людської слабкості, розуміння тих виняткових цілей, які ставить перед собою емпіричне буття, емоційних зв'язків, чийм вимогам слабка і грішна людина підкоряється, незважаючи на вимоги загальної моралі, станової честі чи необхідність професії.

Окремішність емпіричної людини поставила одночасно питання про її «розташування», місце, яке вона займає у просторі, з якого вона сприймає світ і яке її визначає. Звідси походить питання про «передзаданість» бачення світу людини, залежно від попередніх категорій, якими вона послуговується. Найперше така перспектива була визначена щодо географії: аббат Дюбо вказав на вплив клімату на фізіономію та культуру людини («Нотатки про поезію», 1719); Монтеск'є міркував у своєму «Духові закону» (1748) про відмінності, яких набуває форма суспільного життя залежно від площі держави, врожайності оброблюваної землі і погоди; Вінкельман присвятив особливий розділ «Історії мистецтв Стародавнього світу» (1764) географічному впливові на численні ознаки людини: «Як розповідає Полібій, клімат впливає на норів людей, будову їхніх тіл і колір шкіри... Відмінності мови зумовлені їхніми мовними апаратами, тому в холодних країнах нерви язика є менш гнучкими і швидкими, ніж у країнах тепліших. Те, що в мешканців Гренландії і різних народів Америки не вистачає деяких звуків, можна пояснити тією ж причиною. Тому всі північні мови мають більше однокладних слів і

перенавантажені голосними, сполучення і вимова яких складають для інших народів трудність, і часто навіть є неможливими для них»²⁵.

Пізніше людина була включена до племені й народу. Племінне мислення людини втілювалося, зокрема, у відомих «Оссіянових піснях»: галльське плем'я позначене меланхолією, фатальністю і темною пристрасністю. Змінилося й розуміння античної Греції. Грецька культура перестала вважатися явищем універсального характеру, а стала витвором самотнього племені. Антична трагедія вже не є «зразком істинного мистецтва» (Жан де ла Тайль, 1562), за новішими поглядами, вона відтворює ментальність давніх людей, чий смак не можна переносити до пізніших часів: «... грецькі митці працювали для Греції, і це їм вдавалося, але чи повинні ми довіряти судженням шановних мужів тієї доби, адже ми прямуватимемо своїм шляхом успішніше за умови, що дослухатимемося до геніїв нашої країни і до властивостей нашої мови... Від античних авторів ми можемо запозичити тільки те, що відповідає нашому часові й характеру нашої країни... Якби [Аристотель] міг встановлювати закони драматургії, які були б призначені для людей, що є такими нетерплячими і схильними до змін, як ми, він утримався б від того, щоб втомлювати нас занадто частими засіданнями і нескінченими партіями ансамблю на півтора ста віршів» (Франсуа Ож'є, 1628). – Зі зміненням розумінням античності пов'язаний також важливий факт з історії перекладу: Йоганн Генріх Восс наполіг на тому, що гомерівський епос не потрібно перекладати александрійським віршем, як було традиційно у XVIII столітті, тому що александрійський вірш відповідав драмі з її швидкою зміною протилежних реплік, натомість мав бути створений новий аналог оригінального гекзаметра, вірша на шість складів довшого, який тільки й відповідає вільному плинові епічної вимови.

Певні тенденції зумовили появу поняття народу і національної літератури, яке домінувало в літературно-історичній практиці в XIX і XX століттях. Не варто нагадувати ім'я Гердера, краще згадаймо книгу мадам де Сталь «Про Німеччину» (1810), у якій здійснено сміливу спробу встановити німецьку культурну ідентичність. Німецька ментальність, за мадам де Сталь, позначена розладом між спекулятивною сміливістю та здатністю пробачати відсталість політичного ладу. Німці «застосовують філософські засоби, аби пояснити те, що є найменш філософічним: повагу до держави і залякану слабкість, яка ту повагу обертає на захват».

Із такого розуміння географічної і племінної (народної) ідентифікації походить традиційне розуміння компаративістики, яка приймає за очевидне той факт, що література закріплена за певними регіонами: компаративістика вивчала зміну культурного спадку між регіонами (народами) і, зокрема, трансформацію культурних цінностей при переході від одного регіону до іншого. Крім термінологічного аналізу, можна було б ставити наступним завданням компаративістики аналіз кордонів і переходів між культурними контекстами, а за необхідності і створення більших «наднародних» культурних утворень. Так, по суті, і визначав предмет компаративістики Поль ван Тігем: компаративістика обстоює, на його думку, два інтереси: з одного боку, порівняльне літературознавство, що має на увазі взаємини між стабільними культурними одиницями (народами), з другого – вивчення загального літературознавства, яке утворює з менших одиниць культурні утворення вищого порядку²⁶. Історія літератури засвоїла концепції ван Тігема протягом XX століття, і тому увага до таких аспектів мистецького життя стала її звичним обов'язком. Проте компаративістику не потрібно було б розвивати як окрему дисципліну, якби не було наступних трьох обставин.

По-перше: ідентичність культурних утворень стала предметом вивчення не тільки традиційної компаративістики, а й певної мірою проблемної галузі – т.зв. філософії історії, зокрема в Німеччині й Росії. Філософія історії розуміє існування народних утворень не як

статичну реальність, а витворює модель їх динамічного впливу на завдання в історії людства. Основною темою філософії історії є, з одного боку, прогнозована загибель європейської цивілізації (типова праця Шпенглера «Сутінки Європи»), з іншого – візія конфлікту цивілізацій. Компаративне мислення в такий спосіб набуває значного імпульсу, який підтверджують війни ХХ століття, і включається до актуальних політичних проектів.

По-друге: протягом ХХ століття внаслідок сильних міграційних процесів різні культурні контексти опинилися в одному географічному просторі. Межі культур не перестали існувати, навпаки вони відчуються сильніше і виразніше, ніж у минулому. Часто вживане поняття глобалізації не можна через це ототожнювати лише із поширенням універсальної техніки і стилю життя на весь світ, його зміст швидше полягає в тісному співіснуванні і «взаємному терті» окремих культурних одиниць. Межі між культурами проходять не між окремими географічними просторами, а в межах однієї популяції. Можна навіть сказати, що вони проникли ще глибше: вони вже не проходять між людьми, що мешкають в одному місці, а лежать усередині кожної людини (ми вже згадували, що єдність авторської особистості була поставлена під сумнів). Література пропонує низку прикладів. Володимир Набоков є водночас російським і американським письменником, до того ж його роздвоєність має парадоксальний характер. Поки він писав російською, то був представником крайнього індивідуалізму, навіть послідовником романтичного титанізму: герої його романів цінні тим, що можуть залишити звичайні почуттєві зв'язки, теплий закуток родинного життя і заглибитися, наприклад, до чистої інтелектуальної гри у шахи. Набоков відтворює типовий топос титанізму, яким є погляд із гірських вершин на скромне життя у долині (він відомий від Байронового «Манфреда», Лермонтовського «Демона» і Махової «Крконоської подорожі»). Герой його роману «Подвиг» залазить на скелю в Альпах: нагорі під час відпочинку у нього падає коробка сірників і це падіння не можна почути (це дуже нагадує Махові падаючу зірку, яка ніде не може знайти свою ціль). Коли ж Набоков почав писати англійською, він навпаки наділив своїх героїв покорою до життя, прийняттям долі, хвилюванням від усіляких дрібниць (вірш Джона Шада в романі «Бліде полум'я», героїня новели «Пнін»). А скандальний роман «Лоліта» стає зрозумілим у світлі російської традиції: можемо запитати себе, чи не є він частиною випущеного розділу з «Бісів» Федора Достоевського, так званої «сповіді Ставрогіна», в якому герой Достоевського описує згвалтування дитини; навіть зовнішність Гумберта з «Лоліти» Набокова – це історія зламаної, спраглої справедливості, відданого в руки долі грішника.

Третє ускладнення, але разом і джерело натхнення для компаративістики в тому, що паралельно з захистом окремішності й самодостатності людини далі посилюється тенденція до універсальності, вершиною чого є, ймовірно, творчість Іммануїла Канта. І ця тенденція передбачає «передзаданість» поглядів на світ, але не ту передзаданість, що створена емпіричними враженнями, досвідом і традицією, відрізняється географічно й (або) історично. Кантова передзаданість перенесена всередину суб'єкта, який отримав її не досвідом, а трансцендентальною дедукцією, а тому вона діє універсально і позначається на всьому людстві. Кантівою точкою зору не легко знехтувати. Приймає її як один із моментів мислення і філософ, який увів до сучасного дискурсу поняття змінних «епістем», що становить, на думку Жана Піаже, «... історичне апіорі, необхідний засновок пізнання, начебто трансцендентальний за формою, що триває тільки протягом певної історичної доби, а потім звільняє поле для діяльності інших, так само вичерпальних»²⁷. Піаже веде мову про Мішеля Фуко, який так коментує погляди іншого мислителя: «Р. Рорті вказує на те, що я при аналізі не спираюся на погляд якогось «ми» - одного з тих «ми», для якого консенсус, цінність чи традиція визначають рамки нашого

мислення та умови, за яких воно може знайти підтвердження. Але проблема в тому, чи можна справді повністю вмістити себе самого в рамки якогось «ми»; для того, щоб підтвердити принципи, які я захищаю, і цінності, які я приймаю, чи не є необхідним зробити можливою якусь майбутню формацію того «ми» як наслідок роботи над цим питанням. Мені здається, що «ми» не повинно випереджати питання; воно може бути тільки наслідком – і обов'язково тимчасовим наслідком – питання, сформульованого по-новому»²⁸. Згідно з формулюванням Фуко, людина мала б у момент пізнання зневажити те «ми» (тобто традиції, попередні основи розуміння) і поводитися як нічим не обумовлений суб'єкт: «ми» виникає тільки внаслідок таких індивідуальних актів. Так, Фуко на відміну від консервативного традиціоналізму намітив механізм оновлення (оживлення) традиції втручанням одиниці; «ми» не позбавлене своєї функції, однак особистість є його протилежністю або партнером.

Із визнання універсальних можливостей мислення постала німецька типологія культури другої половини XIX століття із властивими їй поняттями «живописний» і «пластичний» (у Генріха Вьольфліна), «абстракція» і «вчування» / «емпатія» (у Вільгельма Ворінгера) або категорії «негативний» і «піднесений» (у Теодора Адорно). Додамо, що парадоксальною рисою російського мислення є те, що російська «філософія історії» переймається взаєминами Заходу і Сходу, тобто культурним розташуванням людини, тому наукова компаративістика у працях Олександра Веселовського тяжіє до універсалізації: поняттям Веселовського «поетична формула» і «формула-сюжет» властива літературна компетенція, яка переходить межі різних культурних контекстів²⁹.

Сучасна поява географічного або історичного перспективізму, з одного боку, й універсалізму, з іншого, зумовила певну подвійність компаративних підходів і мети: в компаративістиці трапляються типологічні категорії разом із поняттями, які класифікують емпіричний матеріал, іншими словами – поняття естетичні виступають разом із поняттями літературно-історичними.

Однак подвійність компаративістики не повинна нас бентежити. Так само і європейське мислення (в основному упродовж XVIII століття) напрацювало дві концепції історизму: з одного боку, історизму «лінійного», прогресивного, який засновується на уявленні, що визначальною силою історії є безперервний прогрес пізнання, до якого весь час пристосовуються суспільні порядки; з другого – історизму «циклічного», який бачить в історії хвилеподібний рух повноправних цивілізацій та епох, заснованих на специфічному баченні світу, і окремих моральних постулатах, до того ж кожна епоха проходить кілька етапів виникнення, зростання, розквіту, занепаду та завершення³⁰. Зрозуміло, що прогресивний історизм витворює вектор компаративістики універсалістичної, циклічне розуміння історії – вектор компаративістики, що виходить із географічного чи «племінного» перспективізму.

Подвійність, однак, визначає все європейське духовне життя, у якому весь час взаємодіють тенденції раціоналізму, універсалізму й техніцизму з тенденціями, які увиразнюють самодостатність людини, колективну передзаданість її поглядів, слабкість і тілесність. Така подвійність європейської цивілізації ослаблює її порівняно із потужними й об'єднаними цивілізаціями інших материків, але водночас дає їй надію на відновлення й подолання кризових періодів. Багато цивілізацій загинуло, а європейська пройшла кілька оновлень, тобто ренесансів.

Я можу сказати, що предметом компаративістики є кордони: кордони між культурними регіонами, але аж ніяк не між територіями, обмеженими географічно, радше між контекстами культурних світів і способів осмислення, в рамках яких виникають і розвиваються різні

складники – уявлення, мотиви й поняття. Для європейської культури суттєвими є кордони між поняттями емпіричними (історичними, зумовленими досвідом) й універсальними категоріями.

Можна також погодитися із Полем де Маном, що «діалектична гра між тими двома модами..., чиє зникнення не в їхніх силах, творить так звану історію літератури»³¹. Ця гра і робить із компаративістики актуальну дисципліну.

Примітки

¹ Часопис «Світ літератури» друкується з 1991 року двічі на рік. У центрі уваги часопису – європейська та американська літератури, а також інші сфери культури. Він упроваджує компаративний підхід у дослідженні літератури, що допомагає поєднати вивчення світової літератури із сучасними літературознавчими підходами і проблемами сьогодення.

² Лекція, прочитана в Празькому лінгвістичному гуртку 29 травня 2006 року.

³ Наприклад, *Белинский В.Г.* Собрание сочинений: В 3 т. / Под ред. Ф.М. Головенченко. – М.: ГИХЛ, 1948. – Т. 3. – С. 236-239.

⁴ *Schiller F.* Výbor z filozofických spisů. – Praha: Svoboda, 1992. – S. 314.

⁵ Там само, с. 286.

⁶ *Нечаева В. Г.* Белинский: Жизнь и творчество: 1842-1846. – М.: Изд-во «Наука», 1967. – С. 35 і далі.

⁷ *Якобсон Р.* Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 214.

⁸ *Novák J. V., Novák A.* Přehledné dějiny literatury české: od nejstarších dob až po naše dny. – Vyd. 2. přeprac. a rozš. – Olomouc: Promberger, 1913. – S. 102n.

⁹ Там само. – С. 133.

¹⁰ Про проблему «артефакту» і «творчості-речі» див. *Mathauser Z.* Fenomenologická inspirace českého strukturalismu // Báseň na dosah eidosu. Ke stopám fenomenologie v ruské literatuře a literární vědě. – Praha: Universita Karlova, 2005. – S. 31.

¹¹ Такими були наслідки тих змін, які Кант ще за сто років до модерного мистецтва визначив у гносеології, етиці та естетиці: умови пізнання, моральної визначеності та естетичних процесів походять не з емпіричного світу, а з «передумов» суб'єкта. Див. коментар Володимира Шпалька до «Критики здатності суджень» Канта: естетичне сприйняття – «стан думки... майже стала, уявленням запропонована подібність поглядів і обміркованих понять, які створені і заперечені самими уявленнями, даними у поглядах. Ми одержуємо естетичну насолоду не від безпосередніх вражень і відчуттів, а від тієї рефлексії, в якій відображена вільна чуттєвість» // У книзі *Kant I.* Kritika soudnosti. – Praha: Odeon, 1975. – S. 262.

¹² *Man P. de.* Rétorika temporality // Umění, krasa, šeredno. Texty z estetiky 20. století. Ed. V.Zuska. – Praha: Karolinum, 2003. – S. 143.

¹³ Засновником такого підходу є, ймовірно, Л.С.Виготський із книгою «Психологія мистецтва» 1925 року. Книга була надрукована тільки 1965 року, чеською мовою – 1981. Вона мала б називатися «Феноменологія мистецтва».

¹⁴ *Borges J.L.* Z esejí // Světová literatura. – 1991. – Č. 5. – S. 123. Пор. цінні зауваги М. Кундери у книзі «Каструюча тінь святого Гарті» (Брно: Атлантик, 2006. – С. 61 і далі).

¹⁵ *Benjamin W.* Dílo a jeho zdroj. – Praha: Odeon, 1979. – S. 16.

¹⁶ *Eichenbaum B.* Literatúra a spisovatel' // Teoría literatury. Výber z »formálnej metody«. Ed. M.Bakoš. – 2 vyd. – Bratislava: Pravda, 1971. – S. 174-175.

¹⁷ *Stromšík J.* Ediční poznámka // Kafka F. Povídky. – Sv. 3. – Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 2003. – S. 271-272.

¹⁸ *Спромшук І.* «Письмо Кафки між щоденником і фікцією: тексти зі спадку» (Тези професорської лекції, виголошеної на філософському факультеті Карлового університету в Празі 15.04.2004).

¹⁹ *Спромшук І.* Цитована лекція.

²⁰ *Cortázar J.* Nebe, peklo, ráj. – Praha: Odeon, 1972. – S.7-8. Український переклад цього тексту: *Кортасар Х.* Гра в класи: роман / Пер. з ісп. Анатолія Перепадів. – Харків: Фоліо, 2008. – 539 с.

²¹ Там само. – С. 490-491.

²² Таке питання ставить у своїй статті Іржі Пелан (див. журнал «Світ літератури», 2006, № 34, с. 81).

²³ *Patočka J.* Renesance: Ficinus, Pico, Pomponatius // Kritický sborník, 2000/2001. – XX. – S. 169.

²⁴ *Sypher W.* Od renesance k baroku. – Praha: Odeon, 1971. – S. 53.

²⁵ *Winckelmann J.J.* Dějiny umění starověku. Stati. – Praha: Odeon, 1986. – S. 64.

²⁶ *Tiegem P. van.* La littérature comparée. – Paris, 1931.

²⁷ *Horák P.* Struktura a dějiny. – Praha: Academia, 1982. – S. 76.

²⁸ *Foucault M.* Myšlení vnějšku. – Praha: Herrmann a synové, 1996. – S.257-258.

²⁹ Терміни Веселовського «поетична формула» і «формула-сюжет» є попередниками поняття «топос» Ернста Роберта Курціуса.

³⁰ Детальніше я спробував охарактеризувати цей подвійний історизм у статті «Література в часі, час у літературі» (*Estetika*. – 2005. – XXXXI. – Č. 1-2. – S. 1-15).

³¹ Поль де Ман, цитована праця. – С. 148.

Переклад Ірини Забіяки

Едвард Касперський

Едвард Касперський (1941) – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри компаративістики Варшавського університету. Народився у Львові, вищу освіту здобув у Варшаві (1959-1964), у 1981-1984 рр. викладав полоністику в Данії (м. Аарус), працює також у Вищій гуманістичній школі ім. Александра Гейшторна в Пултуську. Коло наукових зацікавлень – література XIX і XX ст., літературна компаративістика, теорія літератури, поетика, методологія й антропологія літератури, «пограниччя» літератури й філософії, проблематика романтизму, діалогу, пародії і гротеску.

Автор монографій: «Світ вартостей Норвіда» (1981), «Діалог та діалогізм. Ідеї – форми – традиції» (1994), «Теорія і література в ситуації післяновочасності» (1996), «К'єркегор. Антропологія і дискурс про людину», «Дискурси романтиків. Норвід та інші» (обидві – 2003), «Людський світ. Вступ до антропології літератури» (2006), «Категорії компаративістики» (2010) та ін.

Редактор і співредактор наукових збірників: «Бахтін: діалог – мова – література» (1983). «Діалог. Компаративістика. Література» (2002), «Поетика екзистенції. Франц Кафка на порозі XXI століття» (2004), «Романтичні діалоги. Філософія – теорія й історія – компаративістика», «Релігія і релігійність в літературі і культурі романтизму» (обидва – 2008), «Едгар Аллан По. Класик грози та збочення – і не тільки...» (2009), «Компаративістика сьогодні. Теоретичні проблеми», «Слідами романтиків», «Едгар Аллан По – недооцінений новатор» (усі три – 2010).

**Елліна Циховська
Олександр Астаф'єв**

Переклад здійснено за виданням: Kasperski E. Komparatystyka literacka a dialog // Kasperski E. Kategorie komparatystyki / Edward Kasperski. – Warszawa: Zakład graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. – S.77-92.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КОМПАРАТИВІСТИКА І ДІАЛОГ

Літературна компаративістика не мислиться без діалогу. Однак треба з'ясувати, чому зв'язок між компаративістикою та діалогом заслуговує на увагу й розгляд, а передусім – яких форм він набуває¹. Літературну компаративістику трактуємо в цьому разі як пізнання, науку й галузь знань, що займається одночасно як реляціями у межах окремих літератур (вирішує, в який спосіб незалежно від себе письменницька діяльність і збірки творів лягають у формацію, названу «польською літературою», «європейською», «романтичною»), так і реляціями між окремими літературами, які, взяти хоча б польську і корейську або німецьку і філіппінську, на перший погляд не мають між собою нічого спільного². Компаративістика намагається тоді з'ясувати, чим літератури, віддалені в часі і/або просторі, існуючи в різних національних культурах, суспільствах і цивілізаціях, відрізняються одна від одної, і водночас з'ясовує, як вони створюють, крім певних відмінностей, єдність, спільність або цілісність. Існування таких окремих «цілісностей» навіює ряд схожих термінів, таких, як література слов'янська, романська чи німецькомовна; як література європейська або південноамериканська, врешті-решт, як світова література (Weltliteratur), або, за іншою термінологією, загальна література й література порівняльна.

Іншими словами, літературна компаративістика привертає увагу до того, що розділяє та об'єднує такі літератури, як українська, німецька, іспанська, арабська й японська, а це є свідченням того, що вони формують «родини», більші від кожної з них окремо взятої. Легко погодитися з поглядом, що чеська, словацька, сербська, російська, болгарська, польська або українська літератури творять окрему групу так званих слов'янських літератур. Підставою для класифікації є їхня належність до категорії слов'янських мов, а ближчим зв'язкам між ними сприяло географічне сусідство, що також зумовило їх історичні умови і контакти. Ускладнення виникають, коли хочемо пов'язати їх із літературами, котрі презентують інші типи мов, різні етнічні групи, цивілізаційні кола, історичні умови чи просто континенти. Як обґрунтувати думку, що взагалі існує будь-яка спорідненість і будь-яке співтовариство літератур, географічно віддалених одна від одної, що написані різними мовами, мають різні культурні традиції і підпорядковані неоднаковим історичним умовам і циклам розвитку, як, скажімо, китайська література та «національні» європейські літератури? Як до спільності літератур із відносно давніми традиціями, таких, як італійська, французька чи німецька, включити найновіші літератури, так звані постколоніальні, наприклад, літератури Сенегалу, Нігерії чи Карибів (Мартініки, Ямайки, Пуерто Ріко)? Чи прийняти гіпотезу однієї великої всесвітньої літератури, чи, навпаки, визнати множинність і відмінність окремих літератур та радикально стверджувати, що кожна з них вибудовує окремих ідіолект, який не порівняти з іншими і не перекласти на інші мови?

Суттєво, що іноді нас охоплюють сумніви з принципових питань: чи окремі етнічні літератури справді разом творять однорідну й монолітну групу; чи може, навпаки, мають рацію ті, хто стверджує, що кожна з літератур визріває окремо в утробі своєї етнічної мови під переможним впливом вітчизняної культурної традиції, під пресом ситуації, потреб і прагнень національної спільноти, натомість історичні контакти між ними, крім того, що незаперечні, насправді другорядні: історично залишилися лише слабкі сліди, так би мовити повторні ефекти. Чи польська література в період завоювань (1795-1918) не утверджувала й зберігала національний побут, як унаочнюють «Dziady» (ч. III) А. Міцкевича, «Dziecię Starego Miasta» І. Крашевського, «Nad Niemnem» Е. Ожешко, «Krzyżacy» і трилогія Г. Сенкевича, «Płocówka» Б. Пруса, «Porioły» або «Echa leśne» С. Жеромського? Чи письменники універсальної орієнтації, такі, як Ц. Норвід, не залежали врешті-решт від патріотичної парадигми епохи? Чи вторили їй молодопольські послідовники «абсолютного мистецтва»? Чи українська література дев'ятнадцятого століття, щоб звернутися до прикладу сусідньої країни, не була у своїй колиці, як засвідчує творчість Тараса Шевченка і Івана Франка, переймаючись – як проголошували патріотично й національно налаштовані критики та публіцисти – долею матері-України? Як тоді, зважаючи на такі приклади, захищати тези про єдність і спільність окремих літератур та порівняльних досліджень? Які аргументи наводити? Ці питання стосуються також методологічної доцільності й пізнавальної результативності порівняльних досліджень.

Варто навести один із таких аргументів. Отож спільність окремих літератур уможливорює й зумовлює насамперед їх суб'єктивна, антропологічна основа. Емпірично вона виражена в здатності до пізнання й опанування інших мов. Поляк, угорець, румун або данець, котрі опанували насамперед рідні мови, можуть також присвоїти собі інші, чужі мови, зокрема й створені, на відміну від рідної, за іншими структурними принципами. Європейці можуть навчитися арабської, азіати й мешканці Африки – європейських мов. Можливості й умови спільності літератур полягають насамперед у людській здатності до пізнання і перейняття іноземних мов, а згодом до читання, перекладу й написання текстів тими мовами.

Це можна проілюструвати на прикладі багатомовних письменників, а також тих, котрі стали класиками літератур, віддалених від рідного етносу. Іван Франко як письменник вільно володів українською, польською, німецькою та російською мовами, ними писав. Рішення стати «національним» українським письменником він прийняв у Галичині XIX-го століття, – політично залежній від панування австрійських Габсбургів, розділеній мовно, культурно, національно, суспільно й релігійно, – це стало справою його вибору, а не етнічної детермінації. Сліди читання Біблії, а також російських і польських письменників у поезії Т. Шевченка очевидні. Письменник польського походження Джозеф Конрад (Теодор Юзеф Коженьовський, 1857–1924) став відомим англomовним письменником, класиком англійської та світової літератур. Народження в далекому від Великобританії Бердичеві та виховання в польському середовищі не завадили його компетентності в англomовній літературі. Так само народжений у Росії Володимир Набоков творив як російською мовою, так і англійською. Письменники єврейського походження (Гайнрих Гайне, Франц Кафка, Бруно Шульц, Ісаак Бабель та ін.) зробили значний внесок до окремих національних і всесвітньої літератур. Незважаючи на однакове походження, творили різними етнічними мовами: Гайне і Кафка німецькою, Шульц польською, Бабель російською. Можна було б навести ще багато інших схожих явищ. Всі вони підтверджують, що етнічне походження, місце народження, умови дитинства й виховання не визначають літературну діяльність, літературну компетентність чи спосіб освоєння дійсності.

Приклади показують, що детерміністичні теорії, що пов'язують літературу з расою, національним характером, рідною землею, ранніми переживаннями дитинства, не мають міцного підґрунтя й життєвого обґрунтування. Ці теорії, як і подібні до них літературні практики, не є самі по собі витворами природи чи спонтанними, позарозумовими «голосами інстинкту», а лише постають як літературний або культурний ефект заперечення, окреслений тим чи іншим поглядом дисфункціональної культурної дійсності, яку пробують замінити акультурним або явно антикультурним, натуралістичним (чи націоналістичним) ерзацом.

Та все ж в основі таких положень і рішень лежать історичні, інтелектуальні течії конкретної епохи та вибір особистостей. Культурна відкритість і поглинання – це, безперечно, антропологічна, домінантна передумова спільності літератур, що постають в різноманітних етнічних мовах і віддзеркалюють різні форми особистого й колективного сприйняття дійсності та буття свідомості. Кожна особистість може *de iure* (хоча *de facto* не мусить) в особі письменника і/або читача бути задіяною в багатьох літературах одночасно; може їх присвоювати й перетворювати; може виступати в ролі посередника (популяризатора, перекладача, асимілятора та ін.) між літературами, за основою своєю відмінними й далекими; може навмисне замикатися в межах рідної літератури або навпаки, забувати про неї і з ентузіазмом присвоювати собі чужі літератури. Проте такі дії породжують конкретні, діалогічні контакти й зустрічі не тільки різних етнічних мов, але також і літератур, які з них постали. Вони впливають на їхні властивості й з'являються в історії літератур як неконтрольовані, стихійні і спонтанні, або ж свідомі, цільові та організовані.

Ці контакти змушують критично ставитись до романтичних концепцій «національної літератури», що позначилися на міркуваннях про літературу й у наступних епохах. Варто в цьому місці зауважити, що література, яка виникла та розвивається в стихії певної етнічної мови, не завжди збігається з національною літературою, а національна література, якщо за критерій «національної літератури» взяти певну національність, – не мусить замикатися в окремій мові. Національні мови слугують різним цілям і їхнє використання автоматично не веде до позитивного ставлення до національності, ідентифікованої з ними. Отож націоналістичні

тенденції окремих письменників та націоналістична інтерпретація літератури, зумовленої цією етнічною мовою, призводять, зазвичай, до спрощених концепцій національного письменства, що заступають або послаблюють у ній роль інших літератур та наднаціональних елементів. Це ж стосується й літературних напрямів, оприявлених у ній. Впливи й сліди чужих літератур, а також наднаціональних проявів часто трактують як ознаки виснаження, космополітизму, відступництва, зради або дегенерації. Насправді ж відкритість та універсалізм художньої літератури зовсім не є, як стверджували німецькі нацисти в 30-х роках XX ст., виявом її відчуження і «викорінення» (Ausrottung), навпаки, вони свідчать про багатство, різноманітність, всебічність і широке призначення. Вже гуманісти Ренесансу переконали, що *nationes* та *humanitas* не виключають одне одне, а взаємопотрібні й сприяють взаємозбагаченню. *Nationes* наповнюють *humanitas* різнорідним конкретним мовним, культурним й історичним змістом. *Humanitas* оберігає натомість *nationes* від приписування собі винятковості й вищості, а також від перетворення шляхетсько-сарматської Польщі в зарозумілу, самозакохану «секту й касту», від чого невтомно застерігав у своїх листах Ципріан Норвід.

Проголошене в Німеччині гасло націонал-соціалістів *ein Führer, ein Volk, ein Vaterland* через виключний акцент на *ein*, на цифрі «один» як основі національної єдності й рафінованості було скомпрометоване в XX ст. Така ж доля спіткала й інші девізи, які, щоправда, публічно не апелювали до національної ідеї, та все ж прагнули до винятковості, монолітності й замкнутості в межах лише однієї візії світу. Свідчать про це факти китайської культурної революції 60-х років XX ст. Свідчать про це й інші приклади – долі тих експансивних релігій, які через століття проголошували винятковість сповіді й монополію на Бога. Згаданий Ц. Норвід, якого недооцінили і забули сучасні йому читачі, так писав про вітчизну, з якої виходимо та до якої всі без винятку належимо:

*Ojczyzna moja nie stąd wstawa czołem;
Ja ciałem zza Eufratu,
A duchem sponad Chaosu się wziąłem:
Czynsz płacę światu.*

*Naród mię żaden nie zbawił ni stworzył;
Wieczność pamiętam przed wiekiem;
Klucz Dawidowy usta mi otworzył,
Rzym nazwał człkiem.
Moja ojczyzna³*

[Франція], Париж, січень 1861

Слід звернути увагу на експоноване, категоричне, «тезове», полемічне й провокативне зізнання поета: «*Ojczyzna moja nie stąd wstawa czołem*» та «*Naród mię żaden nie zbawił ni stworzył*». Воно розвинуте, доповнене й виправдане у відтвореному фрагменті твору твердженням «*Ja ciałem zza Eufratu*», «*klucz Dawidowy usta mi otworzył*» і «*Rzym nazwał człkiem*». Це ж стосувалося й лапідарного «*Czynsz płacę światu*».

Цими поетичними зізнаннями від першої особи ліричний герой окреслив по суті типові ситуації, що парадигматично стосувалися як індивідуального авторського «я», зокрема й самого Норвіда, так і читацького «я», а також «я» кожної людини загалом. Він полемізував зі спрощеним, фальшивим підходом до реляції «я» (народ – людина – світ) і презентував власну дихотомійну альтернативу. Протиставляв себе туземному, локальному і «парафіяльному» визначенню вітчизни та самої людини, увиразненому у заперечному звороті: «*Ojczyzna moja nie*

staḡd». Протиставляв себе редукції одиничного існування лише для вітчизняного і національного буття. Вузьке «*ja staḡd*» урівноважив двозначним «*ja stamtaḡd*», яким уособлював не лише Євфрат чи Рим, але й світ та космос.

Поетична позитивна «теза» вірша «*Moja ojczyzna*» впадає у вічі. Кожний із нас – кожна людина без винятку – завдячує, проголошував поет, своїм існуванням, свідомістю й культурою історичній спадщині цілого людства. Короткі, хронотопні, поетичні символи тієї спадщини в поетичному викладі – Євфрат, ключ Давида, Рим. Кожна людина сплачує («*placi*») чинш (податок) світові («*czynsz świata*»), це значить: кожна людина є боржником універсальної, історичної спадщини, іншими словами, боржником людства. Без його наявного і постійно примножуваного доробку вона не була б тим, ким є, не була б людиною в історичному й культурному вимірі, у площині особливої самокреації, не продовжувала б, як свідчить Норвід, «праці й боротьби». Не була б, як сказано у вірші «*Naród mię żaden nie zbawił ni stworzył*», людиною у метафізичному вимірі, істотою «створеною», індивідом в алюзійно зазначеній перспективі спокути («порятунку»). Важливі релігійно значущі слова «створити» та «врятувати» визначали межі неспроможності народу формувати особистості й людину взагалі.

Коли знакову проблемну ситуацію, окреслену поетом, перекласти на понятійний дискурс та перенести в пізнавально-дослідницьку площину, то помітимо, що літературна компаративістика виявляє і представляє загальну спадщину, однаково наявну як у кожному акті індивідуальної творчості, так і в культурних колективних формаціях (разом із національними літературами). Вона (компаративістика) намагається окреслити «внесок», який національні літератури, різні літературні угруповання й формації схильні вважати за незалежну, самодостатню або спеціальну «платню світу». Кожний акт звернення до світового літературного доробку та його опанування можна водночас визнати за акт діалогу в тому сенсі, що контакт із ним повертає в соціальний контекст автора, оживляє, пристосовує до нього й передбачає інтеракцію з ним. Тому цей контакт не механічне – ритуальне або культове – нагадування й повторення, а перенесення, прийняття, продуктивне (мовою Норвіда) продовження.

Спільний історичний доробок людства – доробок, у розумінні Норвіда, відкритий, живий і безперервно збагачуваний – творять різні особистості, народи й цивілізації. Не слід приписувати його виключно одній формації, а тим більше зводити лише до власних норм, вірувань і осягнень. Поет у процитованих рядках вірша «*Moja ojczyzna*» алюзійно вказав на цивілізацію в долині Євфрату, біблійний Ізраїль (через зворот «Давидів ключ») та Стародавній Рим. Тлумачив їх відповідно до наявного типу колоніальної ментальності XIX ст., в основному європоцентрично й «біблійно», брав до уваги лише Близький Схід, котрий завдяки християнству відіграв вирішальну роль в історії Європи. Так само добре Норвід міг би вдатися до інших прикладів. Міг би перерахувати чимало давніших і новіших цивілізацій, що позначилися в минулому на долях людства, цивілізацій, які в XIX ст. ще спали, а тепер, у XX і XXI ст., мали б прокинутися і згадати про часи своєї величі. Міг би згадати про первісні цивілізації Китаю та Індії. Міг би послатися також на найближчі часи: на англійців, які дали Шекспіра, на німців, які подарували світові поезію Й.-В. Гете та ін. Якщо б краще знав схід Європи, пам'ятав би, ймовірно, навіть про українців, прагнення до волі й незалежності яких втілила поезія Шевченка, не менш значуща й драматична, ніж поезія Байрона, визнана польським поетом за вірець епохи. Якщо б Норвід жив сьогодні, він назвав би, безсумнівно, поляків, котрі дали світовій літературі нобелівських лауреатів: Г. Сенкевича, В. Реймонта, Ч. Мілоша і В. Шимборську. Творчість цих письменників переступила локальні межі «звідти». До речі, здобули вони визнання і міжнародну славу, бо

користали з доробку інших літератур і культур, а також порушували проблеми життєво важливі для епохи, а не лише для власної нації.

Тому компаративістика є наукою, що ґрунтується на діалозі, котрий пов'язує літератури й культури. Її підвалини – це засвоєння й опрацювання (до «активної репродукції») різних мов, а також літератур і культур. Компаративістика визнає, що людина – як *homo symbolicus* та *homo loquens* – є істотою потенційно багатомовною і різнокультурною, бо вміє усувати бар'єри, які штучно поділяють мови й культури, а також долати кордони, котрі суспільства, зайняті виключно собою і власними справами, встановлюють для інших.

Ще однією засадою компаративістики є здатність людського розуму до пізнавального синтезу різнорідних досвідів, відкрита в XVIII ст. філософом з Кенігсберга Іммануїлом Кантом. Така здатність веде до того, що асоціації різних мов, літератур і культур не обмежуються їх механічним прийняттям і повторенням. Вона обертається народженням нових якостей і вартостей, цілковито відмінних від тих, що постачали матеріал і становили вихідну точку синтезу. Хоча багато письменників (тут можна було навести приклади із Ренесансу: Франсуа Рабле, Еразм із Роттердаму чи Ян Кохановський) брали за зразок для наслідування твори античної літератури й асимілювали їх у рідних культурах, проте вони творили цінності свого часу, пов'язані з місцем і часом їхньої діяльності. Показовим у цьому плані був би приклад згаданої української літератури: її колискою стала українська травестія «чужої», «латинської» «Енеїди» Вергілія, яку здійснив 1798 року Іван Котляревський. Мала вона епохальне значення для формування української літературної мови.

Ці спостереження, ясна річ, не вичерпують мотивації літературної компаративістики – акцентують лише окремі аргументи та антропологічні й епістемологічні обґрунтування, які вказують на засади компаративістики; переконують, що рух серед різних мов, літератур і культур є диспозицією, покликанням і повсякденною практикою людини; нагадують про продуктивну, культуротвірну роль пізнання, а також про засвоєння іноземних мов, літератур і культур; фіксують їхню участь у творенні «свого»; звертають увагу на небезпеки, пов'язані з літературною і культурною ізоляцією та штучною комунікацією (зв'язком), що суперечить самій природі та функціям мови, літератури й культури. Наведені раніше поетичні рядки «*Ojczyzna moja nie stąd*» та «*Naród mię żaden nie zbawił ni stworzył*» переконують у ненадійності аргументації, що суперечить визначеним засадам.

Ці засади витікають із джерел компаративістики, яка визначає роль, форми і наступність контактів, обмінів і зв'язків між різними мовами, літературами і культурами. Компаративістика концентрується на дослідженні відносно замкнутих і тривких формацій, котрі або зароджуються під впливом контактів, обмінів і зв'язків, або еволюціонують у результаті їх розвитку чи атрофії, або диференціюються і розпадаються. Такими формаціями бувають регіональні літератури (наприклад, гуцульська), національні (румунська, болгарська, шведська тощо), континентальні (європейська, південно-американська) чи всесвітня література.

Літературна компаративістика виходить з переконання, що мови, літератури і культури в основному не спроможні продуктивно розвиватися і безперервно існувати за умов повної ізоляції, оскільки стають одноманітними, за ознаками схожими до музейних експонатів. Хоч ізоляція, котру помітили й усвідомили іззовні, не позбавляє цей «музей» пізнавальних і архівних вартостей, але не сприяє еволюції, а, навпаки, зумовлює схильність до консервації. Крім того, ізоляція просто шкідлива, адже відомо, що мовні, літературні й культурні засоби зростають і диференціюються завдяки інтеракції з довколишнім світом. І спільним ознакам, і відмінностям, і неповторним рисам в цьому процесі властиво перебувати в динаміці, змінюватися. Однак

змінність у літературному й культурному вимірах є позитивною і кумулятивною ознакою, бо примножує й диференціює наявні засоби.

Зусилля щодо збереження літературної «ідентичності», – такі важливі для національностей, позбавлених самостійного політичного буття, – мають відносний характер. Часто, наприклад у польській літературі періоду завоювань або в деякі періоди в історії української літератури, такі зусилля боронили літературу від асиміляції, в нашому прикладі – від русифікації і германізації, а в особливій ситуації українців – також від полонізації. Траплялося і таке, що захисники ідентичності національної літератури від «чужих» впливів інколи самі неспішно і плідно користалися з «чужих» інспірацій. Свідчень тому є чимало, і не лише в українській чи польській культурі.

У зв'язку з цим компаративістика, близька до історії літератури, ґрунтується на тому, що письменство безперервно внутрішньо трансформується, пристосовується до потоку й потреб часу, літературного і культурного оточення, глобальних тенденцій, реагує на цивілізаційні, технологічні й суспільно-конституційні зміни. Досить указати, який вплив справив винахід друку Гутенбергом на продукування й поширення літератури, а нині – на загальну інтенсивну діяльність так званих нових медіа: масової преси, радіо, кіно, телебачення, інтернету, інших форм телекомунікації. Технології живого кінообразу, електронного тексту та записаного і призначеного для слухання тексту помітно конкурують із статичною, подекуди важкою для сприйняття й засвоєння культурою друку. Це впливає також на творення, відбір і статус традиційної літератури – «паперової» і «друкованої». Нові технології і ринок щораз активніше позначаються на формі, попиті і пропозиції «мистецтва слова».

Ознаки того, що називають «мистецтвом слова» змінюються, зазнають реконфігурації. Зрозуміло, що, завдяки розширенню шкали та новим змістам у сприйнятті світу, локальне й етнічне втрачає в літературі колишнє значення. Зазнають змін також традиційні межі й жанрові, тематичні, функціональні поділи. Однією з рис сучасної літератури стає гібридність. Проте проблема полягає в тому, що цивілізаційне прискорення спричиняє лише незначні зміни в якісному формуванні та характері людини, в її емоційних потребах, психічних реакціях, навичках, у зв'язку з чим постає конфлікт між постійно прискорюваним технологічним прогресом і консервативною природою людини. Правда в тому, що суперечка на тему гнучкості чи, навпаки, незмінності людської натури надалі триває, а література намагається її активно розв'язати своїми засобами. Для компаративістики важливо, що, крім змінності й гнучкості такої «людської натури», необхідно враховувати також чинники сталості, які впливають на деякі властивості літератури.

Як позначаються зміни на художній літературі? Що вони дають для її розуміння й дослідження? Як проектується вона на ситуації в компаративістиці? Деякі науковці вважають, що наука як наука повинна бути осторонь від критичної публіцистики та цікавитися виключно собою: власною мовою, методологією, когнітивними засобами. Безперечно, є в цьому багато слушного. Від «газетної» публіцистичної науки застерігав у ХХ ст. Мартін Гайдеггер. Однак наука про літературу не може заплющувати очі на факти й невідомі явища – також сучасні, тому що її призначенням є досліджувати. Вони модифікують предмет її зацікавлень.

Насправді глобальні процеси проникають також усередину сучасної літератури і явище, назване глобалізацією, посилюється. Воно помітне, наприклад, з одного боку, в тяжінні літератури до візуалізації і графемності (перевага письма над голосом) за рахунок збіднення символічних значень і спрощення інтелектуальних змістів, з другого – у зростанні «текстів для слухання». Інший вияв глобалізації – популярні гібридні форми, притаманні, між іншим,

теоретично-літературному постмодернізму. Свідчить про глобалізацію також навмисна повторюваність схем і позицій у літературі. Здійснюється так звана інтернаціоналізація літератури, яка прагне потрапити до «світового одержувача» без урахування його індивідуальних уподобань, суспільних умов, рідної мови, вітчизняних культурних традицій та світоглядних переконань. Тому шукає, можливо, широкіх спільних знаменників серед способів вираження й комунікаційних змістів. Охоче передає те, що вже попередньо набуло розголосу, оскільки захоплений тим розголосом «світовий адресат» забезпечує справі й письменникові ринковий успіх і популярність.

Проте ця гонитва за здобутками також призводить до того, що за масовими тиражами, галасливими назвами і яскравими обкладинками, часто ховається порожність. У постмодерністських стилізованих наслідуваннях легко помітити комерційний розрахунок і бізнес у літературі. Попри застереження критиків і мислителів XX століття, таких як Г. Лукач, Т. Адорно чи В. Бенямін, ринок і механічна репродукція значною мірою оволоділи сучасною літературою. Письменник став слугою ринку, успіху й популярності, через що сучасна компаративна рефлексія літератури опинилася перед складною дилемою: з одного боку, її характеризує неможливість утечі до минулого, яке зрештою зовсім віддалилося, а з іншого боку, незгода із тим, що пропонує глобалізований капіталізм. У цій ситуації важко передбачити, що насправді принесе XXI століття.

Глобалізація виявляє як силу, так і слабкість літератури. Тією силою є її універсалізм, слабкістю – нівеляція змісту, втрата сенсу, маргіналізація в конкуренції з новими медіа. Звідси виникає актуальне питання про критерії оцінювання літератури. Отож перевагою літератури, за новими критеріями, є тільки, мабуть, те, що здобуває успіх і добре продається. Цінується у ній передусім відкритість, щоправда *conditio humana*. Критерієм оцінки літератури стає в перспективі не стільки підпорядкованість ринкові, скільки опір йому. Спостереження показують: добре продається література поступлива, яка охоче і легко пристосовується до потреб ринку. Що ж тоді з естетикою, компаративістикою й історією літератури? Чи глобальний ринок їх також врешті-решт поневолить і поглине?

Сучасне розхитування критеріїв у відборі літератури є безсумнівним викликом для літературної компаративістики, яку не задовольняє властива їй механічна реєстрація схожого й відмінного, не задовольняє й аксіологічно сумнівна академічна нейтральність (означає вона звичайне прийняття *status quo*). Щоб стати дослідницькою, незалежною і самостійною наукою, компаративістика мусить стати критичною і самокритичною дисципліною.

Цей критицизм спрямований проти двох проявів сучасної літератури і уявлень про неї: проти поверхової й удаваної універсальності (раніше названо її космополітизмом, сьогодні вона ототожнюється з масовістю і глобалізацією) та проти партикуляризму, який відстоює локальну винятковість. Виступає він також проти компаративістики, котра замість розв'язання конкретних складних проблем обмежується загальними фразами.

Тому виходом із глухого кута не можна вважати ні конструювання загальних теорій, ні автореференційний дискурс, ні лише збирання фактів (хоч завжди корисне), ні творення всеохопного синтезу, що полонить уяву. Кожне з пропонованих рішень має свої вади. Узагальнювальні теоретичні підходи постають за рахунок емпірики і рано чи пізно зависають у повітрі. Основні теорії виводяться зазвичай зі старого матеріалу, і з того погляду вони часто розходяться з літературною матерією, котра підлягає безупинним актуалізаціям, переоцінкам і змінам. Втрачається контакт між явищем і теорією, яка його пояснює. Автореференційний дискурс програмно відмовляється від подібного контакту, керуючись «риторичними фактами»

(неспростовними твердженнями) і задовольняючись їхньою актуалізованою і сугестивною презентацією. Крім того, вирвані з контексту факти відповідають лише самим собі: замість того, щоб бути орієнтирами в літературних напрямках і процесах, вони дезорієнтують, призводять до «пуантилістичного» розпорошення образу й до хаосу. Усеохопний синтез, котрий за необхідності оперує скороченнями, більше відповідає потребам уяви, ніж добре обґрунтованому знанню.

Якщо літературна компаративістика погоджується на обмеження своїх зацікавлень словом, мовою, літературою і порозумінням, якщо не хоче заради розширення своїх кордонів необґрунтовано замінювати інші сфери культури й дійсність на знаки і тексти, то вона мусить звертатися до діалогу. І література, і компаративістика неможливі без категорії діалогічності та її застосування у трьох вимірах: у літературі, між літературою і компаративістикою, у самій компаративістиці.

Діалог, як підкреслювали його дослідники двадцятого століття Мартін Бубер і Михайл Бахтін, відтворює реальне становлення літератури: формує взаємні реляції авторів, творів і напрямів. Однак діалог у літературі не обмежується лише впливом різних позицій і закріпленням реляцій між ними. Його не формують, як відзначено, учасники розмови, дискусії або дискурсу, його творить головним чином готовність до розпізнавання, визнання відмінностей (чи «іншості») партнера та до їх прийняття. Практичне розпізнавання і визнання цієї іншості означає вихід за межі однорідного контексту, монологового і гомофонічного напрямку, естетики, національного канону тощо. Він означає рух у світі відмінностей, більше того, означає не лише терпимість до відмінностей, а й усвідомлення їхнього значення й відносності з боку власного становища. Діалогічна література протиставляється тут як локальній ізоляції та аутизмові позицій, так і глобальному вимірюванню й нівеляції мов, літератур і культур.

Там, де зникає діалог, там замовкає, як неодноразово вказували його дослідники, інноваційна і викривальна життєздатність літератури. Однак не кожна література користується з можливостей діалогу і не кожна комунікація, котра називається діалогом, є насправді ним. Щоб ініціювати діалог або активно в ньому брати участь, література мусить виконати деякі умови: вона має, перш за все, критично ставитися до себе, адже суть літературного діалогу полягає в усвідомленні літературою своїх відмінностей, у виявленні в собі, як філософськи окреслив Гегель, «іннобуттів», одне слово, у процесі автокреації. Діалог віддзеркалює і формує дійсність, яка щойно зароджується, тим самим діалог неминуче провокує наявну дійсність, застиглу в самозадоволенні.

Компаративістика, властиво, займається діалогом у різних площинах і в різні способи. Вона виступає в ролі «третього учасника» там, де перетинаються і взаємодіють різні літератури й літературні напрями; з'являється там, де змагаються протилежні погляди й авторські концепції, мови, естетики, цінності, ідеї, моделі світу й літературні образи; виступає посередником між віддаленими один від одного літературними й культурними контекстами; організує їх зустрічі і змагання в компаративістичному дослідницькому просторі, зіставляє їх на основі критичної, порівняльної рефлексії літератури. Здійснюючи інтертекстуальну інтерпретацію творів чи типів творчості, компаративістика веде дискурс з літературою безпосередньо як її одержувач і критик.

Іншими словами, діалог є компаративістичною формою спілкування з літературою та методом її пізнання. Діалогізм компаративістики становить, зрештою, саме її пізнавальне ядро, виражається в пошукові відмінностей у тому, що спільне, та спільності в тому, що відмінне. Під певним кутом зору компаративістичний метод і метод діалогічний перетинаються. Так чи інакше, діалогічні зіставлення формують його драматургію, порівняння ж – *spiritus movens* компаративістики – свідомо або мимоволі – започатковують компаративістику.

Примітки

¹ Компаративістики як діалог осмислив *Peter V. Zima*. *Komparatistik als dialogische Theorie* // Peter V. Zima. *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen 1992, S. 60-93. У Зіми категорія діалогу збігається з дискурсом та інтертекстуальністю. Чимало питань із зазначеної сфери пов'язані з текстом: *Kasperski E., Szczesna E.* *Dialog kultur a kultura dialogu. Dialog i reklama jako formy kultury współczesnej* // Rózek L., Jabłoński S. (red.). *Kultura tworzona w dialogu cywilizacji Europy*. – Częstochowa, 2003. – S. 225–242.

² Літературну компаративістику, на відміну від культурознавчої, називаю компаративістикою, що вивчає реляції між різними типами словесних утворень, зокрема між різними типами художньої літератури та між художньою літературою і письменництвом у цілому. До літературної компаративістики належить також дослідження реляцій між різними типами письмового (редагованого) тексту й усною мовою. Термін «культурна компаративістика» залишив би натомість для дослідження реляцій між різними практиками і культурними одиницями, наприклад між літературою і фільмом, або між фільмом і театром, пластикою і музикою. Літературну компаративістику визнаю як частину культурної.

³ *Norwid C.* *Pisma wszystkie*. – Warszawa, 1971. – Т.1. – S.336.

Розділ XV. МЕДІА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Література та літературознавство у зв'язку з медіа

Якщо міркування про те, що літературознавство, як і сама література, змінюється, є очевидною істиною, то нема чіткої відповіді на питання, якими є чинники цих змін, яких форм вони набувають, на що спрямовані, яких впливів зазнають.

Можна припустити, що література й літературознавство постійно розвиваються між двома крайнощами. Одну з них творить презентизм. Він ототожнює процес змін із його останньою, актуальною фазою. Презентизм виокремлює цю фазу з часу, абсолютизує панівні в ній уподобання та згідно з ними характеризує минуле з огляду на його відмінність від сучасного. Іншу – складає пасеїзм. Він накладає канонізовані образи минулого на сучасне і згідно з ними його аналізує. Сучасне, звісно, ніколи не спроможне конкурувати з канонізованим минулим, у нього «короткий розбіг», воно не має часу, бо замінюється іншим сучасним. Обидві ці позиції переконливі і привабливі, але водночас і хибні. Тому відповідним розв'язанням проблеми залишається критичний аналіз, котрий враховує чинники, форми й наслідки змін.

Існує багато чинників, які зумовлюють зміни в культурній сфері, зокрема трансформації політично-урядової або суспільної системи. Феодалізм різними способами зберігав античну парадигму знань, під тиском міщанства відкрив шлях для інновацій і модернізації. Секуляризація обмежила впливи костюлу й релігії на письменство, тим часом занепад «реального соціалізму» спричинив атрофію колись впливового марксизму. Значну роль у таких процесах відігравали також культурні чинники. Придворна культура керувалася іншою логікою й іншим «смаком», ніж сучасна масова культура, а тому замовляла інший тип літератури та літературознавства.

Зміни в літературі мають, звісно, також внутрішню природу. Література, як вважали формалісти, постає з літератури, хоча вплив на «нащадків» мають, крім усього, позалітературні структури, вони окреслюють умови й рамці для її розвитку (або занепаду). Якби було інакше, то єгипетський учений-священик ще кілька тисяч років тому міг би написати твір у стилі «У пошуках втраченого часу» або «Улісса». Окремої уваги заслуговує роль цивілізаційних чинників, котрі впливають на спосіб продукування, функціонування та відбір літератури. Концентрація в XIX і XX ст. цивілізаційних прискорень і постійна «модернізація модернізації» показують, що їх роль у сучасну епоху стала панівною. Це і є центральною темою сучасних студій.

Характер літератури (створюване) зумовлював, як відомо, винахід письменства, а згодом друку; вони ліквідували бар'єр часу й простору, який обмежував поширення літератури. Письменство і друк не лише уможливлювали її доступність, але й рішуче вплинули передусім на формування її культурного статусу та внутрішніх властивостей. Незважаючи на погляди, що гіпостазують її як «вічне буття», спочатку писемність, а згодом друк певним чином «самі з себе» створили літературу, що сформувалася разом з ними, а не раніше й незалежно від них. Щоправда, в усних формах були елементи лірики, прози, драми чи епіки, але катахрезою є думка, що «література» спершу існувала в усних формах, оскільки назва свідчить про графічність, письмо.

Письмо та друк сприяли виникненню письмових форм, зокрема листа, хроніки, щоденника чи мемуарів, а також появі скрипторіїв, видавництв, бібліотек і читальних залів. Можливо, відбулося «подвоєння» усних форм у письмі та друку, селекціонування, упорядкування й закріплення їх, сформувалися засади конструюванні та ідентифікації текстів, виявилася залежність нарації і фабули від умов перекладу, пристосування форми, змісту й запису твору до потреб репродукції та популяризації, обробка індивідуальної лектури («тихого читання»). У цьому, власне, колі перебувають також процеси рефлексії щодо медіа й літератури.

Думки про літературу окреслювали такі контексти: а) історичний, котрий виокремлює часові моменти (генезу, зв'язок твору з часом виникнення, тривалість); б) суспільний, який експонує її місце в суспільстві та позицію стосовно нього; в) культурний, що визначає її зв'язки з іншими формами культури, особливо з мовою та різними формами мистецтва; г) літературний, де про ідентичність літератури свідчила реляція до себе самої: до літературної практики в синхронії і традиції. Проте стало очевидним, що сьогодні на саму літературу й міркування про неї активно впливає д) цивілізаційно-медійний контекст¹. У зіставленні з медіа, маркетинговими та ринковими чинниками він передусім обумовлює її помітність, а згодом – екзистенцію для широкої аудиторії, а не лише для авторів і вузького кола втаємничених, читацького «бути чи не бути». Зрештою, це впливає на характер літератури, яку творять для того, щоб її «помітили» і «побачили», це сприяє її автономності.

Функцією медіа в цьому разі є діяльність, яка в німецькій фаховій літературі називається рельєфно *Sichtbarmachung*². Вона виявляється в чуттєвому (візуальному і слуховому) унаочненні того, що ніхто не бачить і не чує, що існує поза горизонтом безпосередньої уваги й перцепції і тому не сягає особистої й колективної свідомості. У такому разі медіа мають формувати це спершу небачене явище як «безпосередньо наявне», здатне пасивно (завдяки його усвідомленню) й активно (завдяки впливові та змінам, що мають відбутися) вплинути на довколишніх, зокрема на їхню перцепцію, мислення, почуття й поведінку.

Однак ця думка не означає, що ролі решти контекстів не враховано. Це значить лише те, що цивілізаційно-медійний контекст набув переваги і став безперечно «контекстом-гегемоном», який активно формує властивості й буття літератури та культури.

Вагомість цього контексту окреслили три головні чинники: 1) активна, «виробнича» роль медіа у створенні основних аспектів колективного й індивідуального життя; 2) конкуренція нелітературних медіа (преси, масової та популярної літератури, кіно, радіо, телебачення, інтернет-систем), що поставили під сумнів домінування художньої літератури XIX ст.; 3) адаптивний тиск нових медіа, що спровокував внутрішні зміни в літературі та в її продукуванні, відборі та функціонуванні.

Іншими словами, нові медіа створили умови, що позначаються на довколишньому світі та модифікують властивості й спосіб функціонування «старих» медіа. Останні репрезентує художня

література, сформована за допомогою письма, друку й текстових форм, матеріалізована у вигляді книги (щільного друку), що зрештою формує читацькі потреби і способи сприйняття. Цього чинника не варто недооцінювати, оскільки він організує також опір найновішим медіа й обмежує сфери їхнього впливу.

Перебуваючи в просторі медіа, що постійно розширюється, література під його тиском сама набула рис медіуму. Згідно з модерним визначенням література є медіумом, властивості якого окреслені в глобальній мережі медіа та у співпраці (чи конкуренції) з іншими медіа. Медійність, становище серед медіа й реляції з ними формують також внутрішні властивості, структуру та функції літератури як частини суспільно активної системи медіа³. Насправді досягнути літературу за таких умов означає пізнати її в ролі медіума щодо медіа, а також вплив медіа на спосіб мислення й формування знань про літературу, зокрема й критичне ставлення до теоретичних концепцій, котрі в минулому це ігнорували та не були спроможними або не вміли його розпізнати. Наскільки охоче критики й дослідники літератури приймають постулат про сучасний вплив медіа на літературу, настільки ж зазвичай замовчують про вплив медіа на літературознавство: на його форму, зміст і спосіб функціонування. Проте не треба погоджуватися з тезою про залежність оцінки літератури від медіа, а потім ігнорувати його (медіа) вплив на літературознавство, яке саме по собі є формою відбору й виникає з нього і, по-друге, на основі зворотного зв'язку саме його згодом моделює.

Медійність модифікує форму знання про літературу різними способами, ставлячи під сумнів насамперед парадигми й визначення літератури. Теорії, які не так давно проголошували, що детермінантою літератури як «мистецтва слова» є автономія, літературність і автотелічність, зайшли в глухий кут, бо не врахували посередництва медіа, що позначається на літературі як іззовні, так і зсередини, перетворюючи її. Тенденція, названа *Sichtbarmachung*, виявляється у процесах «всотування» літератури продуктами медіа (пресою, радіо, телебаченням, Інтернетом), їх еквівалентами у словесній формі, у виникненні гібридів різних форм медіа (написаного і вимовленого слова, образу, фільму, акторської гри, звука тощо).

Практика показує, що відбувається залучення всіх без винятку форм медіа до конструювання творів мистецтва й стимулювання естетичних переживань.

Сьогодні виявляються суперечності теорій Аристотеля, реалізму й натуралізму дев'ятнадцятого століття, згідно з якими суть літератури полягає в «імітації дійсності». Погляд на проблему з боку медіа допомагає зрозуміти, що референтом словесного тексту в жодному разі не є абсолютна дійсність, а лише образи дійсності, які функціонують у культурі, твори (ікони), якісно відмінні від неї самої. Отже, ані словесний текст, ані образ не творять незалежних від себе форм репрезентації дійсності, але кожен із них становить для іншого систему відношень, що претендує на достовірність. Образ підкріплюється текстом, текст – образом⁴, а цілісний смисл вони генерують спільно, на основі відношень або, навпаки, контрапункту. Аналіз медійних аспектів літератури дає підстави стверджувати, що деякі з давніх теорій ненадійні й мало придатні для опису нової та новітньої літератури.

Медійність літератури підтверджує думку, що наявні в письмовій і друкованій культурі форми пізнання й відображення дійсності, як і їх теоретичні обґрунтування, свідчать про кризу художності. Роберт Габек писав, що в певному значенні теза про кінець літературних форм уявлення не втратила своєї актуальності. Критику спрямовано на міметичні форми вираження думки й актуалізації переживань, їх художнього відтворення.

Перед літературою тоді постали нові проблеми: по-перше, як медійне оточення впливає на літературу, по-друге, як відрізнити окремі медійні форми одну від одної, виходячи з принципу,

що література є однією із них. Одним із шляхів розв'язання цієї проблеми є зіставлення медійних форм у жанровому аспекті. Таке порівняння мотивоване розрізненням нових і старих медіа. Власне серед тих останніх була й література, що оперувала образом, вигадкою і міцно утвердилася в давніх дописемних культурах і формах творчості й усного мовлення, якими оволоділа завдяки транскрипціям і текстовим перетворенням.

Згідно з теорією нових медіа спостерігаються: а) витіснення традиційної значеннєвої літературності (уявної, понятійної, інтелектуальної, інтерпретаційної) через наступ візуальності, підпорядкованої чуттєвому сприйняттю; б) заміщення перед- і позатекстової дійсності автономною, оздобленою звуком і рухом у тривимірному просторі, котра додає до просторової стереометрії образів часовий вимір (кіно, ТБ), в) моделювання минулої та наявної дійсності через актуально створену образність, автономну медійну «дійсність у дійсності».

Тези про кінець «галактики Гутенберга» та неминучий занепад письмової й книжної культури були майже пророцтвами. Проте це не означає, що зміни в глобальній цивілізаційній ситуації швидко й неминуче перекреслюють давні набутки. Письмова й друкована культури не ліквідували усних форм, навпаки, стали причиною їх розвитку й збагачення. Зміни у сфері впливу, становлення форм та функціонування медіа також не були одноразовим актом історії, а здебільшого безперервно втілювалися в поступі цивілізації. Це ж стосується думки дослідників про вплив медіа на літературу. Досить проглянути вступи Норвіда до «Vade-mecum» або «Pierścienia Wielkiej Damy», щоб переконатися в захопленні поета дев'ятнадцятого століття тогочасними медіа та зрушеннями, які посилювалися у ХХ столітті.

Тоді не дійшло до апокаліптичних прогнозів через появу нових медіа, а спостерігалася критика видозмін, які сьогодні, під тиском нових медіа, окреслилися в літературі попереднього періоду.

У згаданій ситуації важливо розв'язати проблеми, до яких належить визначення літератури як медіуму, глибока ревізія попередніх парадигм літературознавства, споглядання й аналіз медійного контексту, де функціонує література, дослідження взаємодії та реєстрація наслідків, спровокованих ними.

Виникає багато відносно нових, цікавих явищ, які кидають виклики літературі та її теоріям. Варто осмислити багатозначний вплив реклами на літературу. Стислість реклами компрометує, наприклад, нестримну «балакучість» літератури, що з'їдає час реципієнта (роман через ту «балакучість» стає поступово анахронічним жанром⁶). Далі реклама демаскує традиційну літературу не тільки як часопоглинальний, «застійний» центр споживання вільного часу, але також як «штучний словесний потік», котрий приховує в собі величезні ресурси нудьги. Слід також зауважити, що реклама ставить знаки питання над символічними та ілюзорними аспектами художньої літератури. Який сенс має читання колоніального й сентиментального роману «W pustyni i puszczu», коли завдяки привабливим рекламним щитам туристичних агентств оазу можна побачити в Хургаді, а пущу в Кенії або над Амазонкою?

Цивілізаційні зміни зумовлюють зміну літературної продукції та її сприйняття. Зацікавлення літературою набуває професійних ознак. Ця галузь розвивається й «розквітає» нерідко за тим самим принципом, за яким діє британська анахронічна монархія. Іноді літературу, котра не знає, що з собою робити, заміняють «заглушки» екзистенції. Імовірно, саме з медійною сферою слід пов'язувати новаторський пошук у літературі.

1. Специфіка, умови й перспективи медійності

Аналіз реляцій література-медіа ускладнений суперечками щодо їхньої ідентичності й статусу. Можна спочатку погодитися з думкою, що медіа у звичному розумінні – це пристрої (технічні артефакти), за допомогою яких передаються й поширюються різні значення та змісти, тобто інформація. Медіа не є в такому разі абстрактною «невидимою» інформацією, а лише: а) матеріально й технічно популярним носієм інформації; б) технікою, що служить для формування й передавання певної інформації; в) змістовою стороною інформації, отриманою через медіа, г) самим медійним простором, у якому з'являється та функціонує згадана інформація. Відбувається це, до речі, на тлі й у кореляції з комплексом іншої інформації, технічно й семіотично матеріалізованої, комунікативно й перцептивно доступної.

У нинішньому розумінні медійність не є ані самим лише засобом «інформування», ані способом передавання інформації, ані її поширенням. Вона стає її «унаочненням», таким собі *Sichtbarmachung*, діяльністю, котра сама по собі створює своєрідні, незмінні цивілізовані й культурні медійні якості.

Науку про медіа або медійну культуру (*Medienkulturwissenschaft*)⁷ не цікавить, що конкретно медіа повідомляють і які теми висвітлюють. Повідомлення, як свідчить зміст газет або телевізійних оглядів, змінюються щодня і бувають випадковими. Тому знання про медіа полягають передусім у вивченні комунікації, її структури, умов, засобів, а також суспільної й культурної ситуації, яка супроводжує комунікацію.

При медійному аналізі й сама інформація, і її передавання є комплексним явищем, що включає: а) обробку інформації, б) здійснення впливу. Обробка передбачає пристосування інформації до властивостей носія. Певні вимоги висуваються до мовної інформації – чи це радіовипуск (окремий голос, дзвінок), чи телевізійний репортаж, чи плакатне зображення, чи відтворення книжкового тексту, що вимагає певної манери виконання.

Медійне передавання інформації означає, крім того, мінімум впливу. Читання книжки передбачає, що реципієнт є фізично нерухомим. Інші медіа допускають свободу руху, і в цьому полягає одна з їхніх переваг у порівнянні з читанням книжки. Крім того, текст книжки інакше, ніж плакат, неонові реклама, фотографія, кінообраз тощо, організовує відбір і поділ інформації (інформаційного сегмента) та її інтерпретацію. Іншими словами, відзначається складним і розширеним внутрішнім контекстом, відносно низьким рівнем членування на блоки, які формують цей текст і створюють контексти для його компонентів, слабким увиразненням і поширенням інформації.

Якщо такою бажаною інформацією було б, наприклад, текстове розміщення й значення речення «*Staś uścisnął serdecznie Rzeckiego*» у «*Lalce*» Б. Пруса, то його треба було б спочатку віднайти з багатьох тисяч речень тексту роману, а потім уточнити його зміст. Зміст речення, вилученого з контексту, стає малоприслужним для одержання інформації, для розуміння роману в цілому. Адже могло б виявитися, що вирване з контексту речення має в романі іронічне забарвлення й виражає протилежну інформацію.

Інформація в літературному тексті є, зазвичай, згущеною, тобто структурованою та ієрархізованою. Інформація, котру передає окремий текстовий сегмент твору, залежить від інших сегментів і закладає їх основу. Усе це зумовлює те, що художній літературний текст є головоломкою, інформаційно складним, «лабіринтним» текстом, остаточно не розгаданим. Кожне рішення може бути перекреслене наступним читачем і замінене іншим раціонально вмотивованим підбором відповідного контексту. Художня література є в цьому сенсі

багатозначним медіа, що дезорієнтує читача, котрий шукав би в ній однозначної інформації, до якої звик у медіа, які комунікують з масовим реципієнтом.

Щодо знань про медіа важливим є визначення, що, по-перше, інформація «на виході» може бути перетворена й передана іншими медіа і, по-друге, окремі медіа щоразу формують (модифікують) її значення відповідно до конкретних властивостей цього медіа. Вони засвоюють інформацію під певним кутом, спрощують або ускладнюють, додаючи нові значення, котрі пов'язані з природою цього медіа, специфікою його аудиторії та медіальним простором.

Медіа, а не сама по собі реальна подія, про яку медіа інформує, надає остаточної форми переданій інформації, безпосередньо матеріалізованій у медійному тексті й завдяки йому доступній – інформацію можна бачити і/або чути. Вона, якщо обмежитися прикладом телебачення, значить щось інше, ніж так звані news, редакційний коментар, оцінка очевидця, аргумент у дискусії.

Можна сказати, що не тільки голос, звук, малюнок, барви, рух тощо, а їх використання характеризує дію медіа⁸. Природні властивості медіа (колір, акустичні хвилі тощо) самі по собі не відіграють вирішальної ролі, як і технічне оснащення, котре може по-різному застосовуватися. Суть медіа, як свідчить сама назва, полягає в посередництві: усілякі висловлювання, образи, події, предмети, ситуації тощо обґрунтовані його функцією і мають знаковий характер. Не вдається передати інформацію інакше, ніж завдяки перетворенню медійного матеріалу в «значеннєвий», у знаки й комунікати. Тому окремі медіа використовують «значущі матерії», що конкретизують, зміцнюють або послаблюють суспільні стосунки й технічні способи, котрі окреслюють створення, розподіл і рецепцію інформації.

Звісно, існують різноманітні способи класифікації медіа. Критерієм може слугувати згаданий матеріал (форма, барва, звук, голос, рух, світло), типи знаків (символи, образи, індекси), відтінки значень, стилі, техніки підготовки передавання, кінцевий продукт (види переказу), способи рецепції. Проте кожна класифікація, експонуючи одні властивості, применшує або оминає інші. Отож відносно нейтральною основою аналізу медіа є окреслені медійно-комунікаційні системи, такі, зокрема, як реклама, телебачення, література, музика, малярство тощо.

З огляду на те, що ці системи поєднує передавання інформації, можна виокремити чинники, які створюють інформацію як кінцевий медійний продукт, зокрема: а) знакові носії (голоси, звуки, написи, образи, жести, персонажі, предмети, події тощо), що складають окреслені роди й види знаків і комунікатів; б) спеціалізовані, технічно розповсюджені передавачі, необхідні для фізичного контакту реципієнта з медіа (листівка, книжка, газета, плакат, радіотрансляція, перегляд телебачення, театральні вистави, фільм, неонові реклама, показ моди); в) форми передавання (індивідуальні тексти, жанри, цикли, серіали), г) способи передавання (дебюти, повторення, перевидання тощо), д) медійні інституції (видавництва, телестанції, радіо, рекламні та інтернет-фірми тощо).

Деякі описи нових і найновіших медіа враховують також специфіку фізичних носіїв знаків (камінні лави зі знаменними написами, папір для друку, архітектонічні конструкції, випромінювання світлового екрану тощо), чуттєві якості (висота тону, гострота барв) та суб'єктивні перцептивні відчуття (створює їх тепла атмосфера передавання, приємна усмішка диктора, делікатність журналіста, суворість співрозмовника, наполегливість реклами, грубість фільму тощо). Нові медіа, безсумнівно, підкреслили вагомість і роль тільки візуальних чинників, які культура письма і друку не була спроможною використати й виразити і якими зазвичай нехтувала.

Згадані вище компоненти медіа характеризуються штучністю й абстрактністю, вони діють спільно. Реципієнт отримує інформацію в комунікаційній «оправі», яка її «творить» (згідно з правилом, що оправа є значущою і що самі медіа є засобом передавання). Медійність у такому розумінні – комплексне явище, де пункти а, б, в, г, д поєднані, що, у свою чергу, творить ланку більш або менш широкої медійної мережі.

Постає питання, який спосіб комунікації презентує сучасне знання про медіа. Очевидно, що значення є прагматичним похідним знакової структури передаваної інформації, а не самого трактованого явища. Вважається також, що цифрова образність стирає якісну відмінність між імітацією й імітованою дійсністю, оригіналом і відбитком, зображенням і предметом зображення, репрезентацією і репрезентованим об'єктом, буттям і явищем, суттю й видимістю⁹. Крім того, нові медіа візуалізують прагнення або уявлення, а не лише висвітлюють реальність. Перевага технічних і сенсорних чинників обертається тим, що медійні засоби представляють самі себе, а в результаті те, що відображається, стає в них представленим, а значуще – позначеним. Тому форми, котрі асимілювали часовість (кіно), самі по собі стають *sui generis* подіями, замінюючи дійсні факти на паратекст або довільний матеріал. Домінування образності в медійній культурі послаблює або нівелює роль значення як посередника між знаком і означуванним, оскільки саме значення стає в медійному знакові значущим елементом. І, нарешті, знання про медіа дозволяють констатувати, що медіа як комерційна інституція репродукує передусім ефекти власної діяльності. Так створюються мережеві замкнуті ланцюги.

Існування й функціонування нових медіа є не лише «доповненням» старих і «додатком» до них, а й створює нову цивілізаційну кон'юнктуру. Нові медіа не виступають як окремі й самодостатні цілості, а становлять елементи мережі¹⁰. Вплив медіа – це не тільки результат його власної, своєрідної активності, він стає похідною від організації, становища й ущільнення медійної мережі, а також від нагромадження створеного. Наслідки медійних мереж настільки величезні, що соціологи називають сьогодні розвинуті західні суспільства «суспільствами мережі».

Результатом діяльності нових медіа і виникнення їх мереж є явище, котре називається інтермедіа¹¹. Сфера інтермедіа включає: а) реляції між окремими медіа, зокрема література–кіно, література–театр, література–музика, література – телебачення; б) трансформації, що супроводжують перехід інформації з медіа до медіа; в) явище поєднання медіа (злиття, інтеракція, вклеювання в себе).

Діяльність інтермедіа продукує: а) трансмедійні реляції, виражені в різного типу адаптаціях та інтерсеміотичних перекладах, б) мультимедійні дискурси у вигляді світла, образу й звуку, у яких окремі медіа взаємодіють, в) так звані *mixed media*, котрі змішують дискурси, наприклад малярські твори із поезією; г) справжні інтермедіа, що презентують синкретичні дискурси, створені на основі поєднання відмінностей¹².

Крім відносної самостійності, нові медіа не творять замкненої в собі дійсності, незалежної від суспільства. Медійні мережі репрезентують інтереси певних політичних, економічних чи релігійних груп, які прагнуть заволодіти публічною думкою і на її основі зміцнювати власну позицію, примножувати різні блага, зокрема й капітал. Розпорядники й керівники мережі зацікавлені в тому, щоб гра їхніх інтересів і залежностей була по можливості незрозумілою та нечитабельною для загалу. Тому видається, що викриття цієї гри, подібної до переплетення медійних впливів, продукції, ринку, дистрибуції тощо, є одним із головних завдань медійних мереж та умовою здійснення над ними публічного й демократичного контролю.

Отже, питання про онтологічний статус і якість медійних образів, у тому числі звукових, не усуває ключової проблеми: хто продукує ті образи і з якою метою їх поширює. Образи тільки в іманентному аналізі «є такими ж», але в медійному просторі мають завжди своїх «винуватців» і «суфлерів». Той, хто керує створенням і дистрибуцією образів, відображає світ, який вони представляють («створюють») та контролюють під його керівництвом.

Функціонування медіа модифікує класичні епістемологічні й семіотичні парадигми, котрими керувалися XIX і XX ст., коли вважалося, що сама перед-знакова і перед-словесна дійсність визначає значеннєву матрицю, тотожну дійсності, та керує окремими дискурсами (науковими, літературними, політичними, суспільними, релігійними тощо). В епоху медіа події «зникають» з буття і переходять в образи, впорядковані «драматургом». Традиційна риса образності втрачає значення: образи завдяки точному копіюванню заступають дійсність та створюють її достовірні відповідники (репрезентації, копії, свідоцтва). Втрачає значення не лише встановлення «адекватної» реляції між оригіналом і копією, а й елементарний семіотичний принцип: «щось є чимось – за умови існування чогось іншого, відмінного від нього».

Діяльність нових медіа призводить до того, що віртуальні уявлення – основна їх властивість – ставлять під сумнів уявлення про дійсність «поза ними» та формулювання на цій підставі критичного ставлення. Тому віртуальний характер уявлень відміняє можливість порівняння копії та оригіналу. Віртуальні образи пізнавально мотивують самі себе, а «об'єктивна дійсність» стає зайвою.

Основою «витвореної дійсності» в нових медіа стає вільна гра віртуальною образністю. Вона відрізняється від фізичної, психічної або соціальної дійсності, тяжіє до свого продукту, а не до того, що відтворюється незалежним від неї оригіналом.

Якщо в далекому минулому, як показує полеміка в «Державі» Платона, вістря критики було спрямоване проти образів, аби викрити й демаскувати приховану в них можливість «галюцинації» (обрання самого образу замість реальності, котру образ представляє), то сьогодні, навпаки, технічно досконалі образи спрямовані проти самих текстів, прагнучи подолати й замінити властиве їм «непредставництво», аби створити переконливі, сенсуальні відповідники значень.

Нові медіа відкривають епоху, в якій доти «репресовані» розумом почуття активізуються за допомогою техніки, пристроїв та інструментів, тому що нові медіа продукують не тільки віртуальні звуки й образи, а також і людину, котра їх використовує. Колись консервативно налаштовані критики промислових революцій пророкували появу індивідуумів, колективів з культурою артефактів. Людська істота, прагнучи прогресу та виробництва заради виробництва, розгорнула небачене досі масове медійне «клонування», що зробило саму людину знаряддям створених нею ж інструментів. Це свідчить про те, наскільки нагальним є контроль за новими медіа та критичне до них ставлення.

Цифрові, візуальні, акустичні образи сунуть лавиною, захоплюючи навіть відгадуване, уявне, все нове значення й сенси, тоді як раніше лише літературний текст «готував» їх для внутрішнього сприйняття. Нові медіа роблять доступним для відчуттів те, що досі пізнавалося тільки інтуїцією або інтелектом. Через це постає питання про відношення «старої» літератури й теорії до ситуації, що склалася: чи мають вони триматися раніше обраних позицій, чи, навпаки, повинні пристосуватися до нових умов і шукати доцільних сьогодні літературних форм комунікації, виробити своє ставлення до все більш агресивних і надто «доступних» медійних технік.

Згідно з однією з версій емпірична наука про літературу є частиною «емпіричного знання про медіа»¹³. Така відповідь була б, може, цікавою дослідницькою пропозицією, коли б цей емпіризм поєднати зі знанням про медіа й літературу, яку сприймають як орган суспільного й культурного самопізнання. Напевно, без контакту з емпірією самопізнання було б порожнім і безсильним. Проте правильним є й те, що пізнання «емпірії медіа» без самопізнання й користі для суспільства легко може обернутися потуранням медійній мережі, котра комунікаційно обмежує людину.

Примітки

¹ Більш детально про цей медійний контекст див.: *Szczęsna E.* Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama. – Warszawa, 2007.

² *Heintz B., Huber J.* Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in Wissenschaftlichen und virtuellen Welten. – Wien, 2001.

³ *Habeck R.* Zur gattungstheoretischen Begründung literarischer Ästhetizität, Würzburg, 2001. – S. 25.

⁴ Образ треба розуміти тут широко, не тільки як живопис, фотографію або рисунок, але й також як маніфестацію, демонстрацію, екземпліфікацію і риторичну гіпотезу.

⁵ Там само. – S. 14.

⁶ На це явище реагували в XIX ст. такі письменники, як Е.А. По та Ц. Норвід. Перший популяризував жанр «short novel», другий апелював до «лаконізму».

⁷ *Schmidt S.J.* Medienkulturwissenschaft. Teoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven // Nünning A., Nünning V. (Hg.). Konzepte der Kulturwissenschaften. – Stuttgart, 2003. – S. 351-369.

⁸ Деякі з дискутованих тут питань розглядаються в працях: *Lageroth U.B.* Interart Poetics. Essays on the Interrelations Arts and Media. – Amsterdam, 1997; *Müller J.E.* Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. – Münster, 1996; *Schmeling M., Schmitz-Emans M., Walstra K.* Literatur im Zeitalter der Globalisierung. – Würzburg, 1999; *Wolf W.* The Musicalisation of Fiction. A Study in the History and the Theory of Intermediality. – Amsterdam, 1999; *Zima P.V.* (Hg.). Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. – Darmstadt, 1995; *Wagner P.* (ed.). Icons – texts – iconotexts. Essays on exphrasis and intermediality. – Berlin, 1996; *Vos E.* The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interart Studies // *Lageroth U.B.* (edc.). Interart Poetics. Essays on the Interrelations Arts and Media. – Amsterdam, 1997.

⁹ Варто зауважити, що аналогічну роль відіграє в нових медіа фонія, яка також автономізується щодо зовнішніх звуків.

¹⁰ Див. *Castells M.* Das Informationszeitalter. Bd. 1: Die Netzwerkgesellschaft. – Leverkusen, 2001.

¹¹ *Clüver C.* INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA // Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. – Heidelberg, 2000-2001. – S.14-50. Термін «інтермедійність» має різноманітні синоніми в окремих етнічних мовах, типу Comparative literature, Interarts Studies (USA), Intermedialitätsforschung (Niemcy). – Там само. – С.30 та інші.

¹² Там само. – С.37.

¹³ Емпірична наука про літературу, писав дослідник С.І. Шмідт, є «частиною емпіричної науки про медіа» (Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft. – Frankfurt/M, 1991. – S.390).

Розділ XVI. ЛІТЕРАТУРА Й КУЛЬТУРА. АНАЛІЗ ЗВ'ЯЗКІВ МІЖ НИМИ

1. Культурознавство та знання про літературу

«Що поєднує літературознавство зі знанням про культуру?» – запитував у нарисі «Теорія літератури» Джонатан Куллер. Відповідь, на думку американського компаративіста, залежить від з'ясування багатьох питань, зокрема, як функціонують сучасні витвори певної культури та як постає індивідуальна й колективна «культурна ідентичність»¹. Вказував на специфічний, значно змінений порівняно з минулим, характер сучасних цивілізаційних умов: взаємопроникнення різних етнічних спільнот і соціальних верств, переможний вплив («диктатура») старих і нових медіа, діяльність понаднаціональних корпорацій, котрі, з одного боку, експлуатують національні

традиційні культурні зразки з рекламною та комерційною метою, з іншого ж боку – хаотично змішують їх із тими, що функціонують на міжнаціональному, космополітичному ринку і мають там попит.

Зауваження Дж. Куллера – добре підґрунтя в аналізі зв'язків літератури, культури та принципів їх дослідження. Варто передусім погодитися, що змінені умови творять нові культурні якості, а тому загальні діагнози компаративіста загалом правильні. Слід наголосити, що зазначена залежність поширюється на всі епохи в історії культури, а не лише на сучасність. Зауваження Куллера як підстава теоретичної та методологічної рефлексії надто публіцистичні й розлогі. Особливо в ситуації, де йдеться про конститутивні та неповторні реляції між літературою і культурою. Безсумнівно, це питання вимагає ґрунтовнішого аналізу. Тут не можна обмежитися лише констатаціями й обіжними формулами.

Сумнівно, що реляції між літературознавством і культурознавством розв'язують проблему взаємозв'язків або стосунків літератури й культури, на чому наголошував Дж. Куллер. Така думка, вважаю, змішує різні матерії і має відносний характер. Вона оминає кардинальну відмінність між «літературознавством» і літературою, бо «знання про культуру» (або «культурознавство») не тотожне культурі. Література й культура мають інший характер, завдання, функції і сферу діяльності, ніж літературознавство й культурознавство. Іншими є реляції між літературою і культурою, і ще іншими – між знанням про літературу і знанням про культуру в широкому розумінні.

Знання про літературу й культуру є, як відомо, спеціалізованими, понятійно-пізнавальними дискурсами. Вони репрезентують історичні інституції науки та «практику письма»² (останню уособлює також художня література). Утім, належність літературознавства, культурознавства та художньої літератури до одного «кола письма» експонується сьогодні як намір стерти відмінності і послабити позиції науки. Зауважимо, що подібність науки та художньої літератури зовсім не перекреслює суттєвих (предметних, морфологічних і функціональних) відмінностей між ними. Вона не ліквідує також основних відмінностей між наукою та культурою.

Виникає це з міркування, що ознака «грамотності» не вичерпує межі та різноманітності культурних явищ. Якщо культуру гіпотетично ототожнити з грамотністю, довелось би відмовитися від культури хоча б дописемного суспільства, що є абсурдним. Треба було б також або замінити на «письмо» у сфері магії такі культурні артефакти, як інструменти, знаряддя, будівлі, вбрання, скульптури, картини тощо, або просто свавільно вилучити ці артефакти зі сфери культури. По суті різниця між наукою та літературою зберігається також тоді, коли література стає безпосереднім предметом пізнання, отже науки і знання. Крім того, практиці й культурі письма не властива монолітність, а спільна риса «літературності» (письмовості) не здатна закреслити або відмінити специфічні ознаки в структурі й призначенні науки та мистецтва слова.

Зрештою літературознавство й культурознавство займаються явищами й питаннями, відмінними від предмета самої літератури та інших форм художньої культури (музика, спів, пластика, балет, театр, скульптура тощо). Відмінними є також і їхні завдання, способи виробництва, засади функціонування і сфери застосувань. Іншим є коло виробників і реципієнтів науки, а також виробників і споживачів художньої літератури й культури, а ще іншим – загальної культури. Ці сфери насправді перехреснюються (учений може бути також митцем, митець – ученим), але зовсім не перекривають одна одну³. Тому з'ясування зв'язків знання про літературу зі знанням про культуру не вичерпує і не заміняє наявних реляцій, скажімо, між різними

формами художньої культури або між художньою культурою і культурою повсякденного життя. Перші мають, зрештою, діапазон набагато вужчий, ніж інші.

Взагалі культура створює, виражає і номінує людську поведінку, діяльність, творчість і стосунки, тоді як знання про культуру є пізнанням, надбудованим над виробництвом, творами і культурою. Те саме відбувається і з літературою. Літературознавець як дослідник не продукує художньої літератури, він творить тексти з примарною пізнавальною функцією⁴. Написання віршів, новел, романів чи драм, як відомо, не належить до його обов'язків і не з назв цих творів судимо про нього як літературознавця. Не виключає це, зрештою, що він може також виступати і в інших ролях і займатися тією ж таки творчістю. Так само культурознавець як дослідник не створює моделей поведінки і не виробляє культурні артефакти, а лише виокремлює їх, описує, аналізує і систематизує. Дослідник історії мистецтва не зобов'язаний бути художником, а дослідник матеріальної культури – ткачем, гончарем, бондарем, ковалем, шевцем, кравцем, пекарем, зброярем, архітектором тощо. Дослідник пізнає культурні ресурси, а не створює їх.

Однак, зауважимо, що існує і зворотна сторона медалі. Ригористичний поділ праці (зовсім не випадкова як на сьогодні ситуація) може віддаляти і навіть цілком відривати літературознавство від літератури і культурознавство від культури. Тенденції до автономізації та сепарації окремих сфер діяльності тут так само сильні й уплилові, як прагнення до єдності. Так само часто трапляються й деформації, що їх супроводжують. Безкритична автономізація (і споріднене з нею відчуження) теорії літератури або культурознавства може породжувати наївне враження, що теорія літератури сама по собі створює свій предмет і є ідентичною з літературою, натомість культурознавство збігається цілком і повністю з культурою.

І культура, і література можуть в основному функціонувати без літературознавства й культурознавства. Обидві сфери – літературні й культурні явища – можуть також взаємовпливати одна на одну й обходитися без участі згаданих дисциплін. Якщо таке посередництво іноді помітне, то має воно, зазвичай, частковий або епізодичний характер. Не вирішує воно взаємної, цілісної реляції літератури й культури⁵. Теоретичне, скодифіковане знання про сутність цього явища також не становить його існування. Не вирішує його «бути або не бути». Дописемні первісні культури і так звана народна культура функціонували цілком злагоджено без культурознавства, а фольклор – без фольклористики, так само, як зараз диплом полоніста не є підставою, щоб бути «польським письменником», а історики або теоретики літератури не зобов'язані писати твори на зразок «Pan Tadeusz» або трилогії Сенкевича.

Поділ праці на теоретичне знання і практичні вміння зумовлює в сучасних суспільствах окреслені епістемологічні наслідки, бо і культурознавець, і літературознавець мають справу із ситуацією, у якій їхні знання обіймають лише невелику частку літературних і культурних явищ. Такий стан речей є, зрештою, уже органічно вписаним у їхню діяльність, оскільки література й культура належать до креативних явищ, яким властиве не лише безперервне й незмінне тривання, але й зміни, диференціації, доповнення, розвиток. Постійно з'являються нові події, справи, концепції та рішення. Разом із технологічним розвитком цивілізації постають інноваційні сфери художнього виробництва (кіно).

Тому часом перенесення знання, отриманого внаслідок пізнання частини явищ, на їх неохопну й потенційну (тільки гіпотетично) цілість, стає методологічно й пізнавально оманливим прийомом. Не гарантує правильних і надійних знань. Це ж стосується перенесення знання про давні явища на ті, які щойно виникли. Насправді до таких метафоричних занять вдаються риторика й поетика, але теорія наукових досліджень ставиться до них із пересторогою, зважаючи на способи й засоби адекватного пізнання окресленої предметної сфери. Сучасне

вторгнення риторики є, без сумніву, одним із наслідків комерціалізації досліджень і всюдисущості медіа. Є воно також, на жаль, одним із лих, котрі корумпують пізнавальну діяльність і деформують її результати.

Якщо зважити на попереднє спостереження, думка Дж. Куллера викличе заперечення, що розв'язати культурні питання може компетентна в них теорія літератури. У вузькій сфері застосувань, а саме там, де в літературі помітні обриси інших форм культури, і тоді, коли література уявляється як складник культури, така думка обґрунтована й прагматично переконлива. Знання про літературу і теорія літератури, безсумнівно, корисні і незамінні там, де потрібен культурний опис власне літературних явищ. Можна навіть припустити, що без ретельного літературознавчого пізнання такі описи не можуть бути успішними. Однак ця думка оманлива, якщо переносити (екстраполювати) теоретико-літературні концепти на явища або сферу культури, сформовані з іншого, ніж література, матеріалу, не пов'язаного з етнічною мовою та письмом. Не виправдане також застосування цієї концепції щодо інших вимірів культури – не лише художньої, а й матеріальної та загальної.

Навряд чи є обґрунтованою теза про те, що компетенція «літературознавства» і теорії літератури покриває всю сферу культурних явищ як генетично виокремлена і визначена в опозиції до природи, що функціонує поза межами людської свідомості, думки, волі й доцільної діяльності. Справа ускладнюється тим, що така «опозиція» сьогодні зазнає ревізії й перегляду⁶. Необмежені можливості літературознавства (чи вужче, самої поезики і теорії літератури) тут лише бажані. Не видно (поки що) безпосередніх застосувань теоретико-літературних понять до опису чи інтерпретації, скажімо, культури рільництва або структури сільськогосподарських інструментів. Щоправда, герой поеми Каєтана Козьмяна «Ziemiaństwo» розмірковує про будову фільваркової підводи, про принципи рільництва та правильного вирощування кіз, худоби і коней, але літературні категорії в цьому разі стосуються більше аналізу мовних засобів, форми або теми поеми, а не, скажімо, інструктажу про добрива для ґрунту чи аграрних обробок. Сумнівно, щоб селяни, готуючись до весінніх посівів або звозячи до комор жнивні урожаї, з цією метою заглядали саме до поеми Козьмяна.

Треба, однак, прийняти загалом принцип, що літературознавство правомірне, можливе й бажане там, де література вступає у різноманітні інтеракції та набуває спорідненості з художньою культурою (наприклад, у театрі, кіно або естрадних видовищах). Такий підхід виправданий, коли йдеться про використання методів культурознавства в дослідженні літератури, вдалим прикладом чого є праця Михайла Бахтіна «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса» (1940/1965).

Прагнення до необмеженого використання інструментів і концептів літературознавства й теорії літератури спирається зазвичай на переконання, що культурні явища навіть не літературної природи так чи інакше обертаються мовно-словесними, текстовими і комунікаційними формами. Ця позиція мотивована постулатами екс-радянської школи в Тарту про те, що культура за своєю сутністю є системою знаків, має семіотичний характер, становить форму текстуалізації та порозуміння. Кожному культурному явищу (не тільки художній і прикладній літературі) приписано в цьому тлумаченні потенціал «прочитування» його різними способами в різних інтерпретаціях. Приймається положення, що літературознавче дослідження «текстів культури» (а чим такі «тексти культури» досліджувати, як не засобами літературознавства) дає присутнє, вичерпне знання про їх природу, структуру і функціонування.

Однак така позиція не є слухною, адже її прибічник свідомо або несвідомо вдається до редукції, арбітральної заміни кожного явища культури «текстом культури». Супроводжується це

також тотальним поширенням терміну «текст». Легко, зрештою, звести їх до абсурду. Отже, якщо б така заміна артефактів культури на «тексти» була в кожному випадку можливою, зусилля архітектора, скульптора, ювеліра або різьбяря видавалися б зайвими, тому що будівельні матеріали, мармур, цінні метали або деревину можна було б без шкоди для справи замінити «текстовими» композиціями. Ніхто, однак, не довів на практиці (теоретично, як відомо, довести можна майже все), що komponування текстів про скульптуру або різьблення дає в кінцевому результаті бюсти, пам'ятники або орнаменти; конструювання текстів, присвячених художньому ткацтву, сприяє виробництву gobеленів, а написання текстів про балет прирівнюється до вправного виконання піруетів, арабесок чи *rond de jambe*. Жодному лінгвістичному текстові не вдається замінити мистецтво, втілене в скульптурній групі Лаокоона у Ватиканському музеї, або в різьбярській майстерності Віта Ствоша в головному вівтарі Маріацького костьолу. Жоден текст не досягне ефекту, рівного сцені Останнього суду, намальованої Рафаелем у Сикстинській каплиці. «Текстуалізація» є в таких ситуаціях лише частковим, перцепційно вторинним ефектом щодо взірців малярства Рафаеля та різьбленої скульптури. Текст функціонує в іншій сфері, ніж згадані твори мистецтва.

Такі відмінності між артефактами культури (архітектури, ремесла, малярства, скульптури тощо) і лінгвістичними текстами виражаються по-різному. Виявляються вони не тільки в тому, що коло матеріальних культурних артефактів елементарніше й ширше, ніж літературних, але також у тому, що вони мають за основу інший матеріал, виконання, умови відбору, застосування і спосіб функціонування. Їх дослідження значно випереджає можливості літературознавства, а тим більше – теорії літератури. Літературознавчі засоби на практиці занадто вузькі, однобічні й спеціалізовані, вони не придатні для дослідження явищ немовного матеріалу, звернених до власних, відмінних від літературних, традицій з іншими адресатами та абсолютно іншим функціонуванням, ніж література.

Теоретико-літературні парадигми в таких випадках неправдиві ще й тому, що часто виведені із застарілих теорій, зокрема античних міметичних чи генологічних. Нерідко вони не враховують ані фундаментальних цивілізаційних змін, ані навіть змінених умов функціонування самої літератури, ані постійних змін у літературному виробництві та в дотичних до нього сферах. Адже їх витворено часто в умовах, повністю відмінних від сучасних⁷. Та й сучасні метаморфози культури сприймаються надто спрощено. Це виразно продемонструвала деконструкційна критика теорії репрезентації, що сприяє міметичному мисленню.

Помітною проблемою також є сучасна криза літературознавчої рефлексії, котра на хвилі пізнавального заперечення, укріпленого й спопуляризованого через постструктуралізм, деконструктивізм і постмодернізм, залюбки займається собою і власним минулим. Виправдовує таку «поведінку» доктрина «освіження традиції», що полягає в актуалізації та перефразуванні сформованих у минулому теоретичних літературних концепцій. Таке поєднання традиціоналізму з негативізмом видається, однак, пізнавально безплідним. Воно консервує згадані «традиції», а не допомагає розпізнати складність сучасної ситуації літератури та розробити чіткі засоби її дослідження.

Щодо згаданої кризи саме категорії культури можуть стати у пригоді літературі, а не навпаки. Такі переконання породжують концепції, котрі сприймають літературу як ланку культури, а знання про літературу як частку знання про культуру. Трактують вони літературу як форму культурного самопізнання й синтезу, проявленого в розпізнанні, ідентифікації, семіотичному позначенні та в значеннєвій дискурсивізації дійсності, складником якої є, зрештою, сама культура⁸.

Зв'язок між художньою літературою та культурою як цілістю підтверджується такими тезами: 1) художня література є частиною письменства (є «мовою мови» і «письмом письма»), основу якого становить практика, суспільна свідомість та артикульована «мовленнєва мова»; 2) письменство створює ту особливу частину культурної цілості, котра залишається в акомпанувальній, експресивній і дескриптивній реляції до решти її складників; 3) письменство віддзеркалює у своїх різних формах актуальний стан цілості, тобто формування суспільної свідомості й загальної культури; тому є тією частиною культури, котра осмислює в собі й віддзеркалює суспільну й культурну цілість; 4) письменство концентрує як пізнавальну діяльність, так і енергію виконавця (agency), виражену в діяльності; 5) художня література як мова мови й письмо письма є індексом і сублімацією цілості культури, а за її посередництва – також дійсності.

Зазначений підхід до літератури як тієї частини культури, котра виражає, діагностує та утворює цілість, безсумнівно, обґрунтовує також погляд на знання про літературу з перспективи знання про культуру. У лозунговому формулюванні знання про літературу репрезентується як знання про культуру (*Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*). Такий погляд, як показують дослідження, поступово стає панівним як у літературознавчій рефлексії, так і в культурознавчій⁹.

Варто, однак, на закінчення цього фрагмента міркувань, зауважити, що некоректні позиції щодо літературознавства відгукуються численними недоліками культурознавства й культурології. А культурологічні описи й обговорення літературних творів, на жаль, часто бувають (щодо перенесення на красне письменство категорій з інших дослідницьких галузей) надто загальними й неповними. Вони не задовольняють вимог саме тому, що ігнорують специфіку художньої літератури й описують її надто абстрактними або широкими категоріями. Однак із тих відхилень не слід робити висновку, що літературу треба замкнути в літературознавчому «гето», а культуру – у культурологічному. Сфера впливу літературознавства не обмежується красним письменством, а культурологічних категорій замало, щоб дослідити й описати художню літературу. Таке розуміння зумовлює те, що питання про реляцію літератури й культури, про їх адекватне пояснення лишається питанням актуальним і складним.

2. Сепаратизм – інтеграціонізм

Якими є зв'язки літератури з іншими формами культури? Як вони формуються? Яких форм набувають в окремих сферах культури?¹⁰ У розв'язанні цих питань, вважаємо, викристалізувалися два типологічно протилежні напрями. Один з них увиразнює автономний і естетичний характер літератури, а тому, так чи інакше, усамостійнює літературу й відриває її від решти сфер культури. Другий, навпаки, акцентує взаємну співзумовленість, взаємовплив літератури й культури¹¹, допускає їх взаємопроникнення й симбіоз. Такий принцип стосується, зрештою, усіх витворів культури: експонує їх взаємні реляції і обстоює цілісність культури.

Перший із зазначених напрямів можна назвати літературним і/або літературознавчим сепаратизмом, другий – інтеграціонізмом. Кожен із них однак рясніє різноманітними підвидами й відгалуженнями, виробляє як радикальні тенденції, так і примирливі чи помірковані. Тут доречно дослідити їх головні ознаки без дріб'язкового коментування історичних варіантів та зайвих теоретизувань.

Згідно з доктриною сепаратизму культура становить розлогий збір окремих практик і витворів (духовної культури – матеріальної; художньої – усебічної; літературної – позалітературної тощо), принципово незалежних одне від одного, своєрідно організованих, зосереджених на власних завданнях і проблемах, із властивою самостійною динамікою й

логікою. Художня література згідно з цим поглядом є одним із таких сегментів. Специфічного трактування набуває культурний контекст: він функціонує іззовні літератури і є щодо неї пасивним. Не проникає всередину літературних творів; суттєво не впливає на продукування й форму літературних творів. Якщо сліди цього контексту помітні у творах (часто важко це заперечити), то оцінено їх у світлі прийнятих концепцій як художній дефект, а не як перевагу. Порушують вони, як дізнаємося, принцип однорідності й монолітності твору, змінюють його структуру, породжують незв'язність, ставлять під сумнів автономію літератури. Тому естетичним ідеалом вважають чи то «чисту поезію», чи то таку літературу, що має єдину мету – власне літературу.

Представники інтеграціонізму зважають натомість на різного типу опосередковані й безпосередні зв'язки, відповідності та спорідненості між окремими сферами культури та їх плодами. Про існування семіотичної спільності, яка об'єднує і поєднує, свідчать різні сфери культурної діяльності. Виявляється вона, як вважають, в різних площинах: у матеріальній, географічній та історичній. Має щодо сфер культури органічний, системний, трансляційний або діалоговий характер. Підтверджують і наочно показують це схожі мотиви, теми, ідеї та ситуації (подорож, тонучий корабель, нищівна стихія, злочин, улюблена професія тощо) у творах, що належать до однакової культурної сфери (наприклад, у різних національних літературах або в різних епохах тієї ж літератури), так і в творах, що належать до різних семіотичних систем (архітектури, малярства, скульптури, музики, балету тощо). Крім того, цю культурну спільність формують схожі якості та естетичні категорії (героїзм, трагізм, комізм, сатира, гротеск, поетизація, прозаїзація) у різних сферах мистецтва та в багатьох колективних ритуалах.

Іншим виявом спільності є подібність засад і формальних прикмет у різних, навіть віддалених сферах культури. Ілюструє цю спільність зокрема синхронна й діахронна повторюваність композиційних схем і жанрових зразків у таких мистецтвах, як література, малярство, скульптура чи музика. З'являється вона також у системних взаємозв'язках і залежностях окремих сфер культурної діяльності. Демонструють її численні ситуації, коли поява культурної продукції нового типу значно модифікує форми й функції вже наявних практик, що мають нерідко давні традиції. Так, наприклад, винахід фотографії помітно вплинув на напрями графіки і станкового малярства; винахід кіно – на саму фотографію й інші артефакти культури; винахід телебачення сприяв розвитку фільмової продукції та розширив її застосування. А сучасні електронні медіа посилили вплив культурного довкілля на індивідуальну творчість, зміцнили системний вплив культури.

Інтеграційні концепції посиляються у своїх обґрунтуваннях на реальні культурні процеси. Зростання інтеграційних чинників розвинуло, наприклад, ідею кореспонденції мистецтв з XVIII і XIX ст. Вказували вони на залежність кожного окремого мистецтва від співучасті і внеску решти. «W każdej z sztuk niechże wszystkie lśnią – prócz onej, / Przez którą utwór będzie wyrażony», – писав Норвід, представник згаданої теорії, у вірші «Piękno», уміщеному в поетичному циклі «Wita-Stosa pamięci estetycznych zarysów siedem»¹². Такі міркування притаманні також популярним концепціям культурного й цивілізаційного синкретизму. Вони акцентували увагу не тільки на явищах змішування різних складників у єдиній етнічній культурі або певному цивілізаційному колі, але також на різнобічних процесах міжкультурних і міжцивілізаційних трансферів та обмінів¹³. Місце, ранг і властивості зазначених сфер культури або цивілізаційних кіл мали в тих обставинах відносний характер. Вирішувала їхню долю не стільки історична умова певної культурної системи, скільки живі контакти з культурним оточенням.

З інтеграційним підходом виразно контрастували ідеї сепаратизму. Його прихильники цінували понад усе накинута зверху самообмеження і спеціалізації. Вони шукали в літературі, як видно з їхніх засад, головним чином окремі ознаки, котрі становлять її історичну або понадчасову своєрідність і ідентичність, а також ознаки суто літературної природи, властиві лише мистецтву слова, традиції. Приймали постулат про неповторні ознаки художньої літератури. На цій підставі сформовано тезу про конструктивну і функціональну «своєрідність» літератури та іманентний, незалежний від загального культурного простору, характер її розвитку. Вирішальними для розвитку і становлення називалися внутрішньолітературні чинники. Відокремленість літератури виявлялася, згідно з думкою послідовників сепаратизму, як у стосунку до інших видів мистецтва (малярства, музики, скульптури тощо), так і до інших мовних утворень (до наукових текстів, урядових виступів, побутового мовлення тощо).

Літературна своєрідність першого порядку, як підкреслювали у ХХ ст. формалісти і структуралісти, виявляє себе у специфічному словесно-мовному (лінгвістичному) матеріалі літератури проти, наприклад, матеріалу пластичних видів мистецтва (барви й форми), музики (звуки) або біхевіористських мистецтв (жести, пози, рухи). Другу відмінність становить так звана поетична функція. Керує вона, як відомо, увагою до чуттєвої, доступної для сприйняття форми словесного знака; організовує конкретне літературне (поетичне) висловлювання; надає йому певних естетичних ознак. У результаті з'ясовано, чим є література як самостійне творіння, котре відтворюється і змінюється в межах власних кордонів і на підставі власних засад. Унаслідок цього література формує явище, віддалене від інших художніх практик, виразно розпізнаване на тлі й серед інших витворів культури, функціонально уточнене й детерміноване. Окрім того, що *de facto* літературу залучено до сфери мистецтва й уміщено у сфері культури, цей факт не імплікував жодних історичних контактів, інтеракцій або обмінів з іншими мистецтвами і ділянками культури. Зміни цих мистецтв і контакти з ними жодним чином не вплинули на стан та еволюцію літератури. Тому літературна, художня й культурна становлять єдину життєво-предметну даність, а її диференціацію зумовлюють абстрактні, логічні засади класифікації та систематики, а не конкретні, історичні процеси взаємних впливів, трансформацій, асиміляцій чи контамінацій.

Ототожнення літератури з мовним матеріалом, як фарб із малярством або дерева, мармуру, металу чи штучних матеріалів зі скульптурою, створює суттєві труднощі, які намагалися подолати ще класичні естетики XVIII і ХХ ст. Справді, матеріал пластичних мистецтв позбавлений знакової функції. Такі матеріали як фарба, граніт, мармур, дерево чи руда самі по собі «німі» й «глухі» фрагменти природи. Художня форма, культурний обіг і значення, набута здатність втілювати думки, переживання і людський досвід, по суті, перетворюють їх.

Такі природні матеріали, перебуваючи в культурному обігу, відзначаються своєю винятковою «натуральністю» і зв'язком із природою. За допомогою них розкривається чуттєвий бік твору, певна логіка й сенс, якщо парафразувати тут зауваження Леві-Стросса з твору «Міфологія» про «логіку чуттєвої якості», що формує міфи. Проте сама природа мусила спершу стати знаком і аспектом культури, щоб бути згодом усвідомленою і спостереженою саме як «природа» і відрізнитися від культури. Аби стати мистецтвом і складником культури, ці первісні складники культури мусили потім бути виокремлені та «вилучені» з природи, піддані обробці й віднесені до певної культурної системи, наділені семантикою. Стаючи «творінням» або «матеріалом», могли переконливо та яскраво презентувати в культурі унікальність і первісність природи та окреслювати в такий спосіб межі самої культури.

Інша справа – мова, вона відрізняється від природних засобів тим, що письменник (і всякий інший користувач) послуговується нею як готовим витвором культури, а не елементом «суворой природи», котрому треба надати певної художньої форми, знакової функції та значення. На відміну від такої сировини, як фарба, камінь або деревина, одиниці мови іманентно втілюють певні значення: містять особову форму, категорійні назви явищ, змінювані форми часу і простору, складну модель суспільного і фізичного світу, відбивають своєю граматичною будовою й лексичними засобами історичну, культурну діяльність народів та окремих суб'єктів, їхні відношення з довколишнім світом. Тому метафори на зразок «витвір» або «матеріал», як вважають дослідники, «декультуризують» мову, повертають її до рівня «німої» та «глухої» природи, з якої колись вона постала і якій протиставлялася як особлива система знаків із властивими їм значеннями. Формалісти, наприклад, вважали, що «літературне мистецтво» призводить до згасання знаковості мовного матеріалу, заміни творіння на річ. Однак такий підхід звужував поняття й обсяг літератури та обмежував простір її дії.

Правда, ця десемантизація мови і звуження її ролі до матеріалу не виявилися плідними. Заміна мови на «не-мову», якщо не була прихованою зміною мови, просто свідчила про її знищення. Як це постулювали авангардисти двадцятого століття, відбувалося творення «мови в мові». До літератури вносили, як посаг, власну морфологію й історію.

Варто зазначити, що нове культурне мислення про художню літературу абсолютно не заперечувало значення форми, однак інакше розуміло її роль. Не спонукало воно до автономізації літератури, але навпаки, до універсалізації її впливу. Тому «дар форми» (визначення М. Бахтіна) означав реконтекстуалізацію форм, узятих не з літературної мови (наприклад, із діалекту, жаргону або іноземних мов), замінював первісний контекст форми на художній контекст, де ті форми могли збагачуватися новими значеннями та служити непервинним цілям. Це сприяло продуктивному recycling форм та контакту, діалогу сфер, віддалених одна від одної.

«Оспівування» в літературі тих чи інших аспектів дійсності означало їх формування як знаків культури. Літературний знак ініціював або ширив низку культурних інтерпретацій, бо сам по собі обіймав знаки, котрі йому передували, та знаки, які стануть його наступниками, для яких він був, згідно з термінологією Ч. Пірса, інтерпретантом. Культурологічна візія літератури визначала його як перемикач і конденсатор порозуміння. Усталеність твору (його «текстовість») виникла як чинник, котрий невтомно оживляє минуле і майбутнє культури, уособлює необмежений потенціал її інтерпретації та нескінченні можливості заглиблення в її історію. Це відкривало можливість вільного переміщення форм і значень. Отже, «дар форми» – це дар її потенційних відкривавчих застосувань, що уможлиблює переоцінку, зміну конотацій, денотацій і незнане досі використання.

Висновки напрошуються самі. Мова як «творіння» не ізолювала художню літературу від культури, а навпаки, вживляє її в культуру, насичує нею. Як мовний витвір, літературний твір не може бути нічим іншим, ніж культурою, зафіксованою і записаною в мові. Також критерії естетичної функції, приписані літературі, виявлялися тут занадто вузькими й оманливими. Функції того виду могли виникати лише з конкретного, авторського формування певного висловлювання, а не з його абстрактної, іманентної телеології, незалежної від волі й історичного рішення автора та історичного, читацького способу отримання. Естетичні функції в літературі (поезії) були можливі, але не були необхідні. Так само привілейованість тільки тієї однієї функції як «головної» обходило інші типи побудови й відбору поезії, деформувало іманентну культурну поліфункціональність художньої літератури. І нарешті, не можна визначити своєрідність

літератури на підставі якогось одного, окремого критерію, тому що в цій сфері вирішальною є позиція реципієнта: його вибір певної стратегії читання, а не зовнішня норма регулювання або вимоги.

Спостереження інтеракцій різних форм і явищ культури висунуло зрештою зовсім інше бачення літератури, що не відповідало ізоляціонізму й сепаратизму. У художній літературі, в її формуванні та функціях наявні впливи і сліди інших культурних явищ, які беруть участь як у розбудові окремих творів, так і в формуванні стилів, підходів і жанрів. А далі уможливають стосунки до нелітературних практик і феноменів: до сфери щоденного спілкування, побуту, ритуалів, науки, філософії, релігії, права, політики, інших мистецтв тощо, а згодом до їх художнього перетворення й асиміляції. Таким чином, сутністю літератури є художня вербалізація людської свідомості, екзистенції та діяльності. Отже, згадане залучення чужорідних явищ до літературних структур і надання їм рис «літературності» не стирає властивих їм ознак, а уможливляє функціонування цих явищ у художньо зміненому вигляді та в новій літературній формі й контексті. Набуваючи літературних форм, значення та функції, вони водночас розширюють межі й радіус дії самої літератури, асоціюють її зі сферою позалітературних явищ – з їх репрезентацією в культурі.

Підтвердженням правдивості цього спостереження є дослідження літератури, яка перейняла для власних цілей багато жанрів зі сфери релігійної культури, зокрема молитву, гімн, псалом, літанію, сповідь, проповідь, притчу. Те ж саме відбувалося з фольклорними й обрядовими формами. Прикладами художньої асиміляції можуть слугувати казка, байка, міф, жалобні чи весільні пісні тощо. Незаперечним є також вплив на художню літературу різноманітних форм наукового дискурсу, як-от белетристика під знаком *science fiction*. Так само діяв упродовж століть філософський дискурс, котрий засвідчував свій вплив у рефлексійній ліриці, філософській розповіді, драмі-ідеї. Впливали також інші види мистецтва: малярство, музика, театр, кіно, медійні форми. Міметичні теорії розкривали по черзі в літературі прагнення до копіювання (стилізації) і художнього використання різних дискурсів. Так, дослідження з психології виявляли зв'язки літературних творів з культурно опосередкованими формами внутрішнього життя особистості, як підсвідомість, сновидіння чи потік свідомості.

Відкритість і податливість літератури щодо впливу культурного довкілля не є односторонньою. Література також втрапляла різноманітними способами до інших сфер, безперервно впливаючи на окремі форми культури (театр, малярство, музику, кіно, моду, звичаї) і культуру загалом як певну організовану цілісність, так само і на явища позахудожні, зокрема на загальнонародну мову і форми розуміння¹⁴. На деяких етапах значним був вплив літератури на культурно сформовану суспільну свідомість, прикладом чого можна назвати хоча б польську літературу періоду поділу.

Зазначені аргументи й факти підтверджують слушність таких засадничих положень: 1) різні форми культури через свою сутність здатні комунікувати одна з одною і взаємодіяти, що природно витікає з їх знакової, семіотичної функції; 2) культура як цілісність є динамічною «єдністю різнорідності», що характеризується, з одного боку, відкритістю – внутрішня здатність до інновацій і асимілювання чужих елементів, – з другого ж боку, характеризується зв'язаністю, сталістю; 3) окремі культурні системи (цілості) завдяки високому ступеневі прозорості, «читабельності» самі по собі підлягають активним процесам культурного перетворення (конвергенції, інтернаціоналізації та глобалізації).

Ці принципи зовсім не суперечать особливим концепціям, яких чимало в історії літератури і культури. Це, зокрема, практика поділу мистецтва й культури на високу й низьку, класичні гасла

ієрархії та чистоти стилів або жанрів, модерністичний постулат «штука для штуки», формалістичні засади автономії, іманентність та естетизму літератури, прагнення до «позарозумової поезії», «чистої», «абсолютної» тощо. На протилежному полюсі з'явилися натомість радикальні гасла нівелювання всіх культурних відмінностей, стирання меж між художньою та позахудожньою літературою, розчинення літературної проблематики в інтертекстуальній і контекстуальній. Обидві ці тенденції – чи то розпорошення культури, чи її непорушній цілісності – не прижилися в суспільній практиці й раніше чи пізніше підлягали «згладжуванню» або «ерозії» під впливом контактів, зв'язків і міжкультурних обмінів, які дедалі більше розвиваються.

Примітки

¹ Culler J. *Literatura a wiedza o kulturze* // Culler J. *Teoria literatury*. – Warszawa, 1998. – S.55.

² Harth D. *Die literarische als kulturelle Tätigkeit. Vorschläge zur Orientierung* // Böhme H., Scherpe K.R. (Hg.). *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. – Reinbek bei Hamburg, 1996. – S.335.

³ Коло виробників і споживачів науки та художньої культури насправді збігаються з колом носіїв і споживачів загальної культури, а не навпаки. Виходить, що наука і художня культура належать до високо спеціалізованих сфер культури.

⁴ Звичайно, особа, яка є літературознавцем, може виконувати, і зазвичай виконує, також багато інших ролей: може бути, наприклад, поетом або прозаїком. Однак важко було б категорично стверджувати, що поет, за цією теорією, є поетом і, врешті-решт «літературознавцем», а версолог, через те, що досліджує будову вірша, стає автоматично поетом. Пізнання принципів поетичної штуки не ототожнено з творчістю.

⁵ Прикладом такого посередництва може бути літературна освіта як передумова або складник письменства та поєднання в особі деяких авторів художньої діяльності з дослідницькою або літературно-критичною. Частковим (маргінальним) явищем, що поєднує теорію літератури й художню діяльність може бути так званий теоретико-літературний роман.

⁶ Варто підкреслити, що абсолютна в минулому опозиція природа–культура стає сьогодні відносною з огляду на дослідження, котрі виявляють наявність елементів культури у тваринному світі. Див. *Boyd B. Literature and Evolution: A Bio-Cultural Approach Philosophy and Literature* // *Philosophy and Literature*. – Vol.29. - № 1. – April 2005. – S.1-23; там само. – С.5. Критиці підлягають спрощені культурологічні позиції, що «human beings are blank slates», «the structure of motivations and cognition is infinitely malleable», а також, що «language of culture provides all qualitative content and structure for human experience», *Caroll J. Evolution and Literary Theory* // *Human Nature*. – 1995. - № 6. – S.119-134, *Caroll J. Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*. – London, 2004.

⁷ Ці проблеми розглянуто в книжці: *Baschera M., Bucher A. Präsenzerfahrung in Literatur und Kunst. Beiträge zu einen Schlüsselbegriff der aktuellen ästhetischen und poetologischen Diskussion*. – München, 2008.

⁸ «Literarische Texte sind spezifische Formen des individuellen und kollektiven Wahrnehmens von Welt und Reflexion dieser Wahrnehmung», *Vofskamp W. Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft* // Nünning A., Nünning V. *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. – Stuttgart, 2003. – S. 77. Літературне сприйняття світу й рефлексії цього сприйняття є, звісно, самі по собі його часткою.

⁹ Див. *Vofskamp W. Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. – op. cit. – S.73-85.

¹⁰ *Burn R. Roman literature in Relation to Roman Art*. – London, 1888.

¹¹ Ця позиція характерна для новаторської теоретичної і філософської думки М. Бахтіна, В. Волошинова і Н. Медведєва. Вони зробили в 20- і 30-х роках XX ст. значне зусилля з метою окреслення складних реляцій між художньою літературою і культурою в ті часи, особливо у світлі структуральних цивілізаційних метаморфоз, котрі відбувалися на зламі XIX та XX ст. Думка та враховувала також значною мірою тодішній доробок західної науки. Поза тим, що вона неодноразово корінилася в досвіді літератури XIX та початку XX ст., широчінь горизонтів і поглядів дозволяли їй креслити нариси культурологічної концепції, яка, за багатьма свідченнями, не втратила актуальності до сьогодні. Деякі новаторські аспекти тієї думки видобуває книжка: *Hirschkop K., Shepherd D.G. (eds), Bachtin and Cultural Theory*, 2nd ed., London 2001. Правда, сьогодні вже доведено, що В. Волошинов і Н. Медведєв – псевдоніми М.Бахтіна.

¹² *Norwid C. Pisma wszystkie*. – Warszawa, 1971. – T. 3. – S. 524.

¹³ На ці явища звертають увагу в сучасних теоріях діалогу й інтертекстуальності.

¹⁴ Суперечка обох позицій відповідала якоюсь мірою історичній позиції класицизму і романтизму, контрверсії Бахтіна – формалістів у 30-х роках XX ст. чи суперечці структуралістів і деконструктивістів у другій пол. XX ст.

Переклад Елліни Циховської,
Олександра Астаф'єва

Мечислав Домбровський

Всесвітньо відомий полоніст і компаративіст, професор факультету полоністики Варшавського університету, директор Інституту польської літератури цього ж факультету, завідувач майстерні вивчення літературної культури меншостей. З його ініціативи було створено відділення компаративістики в Інституті.

Вивчає історію польської літератури та культури у світовому контексті, приділяючи увагу таким поняттям і явищам літературознавства, теорії літератури й компаративістики, як: історія ідей, багатокультурність, культурна та етнічна ідентичність, своє / чуже / інакше, еміграція, постколоніалізм, культурні пограниччя і стереотипи, антропологія літератури, єврейська традиція в літературі, декаданс, авангард, літературний модернізм, постмодернізм і постмодерність тощо.

Викладав польську мову, літературу й культуру за кордоном – в університетах у Геттінгені (1975-1977), Пекині (1987-1989), Тюбінгені (1990-1994); на правах *Gastprofessor* двічі читав курс історії західнослов'янських літератур у Гейдельберзькому університеті (1996/1997, 2000). Виступав з лекціями в Берліні, Бонні, Брно, Будапешті, Бухаресті, Відні, Вільні, Дрогобичі, Львові, Мінську, Неаполі, Пассау, Празі, Саарбрюкені, Софії, Трірі, Тюбінгені тощо. Був стипендіатом DAAD (Німецької служби академічних обмінів).

Автор 10 монографій, зокрема: «*«Nierzeczywista rzeczywistość». Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki*» («*«Нереальна дійсність». Творчість Анджея Кусьневича на тлі епохи*», Варшава, 1987; II вид. – Варшава, 2004), «*Dekadentyzm współczesny. Główne idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku*» («*Сучасний декадентизм. Головні модерністські ідеї, мотиви і позиції в польській і німецькомовній літературі XX століття*», Ізабелін, 1996), «*Postmodernizm – myśl i tekst*» («*Постмодернізм – думка і текст*», Краків, 2000); «*Swój/Obcy/Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*» («*Свій/Чужий/Інший. З проблем інтерференції і міжкультурної комунікації*», Ізабелін, 2001), «*Projekt krytyki etycznej. Studia i szkice literackie*» («*Проект етичної критики. Літературні студії й нариси*», Краків, 2005), «*Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki*» («*Компаративістика дискурсу / Дискурс компаративістики*», Варшава, 2009) та ін.

В останніх своїх працях дослідник зокрема звертається до таких понять антропології літератури, як Свій – Чужий – Інший, виокремлює суспільну чужість (зовнішню) та чужість психологічну (внутрішню), стверджуючи, що чужість є необхідною у процесі пізнання, особливо у процесі самопізнання, виокремлення свого / власного. Парадоксально, але, як стверджує автор, чужість є чинником, що збагачує, розпочинає та робить можливим діалог, який у філософській і естетичній перспективі є одним із найвиразніших ознак модерної свідомості.

М. Домбровський висловлює свої міркування також з приводу літературних досліджень так званої «етичної критики» та «етичного повороту». Етичність, на думку вченого, означає, з одного боку, більш відповідальне ставлення до вибору мови, яку ми використовуємо щодо літературних текстів, а з іншого – реакція на аксіологію твору. Етичні виміри сучасної польської літератури та інші важливі проблеми сучасності автор показує на прикладах творчості К.І. Галчинського, Яна Болеслава Ожого, Анджея Кусьневича та інших.

Праця «*Komparatystyka dyskursu – dyskurs komparatystyki*» сама по собі є модерним компаративістичним проектом, виконаним за допомогою методологічного інструментарію культурологічних студій. Запропонований аналіз літературних творів і культурних явищ виходить поза межі традиційної літературної компаративістики. Автор гармонійно і

обґрунтовано поєднує різноманітні дослідницькі контексти – естетичний, філософський, антропологічний, соціологічний, психологічний, етнічний, політологічний, позиціонуючи свої міркування на плідному пограниччі гуманітарних дисциплін.

М. Домбровський редагував такі збірники наукових праць, як: «*Drohobycz wielokulturowy*» («Багатокультурний Дрогобич» – двомовне польсько-українське видання у співред. з В. Меньком, 2005), «*Mniejszości*» (том з серії «*Literatury słowiańskie po roku 1989*», 2005), «*Pisarze polsko-żydowscy XX wieku. Przybliżenia*» (у співред. з А. Молицак, 2006); «*Lektury inności. Antologia*» (у співред. з Р. Пруцинським, 2007), «*Lektury płci. Polskie (kon)teksty*» (2008) тощо.

Найновіша праця Мечислава Домбровського – колективна монографія шести авторів «*Komparatystyka dla humanistów. Podręcznik akademicki*», яку дослідник відредагував і до якої написав передмову та одну з частин (розділ під назвою «*Komparatystyka kulturowa*»), – готується побачити світ 2011 року.

Марія Брацька

Переклад зроблено за виданням: *Dyskurs jako przedmiot komparatystyki // Komparatystyka dzisiaj. Tom 1. Problemy teoretyczne. Red. E. Szczesna, E. Kasperski. – Kraków, 2010. – S. 114-126.*

ДИСКУРС ЯК ПРЕДМЕТ КОМПАРАТИВІСТИКИ

1. Дискурс і його місце в компаративістиці

У цій роботі я хочу порушити питання про те, в якому сенсі предметом компаративістичного зацікавлення і практики може бути дискурс та в якому аспекті можна його досліджувати. Звичайно, я свідомий певної неточності у визначенні цього терміна: ван Дейк говорив, що це «розмита категорія»¹, Ева Реверс писала, що дискурс «став чимось на зразок магічного закляття, за допомогою якого ми здатні, або скоріше плекаємо ілюзії, що здатні пояснити майже кожен з цікавих для нас форм культурної дійсності»². Це поняття сьогодні набуло поширення. Дискурс, по-особливому осмислений, має стати однією з частин компаративістичних студій і практики та може бути корисним аналітичним знаряддям у компаративних дослідженнях.

Важливою проблемою є відношення між дискурсом і компаративістикою. Ці два поняття не мають однозначного змісту та чітко окресленого предмета досліджень. Кожен, хто ними займається чи їх використовує, мусить бути свідомий певної несталості їх значень, а також існуючої тенденції до конструювання чи принаймні реконструкції сформованого раніше значення. Зрештою, лише таким чином ми вносимо щось нове у дослідницьку і пізнавальну практику, інакше завжди оперуватимемо готовою схемою і моделлю.

Щодо дискурсу маємо справу з особливим досвідом вищого порядку. Якщо ми визначимо (а з цим важко не погодитися), що компаративістика – це метанаука, надбудована над знанням про національні літератури / культури, то дискурс має стати узагальненням і практикою, організованою на ще вищому рівні. Він має бути не тільки знанням про дві чи більше літератури (тексти, культури), які вивчаються в зіставленні, але також знанням про мовні (дискурсивні) форми і способи висловлення та формування цієї процедури, інформацією про те, як окремі етнічні групи, держави, правові та звичаєві системи впливають на її форму. Культурна дійсність постане не інакше як у вигляді жмутка перехрещених і заплутаних дискурсів. Фуко слушно говорив, що «у кожному суспільстві створення дискурсів одночасно контролюється, селекціонується, організовується і редистрибується»³. І додавав, що контрольований владою /

інституцією дискурс може відкритися лише завдяки коментарю. Коментар, по-перше, відкриває і доповнює недовомлені місця в первинному тексті, вербальному тексті або здійсненому в іншому знаковому коді, артикулює те, що там ледве було зазначене, а навіть часто бувало пригнічене і замовчуване (див. роль сучасного феміністичного, гендерного, постколоніального тощо дискурсу), а також, по-друге, сам цей коментар створює окремі і плідні дискурси. Бенвеніст увів основне розрізнення двох форм тексту: дискурс та історія, розуміючи це таким чином, що дискурс виявляє «я-ти-тут-тепер» того, хто говорить, натомість історії ніби «розповідаються самі» (найкращим граматичним показником є безособові форми або третя особа, тим часом дискурс оперує виразним Я – ТИ, причому наративний суб'єкт міститься у теперішньому часі⁴). Точніше: дискурс особливо сильно виявляє комунікативну позицію й налаштування того, хто пише / говорить, встановлюючи його модус та окремішність, є своєрідним суспільним діалогом, тим часом у творенні історичної нарації розповідь об'єктивізована, не має індивідуальних рис⁵. Сьогоднішні наші знання про те, як з'являється літературний твір, які сили керують думкою письменника, у які стосунки він щоразу вступає, спонукають нас переглянути таке розуміння літературного тексту. «Histoire» як заявлений чи уявлюваний запис, вповні об'єктивний і одноголосий, не існує, її (історію) можна лише асоціювати з основним аспектом розповіді, тобто фабулою (точніше, певною схемою, притаманною тому чи іншому жанрові, як це показав Пропп у праці, присвяченій морфології казки, а все решта вже належить дискурсу). Кожний літературний твір є дискурсивним мовленням, яке проявляється щонайменше в мовній сфері, у стилі, у лексиці, у ритмі речення; для професійного читача тут нема нічого незначного. На вищому рівні аналізу це буде мова, яку, наприклад, описує Бахтін, вивчаючи Рабле. Більше того, дискурсивізація літературної мови виявляє себе як у творах значної величини так і в найбільш примітивних тенденційних оповідях, оскільки така форма часто приховує прямо не висловлений, але наявний дидактичний компонент (див. тексти із часів просвітництва, ранній позитивістський роман, соцреалістичний роман). Власне тут можна помітити добре відомий механізм, який описував Фуко, що полягає у заміщенні небажаних елементів дискурсу, їхньому маскуванні та пропускові, тобто механізм дистрибуції дискурсів, зумовленої владними інстанціями. Давні методології і практики навчили нас розуміти літературний твір як однорідне мовлення, що продукує один мовець, сьогодні ми знаємо, що це спрощена позиція і по суті неправильна, вона насправді полегшує життя (тобто аналіз тексту), але робить його біднішим. Бенвеніст впроваджує інструктивне розрізнення знака («signe») як елемента, що належить до мовної системи, є абстрактним по суті та ізольованим, та, з іншого боку, речення («phrase»), яке становить суть дискурсу⁶. Як наслідок, це означає відхід від Соссюрівської концепції мови (по-своєму ідеальної, як у структуралізмі) до підходів, які розробили Бахтін, Остін, а пізніше розвинули Крістева і Дерріда, тобто концепції мови у дії (вжитку), тобто живої і певною мірою стихійної, створюється та поціновується функціональна (інтеракційна) парадигма замість формальної⁷. Поль Рікер називає дискурс подією, тому що він з'являється як діалектичний ефект мовлення і писання та означає перехід від «лінгвістики мови, тобто коду, до лінгвістики дискурсу, тобто передавання інформації»⁸. У свою чергу, передавання позначене сенсом, адже дискурс є «завжди на якусь тему, стосується світу, спрямований на те, щоб світ описати, висловити або представити»⁹. Фуко звертає увагу на те, що народження дискурсивної мови у літературних текстах припадає на XVII століття, коли емансипаційний і індивідуалістичний характер культури зумовив потребу проявлення автора, тобто суб'єкта, який одноосібно відповідає за текст¹⁰ (у нас, наприклад, це виразно проявляється у гавендній творчості, в англійському романі XVIII століття – Річардсон, Свіфт, Дефо – також увиразнено суб'єкт, навіть

якщо це була конвенціоналізована поведінка; сьогодні – у контексті широкого розвитку автобіографічних форм – часто називають «Сповідь» Августина, який оперує виразним наративним «я»). Ніклас Луман вважає, що в кожній суспільній системі найважливішим явищем є комунікація, а його літературний співрозмовник, оцінивши розуміння постмодернізму Луманом, говорить: «(...) постмодернізм визнає суперечності, замість того, щоб висловлювати тугу за раєм чи приходом месії, як це бачимо у Габермаса та подібних до нього теоретиків культури. Так з'являється дискурс, завдяки якому ми стаємо емансипованими, обізнаними та освіченими істотами. Якщо є готовність творити всупереч (...), це означає цілком інше ставлення до життя, ставлення, яке забезпечить саморозвиток»¹¹.

Це саме та позиція, яка цікавить компаративіста. Ми знаємо, що так звана культурологічна компаративістика займається специфічними дискурсами, які створюють різноманітні галузі суспільного життя і гуманітаристики (релігійний, правовий, звичаєвий, соціологічний, філософський, педагогічний тощо), адже ми функціонуємо через дискурси і в дискурсах. Також свідомі того, що кожен із них має свої відмінні риси. Досліджувати їх у порівнянні, зіставляти з аналогічними дискурсами в інших культурах – через посередництво художньої літератури або будь-що інше – це означає своєрідним чином їх коментувати, творити на їхній базі певний метадискурс, у якому проявиться те, що спільне, подібне, а особливо те, що відмінне, адже ми живемо в епоху Іншого, Відмінного, а не Подібного.

Уся ця галузь існує в межах культурологічної компаративістики і, принаймні, з неї виростає як результат певних способів використання мови і жесту за певних обставин, одне слово, взаємодіючого існування, проте виходить далеко за ці межі, порушуючи чимало теоретичних питань.

2. Перманентний (глобальний) дискурс versus моментальний (локальний) дискурс

Згадуваний Фуко розпочинає свою відому лекцію («Порядок дискурсу», 1970) думкою про те, що замість того, щоб розпочинати, він волів би включитися в те, що вже існує. Варто нагадати цей важливий фрагмент: «Замість виступати, я волів би бути підхопленим мовленням та бути продовженим незалежно від будь-якого початку (...). Мені б вистачило пов'язати якісь ланки, піти за мовленням, розташуватися, не усвідомлюючи того, в його щілинах (...). Не було б тоді початку, а я сам, замість бути тим, від кого походить дискурс, мав би скоріше покластися на випадковість його перебігу, наче невелике доповнення, пункт його можливого зникнення»¹².

Дослідник таким чином висловлює думку, що дискурс є безперервним явищем, в яке ми входимо зі своїм голосом, своїм коментарем, оскільки ми – як одиниці – не є джерелом жодного дискурсу. Тут, однак, потрібне певне застереження: щоб уникнути суперечності, необхідно говорити про два типи дискурсу. По-перше, йдеться про дискурс у широкому розумінні, який описує спосіб існування одиниці в історії, традиції та культурі. Це загальний дискурс, або, якщо хоче, множинність минулих і сучасних дискурсів, мертвих і активних, які становлять певну цілісність. По-друге, йдеться про індивідуальний дискурс, який услід за Фуко, я хотів би назвати коментарем, адже насправді людині не залишається нічого іншого, як тільки роль коментатора існуючих у системі дискурсів, завдяки чому вона висловлює свою індивідуальну позицію, але разом із тим підпорядковується наявним у її ближчому чи дальшому оточенні дискурсам. Отже, коментар має амбівалентну природу. Навіть так званий коперниківський переворот, навіть дарвінівське чи фрейдівське поранення, завдане нарцисичному уявленню людини про себе, концепція гегелівської тріади, а також будь-які філософські концепції тощо не з'являються

нізвідкіль, а є реакцією на функціонуючі в науці / культурі / історії судження, яким певний твір та його автор намагаються протиставити себе або підпорядкуватися.

Однак справа в тому, що індивідуальне і локальне висловлювання залишається таким до моменту його виголошення, висловлення, артикуляції. Адже відразу після того відбувається його аплікація до загального дискурсу, який є зібранням індивідуальних текстів, їхньою сумою та спільним значенням, де цей окремий голос оцінюється, пристосовується до інших, набуває конфронтації, а врешті підлягає своєрідній анігіляції¹³. Це спостереження має свою гуманітарну вагу, адже дає людині розуміння історичної тяглості, а також, у певному сенсі, діалектики й метафізики дискурсів: невідомо звідки несподівано береться той чи інший мотив у наших спільних дебатах, ініційований кимось конкретним, який внаслідок наступних коментарів і доповнень переростає в надіндивідуальну вартість. Це виявляє надзвичайно цікаву річ, а саме те, що дискурси – це суспільна гра, що кожного разу відбувається якесь необхідне дискурсивне пов'язування, в якому те, що індивідуальне й окреме, стикається та зіставляється з суспільним, загальним і колективним. Тож Стенлі Фіш слушно звертає увагу на ціну так званих інтерпретативних спільнот, а Річард Рорті – на необхідну і очевидну зміну словників. Перший, загалом визнаючи випадковість людського існування, зазначив, що людські спільноти в певний момент свого історичного існування виробляють якісь спільні переконання щодо важливих аспектів життя, і з цієї платформи оцінюють певні колективні події та індивідуальну поведінку¹⁴. Ці правила, зрозуміло, відійдуть у певний момент в історію, втратять свою функціональність, проте зараз є сталою точкою відліку, навіть якщо визначаються за принципом «als ob» («начебто»). Рорті показує мінливість понять, якими ми послуговуємося по відношенню до дійсності й подій, їхню функціональність та ідіоматичність у своєрідному розумінні (див. поняття «остаточного словника»)¹⁵. Це спостереження має величезну вагу в розумінні процесів, які керують дискурсами, народжуються та зникають, затихають або стають голоснішими завжди в момент суспільної необхідності й реалізації функції. Саме дискурс підкреслює вагу існування спільноти, колективного творення певних думок і вироблення поведінки, він її продукує та виявляє. Виконує функцію формування окремих суджень, є спільним знаменником – реально існуючим і діючим – для дій і поведінок, яким, згідно з загальним переконанням, властиві окремішність і відірваність від будь-якого ґрунту.

Кожна колективна дія має у зв'язку із цим своїх прихильників і противників, останні – це загалом інституції та установи, які мають владу та прагнуть привласнити будь-який дискурс, або принаймні мати вплив на його форму, характер, дистрибуцію тощо. Також новіші теорії (новіші від теорії Фуко) на тему дискурсу звертають увагу на цей спільний мотив (напр., теорії системності й конструктивізму): насамперед тому, що в дискурсі найчастіше йдеться про використання мови в певному контексті¹⁶ (а контекст складають інші висловлювання та суб'єкти – інституціональні чи приватні, які стоять за ними), по-друге, тому, що висловлювання виконує перформативну функцію (фатичну за Якобсоном, ілло-перлокутивну згідно з теорією Остіна¹⁷) і веде до певних дій (взаємодії), по-третє, тому, що акт дії не відбувається «in abstractum», а реалізується на основі знання про речі, тобто щоденних реалій, загального розуміння цього повідомлення і прийнятих правил доцільної поведінки, тобто згідно із принципами мовної когніції та звичаєвої референційності. Наразяться на «faux pas» той, хто на похорон у Китаї з'явиться в чорному, оскільки в Польщі шокувало б біле вбрання. Звідки ми про це знаємо? Знаємо, тому що до гри входить так званий елемент точності, тобто правильного прочитання повідомлення (знака, згідно з теорією Пірса). Влучно про це сказав Річард Охманн: «В основі

усіх іллокуцій є суспільство. Правила, норми, як і граматичні правила, властиві певній культурі; вони регулюють взаємовідносини всередині цього суспільства»¹⁸.

Імовірно повідомлення, що складається із простих слів: «Іди на похорон нашого друга», містить у собі кілька даних (іллокуція, соціальна ситуація, емоції), які кожна культура може трохи інакше розуміти, отже, треба бути в цій культурі або добре її знати, щоб правильно поводитися, тобто щоб поведінка збігалася з суспільним узусом. «Функціонування таких [або подібних – *М.Д.*] сигналів набуває статусу культурних явищ та полягає, головним чином, у введенні в дію закріплених традицією очікувань мовців і слухачів», – пише Анна Душак¹⁹. Ці явища переростають у парадигму, а в спрощеній версії – стереотип. Обидва ці явища мають сильний вплив на характер і форму дискурсу. Стереотип особливо вимагає (дивись вище!) когнітивного підходу, а не осуду. Звичайно, не треба міряти мислення стереотипами, але не можна також думати, що вони минулі. Навпаки – їх щоразу більше, тому що в нашому досвіді та довкіллі з'являється багато іншого й нового, а саме кожна іншість / чужість виробляє спрощені пізнавальні процедури у формі стереотипів. Якщо ми не можемо викинути з нашого досвіду авто- і гетеростереотипи, необхідно їх трактувати як пізнавальний матеріал, правда, приблизний і спотворений, обтяжений помилками, який надто багато говорить про родинні, етнічні, національні, державні, корпоративні, середовищні тощо взаємини. Адже стереотипи – це також своєрідний вид дискурсу.

Стереотип певним чином поєднується із культурним етноцентризмом. Це позиція, яка з «нашого» створює міру для всіх проявів культури, причому це «наше» є, звичайно, найкращим. «Етноцентризм (...) виникає з незнання або зашкарублості поглядів: він втілює своєрідну «культурну короткозорість», яка на основі власної культури формує «основу для оцінювання» інших культур»²⁰.

Польська модель суспільного дискурсу, безумовно, грішить цією короткозорістю. Знання про стереотипи надзвичайно важливі, наприклад, у праці перекладача, яка є по суті порівняльним аналізом вербального тексту і тексту культури; перекладач не зможе виконати завдання правильно без ґрунтового знання контексту культури, з якого походить вербальний текст, що перекладається²¹. Додаймо ще й те, що в дискурсі, який розуміється не лінгвістично (як текст), а культурно (тобто у контексті), береться до уваги не тільки слово, а й будь-які допоміжні елементи: жест, міміка, позиція тіла, обставини, звичай, простір і час. Культурне повідомлення – це повідомлення, у якому слово може, але не повинно взагалі з'являтися, щоб його зміст був зрозумілий.

3. Дискурс як носій цінності

Дискурс має в собі зазвичай також якийсь моральний вимір. Як висловлювання або – ширше – текст культури, який враховує суспільні показники та з них виростає, структурно не може бути позбавлений цього елемента. Це, варто додати, бажане явище, оскільки в часи, коли «все, що постійне, розчиняється в повітрі» (Берман Маршал), важливо, щоб певні види висловлювань або поведінки були «обтяжені» суспільним сенсом, а точніше: сенсом, який сприймає певна історична спільнота. Як кожна суспільна ситуація, вона народжуватиме сумніви, протести й заперечення осіб, а іноді навіть цілих суспільних груп (більшість проти меншості), проте це явище абсолютно бажане, оскільки лише в таких умовах, коли є неприйняття певних правил гри, і може з'явитися рух опору щодо них, нові концепції, пропозиції щодо вирішення завдань, відповіді тощо. Опір народжується лише щодо чогось, творчий чи неспокійний розум не може змагатися з порожнечою. Це ситуація з «Танго» Мрожека, коли син не зазнає від батьків

жодного опору щодо власних вчинків; все наперед і назавжди байдуже його батькам. Дискурс є тотальним мовленням, адже враховує різноманітні аспекти індивідуальної та суспільної ситуації особистостей і груп, мовленням історично і суспільно закоріненим, таким, що дозволяє особистості активізувати його критико-коментувальну роль²². Фуко говорить, що «дискурс необхідно розуміти як акт насильства, який ми здійснюємо над речами»²³. Я думаю, що насамперед він здійснює цей акт насильства щодо реципієнтів. У світлі того, що я сказав вище, дискурс є перлокутивним мовленням, яке хоче привласнити інше мовлення, дискваліфікувати (розрідити, скаламутити, ослабити) інші дискурси (напр., атеїстичний дискурс *versus* дискурс релігійний, капіталістичний дискурс *versus* дискурс соціалістичний). Дискурс є ідеологічним мовленням у широкому сенсі, мовленням, яке заохочує до чогось (переконує) і відвертає від чогось. Дискурс не є етично нейтральним, завжди містить у собі якийсь вид насильства (у тому сенсі, що жодне висловлювання не є «безневинним»)²⁴.

Принцип дискурсу в такому розумінні вписується в концепцію етичної критики, яка від початку 90-х років почала оживляти дискусії та наукові тексти як панацею від пануючого постструктуралізму і постмодерністського «nothing matters, anything goes». Це пов'язується зрозумілим чином із сучасними дискурсами на тему ідентичності. Ідентичність національних, культурних, сексуальних, релігійних меншин, феміністична ідентичність у гендерному розумінні, ідентичність народів у колишніх колоніях, емігрантів та інших, яких я тут не перераховую, – всі вони створюють якісь дискурси, скеровані водночас назовні й усередину. Мовлення «всередину» намагається створити враження спільноти, накинути певну модель мислення, поведінки, консолідувати середовище, даючи його членам, з одного боку, почуття безпеки, а з іншого – повертаючи їм також частину їхньої особистої свободи. Іноді це набуває, як ми знаємо з історії сект, тоталітарних і потворних форм. Мовлення, скероване назовні, у свою чергу, має виразно відмежувати «наше» від «ненашого» (чужого, ворожого), звести шанці і перегородки, вказати прикордонні пункти, увиразнити окремішність, створити заміник центру і «sacrum». Так чи інакше, це обтяжене мовлення, і навіть ідеологічне, яке містить певний етичний вимір, адже виразно й точно оцінює окрему поведінку й дії як всередині спільноти, так і назовні. Бауман звертав увагу на те, що сучасні суспільства позбулися етичних рамок, у зв'язку з чим особистість змушена постійно здійснювати моральний вибір (поділяв ці його міркування, з одного боку, Ліотар, говорячи про «часові контракти» в нашому суспільному й родинному функціонуванні, а з другого – Одо Марквард), але я не думаю, що це була б уся правда про сьогоденну етичну систему та її дискурсивізацію. Справа в тому, що на місці традиційних етичних норм, вироблених релігією, родиною, міцними суспільними системами, патріархальністю, сильною державою тощо, спиняються інші системи, насправді більш розпорошені й діючі на іншому рівні, проте вони виразно орієнтують особистість щодо її вибору й ідентифікації: це так званий вільний ринок, про що з переконанням писав Бауман; всюдисущі мас-медіа (так звана четверта влада), роль яких підкреслюють конструктивісти, особливо Луман, корпоративні системи тощо, про що говорить Аппадурай. Здається, особистість не має можливості ухилитися від дискурсів, які функціонують у певній спільноті, а функціонують вони, як бачимо, завжди і всюди, хоча змінюється їхній характер, інтенсивність і сила тиску на особистість.

4. Дискурс як розповідь

Я весь час звертаю увагу на закоріненість індивідуального дискурсу в загальне, вписую його в мовлення спільноти, у спільні надії тощо. Так здебільшого було і напевно ще є (або буває),

проте ці роздуми не були б повними, якби не звернути уваги на те, яким чином сьогодні формується дискурс. Важко не погодитися із твердженням Бенвеніста, що дискурс враховує суб'єктивність того, хто говорить або – ширше – учасника дискурсу. Дії у дискурсі не можуть бути і не є анонімними. Завжди мають особистий шифр, є чиймись, комусь належать, їх продукує певна особа. Індивідуальний дискурс, незважаючи на те, що, як я вже писав, підлягає своєрідній анігіляції в момент своєї появи і входження у загальний обіг, залишається завжди «при своєму авторові». Як знакове утворення (зі слів, жестів, образів), він функціонує двома способами: з одного боку проникає до загального дискурсу і там справді губиться в багатоголоссі, створюючи певний загальний тенор, який ми описуємо за допомогою формулювань на зразок: «кажуть», «вважається правильним», «вважається, що» тощо. Однак, з іншого боку, кожне висловлювання залишається голосом автора і створює індивідуальний дискурс, що стосується тієї чи іншої проблематики, але водночас вимальовує певний план ментальності, методології і рівня свідомості (філософії). Те, що ми говоримо про поняття мови, скажімо, у Гайдеггера, Дерріди чи Крістевой, або про поняття еротичності у Батая, або про специфічну антропологію жіночості в Марії Яньон, означає, що ці автори виробили певну особливу систему мислення на певну тему, яка з'являлася в певному процесі, у зіткненні з іншою думкою, з критикою, із дослуховуванням до зовнішніх голосів. Коротше кажучи, суспільне життя і культура постають перед дослідником у вигляді дискурсів, порівняльний аналіз яких вимагає запуску компаративістичних процедур. Надзвичайно важливим є спосіб аплікації (впровадження) індивідуального голосу (коментаря) до публічного дискурсу. Цей процес проходить безконфліктно, якщо автор висловлювання бачить себе як елемент ширшої суспільної, політичної, етнічної, звичаєвої, академічної структури / системи (наприклад, Анна Душак цікаво аналізує різноманітні стилі академічного висловлювання) і намагається врівноважувати загальні аспекти з індивідуальними відчуттями, тобто цим коментарем. При цьому він (автор), маючи право на незалежну суб'єктивність, наголошує не на властивому спільноті, а його власному, індивідуальному, ідіоматичному, намагається надати своєму висловлюванню абсолютно окремого і свідомо не-інтер-активного, не-інтер-текстуального характеру. Що робити із таким видом висловлювання, яке вочевидь впроваджує не елемент емпіричного знання (яке може бути спільне), а елемент уяви, власної правди, фантазії, яка ні до чого не зводиться і не перевіряється? Арджун Аппадураї слушно зауважує, що хоч ідея габітусу Бурдьє «частково зберігає своє значення, акцент слід робити на ідеї імпровізації»²⁵. А що тоді, запитаймо далі, якщо таке висловлювання має характер звичайної розповіді чи просто літератури? Або є літературою в повному значенні цього слова, адже ж говориться про літературні дискурси? Літературний текст є дискурсом, оскільки ми знаємо сьогодні, що жоден твір не з'являється ізольовано, не постає в культурному вакуумі, він наснажується іншими літературними текстами, а також текстами культури, звідси береться його культурологічність, палімпсестність, основною рисою якої є інтертекстуальність.

У світлі теорії дискурсу такого мовлення не можна заперечити, не можна ним нехтувати, необхідно його прийняти і вважати елементом загального дискурсу. З усією очевидністю можна й необхідно трактувати такого роду висловлювання, текст, поведінку, подію як дискурсивний текст. Однак має змінитися свідомість аналітика / коментатора. Адже він повинен здійснити попередній аналіз, начебто археологічний, а саме – з яким видом дискурсу / тексту має справу, і підготувати відповідний для нього аналітичний інструментарій. У разі літературної вигадки найсильнішим є естетичний аспект. Наслідком такої тактики буде те, що висновки / коментарі компаративіста стануть більш індивідуалізованими, символічними, що вказуватиме на відмінне, а не лише на спільне. Скажімо ще так: від Фіша та його «інтерпретаційних спільностей» ми

переходимо до Аппадурі з концепцією аспектності культури, показу переваг відмінного, а не схожого у розгляді дискурсів культури, що формується (на його думку) під переможним тиском електронних мас-медіа та міграційних рухів²⁶. Цього явища не можна недооцінювати. З одного боку, соціальний вимір сучасних процесів, з іншого – риторично-стилістичний вимір (його передбачав уже Р. Барт, який сприяв будь-якій наративності), який враховує особистісність автора / суб'єкта, передає його уявлення про світ і відчуття, веде до радикальної зміни ролі спостерігача / коментатора. Хочу наголосити, що і в цій сфері відбулася важлива зміна і що форма дискурсу, а також коментар дослідника (метадискурс) має набути іншого характеру. Компаративістика дискурсу – як, очевидно, треба було б назвати цей напрям досліджень – динамічна, як усі галузі компаративістики, та кожний, хто хоче нею займатися, мусить підлаштуватися під її ритм.

Методологічна відкритість, суспільна і етична вразливість, уміння виокремлювати із публічного дискурсу певні його особливі режими та аспекти, знаходити для них відповідні назви й визначення – це, без сумніву, фундамент культурологічної компаративістики.

Примітки

¹ Dijk van T.A. Badania nad dyskursem // Dyskurs jako struktura i proces. Praca zbiorowa pod red. Dijk van T.A. Przeł. G. Grochowski. – Warszawa, 2001. – S. 9.

² Rewers E. Teorie dyskursu i ich znaczenie dla badań nad literaturą // «Kultura i społeczeństwo». – 1995. – Nr 1. – S. 37.

³ Foucault M. Porządek dyskursu. Przeł. M. Kozłowski. – Gdańsk, 2002. – S. 7.

⁴ Едвард Касперський звертав увагу на презентистичний характер компаративістичних досліджень, див. *Kasperski E. O teorii komparatystyki* // Literatura. Teoria. Metodologia, red. D. Ulicka. – Warszawa, 1998. – S. 338 [український переклад: Касперський Е. Про теорію компаративістики // Література. Теорія. Методологія. Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – Київ, 2006. – С. 524. – *Пер.*].

⁵ Див. *Duszek A. Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. – Warszawa, 1998. – S. 15. Цю концепцію детально аналізує Ева Ревєрс. – Цит. праця. – С. 43-45. Авторка продемонструвала вдале поєднання лінгвістичного та ситуативного аналізу, що створює цілісну модель семіолінгвістичного аналізу.

⁶ Benveniste E. Problèmes de linguistique générale. – Paris, 1966.

⁷ Див. Rewers E. – Цит. праця. – С. 46.

⁸ Ricoeur P. Hermeneutyczna funkcja dystansu // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. Oprac. H. Markiewicz. – T. IV. – Cz. 1. – Kraków, 1996. – S. 153.

⁹ Там само. – С. 154.

¹⁰ Foucault M. – Цит. праця. – С. 20.

¹¹ Див. Rozmowa Niklasa Luhmanna z Gerhardem Johannem Lischką. Tłum. W. Wojtowicz // Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia. Red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski. – Kraków, 2006. – S. 38-39, 45.

¹² Foucault M. – Цит. праця. – С. 5.

¹³ Див. «Ми лише тихі голоси в какофонічному хорі, що час від часу ведуть легковажне соло, ніколи не довше, ніж кілька секунд, ніколи не більше, ніж кілька рядків» // Juli Zeh, Instynkt gry. Tłum. S. Lisiecka. – Warszawa, 2007. – S. 616-617.

¹⁴ Fish S. Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane. Pod red. i ze wstępem A. Szachaja. Tłum. zbiorowe. – Kraków, 2002.

¹⁵ Rorty R. Przygodność, ironia, solidarność. Przeł. W.J. Popowski. – Warszawa, 1996.

¹⁶ Див. ван Дейк: «висловлювання і текст у контексті». – Цит. праця. – С. 12; Гжегож Гроховський: «бажання вловити зв'язки поміж висловлюванням та його ситуативним, суспільним і культурним контекстом» (*Grochowski G. Od tłumacza* // Dyskurs jako struktura i proces. – Цит. праця. – С. 5; Анна Душак: «дискурс як форма буття людини з іншими людьми» (*Duszek A. Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*. – цит. праця. – С. 7).

¹⁷ Див. глибоку працю, присвячену філософії мови, Еви Шари-Мативецької: *Szary-Matywiecka E. Mowa i literatura. Wokół zagadnień teorii mowy* Johna L. Austina // Literatura. Teoria. Metodologia. Pod red. D. Ulickiej. – Warszawa, 1998. – S. 212-255 [український переклад: Шари-Мативецька Е. Мовлення і література. До проблеми теорії мовлення Джона Л. Остіна // Література. Теорія. Методологія. Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – Київ, 2006. – С. 235-271 – *Пер.*].

¹⁸ Ohmann R. Literatura jako akt. Przeł. B. Kowalik, W. Krajka // «Pamiętnik Literacki». – 1980. – Z. 2.

¹⁹ Duszek A. Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa. – цит. праця. – С. 246.

²⁰ Duszek A. – Цит. праця. – С. 259.

²¹ Про це вдумливо писала Бриджит Шульце: *Schultze B. Rozważania nad problemami tłumaczenia sztuk teatralnych* // «Ruch Literacki». – 1990. – XXXI. – Z. 2-3. – S. 137-149. Різноманітні аспекти «перекладу» були описані в колективній праці: *Kultur als Uebersetzung*. Ed. W.S. Kissel, F. Thun, D. Uffelmann. – Wuerzburg, 1999.

²² Про критичний аналіз дискурсу говорить ван Дейк таким чином: «вивчення расистського дискурсу без вибору моральної позиції у питанні самого расизму – це ніщо інше, як медичні дослідження раку або ВІЛ без припущення про нищівний вплив цих хвороб (...). Тож дискурс є невід’ємною частиною суспільства і причетний до всіх суспільних несправедливостях, а також до боротьби з ними». – Цит. праця. – С. 32.

²³ Foucault M. – Цит. праця. – С. 38.

²⁴ Див. «говорити – це боротися, тобто змагатися...» (*Lyotard J.-F. Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy.* Przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. – Warszawa, 1997. – С. 45).

²⁵ Appadurai A. Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji. Tłum. i wstęp Z. Pacek. – Kraków, 2005. – S. 86.

²⁶ Там само. – С. XVI, 11, 19.

Переклад Марії Брацької

Олаф Крисовський

Знавець літератури польського романтизму, компаративіст, доктор гуманітарних наук, професор відділення літератури романтизму Інституту польської літератури факультету полоністики Варшавського університету – Олаф Крисовський (1969 р.н.) – вивчає творчість Адама Міцкевича і Юліуша Словацького, а також досліджує проблеми взаємодії літератури та інших видів мистецтв. Він є автором монографій і наукових статей на тему візантійської традиції в літературі й культурі романтизму та відношень між поезією та живописом.

Опублікував дві монографії: «*«Słońc ogromnych kregi...» Malarskie inspiracje Słowackiego*» («Сонць великих кола». Живописні інспірації Словацького», 2002), «*Tradycja bizantyjska w twórczości Mickiewicza*» («Візантійська традиція у творчості Міцкевича», 2009). Є автором кількадесяти статей, розміщених у польських та іноземних наукових збірниках і часописах; редагував збірники наукових праць: «*Religie i religijność w literaturze i kulturze romantyzmu*» («Релігії та релігійність у літературі та культурі романтизму», у співред. із Е. Касперським, Варшава, 2008), «*Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*» («Слідами романтиків. Професору Збігнєву Судольському у вісімдесяту річницю від дня народження», у співред. із Е. Касперським, Варшава, 2010), «*Słowacki w perspektywie tradycji i nowoczesności*» («Словацький у перспективі традиції та модерності», Варшава, 2011).

Різносторонню й високоінтелектуальну творчість Юліуша Словацького представляє монографія О. Крисовського «*«Słońc ogromnych kregi...» Malarskie inspiracje Słowackiego*» в новому аспекті – закорінення в живописі, особливо іконографічній культурі, зокрема церковному малярстві. Автор ґрунтовно аналізує різноманітні живописні джерела, які надихали польського романтика на створення художніх творів. Літературну трансформацію іконічних образів (Андрія Рубльова, Феофана Грека), малярських біблійних мотивів (зокрема у Рафаеля) дослідник помічає у відомих творах Словацького «*Król-Duch*», «*Beniowski*», «*Ksiądz Marek*», низці віршів. З висновків, зроблених дослідником, поет постає не лише як геніальний митець, а також як глибокий патріот, водночас великий європеєць, який поєднує у своїй художній уяві східну й західну традиції.

У праці «*Tradycja bizantyjska w twórczości Mickiewicza*» дослідник не лише простежив вплив візантійської традиції на творчість Адама Міцкевича, що проявився у різноманітних площинах художнього мислення і висловлення, а й обґрунтував поняття «візантійської традиції» як культурної та літературної категорії. Автор стверджував, що політична й культурна спадщина Візантії залишила глибокі сліди у свідомості, духовності, політичному устрої багатьох новітніх народів. Він переконливо довів, що в поезії Міцкевича відобразилася романтична парадигма мислення про Візантію, що містить прагнення відкрити велику і призабуту культуру. Візантійську спадщину поет зробив предметом історико-культурних роздумів та джерелом натхнення, а її елементи можна шукати в художньому світі його творів: просторі, образності, мотивах, символах, і навіть мові. О. Крисовський також проаналізував історіософські роздуми Міцкевича про візантійську традицію, в яких позначилися наміри польського поета пояснити суспільно-політичні процеси, що відбуваються у слов'янському світі, та оцінити з перспективи актуальну політичну ситуацію в Європі.

Марія Брацька

Переклад зроблено за виданням: Krykowski O. Literatura i malarstwo w badaniach porównawczych // Komparatystyka dzisiaj. Tom 1. Problemy teoretyczne. Red. E. Szczesna, E. Kasperski. – Kraków, 2010. – S. 160-172.

ЛІТЕРАТУРА І ЖИВОПИС У ПОРІВНЯЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

1. Антична спадщина. Емблематика й іконологія

Потреба зіставлення й порівняння слова з образом не є розпізнавальним знаком модерності, втіленням компаративістичних зацікавлень, які розвинулися в еру передачі змішаної, мультимедійної інформації. Вона народилася в античні часи – переважно з переконання, що література й живопис мають багато спільного, як з погляду предмета, структури, так і способу ставлення до дійсності. Живопис у працях з естетики трактувався переважно як головний різновид образотворчого мистецтва або навіть тотожний йому загалом. Закони і явища, відкриті у відношеннях між літературою й живописом, мали, на думку багатьох теоретиків мистецтва, застосування у письменстві, графіці, скульптурі та інших візуальних видах мистецтва¹. Тому, розглядаючи схоже, різне та загалом відношення між літературою і живописом, естетика по суті осмислювала загальні принципи, які визначають залежності між мистецтвом слова й образу. Для того, щоб говорити про сучасний стан досліджень відношень між обома мистецтвами, треба врахувати цю багатовікову спадщину.

Античні митці й естети в різний спосіб намагалися формулювати тезу про спорідненість літератури та різних видів образотворчого мистецтва. До традиції вивчення зв'язків між ними належать визначення поезії як живопису у слові, а живопису як німої поезії, сформульоване Сімонідом Кеоським і повторене Плутархом у «De gloria Atheniensium»². Ці лаконічні сентенції, які свідчать про здатність грецького епіграматика вкладати в короткі фрази естетичні явища, знайшли розвиток у концепції Аристотеля. Для автора «Поетики» критерієм, який дозволяв зіставляти мистецтво слова й образу, був спільний для них механізм наслідування дійсності. Йшлося не про копіювання предметів, характерів і явищ, а про віддзеркалення їх у міметичний спосіб – показу їх такими, якими вони є або могли б бути за принципом правдоподібності.

Парадоксально, проте не лаконічні висловлювання Сімоніда, не роздуми Аристотеля, а сформульована переважно з оздоблювальною метою сентенція Горація «ut pictura poesis» була визнана дослідниками символічним втіленням мислення античних людей про спорідненість мистецтв³. Між тим, як далеко було словам Горація до глибоких роздумів про відношення між літературою і живописом, а близько до риторичної прикраси, порівняння, що підтримує банальну за суттю думку про оцінювання поезії, можна зрозуміти, читаючи фрагмент «Про поетичне мистецтво», частиною якого є згадана сентенція:

*Поетат – нічым образ: jeden cię urzeka,
(Вірш до картини подібний: ця здалеку краща, та – зблизька,)
Gdy staniesz blisko, inny, gdy patrzysz z daleka.
(Ця у півтіні сприймається добре, а та оживає)
Ten woli półmrok, drugi dużo oświelenia,
(На видноті, бо вона не боїться, як інша, постати)
Jeżeli go nie trwożą krytyków spojrzenia.
(Перед очима знавця при яскравому денному світлі.)
Na ten raz, a na inny spojrzysz razy wiele⁴.
(Ця нас захоплює одразу, а та – з десятого разу.)*

Розвиток ідеї спорідненості літератури і живопису з огляду на їхні міметичні властивості пройшов в історії кілька важливих фаз. В епоху ренесансу і бароко його пришвидшив розвиток емблематики, а також іконології – мистецтва образного зображення XVII століття, яке віддзеркалювало складні для з'ясування абстрактні поняття. Важливу роль у цьому процесі відіграв Андреа Альчіато (Andreas Alciatus), автор праці «Emblematum liber» (Авгсбург, 1531). У листі до Франческа Клаво він писав, що кожний об'єкт картини, а особливо поняття, вимагає «безпосередньої прямої назви». У його концепції виразно звучить відлуння тверджень античних мислителів, для яких метою поєднання літератури з різними видами образотворчого мистецтва було прагнення досконалості у процесі міметичного відображення дійсності.

Чесаре Ріпа у праці під назвою «Іконологія» (1593) розвинув представлену Альчіато ідею необхідності взаємного висвітлення, додаткового спільного визначення мистецтв в такий спосіб, щоб відображений ними предмет міг бути представлений у всій повноті. Іконологія XX століття та сучасна – це наука, що займається інтерпретацією іконографічних уявлень у контексті різних традицій і знакових систем: релігійних, філософських, міфологічних тощо; це, можна сказати, наступний крок у розвитку думки Сімоніда, Альчіато й Ріпи. Її ранні представники, зокрема Ернст Кассіер та Ервін Панофський, були працівниками німецького Інституту Варбурга, наукового осередку з бурхливою історією, який після приходу Гітлера до влади був перенесений до Англії, у 1944 році пов'язав свою діяльність із Лондонським університетом, а 1994 року став частиною університетської Школи передових досліджень (School of Advanced Studies).

У той час, коли Кассіер зосередився на думці, що людскість здатна «вкладати» дійсність у символічні форми, представляючи символ (гр. symbolon) як універсальний засіб висловлення, який можна пізнати у всіх типах творчої діяльності людини («Die Philosophie der symbolischen Formen», 1923-1929), Панофський створив складну методологічну теорію, що дозволяє зіставляти між собою слово й образ. Так само, як для Кассієра, для нього важливим було поняття символу як спорідненої з ренесансною або бароковою емблемою форми. Ключова для іконологічних досліджень праця Панофського «Studies in Iconology» (1939) запропонувала ряд важливих рішень. Автор виділив три ступені іконологічного аналізу, який повинен здійснюватися від відкриття зовнішнього шару мотивів мистецького або літературного витвору через відкриття сфери образів та алегорій до найважливішого «внутрішнього значення або змісту, що продовжує світ символічних цінностей»⁵. У коло зацікавлень Панофського потрапили різноманітні засоби висловлювання, характерні для літературних і образотворчих втілень у ренесансній і бароковій емблематиці та іконології.

Про значення іконологічних досліджень, що проводилися в Інституті Варбурга, може свідчити сучасна рецепція та її тривання в багатьох наукових осередках Європи. Католицький університет у Левені (Бельгія) та Утрехтський університет (Голландія) здійснюють спільні наукові проекти в рамках «Iconology Research Group» – товариства, що досліджує, зокрема, роль іконографічних втілень у культурі та літературі, відношення між іконологією та антропологією. У Франції Еліан Ескуба⁶ займається іконологією та онтологією образу, застосовуючи для їхнього опису феноменологічний інструментарій, створений Гайдеггером; в Угорщині з традицією Панофського в галузі методології порівняння літератури із живописом пов'язані праці Дьєрдя Сеньї⁷. Не можна не згадати про польського популяризатора теорії марбурзької школи Яна Бялостоцького, праця якого «Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką» («Іконологічний метод у дослідженнях мистецтва», 1958), численні статті та гасло «Iconology and Iconography» в «Encyclopedia of World Art» (1963) свідчать про актуальність та постійний розвиток іконології як науки, що дає реальну можливість зіставити мистецтво слова та образу. Переконливим

прикладом захоплення іконологією є, зокрема, створене Мечиславом Порембським поняття іконосфери – групи образів і звуків, які упродовж усього життя впливають на відчуття та уявлення людини. Ця група, яка може бути впорядкованою і в якій можуть виокремитися певні іконічні типи, мотиви, стає для митців скарбницею елементів, із яких за аналогічними принципами можна створювати літературні, живописні і навіть музичні конструкції.

Тож іконологія пройшла довгий шлях змін, поки набула сучасного вираження. Інтуїтивне визначення відношень між живописом та літературою у творах Альчіато і Ріпі замінила згодом солідна методологія порівняльних досліджень, опрацьована Кассіером і Панофським. У свою чергу, найновіші спроби наукового використання досягнень марбурзької школи, здійснювані, зокрема, Барбарою Баерт і Анн-Софі Лехманн з «Iconology Research Group», віддзеркалюють тенденції включення іконології до кола культурологічних досліджень. Вона стає частиною інтердисциплінарних пошуків ширшого застосування. Її проблематика набуває все більшого значення для з'ясування питань із галузі філософії образу та філософії мистецтва (Еліан Ескуба). Вона служить також описові механізмів рецепції вербальної та візуальної сфер у сучасній мультимедійній передачі інформації, визначенню ролі мистецтва в еру так званої картинкової культури⁸.

2. Критика поняття «*artes germanae*». Значення «Лаокоона» Лессінга

Хоча антична спадщина, що стосується розмислів про спорідненість мистецтв прислужилася появі іконології як інтердисциплінарної художньої творчості, а потім – методології порівняння творів, що належать до різних галузей мистецтва, вона ж, як не парадоксально, була покладена в основу міркувань про неможливість віднайдення аналогій поміж літературою і живописом. У XVIII столітті антична традиція трактування письменницьких і візуальних мистецтв як сестринських (лат. «*artes germanae*») виявлялась у висловлюваннях митців, як і в попередні епохи.

Лессінг у «Лаокооні» писав, що «багато сучасних критиків» зробило з показаної античними вченими «подібності між малярством і поезією невиважені висновки, або вкладаючи поезію у вузьчі рамки живопису, або змушуючи живопис наповнювати весь простір поезії». «Все, – додавав він, – що добре для одного з тих мистецтв, має бути дозволене й другому; все, що подобається або не подобається в одному, має обов'язково подобатися або не подобатися в іншому»⁹. «Сучасними критиками», прізвищ яких автор «Лаокоона» не назвав, були швидше за все німецькі вчені, зокрема Баумгартен, Мейер, Бодмер та Брейтінгер.

Автор «Лаокоона» не сумнівався в античних естетичних концепціях, підкреслюючи подібності у сфері «взаємовпливів» поезії та живопису. Він лише стверджував, що цих подібностей не вистачає, щоб можна було дві, з багатьох точок зору, різні галузі творчості поспішно та бездумно порівнювати між собою. На підтвердження він навів приклади відмінностей, які могли б заперечити принципівість і необхідність трактування літератури й живопису як сестринських мистецтв у такому розумінні, в якому це поняття функціонувало, на його думку, від ренесансу до просвітництва.

Однією з принципових тез праці Лессінга було твердження, що «живопис для свого наслідування використовує зовсім інші засоби чи знаки, ніж поезія, а саме: малярство – фігури і барви простору, натомість поезія – вимовлені звуки, що з'являються один за одним послідовно»¹⁰. Внаслідок цього обидва мистецтва наслідують зовсім інші сфери дійсності. Живопис записує дійсність у просторовому вимірі, натомість література – у часовому. Це настільки різні напрями естетичної діяльності, що, незважаючи на міметичну мету обох

мистецтв, це не вважається тим, що їх поєднує. Важливими стають відмінності, що підкреслюють особливості кожної із них. У визначеній в такий спосіб позиції ховається понадчасовість думок автора «Лаокоона». Могло б здаватися, що розрізнення між темпоральним і фігуральним виміром мистецтва взагалі перекреслить можливість зіставлення поетичної творчості з образотворчою.

Тим часом до «гальмування» дискусії на тему літературно-живописних відношень не дійшло. Багато праць, присвячених літературі та образотворчому мистецтву, починається з усвідомлення рубіжного характеру «Лаокоона». Ганс Голландер писав, що «здається, жодна дискусія про порівнюваність чи непорівнюваність живопису й поезії не може обійтися без тверджень Лессінга, які мають такі важливі наслідки»¹¹. Більше того, у нарисі «Література – малярство – графіка. Інтеракції, функції та конкуренція», опублікованому вперше в Німеччині 1995 року, Голландер намагався на основі концепції автора «Лаокоона» створити теорію так званих змішаних форм. Він не міг погодитися із категоричним розрізненням часових і просторових видів мистецтва, здійсненим естетиком XVIII століття, і стверджував, що літературна та образотворча передача інформації часто виходять поза обшир, який він їм визначив. Він переконував, що: «перехідність межі між часовим і просторовим мистецтвом показує, що простого розрізнення замало, необхідно рахуватися з появою змішаних форм. Це означає, що просторове мистецтво містить в собі часовий компонент, а часове мистецтво – просторовий компонент».

Приклад Голландера показує, як сучасні компаративісти пропонують новітні тези про відношення між літературою та візуальними мистецтвами, відходячи від іконічних зразків і поняття сестринських мистецтв, висновуючи суттєве не з подібностей, а з відмінностей. Урок Лессінга застерігає від застосування випадкових, неточних критеріїв у дослідженні зв'язків між обома мистецтвами. Це урок, який залишається дуже важливим, адже, як писав Джеймс Д. Мерріман, автор нарису «The parallel of the Arts»: «У вивченні внутрішніх зв'язків між мистецтвами найважливішою проблемою є вибір рис, які становитимуть предмет порівняння (...). Однією з найчастіших методологічних помилок у компаративістичних дослідженнях є брак розуміння, що риса, яка справді наявна в одному мистецтві, в іншому з'являється лише у переносному значенні»¹².

3. Романтична спадщина. Наука про мотиви і семіологія

Філософія й естетика романтизму – це наступні чинники, які помітно вплинули на формування сучасної думки про зв'язки літератури із живописом. У першій половині XIX століття з'явилися нові художні цінності, які не брали до уваги прихильники поняття «*artes germanae*» та представники близьких до Лессінгових позицій.

На формування нових взаємин між мистецтвами вплинуло, зокрема, сформульоване Новалісом розуміння поезії як відображення людської душі. Автор так званих фрагментів уважав, що «поезія – це вияв душі – внутрішнього світу в його цілісності. На це вказує її знаряддя, слова, адже вони є зовнішнім проявом цього королівства внутрішніх сил. Так само образотворче мистецтво стосується зовнішнього світу форм, а музика – світу звуків»¹³.

Тож образотворче мистецтво, яке поет ідентифікував переважно зі «світом форм», є згідно з цим принципом, як і поезія, вираженням станів і переживань душі, що розумілася як «внутрішній світ», мікрокосмос. Література, живопис, скульптура та музика використовують своєрідні системи знаків, які виводять назовні ті самі елементи – як назвав їх Новаліс – «королівства внутрішніх сил». Якщо поезія, образотворче мистецтво і музика – це лише різні

мови, що відображають духовну дійсність, то автор дійшов висновку, що «образотворче мистецтво, музика і поезія мають таке відношення до себе, як епос, лірика і драма». «Це, – додав він, – нероз'єднувані елементи, які в кожному вільному мистецтві виступають разом і лише згідно зі своєю структурою поєднуються між собою в різний спосіб»¹⁴.

Якщо можна говорити про різні коди, що стосуються тієї ж дійсності, постає питання, як вони між собою взаємодіють та наскільки знаки одного мистецтва можна перекласти мовою іншого. До того часу, як на це питання спробувала відповісти сучасна семіологія, його ставив перед собою Шарль Бодлер. Він сформулював принцип взаємодії мистецтв, згідно з яким словесні значення в літературі відповідають звуковим у музиці та кольоровим у мистецтві. Поетично він сформулював це правило у вірші «Відповідності», показуючи, що разом зі словами природи «*Jak oddalone echa, wiążące się w chóry (...) / Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory*» («Всі барви й кольори, всі аромати й тони / Зливаються в могуть єдиного єства»)»¹⁵.

Романтичне розуміння мистецтва як взаємно доповнюваної знакової дійсності, що охоплює слово, звук і образ, та висновки, які з такого підходу зробив Бодлер, зумовили формування двох напрямів сучасних досліджень зв'язків літератури й живопису: науки про мотиви – «*Motivkunde*» та семіології. Наука про мотиви, основоположниками якої у XIX столітті стали Вільгельм Шерер – творець першої німецької організованої школи історії літератури – та його послідовники: Еріх Шмідт та Якоб Мінор, виокремила мотив як універсальну частину художньої структури, що може творити художній світ кожного мистецтва.

Наука про мотиви в такому розумінні згодом відокремилася від романтичного учення і в XX столітті стала популярною як незалежна галузь знання про мистецтво; її застосовували в дослідженнях художньої творчості наступних епох. Нині «*Motivkunde*» унаочнює зв'язки між літературою та живописом в історико-культурному контексті. Одним із помітних її відгалужень є історія мотивів («*Motivgeschichte*»), яку розвиває від 60-х років минулого століття Елізабет Френцель. Праці дослідниці зумовили появу лексикону «Мотиви світової літератури»¹⁶, за допомогою якого можна не лише пізнати багатство типів образних утворень у літературі, а й порівнювати їх з аналогічними образотворчими втіленнями.

Не лише наука про мотиви, а також окремі напрями семіології як науки про знаки, на нашу думку, продовжують розмисли романтиків про зв'язки між літературою та живописом. Концепції творчості Новаліса як проєкції станів душі через різні типи знаків: слів, форм і звуків – відповідають, зокрема, роздуми Роланда Барта на тему різних видів мистецтв як окремих мов, за допомогою яких митець розкриває свої думки, візії, фантазії. Проте Барт намагався пояснити відношення між літературою та іншими видами творчості, послуговуючись додатково категорією міфу. Впроваджуючи поняття «означуваного» («*signifiant*») та «означувального» («*signifié*») він доводив, що міф є вторинною семіологічною системою щодо предметної мови – системи слів чи образів.

Якщо красне письменство та образотворче мистецтво мають статус «предметних мов», які відрізняються характером знаків (а такі висновки постають із роздумів Барта, вміщених у праці «Міфології» (1957), це означає, що між літературою та живописом існує ряд аналогій або співвідношень, які Новаліс чи Бодлер лише передчували, а зараз їх можна точно описати та віднести до відповідних категорій. Справді, семіологічний напрям ініціював зовсім новий вектор досліджень явища, яке ще недавно розглядалося лише в системі слів, а саме – риторичної форми мови образів. Творцем нової концепції був сам Барт. У своєму нарисі «Риторика образу», в якому й далі досліджувано природу «означуваного» й «означувального», висуває тезу, що риторика – це «означувальна сторона ідеології»¹⁷.

Висновки Барта, близькі зрештою до концепцій чеського структураліста-семіолога Яна Мукаржовського, виявилися корисними та інспіруючими для дослідників літератури (у Росії, зокрема для Юрія Лотмана, у Польщі – для Генрика Маркевича¹⁸), а також для сучасних теоретиків реклами, для яких важливо побачити та класифікувати риторичні аспекти вербально-візуальної передачі інформації. Як зазначив Гі Бонсіпе, прийшов час, щоб визволити риторику зі старогрецьких і латинських понятійних категорій, «щоб її осучаснити, вдаючись по допомогу до семіотики (загальної теорії знаків і символів); адже незалежно від точності понять, які використовує класична риторика (яку обходить лише мова), її не вистачить для опису та аналізу риторичних явищ, що поєднують у собі вербальні та візуальні знаки, тобто слово та образ. Практика тут значно випередила теорію»¹⁹.

4. Практична позиція

У зв'язку з цим постає питання, чим насправді є і куди прямує компаративістика, що визначає відношення між літературою та малярством. Дослідники, які все частіше беруть до уваги – як Бонсіпе – практичну цінність науки, звертаються до античної та романтичної спадщини та досвіду найновішої компаративістики, щоб пристосувати до нових потреб існуючі галузі знань. Це може бути актуалізація риторики з використанням семіологічних концепцій. Це також може означати поєднання іконології чи науки про мотиви з антропологією. Врешті-решт, науковий пошук спонукає до творення нових концепцій зіставлення мистецтва слова та образу зі врахуванням естетично-філософської традиції, пов'язаної з цією проблемою. До порушення останньої зі згаданих спроб схиляє збільшення способів взаємодії слова й зображення. Нині література поєднується з візуальним мистецтвом у кіно (також мультиплікаційному, в якому художня уява творця виходить на перший план), плакаті тощо. Художнім образом вважається не лише картина, малюнок чи гравюра, а й фотографія. Саме тому живопис перестає бути, як раніше, репрезентаційною галуззю образотворчого мистецтва. Він відходить на другий план, стаючи однією з багатьох, своєрідною формою візуального втілення художнього змісту, що живе за своїми законами. Тому коли описують відношення між різними галузями творчості, мова йде переважно про зв'язки між літературою та образотворчим або візуальним мистецтвом загалом, ніж між літературою та живописом.

Необхідність усебічного вивчення зв'язків між мистецтвами, які постійно набувають змін і поглиблюються, побачив, зокрема, Ульріх Вайсшайн. У його нарисі «Література та візуальне мистецтво» (1982) можна помітити тенденцію поєднувати й одночасно застосовувати в порівняльних студіях різні традиції та концепції, які можуть бути придатними для аналізу залежностей між словом та візуальним образом. Вайсшайн усвідомив розмаїття і багатство цих залежностей і типологізував художні витвори, щодо відношень між вербальними та візуальними елементами в них. Він виокремив:

- Твори мистецтва, які більшою мірою зображають та інтерпретують розповідь, ніж лише відтворюють зміст;
- Літературні твори, що описують окремі витвори мистецтва;
- Літературні твори, у яких докладно віддзеркалено витвори мистецтва («technopáignia» разом із поезіями, яким властива виразна зовнішня форма);
- Літературні твори, у яких митець прагне до наслідування живописного стилю;
- Літературні твори, у яких використано художні техніки (монтаж, колаж, гротеск);
- Літературні твори, що стосуються мистецтва або митців та передбачають спеціальні знання з історії мистецтв;

- Синоптичні види (символи);
- Літературні твори, що порушують спільні із витворами образотворчого мистецтва теми²⁰.

На підставі переліку Вайсштайна можна зробити висновок, що для аналізу широкого діапазону відношень між словом і візуальним образом корисною буде іконологія, наука про мотиви і семіологія.

Модерна інтердисциплінарна компаративістика має обрати дослідницьку позицію, близьку до тієї, що представляв колись Лессінг. З'ясування відношень між літературою та візуальним мистецтвом вимагає критичного ставлення й усвідомлення того, що можна, а чого не можна порівнювати. Тому позбавлену конкретного інструментарію, інтуїтивну науку про зв'язки між мистецтвами Вайсштайн називав прямо «утопічною галуззю знань»²¹.

Тож сучасні порівняльні дослідження літератури й мистецтва є відгалуженням широкого інтердисциплінарного дискурсу, що вимагає чіткішого окреслення та охоплення знань щодо відношень між красним письменством та візуальними мистецтвами. Дедалі більше увиразнюються дві тенденції: актуалізації, розвитку та практичного використання інтелектуальних надбань попередніх епох, та виходу за межі науки про літературу й мистецтво у напрямі культурологічних, антропологічних знань. Незважаючи на формування напрямків мислення про зв'язки різних типів творчості ще в часи Сімоніда, «література та інші види мистецтв» – як зазначив Вайсштайн – стала самостійною академічною дисципліною лише у двадцятому столітті²², її можна назвати водночас старою і молодою. Минулий досвід та виклики, які ставлять перед нею нові синтетичні художні форми, створюють стимули для її постійного розвитку.

Примітки

¹ Нині цей погляд втратив актуальність внаслідок долучення до візуальних мистецтв кіно й фотографії, які своєрідним чином інтерпретують явища та інакше, ніж малярство, оперують часом і простором.

² Див. більше інформації на цю тему в: *Markiewicz H. Obrazowość a ikonizacja literatury* // *Markiewicz H. Wymiary dzieła literackiego*. – Kraków, 1984.

³ Северина Вислоух навіть визначила слова Горація як надзвичайно важливу «письменницьку директиву». «У XVII і XVIII ст., – писала вона, – формула «ut pictura poesis» стає письменницькою директивою. Ця зворотня формула «ut poesis pictura» (хто і коли мав би створити? – О.К.) мала вагомий вплив не лише на свідомість теоретиків, а й на тогочасну творчу практику» (*Wysłouch S. Literatura a sztuka wizualna*. – Warszawa, 1994. – S. 15).

⁴ «ut pictura poesis: erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedem, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit».

Kwintus Horacjusz Flakkus, Dzieła wszystkie. – Т. 2. – Gawędy. Listy. Sztuka poetycka. Przeł. O. Jurewicz. – Warszawa, 2000. – S. 454, 455. [Український переклад: *Квінт Горацій Флакк. Про поетичне мистецтво (Послання до пісонів)* // Горацій. Твори. Пер. А. Содомори. – Київ: Дніпро, 1982. – С. 223. – Пер.].

⁵ «Intrinsic meaning or content, constituting the world of «simbolical» values» (переклад – О.К.) // *Panofsky E. Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. – New York, 1967. – S. 14.

⁶ Див. *Escoubas E. Iconology and Ontology of the Image* // «Leitmotiv». – 2005-2006. – № 5. – S. 125-134. У Польщі феноменологічний метод у дослідженнях літератури і живопису застосовував, зокрема, Роман Інгарден, учень Едмунда Гуссерля.

⁷ Див. *Szönyi G. Pictura & Scriptura. Hagymányalapú kulturális reprezentációk 20. századi elméletei*. – Szeged, 2004.

⁸ Дослідження цієї проблеми ведуться в Міланському університеті. Див., напр., «Leitmotiv» 2005-2006, № 5. – Номер часопису повністю присвячений темі мистецтва в еру візуальної культури.

⁹ *Lessing G.I. Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji. Część pierwsza*. Oprac. J. Maurin-Białostocka. Przeł. H. Zymon-Dębicki. – Wrocław-Warszawa-Kraków, 1962. – S. 4.

¹⁰ Там само. – С. 63.

¹¹ *Hölländer H. Literatura – malarstwo – grafika. Interakcje, funkcje i konkurencja*. Przeł. K. Lukas // *Ut pictura poesis*. Red. M. Skwara, S. Wysłouch. – Gdańsk, 2006. – S. 190.

¹² Merriman J.D. The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation // «Journal of Aesthetics and Art Criticism». – 1972. – Nr 31. – Цит. за: Weisstein U. Literatura i sztuki wizualne // Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej. Red. H. Janaszek-Ivaničková. – Warszawa, 1997. – S. 298.

¹³ Novalis, Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty. Przeł. J. Prokopiuk. – Warszawa, 1984. – S. 335.

¹⁴ Там само. – С. 227.

¹⁵ Baudelaire Ch. Oddźwięki. Przeł. A. Lange // Baudelaire Ch. Kwiaty zła. – Warszawa, 1958. – S. 37. – [Український переклад – Бодлер III. Відповідності. Пер. Д. Павличка // http://ae-lib.org.ua/texts-c/ baudelaire_poesie_ua.htm – Пер.].

¹⁶ Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschmitte (1976). Інші праці Френцель з галузі науки про мотиви – це: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung (1963), Stoff- und Motivgeschichte (1966), Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema (1980).

¹⁷ Barthes R. Retoryka obrazu. Przeł. Z. Kruszyński // Ut pictura poesis. – Цит. праця. – С. 156.

¹⁸ Див. Markiewicz H. Literatura w ujęciu semiotycznym // Markiewicz H. Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. – Warszawa, 1976. – S. 392-409.

¹⁹ Bonsiepe G. Retoryka wizualno-werbalna. Przeł. M.B. Fedewicz // Ut pictura poesis. – Цит. праця. – С. 160.

²⁰ Weisstein U. Literatura i sztuki wizualne. Przeł. B. Janke-Cabańska // Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej. – цит. праця. – С. 293.

²¹ Там само. – С. 288.

²² Там само. – С. 289.

Переклад Марії Брацької

Анджей Геймей

Наукові зацікавлення Анджея Геймея (1970 р.н.) – професора кафедри теорії літератури факультету полоністики Ягеллонського університету в Кракові – зосереджуються, з одного боку, на зв'язках літератури з музикою (у контексті музично-літературних досліджень та модерних інтермедійних компаративістичних досліджень), а з другого – на проблемах сучасної теорії літератури та методології літературних досліджень.

Він є автором двох монографій «*Muzyczność dzieła literackiego*» («Музичність літературного твору», Вроцлав, 2000; II вид. – Вроцлав, 2002, III вид. – Торунь, 2011) та «*Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*» («Музика в літературі. Перспективи інтердисциплінарної компаративістики», Краків, 2008); упорядником антології «*Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*» («Музика в літературі. Антологія польських післявоєнних студій», Краків, 2002), де зібрав роботи класиків польського літературознавства та історії літератури, які досліджують тему музики в літературі: Чеслава Згожельського, Яна Блонського, Міхала Гловінського, Марії Подрази-Квятковської, Еви Вегандт та інших. Анжей Геймей – співредактор наукової праці: «*Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie). Studia*» («Інтерсеміотичність. Література та інші види мистецтв (і навпаки). Студії», Краків, 2004). Опублікував понад 45 наукових статей у польських та іноземних наукових часописах і збірниках, зокрема в авторитетних журналах «*Pamiętnik Literacki*», «*Przestrzenie Teorii*», «*Teksty Drugie*».

У праці «*Muzyczność dzieła literackiego*» Анжей Геймей, обґрунтовуючи належність музично-літературних досліджень до галузі літературної компаративістики, диференціює ряд понять, використаних у роботі: музичність, музичність літературного твору, музичний літературний твір. Вивчаючи перші два з них, науковець звертається до тез Тадеуша Шульца, сформульованих у праці «*Muzyka w dziele literackim*» («Музика в літературному творі», 1937), які дали підстави визначити музичність як зв'язок між літературою та музикою, між автором і композитором, між літературною та музичною естетикою, між певними аспектами літературного твору та аспектами музичної композиції тощо. Пишучи про музичний літературний твір, дослідник виокремлює два види описів музики в літературному творі: інтердисциплінарний і поетичний, інформативний і експресивний, такий, що є описом об'єкта, партитурного музичного твору, та описом перспективи, перцепції. Різноманітні варіації на тему музики в літературному творі, літературного твору в музиці, музики у сценічній реалізації літературного твору А. Геймей розглядає на прикладі літературної творчості Філіппа Соллерса, Станіслава Бараньчака, Кароля Губерта Розтворовського та музичної творчості Пауля Хіндеміта.

Монографію «*Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*» дослідник присвятив вивченню зв'язків літератури з музикою в контексті найновіших компаративістичних теорій, зокрема теорії інтертекстуальності. Базуючись на дослідженнях відомих американських і західноєвропейських компаративістів (К.С. Брауна, С.П. Шера, П. Брюнеля, Ф. Клодона, А. Локателлі та ін.), він розглядає добре відомі явища з компаративістичного погляду. Його роздуми виходять на узагальнення – це водночас спроба окреслити сучасний стан компаративістики як галузі літературознавчих досліджень: він намагається проаналізувати класичні та новітні теорії інтертекстуальності, показати взаємозв'язок літературної компаративістики та інтердисциплінарності, обґрунтувати поняття інтердисциплінарної та культурологічної компаративістики.

Центральним поняттям, впровадженим автором, є поняття «літературної партитури» – музичної партитури, яка своєрідно імплікує конкретний літературний текст. Цей феномен музичних інтертекстів, властивих літературі, у праці Геймея стає предметом вивчення інтердисциплінарної компаративістики. Літературна партитура стосується не самого літературного твору (чи то нетипової, експериментальної літературної конструкції), а виключно його імманентного зв'язку з партитурою в музичному значенні, музичною композицією. Літературні явища, пов'язані з музичною партитурою, представлені у значно ширшій

перспективі, що дає можливість інтерпретації багатства художніх засобів. Особлива увага приділена партитурам звукової поезії Бернарда Гайдсіка та звуковим текстам Мірона Бялошевського, поетичним творам Корнеля Уейського і Станіслава Бараньчака, творчості драматурга-композитора Богуслава Шеффера та текстовим гібридам Мішеля Бутора.

Нині Анджей Геймей працює над монографією «Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe» («Компаративістика. Літературні студії – культурологічні студії»), яка стосується проблем постмодерної компаративістики. Вона складається із трьох розділів і містить роздуми про найважливіші течії компаративістичної думки XIX – XXI століть, методологічні суперечки й відкриття, пропонує власний проект компаративістичних інтермедійних досліджень та результати його практичного застосування, а також інтерпретує культурні явища, що впливають на форму й розуміння найновішої літератури.

Марія Брацька

Переклад зроблено за виданням: Hejmej A. Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja // Komparatystyka dzisiaj. Tom 1. Problemy teoretyczne. Red. E. Szczesna, E. Kasperski. – Kraków, 2010. – S. 67-80.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА КОМПАРАТИВІСТИКА: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА ЕКЗИСТЕНЦІЯ

1. Pro et contra

При встановленні діагнозу стану сучасної літературної компаративістики слід зважати на чимало причин, які унеможливають інший спосіб, ніж критика. Ця справа абсолютно очевидна, добре відома гуманітаріям у всьому світі, адже «розправа» з компаративістикою – із позиції скептика чи навіть противника будь-яких компаративістичних проектів – сьогодні поширена, а в деяких середовищах навіть модна. Спроби заперечення компаративістичних досліджень з'явилися на початку минулого століття, про що найкраще свідчить критична розвідка Бенедетто Кроче «La «letteratura comparata»¹. Без сумніву, що ближче до кінця XX століття, то частіше можна було почути обґрунтовані думки про тенденційність порівняльних досліджень, про брак методології² і випадковий характер компаративістичних досліджень³ (із часом перестали вже навіть говорити про компаративістику як про «метод методів» і металітературознавство), а це – у кінцевому рахунку – занепад «традиційної» компаративістики⁴.

При цьому необхідно відразу чітко сказати, що усунення з поля зору сучасного літературознавства компаративістики (як анахронічної «дисципліни», що спирається на універсалістське мислення й міцні наукові парадигми, та як проекту новітнього мислення, що базується на трансгресивності та «слабкій» інтерпретації) не розв'язує жодного питання, навпаки, породжує нові непорозуміння й поглиблює взаємну недовіру дослідників. Іншими словами, тотальна критика (виділення в тексті – авторські – *Пер.*) літературної компаративістики, що ставить під сумнів доцільність будь-яких порівняльних досліджень, як з ідеологічних причин (позитивістський генетизм; сучасна ілюзія демократії, що перероджується в «демонкратію»⁵), так і методологічних (минула спокуса метанарації; сьогоdnішні постулати безпарадигматичності), виявляється не лише безцільною, а й ризикованою, адже спирається на добре зідеологізовані судження⁶. Не може також задовольнити поміркована критика, спрямована на генетичну модель компаративістики XIX століття чи на структурно-семіотичну модель, опрацьовану в XX столітті, оскільки вона тільки нагадує актуальну критику російського формалізму (ширше: підходів, пов'язаних із формалістсько-структуралістською парадигмою) у перспективі постструктуралізму. Про подібність, ясна річ, не свідчить характер і принциповість аргументів, адже ж американська компаративістика в післявоєнний період народилася, зокрема, із

неприйняття позиції дослідників під гаслом «New Criticism», а спосіб здійснення критики – це моделювання або абстрагування її предмета, узагальнення і крайні спрощення, що зумовлені, якщо можна так сказати, помітною «короткозорістю». Я не хочу цим сказати, що, наприклад, концепцію Жана-Марі Каре із 50-х років XX століття, а саме постулат пошуків певних «стереотипів» у різних національних літературах («l'étude des relations spirituelles internationales»⁷⁾, пропозицію, обтяжену помилками «традиційної» компаративістики (вивчення так званих «фактичних зв'язків», «rapports de fait»), можна трактувати як передбачення однієї з сьогоденних орієнтацій, що визначає напрями компаративістичних пошуків. Я лише звертаю увагу на плинність і взаємопроникнення компаративістичних тенденцій, бо мова не йде про помірковану критику, а тим більше не про тотальну критику. Якщо зараз існує потреба критики компаративістичних досліджень (а щодо цього немає жодного сумніву), то це особливо стосується автокритики, проведеної «із середини», з позиції самого дослідника, що посідає особливе місце серед компаративістів і відчуває загрози, пов'язані з актуальними компаративістичними проектами.

Літературна компаративістика, як добре відомо, давно є сценою полеміки, дебатів і суперечок, часто показових, як щодо голосів Рене Веллека («Kryzys literatury porównawczej», 1958), «enfant terrible» французької компаративістики Рене Етьємбля («Comparaison n'est pas raison: La Crise de la littérature comparée», Париж, 1963)⁸⁾, Генрі Ремака («Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja», 1961)⁹⁾ чи Гаятрі Чакраворті Співак («Death of a Discipline», Нью-Йорк, 2003). Без сумніву, найкращим прикладом критичного погляду на компаративістику в останні роки стала невелика за розміром книжечка Співак, що проголошує гасло «смерті дисципліни»¹⁰⁾, і, як це не парадоксально, виявляється спробою її критичної переоцінки та одним із проектів «нової» компаративістики. Цей проект, скерований на «неоколоніалізм і глобалізацію»¹¹⁾ (глобалізацію, ототожнювану з уніфікацією), що представляє ідею «планетаризму»¹²⁾ (planetarity), насправді пов'язаний із визначенням відмінностей у сьогоденньому світі й культивуванням багатокультурності, з розумінням «Іншого» та порозумінням із «Іншими», із зосередженням уваги на умовах функціонування різноманітних спільнот і суспільних, етнічних, релігійних груп. Пропозиція Співак, що скидається на тотальну критику, а насправді є критикою поміркованою, переконливо показує, що нова компаративістика полягає в етичній відповідальності й відкритті, якщо вжити формулу дослідниці, «перформативності культур»¹³⁾. Впадає в око, що компаративістику подекуди складно трактувати як наукову дисципліну (хоча це крайній випадок), адже вона постає як результат діяльності окремої людини із властивою їй свідомістю, подекуди постколоніальною вразливістю і, так би мовити, незавершеним процесом трансляції¹⁴⁾ або інтерпретативною практикою, глибоко закоріненою у щоденній екзистенції.

2. Три компаративістики

Компаративістика як форма літературознавчих досліджень – літературна компаративістика – підлягала різноманітним трансформаціям, що відбувалися в гуманітаристиці другої половини XX століття. Ці трансформації призвели до виокремлення нових дослідницьких течій – компаративістичних інтердисциплінарних досліджень¹⁵⁾ (на зламі 60-х і 70-х років) та компаративістичних культурологічних студій (на зламі 80-х і 90-х років). Простіше кажучи, можемо сьогодні сказати, що в літературній компаративістиці співіснують три основні тенденції, які умовно я називаю: «традиційною» компаративістикою, інтердисциплінарною компаративістикою та культурологічною

компаративістикою¹⁶. Остання є найбільш диференційованою – в її межах здійснюються, зокрема, актуальні дослідження перекладів, етнічні й постколоніальні студії, феміністичні, гендерні та студії «queer», студії, присвячені культурній ідентичності, так звані перформативні чи інтермедійні. Культурологічна компаративістика, на відміну від решти течій, має, без сумніву, найбільше термінологічних проблем: її визначають часом – насамперед у англomовному світі – як «нову» компаративістику¹⁷ (Сьюзан Басснетт, Стівен Тотосі де Зепетнек, Гаятрі Чакраворті Співак, Емілі Аптер), іноді «культурознавчу»¹⁸ (Пьотр Рогуський, Адам Ф. Кола, Ельвіра М. Гроссман) чи «не-класичну»¹⁹ (Адам Ф. Кола), іноді також (якщо визнати, що «традиційна» компаративістика не може існувати в постмодерному літературознавстві) називають просто «порівняльною літературою»²⁰ / «компаративістикою» «tout court»²¹ (Тадеуш Славек) або «літературною компаративістикою»²² (Томаш Більчевський).

Виокремлення цих трьох тенденцій у площині літературної компаративістики, а саме: традиційної компаративістики, інтердисциплінарної та культурологічної – це найпростіший поділ з усіх можливих, хай суперечливий, однак, на моє переконання, неминучий. Суперечливість зумовлена двома причинами.

По-перше, коли говорять про окремі види чи способи порівняльних досліджень, наголошують лише на їхній загальній проблемній специфіці; наприклад, інтердисциплінарна компаративістика (вона охоплює – крім літературних явищ – також явища позалітературні, міжмистецькі, інтермедійні і мультимедійні) залишається в опозиції до традиційної компаративістики як виключно філологічної дисципліни. Однак основні суперечки викликає демаркаційна лінія, що проходить між гостро критикованою сьогодні «традиційною» та культурологічною компаративістикою, адже дуже легко зробити елементарний закид, що традиційна компаративістика в будь-якій своїй іпостасі завжди має по суті культурний характер. Ця аргументація, звичайно, слушна, тут необхідно додати: щодо культурологічної, нової компаративістики, наголошується значення перемін, які відбуваються внаслідок культурологічного повороту²³. Якщо дуже коротко, йдеться про заперечення літературоцентризму (література трактується як одна із можливих культурних практик²⁴) та готовність погодитися із ситуацією значного «погіршення» умов інтерпретації (дехто з цього приводу використовує промовисту формулу: «здійснений антипозитивістський поворот»²⁵).

По-друге, тричленний поділ не гарантує радикальних змін (або «заперечень», яких так прагнуть літературознавці), що наголошували б на переломах в історії розвитку компаративістики, динаміці й напрямках змін (адже інтердисциплінарна компаративістика випереджає культурологічну компаративістику й певною мірою співіснує з нею сьогодні, якщо взяти до уваги течію так званих інтермедійних студій). Звичайно, динаміку змін нескладно окреслити «односторонньо», показати в історичному розвитку, що майстерно робить Томаш Більчевський, говорячи про чотири стратегії компаративістичних дій: «інкорпоративну», «інтеркорпоральну» / «інтракорпоральну», «транскорпоральну» та «плюракорпоральних спільнот»²⁶. Першу – інкорпоративну стратегію – поєднують із теоріями впливу (із пропозиціями «французької школи», що з XIX століття закріплюють франкоцентризм), другу – інтеркорпоральну / інтракорпоральну стратегію – з інтердисциплінарними роздумами (із поширенням концепції Генрі Ремака, сформульованої у 60-х роках XX століття у межах «американської школи», що підривала спосіб мислення французьких компаративістів), третю – транскорпоральну стратегію – зі зростанням інтересу до перекладу, з 70-х років і транслатологічним поворотом, закріпленим виступом Бернгеймера²⁷ у 1993 році. Четверту – стратегію плюракорпоральних спільнот – із культурним плюралізмом,

тобто виходом на арену в 90-тих роках «нових» (інтер)дисциплін: етнічних, постколоніальних, феміністичних студій тощо, які стають визначальними у томі, підготовленому американськими компаративістами²⁸, що містить виступ Гона Соссі 2004 року.

Згадані Томашем Більчевським і детально описані ним «стратегії» не викликають найменших заперечень, проблема однак у тому, що вони не становлять (як і запропоновані тут три течії компаративістики) закінчених розділів в історії порівняльних досліджень, що не лише постійно між собою конкурують, але й взаємно проникають та співіснують у сьогодиншній компаративістиці. Щоправда, й далі побутують думки про консервативну «французьку школу» та «американську школу», яка, навпаки, пориває з будь-якими проявами консерватизму (адже у них по-різному розставлені акценти: постколоніальні дослідження, наприклад, розташовані в центрі зацікавлень другої школи, вони недооцінюються або свідомо зневажаються прихильниками першої²⁹), однак компаративістичне багатоголосся є чимось абсолютно природним у роздумах обох. Варто пригадати системні конструктивні концепції Стівена Тотосі де Зепетнека, що представлені в межах «американської школи» та водночас виразно намагаються утримати компаративістику в традиційних наукових рамках (проявом цього може бути хоча б програмний виклад десяти «загальних принципів порівняльної літератури»³⁰), або прислухатися до французьких пропозицій, викладених у збірниках «Le comparatisme aujourd'hui» (1999)³¹ або в таких книгах, як «La littérature comparée» Іва Шеврела (1989). Взаємопроникнення різноманітних концепцій компаративістики помітне і в польських порівняльних дослідженнях, які вирізняються особливою живучістю «традиційного» підходу (цікаво, що інтердисциплінарна компаративістика тут подекуди абсолютно ігнорується або зводиться до гуманітарних роздумів³², а культурологічна компаративістика викликає великі сумніви). Прикладом зіткнення протилежних поглядів є не лише том десятирічної давнини, який демонструє відкриту полеміку, – «Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie»³³ («Порівняльні дослідження. Дискусія про метод», 1998), але й недавно виданий збірник праць, що, на жаль, залишається на узбіччі цієї дискусії – «Regionalne, narodowe, uniwersalne. Literatura i media w perspektywie komparatystycznej» («Регіональне, національне, універсальне. Література і мас-медії у компаративістичній перспективі», 2005)³⁴.

3. «Номадична дисципліна»

Літературна компаративістика як форма (мета)літературознавчих дій ніколи не мала, незважаючи на старання кількох поколінь компаративістів протягом двох останніх століть, ні стабільного інструментарію, ні необхідного методологічного підґрунтя, щоб можна було говорити про автономну дисципліну (вона нерідко вважається «допоміжною наукою» літературознавства чи студій із перекладу³⁵). Небагато допомагали численні твердження і програми з метою розвитку компаративістики на міцному науковому фундаменті – вільному володінні багатьма іноземними мовами та глибоких знаннях різноманітних культурних середовищ, на чому наголошували хоча б доповіді американських компаративістів кількадесятирічної давнини, виступ Левіна 1965 року і Гріна 1975 року³⁶. Завжди існували різні компаративістики: починаючи з перших компаративістичних проєктів, що в XIX столітті стосувалися природничих наук³⁷, до пізніших проєктів, які унаочнювали поєднання із соціологією, психологією, філософією, антропологією, студіями з культури.

Такий стан речей сьогодні принципово не змінився, тому можна підтримати влучну тезу Волтера Мосера, що компаративістика – особливо постмодерна – це «кочова» дисципліна («une discipline nomade»)³⁸. Наслідки цього дуже помітні у площині нинішньої культурологічної компаративістики: по-перше, вона виростає з різного роду проявів культурної маргіналізації, про

які говорив Джордж Стейнер на лекції «Що таке порівняльна література?» з нагоди інавгурації діяльності кафедри компаративістики в Оксфордському університеті 1994 року³⁹, або ширше – «з досвіду атопії в сучасному культурному, політичному й суспільному просторі»⁴⁰, з відчуження й окремішності постмодерної людини; по-друге, вона стосується різних проблемних сфер, зокрема таких, як-от: «переклад» / перекладність, ідентичність і суб'єктивність, тіло і стать, багатокультурність, інтеркультурність, глобалізація, інтермедійність тощо, що народжує різні способи концептуалізації, створює індивідуально профільовані, неспівмірні й через те конфліктуючі дискурси; по-третє, вона стає, як зауважує Даніель-Генрі Пажо, «відкритою етнографією»⁴¹, якій будь-яка інституція (будь-яка форма інституціоналізації) стає на заваді.

Щодо культурологічної компаративістики – «кочової» дисципліни – складно визначити об'єкт досліджень або навіть сформулювати найзагальніші дослідницькі формули, адже, зазвичай, йдеться про суб'єктивну, одноразово накреслену перспективу, пов'язану з інтерпретованим текстом (інтерпретованими текстами) і досвід суб'єкта, що інтерпретує. Це означає, що точку зору визначає, з одного боку, сама література, яка надалі окреслює «episteme» усіх формул літературної компаративістики (неувага до цього факту призводить до мимовільного переродження культурологічної компаративістики у студії з культури), з іншого боку – індивідуальний досвід компаративіста, перебування в певному культурному середовищі. Іншими словами, все, що можна встановити у зв'язку із компаративістичними діями, міститься у ланцюзі: екзистенція – текст – інтерпретація, який одні схильні розташовувати у перспективі модерної герменевтики (наприклад, Джордж Стейнер та його прихильники), інші – у перспективі неопрагматизму (наприклад, Стенлі Фіш та послідовники його «інтерпретаційних спільнот»). Про тісний зв'язок компаративістичної думки та індивідуального досвіду нагадують сьогодні майже всі компаративісти, що залишаються в орбіті впливу «американської школи», про це нещодавно згадує і польський літературознавець Тадеуш Славек. Автор нарису «Literatura porównawcza: między lekturą, polityką i społeczeństwem» («Порівняльна література: між читанням, політикою та суспільством») визначає компаративістику як «позасистемний погляд». Індивідуальні дії компаративіста та постмодерне розуміння інтердисциплінарності означає в цьому разі: «(1) критичне ставлення до існуючого поділу дисциплін та властивих їм герменевтичних дискурсів; (2) гальмування тенденцій до тоталізації задля уваги до відмінності й відокремлення (...); (3) пізнання обмежень, а не відчуття ілюзорного всезнання»⁴².

Без сумніву, одним із характерних симптомів культурологічної компаративістики, «позасистемного погляду», є постмодерне розуміння інтердисциплінарності, ідеї «Іншого» / «інакшості», питання пізнання. Це супроводжується, зазвичай, як у випадку Славека, рішучим жестом відмежування від традиційної компаративістики, що дозволяє показати відмінність антропологічно-культурологічної перспективи. Однак, шукаючи аргументи для культурологічної компаративістики та виявляючи, при нагоді, помітні вади традиційної компаративістики, замало, на мою думку, упереджено говорити про «тоталізацію», дискурс колонізатора і культурний націоналізм, про вищість і різноманітні центризми, про інкорпорацію й хибне культурне привласнення, що обґрунтовує будь-які дослідження під знаком давньої теорії впливів. Для сучасних течій компаративістики, що з'являються під гаслом демократії, «демонкратія» виявляється реальною небезпекою, іншими словами: їм не чужі, як це евфимістично окреслила Тереса Валяс, «слабкі» тоталізації»⁴³. Отже, не виключено, що й культурологічна компаративістика, яка розпочинає офіційну боротьбу за ліквідацію тоталітарних проєктів, культурно відокремлюючи і репресивних щодо людини, стає сьогодні у деяких своїх проявах... новою, пристосованою до нинішніх реалій формою «традиційної» компаративістики – формою

неоколоніалізму (хоча цю загрозу бачать лише деякі компаративісти, зокрема Гаятрі Чакраворті Співак і Емілі Аптер⁴⁴). Зазначені ускладнення, пов'язані з унаочненням партикулярних інтересів та існуванням, за словами Жана Будріларда, «лжеальтруїзму», відкривають слабкі, ще не дуже добре проявлені, сторони культурологічної компаративістики. Визнання цієї небезпеки не означає відмови від можливостей, які дають сучасні компаративістичні дослідження, а лише спонукає до того, щоб сформулювати відповідні висновки. Головною вадою культурологічної компаративістики («традиційної», «інтердисциплінарної», зрештою, будь-якої) є насамперед тенденційна інтерпретація (ефект «ужитку» літератури, надмірної абсолютизації «*intentio lectoris*», надрозуміння⁴⁵), інтерпретація, що зумовлена заздалегідь задуманими діагнозами та ідеологічною (у будь-якому вимірі культурно нав'язаною) аргументацією.

Підсумовуючи, скажу: культурологічна компаративістика – незалежно від особливостей спрямування (студії з перекладу, меншинні, феміністичні, постколоніальні, перформативні, інтермедійні тощо студії) – це інтерпретаційна практика, пов'язана з літературою. Цю інтерпретаційну практику я б пов'язав, по-перше, із ситуацією випадкової контекстуалізації літературних явищ (і пов'язаних з ними нелітературних), народженням взаємин, які радше «творяться» в дійсності інтерпретатора – *hic (et nunc)* – ніж «є»; по-друге, пов'язав би, як наслідок, із колажним способом поведінки, з необхідністю опрацювання кожного разу трохи іншої інтерпретативної мови, що нав'язує ідеографічний підхід і веде до вивчення випадку («*case studium*»); по-третє, з компаративістичною дією («слабка» інтерпретація) як екзистенційною потребою: необхідність розташування речі стає елементарною потребою розташування себе в певній (інтер)культурній, суспільній, політичній перспективі. Ідеальним рішенням для компаративіста, треба було б ще додати, є не стільки існування інституції компаративістики, скільки перебування в ситуації «поміж», поновлення з різноманітних нагод питання, яке стало назвою однієї з картин Поля Гогена «*D'où renons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*»⁴⁶. Приводом для створення відомого полотна був від'їзд на Таїті, привід діяльності компаративіста – це всякого роду (е)міграція, неминуче пов'язана з набуванням нового досвіду.

Примітки

¹ *Croce B.* La «letteratura comparata» // «La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia». – 1903. – Т. 1. – С. 77-80.

² Лінія критики ведеться від Рене Веллека: *Wellek R.* Kryzys literatury porównawczej [1958]. Przeł. Z. Łapiński // «Pamiętnik Literacki». – 1968. – З. 3. – С. 269-279; (Див. також: *Wellek R.* Kryzys literatury porównawczej // *Wellek R.* Pojęcia i problemy nauki o literaturze. Przeł. I. Sieradzki. Wybór i przedmowa H. Markiewicz. – Warszawa, 1979. – С. 392-403). – (Уперше опубліковано: *Wellek R.* The Crisis of Comparative Literature // *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association* [University of North Carolina, September 8-12, 1958]. Ed. W.P. Friederich. – Т. 1. – Chapel Hill, 1959. – С. 149-159).

³ Див. *Brunel P.* Le comparatiste est-il un Don Juan de la connaissance? // *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée*. Ed. P. Dethurens, O.-H. Bonnerot. – Strasbourg, 2000. – С. 35-49.

⁴ Думки про «смерть» компаративістики з'являються з початку 90-х років XX століття. Див. *Bassnett S.* Comparative Literature. A Critical Introduction. – Oxford-Cambridge, 1993. – С. 47; *Spivak G. Ch.* Death of a Discipline. – New York, 2003. – Див. також *Bassnett S.* Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century // «Comparative Critical Studies». – 2006. – Т. 3. – № 1-2. – С. 3-11. – (Див. переклад *Bassnett S.* Literatura porównawcza w XXI wieku. Przeł. I. Noszczyk // «Teksty Drugie». – 2009. – № 6. – С. 111-118).

⁵ Див. *Stawrowski Z.* Niemoralna demokracja. – Kraków, 2008. – С. 205.

⁶ Прикладом може слугувати зокрема позиція Алена Бадью, який лаконічно стверджує: «Я не вірю в порівняльну літературу» (*Badiou A.* Petit manuel d'inhérence. – Paris, 1998. – С. 85). Див. Коментар Емілі Аптер «Je ne crois pas beaucoup à la littérature comparée»: *Universal Poetics and Postcolonial Comparativism* // *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. H. Saussy. – Baltimore, 2006. – С. 54-62.

⁷ Жан-Марі Каре в загальновідомій і часто цитованій з різного приводу у передмові до книжки Гуярда «La littérature comparée» пише: «Літературна компаративістика є галуззю історії літератури: це дослідження міжнародних духовних взаємин, «*rapports de fait*» між Байроном і Пушкіним, Гете і Карлайлом, Вальтером Скоттом і Альфредом де Він'ї, між творами, натхненням і навіть життям письменників, що належать до різних літератур» (*Carré J.-M.* Avant-Propos // *Guyard M.F.* La littérature comparée. – Paris, 1958. – С. 5).

⁸ Фрагменти книжки були перекладені польською мовою (*Etiemble R. Porównanie to jeszcze nie dowód*. Przeł. W. Błońska // «Pamiętnik Literacki». – 1968. – Z. 3. – S. 311-332; також у: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. Oprac. H. Markiewicz. – T. 2. – Kraków, 1976. – S. 217-243*. Критика Етьємбля початково мала вигляд памфлету, що називався *Littérature comparée, où Comparaison n'est pas raison* (*Etiemble R. Hygiène des Lettres. – T. 3. Savoir et goût. – Paris, 1958. – S. 154-174*).

⁹ *Remak H.H.H. Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja*. Przeł. W. Tuka // *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková. – Warszawa, 1997. – S. 25-36 (вперше надруковано: *Remak H.H.H. Comparative Literature, Its definition and Function* // *Comparative Literature: Method and Perspective*. Ed. N.P. Stallknecht, H. Frenz. – Carbondale, 1961. – S. 3-37).

¹⁰ *Spivak G.Ch. Death of a Discipline*. – Цит. праця.

¹¹ Там само. – С. 44.

¹² *Spivak G.Ch. Planetarity* // Там само. – С. 71-102.

¹³ Там само. – С. 13.

¹⁴ Див. *Steiner G. What is Comparative Literature?* // *Steiner G. No Passion Spent: Essays 1978-1995*. – London, 1996. – S. 142-159 (див. переклад: *Steiner G. Czym jest komparatystyka literacka?* Przeł. A. Matkowska // «Porównania». – 2005. – Nr 2. – S. 13-26); *Steiner G. Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*. Przeł. O. i W. Kubiński. – Kraków, 2000 (розділ 1: «Rozumienie jako przekład». – С. 27-88).

¹⁵ Інтердисциплінарність щодо модерної компаративістики розуміється часом дуже широко: як умова, слід наголосити, культурологічної компаративістики (див. *Ślawek T. Literatura porównawcza: między lekturą, polityką i społeczeństwem* // *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków 22-25 września 2004*. Red. M. Czermińska i in. – T. 1. – Kraków, 2005. – S. 395).

¹⁶ Див. *Hejmej A. Interdyscyplinarność i badania komparatystyczne* // *Hejmej A. Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. – Kraków, 2008. – S. 81-107; *Dialogowość i komparatystyka* // *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*. Red. A. Krajewska, D. Ulicka, P. Dobrowolski. – Poznań, 2010. – S. 294-304.

¹⁷ Див. *Bassnett S. Comparative Literature. A Critical Introduction*. – Цит. праця; *Tötösy de Zepetnek S. A New Comparative Literature as Theory and Method* // *Tötösy de Zepetnek S. Comparative Literature: Theory, Method, Application*. – Amsterdam-Atlanta, 1998; *Spivak G.Ch. Death of a Discipline*. – Цит. праця; *Apter E. The Translation Zone. A New Comparative Literature*. – Princeton-Oxford, 2006 (див. зокрема: *A New Comparative Literature*. – S. 243-251).

¹⁸ Див. *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie*. Radziejowice, 6-8 lutego 1998, red. A. Nowicka-Jeżowa. – Izabelin, 1998. – S. 131; *Kola A.F. Nie-klasyczna komparatystyka. W stronę nowego paradygmatu* // «Teksty Drugie». – 2008. – Nr 1-2. – S. 56-74; *Grossman E.M. Blaski i cienie globalizacji, czyli problemy polonistyki w badaniach komparatystycznych* (IV Kongres Polonistyki Zagranicznej «Polonistyka bez granic», Kraków, 9-11 października 2008 roku).

¹⁹ *Kola A.F. Nie-klasyczna komparatystyka. W stronę nowego paradygmatu*. – Цит. праця. – С. 56-74.

²⁰ *Nota bene: формулу «порівняльна література» колись скритикував Генрик Маркевич, пропонуючи замість нього визначення «літературна компаративістика» або «порівняльні літературні дослідження»* (*Markiewicz H. Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego* // *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*. – Warszawa, 1976. – S. 415).

²¹ *Ślawek T. Literatura porównawcza: między lekturą, polityką i społeczeństwem*. – Цит. праця. – С. 389-401.

²² *Bilczewski T. Komparatystyka literacka jako sztuka interpretacji w kontekście badań nad przekładem*. – Kraków, 2008 (кандидатська дисертація). Див. *Bilczewski T. Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*. – Kraków, 2010.

²³ Див. зокрема: *Burzyńska A. Kulturowy zwrot teorii* // *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. – Kraków, 2006. – S. 41-91. – [Український переклад: *Бужинська А. Культурологічний поворот теорії* // *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст.* / Упор. Б. Бакули; За заг. ред. В. Моренця; Пер. з польськ. С. Яковенка. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. – С. 429-467 – *Пер.*].

²⁴ *The Bernheimer Report, 1993: Comparative Literature at the Turn of the Century* // *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Ch. Bernheimer. – Baltimore-London, 1995. – S. 42.

²⁵ *Szachaj A. Zwrot antypozytywistyczny dopełniony (zamiast wstępu)* // *Filozofia i etyka interpretacji*. Red. A.F. Kola, A. Szachaj. – Kraków, 2007. – S. 7-14.

²⁶ *Bilczewski T. Cztery strategie: od inkorporacji do plurikorporalnych wspólnot* // *Bilczewski T. Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*. – Цит. праця. – С. 58-74.

²⁷ *The Bernheimer Report, 1993: Comparative Literature at the Turn of the Century*. – Цит. праця. – С. 44.

²⁸ *Comparative Literature in the Age of Globalization* Ed. H. Saussy. – Baltimore, 2006.

²⁹ Див. *Moura J.-M. Études postcoloniales, études de l'exotisme européen. L'autre et l'ailleurs des lettres européennes* // *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007. Bilan et perspectives*. Ed. A. Tomiche, K. Zieger. – Valenciennes, 2007. – S. 313-324; *Critique postcoloniale et échanges culturels* // *Frontières et passages. Les échanges culturels et littéraires* // *Actes du XXVIII Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*. – Rouen, 15-17 octobre 1998. Ed. Ch. Foucrier, D. Mortier. – Rouen, 1999; *Postcolonialisme et comparatisme* (<http://www.vox.poetica.org/sflge/biblio/moura.html>).

³⁰ *Tötösy de Zepetnek S.* Nowa Literatura Porównawcza jako teoria i metoda. Przeł. A. Zawiszewska, A. Skrendo // *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia.* Red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski. – Kraków, 2006. – S. 351-355 (вперше опубліковано: *Tötösy de Zepetnek S.* Comparative Literature: Theory, Method, Application. – цит. праця).

³¹ Тут виокремлюються п'ять проблем сучасної компаративістики, серед яких: 1) міф у літературі, 2) естетика рецепції, 3) імагологія, 4) відношення: література – інші види мистецтва, 5) дидактика (*Le comparatisme aujourd'hui.* Ed. S. Ballestra-Puech, J.-M. Moura. – Lille, 1999).

³² Див. *Janaszak-Ivaničková H.* O współczesnej komparatystyce literackiej. – Warszawa, 1980. – S. 165.

³³ *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie.* – Цит. праця.

³⁴ *Regionalne, narodowe, uniwersalne. Literatura i media w perspektywie komparatystycznej.* Red. G. Borkowska, B. Darska, A. Staniszewski. – Olsztyn, 2005. Особливо характерною є примирлива позиція Тереси Косткевич «Компаратистика a nowsze tendencje w nauce o literaturze». – Цит. праця. – С. 29-37.

³⁵ Літературна компаративістика трактується як допоможна наука літературознавства зокрема Генрі Ремаком (*Remak H.H.H.* Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja. – Цит. праця. – С. 29), як допоміжна наука нових студій із перекладу (Translation Studies) – зокрема Сьюзан Басснетт (*From Comparative Literature to Translation Studies* // Bassnett S. Comparative Literature. A Critical Introduction. – Цит. праця. – С. 161).

³⁶ Див. *The Levin Report, 1965* // *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism.* – Цит. праця. – С. 21-27; *The Green Report, 1975.* – Там само. – С. 28-38.

³⁷ Визначення французькою мовою «littérature compare», що з'явилося у першій половині XIX століття (наприклад, *Noël F.J.M., F. de la Place, Cours de littérature comparée. Leçons françaises de littérature et de morale.* – Paris, 1816), пов'язане зокрема з формулою Жоржа Кюв'є «*Leçons d'anatomie comparée*» (п'ять томів, опублікованих у 1800-1805 pp.).

³⁸ *Moser W.* La Littérature Comparée et la crise des études littéraires // «*Revue Canadienne de Littérature Comparée*». – 1996. – Nr 23. – S. 43. Підкреслення моє – А.Г.

³⁹ Як підкреслює Стейнер, «те, що сталося з програмами чи інститутами порівняльної літератури в американській академії – це наслідок маргіналізації, частково суспільних підходів» (*Steiner G.* What is Comparative Literature? – Цит. праця. – С. 148. – Див. *Apter E.* Comparative Exile: Competing Margins in the History of Comparative Literature // *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism.* – Цит. праця. – С. 87.

⁴⁰ Див. *Dziadek A.* Atopia – łatwość i jednostkowość // «*Teksty Drugie*». – 2008. – Nr 1-2. – S. 237-243.

⁴¹ *Pageaux D.-H.* Littérature comparée et comparaisons // «*Revue de Littérature Comparée*». – 1998. – Nr 3. – S. 292.

⁴² *Ślawek T.* Literatura porównawcza: między lekturą, polityką i społeczeństwem. – Цит. праця. – С. 395. – Підкреслення моє – А.Г.

⁴³ *Walas T.* Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś // *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy.* Red. M.P. Markowski, R. Nycz. – Kraków, 2006. – S. 134.

⁴⁴ Див. *Spivak G.Ch.* Death of Discipline. – Цит. праця. – С. 44; *Apter E.* The Translation Zone. A New Comparative Literature. – Цит. праця. – С. 102-103.

⁴⁵ Див. *Eco U., Rorty R., Culler J., Brooke-Rose Ch.* Interpretacja i nadinterpretacja. Przeł. T. Bieroń. – Kraków, 1996.

⁴⁶ Це питання добре відоме нинішнім компаративістам завдяки зокрема Ульріхові Вайсшайнові та його широко коментованій статті «*D'où renons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?*». *The Permanent Crisis of Comparative Literature*» («*Canadian Review of Comparative Literature*». – 1984. – T. 11. – Nr 2. – S. 167-192).

Переклад Марії Брацької

Чоранеску Александру

(1911 – 1999)

Румунський та іспанський літературознавець-компаративіст, лінгвіст, історик, письменник, дипломат. Закінчив відділення румунської та французької мови і літератури факультету філології та філософії Бухарестського університету (1933), де слухав дисципліни у викладанні відомих румунських учених: літературознавця Ніколає Картожана, мовознавця, адепта порівняльно-історичного методу Овідіу Денсушану, історика Ніколає Йорги, письменника, перекладача румунської літератури італійською мовою Раміро Ортіза. Паралельно 1933 р. отримав диплом про закінчення Вищої школи архівів та палеографії Державного архіву Румунії. У 1934-1938 навчався у Франції, 1939 у Сорбонні захистив докторську дисертацію на тему «Твори ренесансного італійського поета і драматурга Людовіко Аріосто (1474-1533) у Франції». У 1947-1948 – секретар редколегії паризької газети «Le Livre» («Книга»), співробітник Французького національного центру наукових досліджень (1948). У 1948-1979 – викладач французької, румунської, італійської, португальської мов і літератур та порівняльного літературознавства в іспанському університеті «La Laguna», що розташований на Канарських островах¹, з 1978 – професор. Голова редколегії (1968-1972) видань класиків іспанської літератури «Clásicos Romero» та світової літератури «Flor de Romero». Засновник Румунської культурної фундації (з 2003 – інститут) у Мадриді (1988), почесний доктор університету La Laguna.

Уклав «Етимологічний словник румунської мови» (1958-1966, у Румунії видання 2001). Переклав французькою мовою «Божественну комедію» Данте (1964). Автор таких праць із порівняльної літератури: «Порівняльна література: статті й нариси» (румунською мовою «Literatură comparată, studii și schițe», Бухарест, 1945); «Дослідження з іспанської та порівняльної літератури» (іспанською мовою «Estudios de literatura española y comparada», Ла Лагуна, 1954).

Сергій Лучканин

Переклад зроблено за виданням: «Principii de literatura comparată», Бухарест, 1997.

ПРИНЦИПИ ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Частина I. Вступ. Історія літературної компаративістики

Визнається, що дисципліни, пов'язані з історією та літературою, сягають глибокої давнини і можуть нам розказати про далеку минувщину. Порівняльне ж літературознавство вважається зазвичай новою наукою, але й воно не має своїх попередників, його витоки можна знайти в античності.

Справді, зіставлення літературних текстів – чи то просто з аматорського інтересу, чи то для встановлення ціннісної ієрархії, чи то, зрештою, з дидактичною метою – являє собою літературно-критичну діяльність, наявну ще в минулі епохи. Можна навіть вважати це за спонтанну наукову діяльність: у тому разі, якщо виявляється яскраво виражена подібність між двома творами, віршами, стилістичними фігурами, авторами, що належать відповідно до різних літератур, то, властиво, читач, який віднайшов цю подібність, може розмірковувати щодо її природи, якнайкраще пояснювати її, висловлювати міркування щодо якостей, властивостей цієї схожості.

Виявлення наявних подібностей зумовлює два типи питань. Перше стосується пріоритету фундаментального концепту, який використовується у відповідних двох творах, що

зіставляються, і, відповідно, виявлення рівня оригінальності кожного з авторів. У цьому разі припускаємо, що новаторство виявляє передусім перший із зіставляваних авторів, якому можемо приписати те, що нині називаємо «інтелектуальною власністю». Друге питання, не менш вартісне за перше, стосується якості мистецького результату, наявного в обох авторів, з погляду суто естетичного. Виходимо з припущення, що між обома авторами наявне щось на зразок віртуального змагання, подібного до сучасного літературного конкурсу. Та ці два аспекти хоча й сучасні, але однаковою мірою помилкові. Торкаємося їх лише тому, що вони є першою реакцією невідповідного читача, який стикається з питанням літературного впливу. Прагнення виявити літературний вплив одного твору на інший поєднується із розумінням того, що подібне може навіть зашкодити. Таку прозорливість читача можна представити наступним чином: Z винний у тому, що наслідував X, але його виправдовує те, що це наслідування виявляється кращим за оригінал. Кожен вдумливий читач прийде до таких розмірковувань. Проте у порівняльному вивченні літератур це не основне – просте зіставлення текстів; це варто робити лише для виявлення літературного плагіату, що не становить сферу зацікавлень порівняльного літературознавства.

Коли давні греки і римляни зіставляли художні тексти, то не прагнули виявити оригінальності чи «вищості» когось із авторів. Якщо коментатор Вергілія наводив рядки Гомера, наслідувані римським поетом, то чинив так, щоб «освіжити» пам'ять учнів і показати, що Вергілій дотримувався правил мистецтва, серед яких основним було наслідування. Подібне можна сказати і про давні коментарі до «Божественної комедії» Данте, але слід враховувати при цьому крайню необхідність пояснювальних глос і тлумачення. Наявність традиційної стилістичної фігури в античному чи середньовічному творі не є достатньою для виявлення впливу першотвору, оскільки на той час вважалося за обов'язок для поетів звертатися до відомих сюжетів та найбільш використовуваних літературних описів, вживати найвідоміші вислови, подавати у власних творах найбільш звичні стилістичні фігури.

За Відродження до порівняльного літературознавства ставилися так само природно, оскільки панували ті ж поетики Аристотеля й Горація, що й за класичної античності. Коли Ронсар² удруге опублікував збірку своїх ліричних поезій (1553), він звернувся до Марка Антуана Мурета з проханням їх прокоментувати. У цьому коментарі постійно підкреслювалося, з якою точністю і старанністю Ронсар використав настанови античних митців та італійських поетів, починаючи від Петрарки. Цей блискучий коментар до текстів мав підкреслити, наскільки майстерно Ронсар вдавався до текстуальних наслідувань, які зайвий раз підкреслюють вдале володіння всіма законами мистецтва, а не брак оригінальних ідей.

Із настанням Нового часу поступово вимальовується ідея художньої оригінальності, яка спершу навіть не мала найменування і котра до XVII ст. вважалася радше за певну поетичну вільність. Постання цієї ідеї доволі поступове. Ренесансні письменники, ба навіть митці XVII-XVIII ст. не прагнули до неї, їхня оригінальність була зумовлена не багатою фантазією й бажанням самовиділитися, а розмаїттям своєрідної індивідуальної психології. Тематична оригінальність Лопе де Веги і Кальдерона³ така ж незначна, як і в Шекспіра або в Корнеля і в Расіна. Якщо в їхніх творах немає теми, запозиченої з античності чи середньовіччя, то все одно можна доволі легко відшукати її літературне першоджерело. Це зовсім не означає, що твори цих славетних авторів позбавлені оригінальності, котру ще не усвідомлювали на той час як абстрагування від попереднього досвіду й літературної традиції.

Перші прояви реалізації оригінальних літературних ідей і перші застереження щодо використання класичних джерел припадають на добу бароко. Саме ця доба позначилася зміною

ставлення до наслідувань, які починають тлумачити як недолік письменника, позбавленого творчої уяви. Наслідування починає розумітися як плагіат і «вкрадена письменницька слава». Подібні ідеї привертають увагу тогочасних і пізніших критиків, зокрема, Вольтера, при порівнянні трагедії «Іраклій, або Імператор Сходу»⁴ Корнеля та «Гра кохання і випадку»⁵ Кальдерона.

На початок XVIII ст. припадає поступовий розвиток космополітичних ідей у літературному середовищі, у якому поволі пробуджується зацікавлення способом мислення іноземців. Відомо, наприклад, що Іспанія під час правління останніх королів із династії Габсбургів⁶ справляла значний культурний вплив поза власними кордонами завдяки творінням видатних письменників «золотої доби»⁷ і, навпаки, була майже цілковито закритою для рецепції чужоземних мистецьких ідей. А протягом наступного XVIII ст. за династії Бурбонів⁸ іспанська культура вже сама зазнавала іноземного впливу⁹. Така зміна культурного спрямування не була окремим випадком, а типовим явищем для решти європейських країн. Зокрема, англійська література зазнавала значного впливу французького класицизму, хоча вже з останніх років XVII ст. і протягом наступного XVIII ст. сама справляє вплив на розвиток французької літератури.

У Франції, де за доби класицизму варварами вважалися всі іноземці і де обговорювалося питання, чи можна вважати, скажімо, німця за освічену людину, XVIII ст. принесло цілковиту зміну культурної орієнтації, відбулося, можемо сказати, відкриття Європи. Одним із найхарактерніших представників цього напрямку був Вольтер, який, починаючи з 1727 р., в «Есе про епічну поезію» пропонував народам надавати більшої уваги творам і способу життя сусідів, сподіваючись, що цей взаємообмін спостереженнями витворить гарний смак, якого марно шукали раніше. Загальноєвропейська республіка інтелектуалів полегшувала обмін літературними ідеями. Справді, ці ідеї були спільністю для всіх тогочасних європейських ерудитів, що було притаманне і їхній літературній творчості.

За цієї доби історія літератури долає політичні чи мовні кордони і подає перші спроби порівняльної літератури, яка бере до уваги досягнення вже не лише однієї національної літератури. А. Мураторі у власному творі «Про чудову італійську поезію» (1706)¹⁰ торкнувся вже феномену бароко як загальноєвропейської теми. Франциск Ксаверій Квадріо в трактаті «Про історію та сенс будь-якої поезії»¹¹ багато говорив про вплив провансальської поезії на італійську на етапі її становлення, а в праці Карло Деніні «Історико-критичний нарис про останні періоди розвитку літератури»¹² ми чи не вперше натрапляємо серед історій літератури на тлумачення сучасної (на той час) літератури, яку викладено незалежно від національності чи мови.

XVIII ст. зі своїми космополітичними й інтернаціоналістськими тенденціями мало якнайсприятливіший ґрунт для поширення порівняльних тенденцій на етапі їхнього становлення. За цієї доби постає і сам термін «порівняння», зокрема, у назві опублікованої 1785 р. праці Дж. Андревса «Порівняльний нарис манер, політики та літератури французької й англійської націй»¹³. Звісно, ще не можна говорити в сучасному сенсі про працю з порівняльного літературознавства, швидше про спробу компаративізму, що продовжує дослідження Муральта «Листи про англійців та французів» (1725)¹⁴, де чи не вперше зрозуміло викладено порівняльний метод та поширено його на вивчення літератури.

Перші роки XIX ст. позначені вирішальним кроком уперед. З одного боку, значно позвалилися міжнаціональні взаємовідносини завдяки розвитку засобів зв'язку, поширенню газет, революційних ідей, наполеонівських війн. З іншого боку, вивчення історії літератури Форіелем¹⁵, Ренуаром¹⁶ та Сісмонді¹⁷ у Франції, Гердером у Німеччині виокремило літературну

епоху, у якій інтелектуальна й духовна єдність західного світу стала вже зримо проглядатися. Вплинуло й те, що компаративістика в першій третині XIX ст. стала проникати в усі галузі науки, зокрема в порівняльну анатомію у працях Кув'є¹⁸, особливо – у порівняльну граматику завдяки Францу Боппу¹⁹. Спершу порівняльне літературознавство не мало об'єкта дослідження, наукових методів та принципів. Термін «порівняльна література», на який натрапляємо в першій половині XIX ст., викликав просто пізнавальне зацікавлення, його розуміння не відповідало й не могло відповідати тій солідній та зрозумілій дефініції, яку зараз називаємо «порівняльною літературою».

Наприклад, «Курс порівняльної літератури» (1816) Ноеля²⁰ та Лапласа – це проста антологія французьких, італійських та англійських літературних текстів, кожен із яких складає окремий том. Твори спеціально не добиралися, не було й будь-яких порівняльних коментарів, хіба що читач міг сам визначити на око якусь подібність в опублікованих текстах. У подібному сенсі, помилковому з погляду сучасності, термін «компаративізм» використовувався й пізніше в працях: «Лекції з порівняльної літератури» (1841) Й.-Л. Жєніна²¹, «Вступ до порівняльної історії літератур» Луї Бенлоєва²², «Курс порівняльної літератури» (1859) А. Делатуша²³, в останній подано паралельне дослідження лише французького класицизму й романтизму.

Використовував термін «порівняльна література» і Вільмен у книзі «Панорама літератури XVIII ст.» (1827)²⁴. Безумовно, той зміст, який письменник вкладав у цю назву, міг би викликати сумнів, оскільки Вільмен розумів під «компаративізмом» не порівняння текстів, а вагу національних внесків, тобто літературних заслуг кожної нації. Однак наступне його дослідження вперше подавало те, що й мало становити порівняльне літературознавство, цю дисципліну було прочитано у французькій Сорбонні під назвою «Розвідка про вплив французьких письменників XVIII ст. на зарубіжну літературу та європейську духовність»²⁵. А Жан-Жак Ампер²⁶ ще 1832 р. зазначав про цю роботу як таке компаративне дослідження літератури, без якого її історія не є повною. Порівняльне літературознавство, як воно розуміється й вивчається зараз, значною мірою є продовженням цього постулату, становлячи гілку історії літератури, що вивчає зв'язки між літературами, творами й авторами.

З розвитком ідей про порівняльне вивчення літератур, під впливом університетських викладачів та просто філологів-ерудитів, переважно французьких, що перебували під романтичними віяннями з їхньою історичною всеохопністю, поступово поставала ідея базової єдності всіх літератур, незалежно від кордонів між народами та меж між їхніми мовами. Наявність європейської літературної республіки, спільні ідеали якої, як видавалося, могли подолати всі труднощі історичного розвитку, це початок спільної літературно-ідеологічної скарбниці. Усе це спонукало літературних допитливців вірити, що, поруч із окремими формами культури, має існувати й фундаментальна базова літературна спільність, що не залежить від випадкових чинників впливу чи наслідування. Насправді ця думка, яку сформулювали на той час більшість мислителів, не базується на історичних даних й аналізі фактів, будучи швидше науковим поглядом, спрямованим у майбутнє, де, як гадалося, літературна єдність буде важливим чинником духовної емансипації людства. Серед авторів, які висловлювали цю ідею, можна згадати Уго Фосколо, який у книзі «Про початки та обов'язки літератури» (1815)²⁷ уперше сформулював принцип заангажованої літератури, також Джузеппе Мадзіні (нарис «Про європейську літературу», 1829)²⁸ і Гете, який у багатьох своїх творах, як і за відомими «Розмовами» Екєрмана²⁹ за 31 січня 1827 р., зазначав, що на той час національна література не означала надто багато, оскільки [тогочасна – С.Л.] епоха була позначена домінуванням світових канонів у літературі.

Звичайно, можна посперечатися з Гете щодо його розумінням світової літератури. У кожному разі з ідеї фундаментальної і вродженої однотипності людської думки постає кілька висновків, важливих для вивчення літератури. Найважливішим із них є той, що схоже ставлення двох чи кількох письменників до певної художньої проблеми може дати подібні результати, а також мистецьку досконалість, яка відшліфовується через літературні взаємовпливи. В історії красного письменства таке розуміння літературного феномену зумовило ряд спроб використовувати паралелізми для концептуального пояснення мистецького твору. Згадаємо хоча б «Фабліо» Жозефа Бедьє³⁰, де викладено теорію полігенези літературних тем народного походження. Із сучасних творів слід згадати програмну статтю Рене Етьємбля «Порівняльна література, або Порівняння, у якому немає рації» (1958)³¹, де автор ратує за вивчення таких літературних творів безвідносно до можливих взаємовпливів між ними лише для того, щоб чіткіше виразити літературну інваріантність за базової єдності літературних тем.

Впадає в око, що ідея фундаментальної єдності літератури глибоко проникла в порівняльне літературознавство й певною мірою визначила мету його дослідження. Однак таке розуміння порівняльного літературознавства ніколи не набуло такої життєвості й такого наукового резонансу, як те, що постало в романтичний період. Між прихильниками розуміння порівняльного літературознавства як науки про взаємозв'язки між літературами та adeptами порівняльної літератури, сформованої на основі єдності базових тем, зараз точаться дискусії й обмін думками.

Ті вчені, які дотримуються погляду про єдність людського мислення і, як наслідок, єдність художнього вираження, досліджують твір «у собі», у його «власній структурі», тим часом компаративісти, у загальноприйнятому розумінні цього терміна, дошукуються витоків художнього явища, впливів, яких твір міг зазнати. Перший напрям – це статичне вивчення літератури, а другий – динамічне³². Перший ґрунтується передусім на інтуїції, а другий – на історичному вивченні певних фактів, більшою чи меншою мірою матеріальних. Принципи і критерії дослідження в першому разі можуть легко призвести до стилістичного догматизму, а за другого напрямку, прагматичнішого, можна упасти в позитивістський детермінізм, що вже виходить за межі літературознавства. Нарешті, з першого погляду зіставлення визначає і цінність твору, хоча в цьому разі не маються на увазі контактування, передавання або культурне запозичення, які становлять базу саме другого напрямку.

У кожному разі, із середини XIX ст. порівняльне літературознавство вже формується як дисципліна з усталеними критеріями дослідження. Початкові його здобутки, доволі скромні з погляду сучасності, не дуже відомі навіть історикам літератури. Серед основних праць початкового періоду літературної компаративістики варті уваги книги: згадуваного вище абата Карло Деніна «Про вплив французької літератури на англійську й англійської на німецьку» (1790)³³; Ернеста Фальконе «Вплив німецької літератури на французьку» (1834)³⁴; Пуїбюска «Порівняльна історія іспанської та французької літератур» (1843)³⁵; Шаля Філарета «Нариси про Іспанію та про вплив іспанської літератури у Франції та в Італії» (1847)³⁶; Ратері «Вплив Італії на французьку красну писемність після XIII ст. до правління Людовіка XIV» (1853)³⁷.

Вже цей перелік засвідчує, що попервах не було порівняльних досліджень, присвячених окремим авторам. Становлення нової дисципліни відбувалося, можна сказати, «зверху донизу», вона охоплювала на початку значні літературні простори і не приділяла уваги деталям літературних контактів. Усі вищезгадані праці з порівняльного літературознавства мають цю «ваду», яка легко прояснювана, оскільки компаративістика відкривала лише саму себе і спочатку відчувала потребу знайти власну нішу в науці, перш ніж заглиблюватися в деталі.

Першим значним дослідженням, де було описано вплив одного автора на розвиток іншої літератури, стала праця Жюссера «Шекспір у Франції за старого режиму»³⁸. Потім з'явилися інші роботи, написані переважно французькими авторами, з інших країн писали рідше. Дослідження з порівняльного літературознавства з-за меж Франції стали виходити пізніше, серед них варто згадати працю Маркуса Ландау про Боккаччо (1869)³⁹ та ґрунтовнішу Піо Райни «Джерела «Несамовитого Орланда» (1874)⁴⁰. Обидві праці постали на основі прогресу філологічних досліджень, розширення їхніх обріїв, усе більшого зацікавлення фольклором.

Праця Поснетта «Порівняльна література» (1886)⁴¹ – перший підручник, у якому подано спробу подати методологію нової дисципліни; однак назва вимагала більшого, адже насправді говорилося лише про суспільну зумовленість розвитку літератури, яка еволюціонує зі зміною середовища, де вона функціонує. Наступного року професор Бреславського⁴² університету Макс Кох⁴³ почав видавати в Берліні «Часопис порівняльної історії літератур»⁴⁴, що став першим серйозним періодичним виданням з літературознавчої компаративістики.

Варто зазначити, що німецькі компаративні літературознавчі дослідження, імпульсовані романтичними віяннями, відрізнялися від вищезгаданих французьких. У німецьких компаративних студіях домінувало вивчення тем, літературних мотивів, персонажів, які були наявні в літературах протягом багатьох століть або були представлені у творах, написаних у різних країнах, причому майже водночас. Саме цим займається і сучасне порівняльне літературознавство. Натомість у Франції переважно досліджувалися джерела, впливи того чи іншого твору певного автора.

Поступово порівняльне літературознавство потрапляло до навчальних програм європейських університетів. Ще 1861 р. було засновано відповідну кафедру в Неаполітанському університеті⁴⁵ на прохання видатного італійського критика Франческо де Санктіса⁴⁶. У 1876 р. Артуро Графа⁴⁷ було призначено професором порівняльного літературознавства в Туринському університеті, а наступного року вчений опублікував свій перший лекційний курс «Літературна історія та компаративізм» (1877)⁴⁸. Ця праця стала новим проявом віри в «культурну єдність друкованого слова», у спільну основу людського мислення.

У Женеві кафедру порівняльного літературознавства було засновано Едуардом Родом 1886 р.⁴⁹, а у Франції першу подібну кафедру було створено в Ліоні 1896 р. З того часу й почалося швидке зростання кафедр порівняльного літературознавства в університетах, особливо у ХХ ст.

Примітки

¹ Сан-Кристобаль-де-Ла-Лагуна (ісп. San Cristóbal de La Laguna) – місто та муніципалітет в Іспанії, розташоване на Канарських островах, славиться великим університетом. Місто засноване 1496, з 1999 – у списку об'єктів всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

² Ронсар (Ronsard) П'єр де (1524-1585), французький поет, глава «Плеяди» («Pléiade») – французької поетичної школи епохи Відродження. У збірках «Оди» (1550-1552), «Гімни» (1555-1556), «Сонети до Єлени» (1578) виражені ренесансні гуманістичні ідеали. Автор трактату «Стислий виклад поетичного мистецтва» (1565).

³ Кальдерон де ла Барка (Calderón de la Barca) (1600-1681) Педро, найбільший іспанський драматург доби бароко, поет. Автор комедій-інтриг «З коханням не жартують» (1627?), «Дама-невидимка» (1629). У драмах «Стійкий принц» (1628-1629), «Саламейський алькальд» (1640-1645, вид. 1651) подано християнсько-демократичне тлумачення честі. Кальдерон успадкував також традиції ренесансної літератури.

⁴ У цій трагедії 1647 р. французького драматурга-класициста Корнеля (1606-1684) політичну владу зображено як засіб задоволення честолюбних задумів.

⁵ П'єсу написано 1625, видано 1636, належить до комедії «плаща і шпаги», зазнала впливу Лопе де Веги.

⁶ Королі з цієї династії правили Іспанією в 1516-1700.

⁷ Представлена іспанського національного театру, найвизначнішим представником іспанської національної драматургії Лопе де Веґою (1562-1635) та творчістю Сервантеса (1547-1616) – вершини іспанського Відродження.

⁸ Маються на увазі 1700-1800 рр., хоча Бурбони Іспанією правили й пізніше.

⁹ Вважається, що у XVIII ст. на іспанську літературу помітний вплив справив французький класицизм, див: Українська літературна енциклопедія. У 5-и т. Т.2. – К., 1990. – С. 344.

¹⁰ Мураторі Антоніо (Ludovico Antonio Muratori; 1672—1750) – італійський священик та церковний історіограф.

¹¹ Франциск Ксаверій Квадріо (італ. Francesco Saverio Quadrio; 1695 – 1756) – італійський письменник та історик, бібліотекар, викладав у єзуїтських школах. 1745 зустрічався з Вольтером у Парижі. Автор апокрифічного твору «Духовні поезії Данте» (1733), трактатів «Про італійську поезію» (1734), «Про історію та сенс будь-якої поезії» у 7-и т. (Della storia e ragione d'ogni poesia; 1739-1752).

¹² Карло Деніна (Carlo Denina, 1731-1813) – італійський учений, його працю «Історико-критичний нарис про останні періоди розвитку літератури» (Discorso storico-critico sopra le ultime vicende della letteratura) написано після 1761 р.

¹³ Джон Андреус (John Andrews, 1736–1809) – англійський памфлетист та письменник-історик. Згадана праця в оригіналі має назву «A comparative view of the French and English nations in their manners, politics and literature».

¹⁴ Беат Людвіг фон Муральт (1665–1749) був вихідцем із німецькомовної частини Швейцарії, хоча писав французькою мовою. «Листи про англійців і французів» («Lettres sur les Anglois et les François», 1725) – дорожні нотатки людини, котра все побачене оцінює з позицій швейцарського ідеалу патріархальної простоти.

¹⁵ Форіель Клод Шарль (Fauriel, 1772--1844) – французький історик літератури та критик.

¹⁶ Ренуар Франсуа-Жюст-Мари (Raynouard, 1761-1836) – французький письменник, філолог, член французької академії.

¹⁷ Жан Шарль Леонард Сімонд де Сімонді (фр. Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, 1773 – 1842) – швейцарський економіст та історик, один з основоположників політичної економії.

¹⁸ Кув'є (Jean Léopold Nicolas Frédéric Cuvier (1769 – 1832) – французький природознавець.

¹⁹ Франц Бопп (Franz Bopp, 1791 – 1867) – німецький лінгвіст, засновник порівняльно-історичного мовознавства разом із Я.Грімом, Р.Христіаном-Раском та О.Х.Востоковим.

²⁰ Ноель (François-Joseph-Michel Noël (1756 – 1841), Лаплас (Guisbain F.M. J. de Laplace) – тогочасні французькі філологи, письменники.

²¹ Фр.: Genin J.L. Leçons de littérature comparée (1841).

²² Бенлоєв Луї (Benloew Louis, 1818 – 1900) – французький філолог єврейського походження.

²³ Фр.: Delatouche A. Cours de littérature comparée (1859).

²⁴ Абель-Франсуа Віллемен (Abel-François Villemain, 1790 – 1870) – французький політик і письменник. Автор праць, серед іншого: «Курс французької літератури» (Cours de la littérature française, у 5-и т., 1828–1829), «Панорама середньовічної літератури» (Tableau de la littérature au Moyen Âge, у 2-х т., 1846). Праця «Панорама літератури XVIII ст.» («Tableau de la littérature au XVIII siècle») видавалася ще 1864 р.

²⁵ Фр.: Examen de l'influence exercée par les écrivains français du XVIII-e siècle sur la littérature étrangère et l'esprit européen.

²⁶ Жан-Жак Ампер (фр. Jean-Jacques Ampère; 1800 – 1864) – французький філолог, член Французької академії. Син відомого фізика Андре Марі Ампера. Викладав у Сорбонні. Автор праці «Греція, Рим і Данте» (Grèce, Rome et Dante), яка пробудила у Франції значне зацікавлення творчістю Данте. Для компаративістики важливою працею Ампера стала «Французька література у своїх зв'язках із зарубіжними літературами середньовіччя» («De la littérature française dans ses rapports avec les littératures étrangères au moyen âge», 1833).

²⁷ Фосколо Уго (Foscolo Ugo, 1778 – 1827) – італійський письменник і журналіст, учасник наполеонівських воєн.

²⁸ Джузеппе Мадзіні (італ. Giuseppe Mazzini, 1805 – 1872) – італійський політик, патріот, письменник та філософ, що відіграв значну роль під час першого етапу руху за національне звільнення Італії, її об'єднання та необхідність ліберальних реформ у XIX ст. Цитований нарис Мадзіні в оригіналі має назву «Di una letteratura eugorea».

²⁹ Іоганн Петер Екерман (нім. Johann Peter Eckermann, 1792 – 1854) – німецький літератор, поет. Відомий завдяки дослідженням творчості Гете, другом і секретарем якого він був. Головна його праця – «Розмови з Гете в останні роки його життя, 1823—32» (нім. «Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 1823-32», 3 тт., 1836 – 1848), основою якої стали нотатки, зроблені з дозволу Гете. Містить не лише записи бесід із Гете, але й інформацію про життя поета. Екерман також опублікував дві збірки власних віршів.

³⁰ Жозеф Бедьє (фр. Joseph Bédier, 1864 – 1938) – французький філолог-медієвіст. Переклав сучасною французькою і підготував критичні видання «Фабліо» (1893), «Трістана та Ізольди» (1900), «Пісні про Роланда» (1921). «Роман про Трістана та Ізольду» в переказі Бедьє переклав українською мовою Максим Рильський.

³¹ Рене Етьємбл (René Étiemble, 1909-2002) – французький письменник, лінгвіст. Стаття в оригіналі: «Littérature comparée, où comparaison n'est pas raison».

³² Можна провести аналогії із мовознавством. Мова – це одночасно і жива діяльність, і продукт минулого. Тому існує два підходи до вивчення мови: вивчення мови на певному часовому зрізі та вивчення мови в її історичному розвитку протягом тривалого часу. Для позначення цих понять (стану мови, її певного часового зрізу, з одного боку, і розвитку, зміни мови протягом тривалого часу – з іншого) у мовознавстві використовують терміни синхронія і діяхронія. Синхронія (від гр. *σύγχρονος* «одночасний») – це часовий зріз, стан мови в певну історичну епоху. Діахронія (від гр. *διά* «крізь» і *χρόνος* «час») – це рух мови в часі, мовний розвиток, історична послідовність мовних змін. Синхронія – це горизонтальний зріз (вісь одночасності, вісь *x*), діяхронія – вертикальний зріз (вісь послідовності, вісь *y*). Розрізнення синхронії і діяхронії є дуже істотним. Для носіїв мови, що практично нею користуються, існує тільки синхронія: мова функціонує безвідносно до своєї історії. Щоб добре володіти сучасною

мовою, загалом не обов'язково знати історію мови (як змінювалися звуки, граматичні форми, лексичні значення слів тощо). Для наукового осмислення мови, для мовознавства надзвичайно важливою є діяхронія: мова стає такою, якою вона є, завдяки своєму історичному розвитку. Сучасний стан мови є типовим прикладом синхронії, оскільки може спостерігатись і вивчатись безпосередньо. Але вивчення, для прикладу, староукраїнської мови часів Івана Вишенського теж належить до синхронії. Проте розрізнення синхронії і діяхронії не означає, що перша позбавлена будь-якого втручання часу, як помилково гадав видатний швейцарський лінгвіст Ф. де Соссюр, запровадивши (після ідеї Вільгельма фон Гумбольдта) ці терміни на початку XX ст. Процеси розвитку мови не припиняються. Цю думку афористично сформулював автор одного з класичних підручників курсу «Вступ до мовознавства» О.О.Реформатський: «не тільки «діяхронія», але й «синхронія» все-таки завжди «хронія». Синхронію і діяхронію не можна розривати, оскільки сучасний стан мови є продуктом минулого її розвитку. Глибинне пізнання мови можливе лише за умови всебічного її вивчення як у синхронії, так і в діяхронії. Через те на перших порах іноземну мову вивчають у синхронії (сучасний стан мови). Однак для глибшого її розуміння необхідно познайомитися і з історією цієї мови, законами її розвитку. Також слід пам'ятати, що синхронію і діяхронію не можна ототожнювати зі статикою і динамікою. На будь-якому синхронному зрізі, тобто в будь-який момент, мова є жива діяльність, вона не є статичною, а постійно змінюється.

³³ Франц.: «De l'influence de la littérature française sur l'anglaise et de l'anglaise sur l'allemande».

³⁴ Фальконе Ернест (Ernest Falconnet, 1815 – 1891) – французький письменник. Назва праці французькою: *Influence de la littérature allemande sur la littérature française*.

³⁵ Пуїбюск (Puybusque Adolphe de, 1801 – 1863) – французький філолог. Назва праці франц.: *Histoire comparée des littératures espagnole et française*.

³⁶ Шаль Віктор Ефеміон Філарет (Philarète Chasles, 1798-1873) – відомий французький письменник, автор «Студій із порівняльної літератури» («*Études de littérature comparée*», 1847 – 1864, у 20-и т.), які охоплюють різнобічні моменти літературної історії різних епох і країн.

³⁷ Ратері Едм-Жак-Бенуа (Rathery, 1807 – 1875) – французький письменник. Зазначена праця мовою оригіналу: «*De l'influence de la littérature et du génie de l'Italie sur les lettres françaises*». Людовік XIV (1638-1715) – відомий французький король, якому приписують фразу «державна – це я».

³⁸ Жан-Жюль Жюссеран (Jean Adrien Antoine Jules Jusserand, 1855 – 1932) – французький дипломат та літературознавець, фахівець з історії англійської літератури. Автор праць: «Театр в Англії від норманського завоювання до безпосередніх попередників Шекспіра» («*Le Théâtre en Angleterre depuis la conquête jusqu'aux prédécesseurs immédiats de Shakespeare*», 1877); «Англійський роман: походження та формування великих шкіл англійських романістів XVIII ст.» («*Le Roman anglais; origine et formation des grandes écoles de romanciers anglais du XVIII siècle*», 1886); «Роман за часів Шекспіра» («*Le Roman au temps de Shakespeare*», 1888) та ін. Цитована праця має назву: *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime*.

³⁹ Маркус Ландау (Landau Marcus, 1837-1918) – німецький філолог.

⁴⁰ Піо Райна (Pio Rajna, 1847 – 1930) – італійський філолог і письменник, професор романської філології в Мілані та у Флоренції. Цитована праця в оригіналі: «*Fonti dell'Orlando Furioso*». Відомий дантезнавець.

⁴¹ Поснетт (англ. Huteson Macaulay Posnett, 1882–1901) – англomовний літературознавець-компаративіст. Праця в оригіналі має назву «*Comparative literature*».

⁴² Бреслау – нині польське місто Вроцлав.

⁴³ Макс Йозеф Карл Гвідо Кох (нім. Max Josef Karl o Koch, 1855 – 1931) – німецький літературознавець.

⁴⁴ Нім. *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, що виходив до 1911.

⁴⁵ Університет у Неаполі один із найдавніших у Європі, засновано 1224 імператором Священної Римської імперії Фрідріхом II.

⁴⁶ Санктіс Франческо де (італ. Francesco De Sanctis, 1817 – 1883) – видатний італійський критик та історик літератури, політичний діяч, професор історії літератури в Неаполітанському університеті. Відіграв помітну роль у розвитку італійської буржуазної думки, був близьким до концепції історико-культурної школи. На переконання Ф.де Санктіса, окрім власне вивчення творчості письменника, слід вивчати епоху та середовище, особистість митця. Перебував під впливом Дж.Віко, «Естетики» Гегеля та літературних праць Шлегеля. Найвідоміша праця – «Історія італійської літератури» («*Storia della letteratura italiana*», 1870, у 2-х томах, рос. переклад 1963-1964), становить собою швидше за все історію цивілізації, релігії, політичного буття. Див. рос. мовою: *История итальянской литературы*. Под ред. Д. Е. Михальчи, т. 1–2. – М., 1963–1964.

⁴⁷ Граф Артуро (Arturo Graf, 1848 – 1913) – відомий італійський поет-символіст, літературознавець, медієвіст, професор Туринського університету. Автор праць «Міфи, легенди і саги Середньовіччя» (іт. «*Miti, legende e saggi del medio evo*» (1892-1893), «Естетика та мистецтво Леопарді» («*Estetica e arte del Leopardi*», 1898), де досліджено безпосередній зв'язок естетичної доктрини Леопарді з його філософією та поетикою.

⁴⁸ Італ. *Storia letteraria e comparazione*.

⁴⁹ Род (Rod) Едуар (1857 – 1910) – швейцарський письменник, писав французькою мовою. Був близький до натуралістичної школи. Автор навіяних песимістичним світосприйняттям інтимно-психологічних романів, праць із літературознавства.

Переклад і примітки Сергія Лучканина

Ірма Ратіані

Доктор філологічних наук, професор Державного університету ім. Іване Джавахішвілі, керівник напрямку загального та порівняльного літературознавства; директор Інституту грузинської літератури ім. Шота Руставелі; президент GCLA – Georgian Comparative Literature Association (Асоціація компаративістів-літературознавців Грузії); член REELC/ENCLS (Європейська асоціація компаративних досліджень), ICLA (Міжнародна асоціація порівняльного літературознавства) та CESS (Товариство досліджень Центральної Євразії).

Сфера наукових зацікавлень охоплює теорію літератури й компаративні дослідження в широкому культурному контексті.

Автор кількох монографій, книг, підручників і більше 70-ти наукових статей, у тому числі: *Carnival Narrative, Social Imagology and the Principles of Comparative Analyses // Stereotypes in Literatures and Cultures. International Reception Studies. Frankfurt am Main – Berlin – New York – Oxford. Peter Lang press, 2010. – P. 99-108; Comparative Literary Criticism in the Context of Globalization // Discourse of Globalization. Sofia University Press, Bulgaria, 2010. – P. 211- 217; «კავკასიისა» და «კავკასიელის» ლიტერატურული რეფლექსიები ქართულ მწერლობაში. თეორიული ანალიზი - კადმოსი, 2, 2010. – გვ. 165-171; ტექსტი, ავტორი, მკითხველი / Текст, автор, читатель/ - შოთა რუსთაველის სახელობის სტიპენდიანტთა შრომები, II. – გვ. 44-50; ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობანი, 2008; ლიტერატურის თეორია. თანამედროვე კვლევები / Теория литературы. Современные исследования/ - შოთა რუსთაველის სახელობის სტიპენდიანტთა შრომები, I. – გვ. 40-44; Georgia – Christian Land - The Land of Prayers. Osaka University Print, Japan, 2008. – P. 94-102; ქართველოლოგიური კვლევები. თვითმიზანი თუ საჭიროება? «სჯანი», («Сджани»/«Роздуми»), №9. Тбілісі, 2008. – С. 7-11; Contemporary Issues of Literary Theory and Georgian Criticism // Caucasus Philologia 1 (4), 2008. – P. 21-25; უძველესი იაპონური ლექსი და «თარგმანის სირთულეები» // მნათობი, I («Мнатоби»-«Світоч», I), 2007. – გვ. 113-121.*

Ірина Модебадзе

Стаття опублікована у щорічнику філологічних досліджень «Тцахнагі», 2 («Грані», 2): Тбілісі: вид-во «Мемквідреоба» («Спадщина»), 2010. – С. 150-158 (груз. м.)

КОРДОНИ НАЦІОНАЛЬНИХ ЛІТЕРАТУР І ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Наш час – це епоха мінімалізації кордонів, коли наповнення таких понять, як час і простір, стало майже умовним, а термін глобалізація здається одним із найуживаніших та актуальних.

Поширившись на політичну, соціальну та культурну сфери, глобалізація в різних наукових дискусіях набула статусу центральної проблеми: на авторитетних наукових форумах обговорюються питання глобалізації та глобальності, екстремального та поміркованого глобалізму і, безперечно, руху антиглобалістів.

У зв'язку з цим нашу увагу привернула проблема співвідношення теоретичного аналізу національних літератур і літературного процесу в цілому із процесом глобалізації. Зокрема, наскільки правочинне введення до наукового обігу терміна «література без кордонів»; що

мається на увазі під формулюванням «без кордонів», яким є відношення літературної теорії до дискурсу «без кордонів»?

Якщо у цьому ракурсі простежити історію розвитку літературного дискурсу від античності до сучасності, неважко помітити, що саме ставлення до поняття «кордони» увесь час змінюється: помітною є тенденція до його розширення. Кордони літературної комунікації розширюються не лише на рівні базових естетичних принципів, але й окремих текстових структур, таких як фабула, сюжет, композиція і т.п. Згадана тенденція літературного розвитку набуває втілення й у сфері методології: теоретичне осмислення «літературних кордонів» на різних рівнях літературного розвитку різне і, звісно, обумовлене специфікою поточного літературного процесу.

Текстуальний аналіз, із якого постали і продовжували розвиватися до теоретичних шкіл ХХ ст. різні моделі теоретичного вивчення літератури, пройшов не один важливий етап свого розвитку. Точкою відліку, безсумнівно, варто вважати нормативну й риторичну критику класичного періоду.

Вироблена під впливом класичного мислення інтерпретаційна позиція набула вигляду упорядкованої теоретичної системи: праці Аристотеля, Горація, Квінтіліана, Цицерона та інших, з погляду аналізу тексту, мають своє значення. На той час «поняття кордонів» дотримувалося досить строго, оскільки типологічне осмислення літератури, як і літературного жанру, було синхронічним та спиралося на існуючі літературні конвенції. За словами Т. Кента, «викладені літературні конвенції прескриптивні та узаконені... Вони співвідносяться зі статичними чи синхронними елементами тексту, здатними отримати кодифіковану форму» [3, с. 37-38]. Функція існуючих літературних конвенцій полягає в тому, щоб позначити конкретний літературний текст у межах конкретного жанру та конкретної літературної системи. Такі маркери сприяють встановленню поетичних законів того чи іншого жанру, а у разі порушення цих законів дають можливість спостерігати за змінами в розвитку літературного процесу. Але хоча сформульовані літературні конвенції і віддзеркалюють зміни в літературному процесі, для опису причин, що викликають ці зміни, їх недостатньо. Пошуки причин – прерогатива несформульованих літературних конвенцій.

На відміну від сформульованих, несформульовані літературні конвенції віддалені від прескриптивності. Вони тісно пов'язані із процесом змін та широкою культурною перспективою, тобто співвідносяться із динамічним, діахронічним розумінням тексту: будь-яке літературне явище набуває історичної значущості лише в тому разі, якщо воно асоціюється з іншими значущими явищами та процесами, що мали місце в конкретному часопросторі. Відповідно доцільним видається пошук причини процесів, які спостерігаються в широкому історичному та культурному контексті, при поєднанні із яким і відбуваються певні зміни. Такий діахронічний підхід до проблеми передбачає визнання тенденції до розширення кордонів літературного дискурсу.

Тенденція до розширення кордонів літературного дискурсу бере початок у середні віки й творчо реалізується в епоху Ренесансу.

У середні віки канонічний тон критики класичного періоду замінюється методом алегоричної екзегетики. Сформувавшись під впливом християнського мислення, інтерпретаційна теорія «інакомовлень» входить у суперечність із основними положеннями класичної поетики, особливо теорії фальсифікованої фабули. Інтерпретаційна стратегія алегоричної екзегетики проявилась у методології інваріантного прочитання тексту, в основному біблейського, що передбачало широкий загальноєвропейський християнський контекст. Утвердження подібної

методології прочитання тексту призвело до становлення культури інтернаціонального розмаїття. Але процес проявився як у рамках загальноєвропейського християнського суспільства, так і за його межами: за допомогою такої форми комунікації, як переклад, він став доступним на рівні різних історичних, географічних та соціальних систем і, завдяки цьому, кордони національних літератур набули певної гнучкості.

Поняття «літературних кордонів» ще більше розмивається за часів Ренесансу, що безпосередньо пов'язано з осмисленням літературного процесу в діахронічному зрізі. Поступово література наближається до «перехрестя» естетичних, історичних, культурних та соціальних змін. Внаслідок цього цікавими видаються спостереження Хізер Дюброу: «Виразна соціальна динамічність суспільства епохи Ренесансу зумовила утвердження відповідної їй жанрової системи в літературі» [2, с. 60]. Ми поділяємо цю думку і вважаємо, що критика поетики епохи Ренесансу (італійська та англійська школи) не змогла уникнути впливу активізованих суспільно-соціальних явищ на літературну систему, визнавши цим значущість зовнішніх факторів у регулюванні внутрішньолітературних процесів. А оскільки література була сполучною художньою ланкою між історичними подіями та системами, це зумовило поширення ренесансного дискурсу по всій Європі та включення до ренесансного культурного концепту національних літератур, що розвивалися в рамках різних історичних систем.

Однак поетика неокласицизму, головним показником якої було наслідування літературних канонів класичного періоду і, відповідно, синхронічний підхід, штучно повертає новаторську спрямованість літературного мислення ренесансної епохи у консервативне русло.

Критична думка епохи Романтизму (Гердер, Гегель, Гете, Шиллер, Шеллі), як і сама романтична література, приносить у літературно-теоретичне мислення майже революційні новації. Вирішальну роль, з одного боку, відіграє утвердження духовно-психологічної моделі інтерпретації, а з іншого – відродження зовнішньолітературного інтерпретаційного методу. Таким чином, літературно-теоретичне мислення епохи романтизму виявило можливості не лише синхронічного, але й діахронічного осмислення літературних категорій, що, у свою чергу, добре засвоїли критики постромантичного періоду.

Критика постромантичного періоду пов'язала проблему визначення літературних категорій та процесів із питанням історико-соціальних та культурних дефініцій. Літературний дискурс та літературний жанр було осмислено як залежну від широкого спектру історичного та культурного контексту систему, що постійно розвивається. І знову явно проступає процес концептуального зближення різних національних літератур.

Найважливіший для розширення аналізу літературного дискурсу й тексту етап настав у ХХ ст. Світ ускладнився – ускладнився і літературний процес. Зараз можемо сміливо стверджувати, що на порубіжжі ХІХ і ХХ ст. відбулася кардинальна зміна в перспективі літературного сприймання: позиція бачення ззовні була замінена позицією бачення ізсередини. З цією фундаментальною зміною тісно пов'язана й властива ХХ ст. помітна строкатість і багатоманітність літературно-теоретичних переконань. На різних концептуальних засадах паралельно виникли різні теоретичні школи: неокритика, російський формалізм, діалогічна критика Михайла Бахтіна, чеський структуралізм, семіотична школа, а пізніше – американська «нова критика», психоаналіз та інші. Так створювався єдиний мультиінтерпретаційний простір, у якому, на перший погляд, набагато більше відмінностей, ніж подібностей, – але це лише на перший погляд. Терміном, який, безперечно, об'єднував літературно-теоретичні школи та напрями ХХ ст. і ніби наближав до спільного знаменника, стало інтердисциплінарне дослідження. І хоч у кожній теоретичній школи виявлялася власна, споріднена з нею дисципліна:

в одних – філософія, в інших – естетика, лінгвістика, етика або математика, а ще в інших – декілька одночасно, сам принцип був єдиним: літературна теорія цілком однозначно вийшла на шлях інтердисциплінарних досліджень, найважливішим досягненням яких було дослідження у площині активного сполучення із суміжними дисциплінами. Щодо теорії літератури це означало аналіз, заснований на концептуальних паралелях, або, іншими словами, створення загальногуманітарного дослідницького простору. Розроблені європейським та американським літературознавством мультиінтердисциплінарні та інтердисциплінарні методи швидко поширилися на різні національні літератури, а методологічне регулювання цього процесу стало прерогативою компаративних досліджень. Активізація компаративного методу сприяла зближенню та інтеграції національних літератур, у контексті процесу глобалізації вона спровокувала постановку вже актуального на сьогодні питання: чи має література національні кордони?

Кожна національна література постає зі стійкої моделі національної пам'яті, вираженої у формі певних архетипів. Ні мова, ні географічна локація, ні громадянство самі собою не можуть вважатися домінантними критеріями ідентичності письменника, лише пам'ять, у межах якої формується та розвивається його мислення. Цікаве в цьому плані явище становить література письменників-емігрантів¹.

На відміну від тих, чия творчість проходить у своєму національному оточенні, література письменників-емігрантів народжується за межами національних кордонів. Поняття кордонів дуже флективне. Письменник залишає знайомий йому топос і продовжує творити в умовах чужих. Якщо врахувати ту обставину, що засобом його творчості є мова, то нескладно зрозуміти, перед якою лінгвістичною дилемою опиняється письменник-емігрант. Він має дві можливості: писати рідною мовою (Бунін, ранній Набоков та інші), або ж перейти на іншу мовну площину (пізній Набоков, Джебран Халіль Джебран, Чингіз Айтматов та інші). У першому разі зберігається тенденція до мовної інтеграції з рідною літературою, але в новому оточенні творчість письменника виявляється чужою. У другому – письменник адаптується до нового середовища, але створює лінгвістичну дистанцію з рідним літературним дискурсом. Наскільки ж виключно географічна локація або лише лінгвістична модель визначають національну ідентичність письменника? Чи стає письменник представником іншої національної літератури, змінюючи місце проживання та мову?

Володимир Набоков, один із найглобалізованіших авторів, проявляв надзвичайну обережність у цих питаннях. Герберт Гольд, який у 1967 році брав у В. Набокова розгорнуте інтерв'ю, відзначає: «Безсумнівно, Набоков як трагічну втрату переживає історичну несправедливість, що відірвала його від рідної Росії та примусила в літньому віці продовжувати справу свого життя мовою, яка насправді не була предметом його мрій» [4, с. 2]. У тому ж інтерв'ю на запитання – «Чи вважаєте Ви себе американцем?» – Набоков відповів: «Я такий же американець, як і травень в Арізоні. Флора, фауна, повітря західних штатів пов'язують мене з азійською та арктичною Росією. Звісно, я дуже зобов'язаний російській мові та природі, щоб емоційно всією душею зливатися, наприклад, із американською регіональною культурою або танцями індіанців, або з гарбузовим печивом; але коли я пред'являю на європейських кордонах свій зелений американський паспорт, то відчуваю воістину високу гордість» [4, с. 9]. А за рік до цього в інтерв'ю Альфреду Аппелю Набоков стверджував: «Витвір письменника – ось його справжній паспорт» [1, с. 163]. Незважаючи на універсалізм, творчість Набокова, як *Catalogue Raisonnee* його основ та коріння, тісно пов'язана із Росією та російською літературною традицією, хоч вона щедро увібрала в себе і «багато інших приток» (термін Набокова).

Якщо продовжити наші міркування, то можна припустити, що лише мова або оточення не можуть бути показниками ідентичності письменника². В ідентичності набагато глибше коріння: текст – це не лише мовний чи географічний фрагмент, але й цінна реконструкція національної пам'яті. Саме реконструкція національної пам'яті і є найважливішим показником ідентичності усіх письменників-емігрантів, незалежно від того, пишуть вони рідною або чужою мовою; текст розглядається як рефлексія на власні архетипи. «Кордони» в цьому разі, втрачаючи матеріальне значення, переміщуються в концептуальну площину, але поняття ідентичності зовсім не потребує ізоляції або самоізоляції. Гадаємо, це і неможливо: у сучасному глобальному світі важливість основ та коріння прирівняно до важливості приток, а літературні та культурні системи прозорі й концептуально та структурно пов'язані між собою. Припускаємо, що єдиною методологією, яка правдиво осмислює теоретично ці найскладніші процеси і прагне з правильною методологічною позицією вирішити проблему «літературних кордонів», є компаративістика.

Порівняльні дослідження передбачають не лише зіставний аналіз окремих національних літератур, але й реалізацію того порівняльного методу, який осмислює конкретний літературний твір у загальній перспективі, тобто виходить за межі національних характеристик і встановлює ступінь інтеграції різних національних культур і літератур, але – за умови збереження їх національної ідентичності. Естетична перспектива цього процесу може бути визначена як взаємозближення. Аналогії за відсутності контактів забезпечують синтез конкретних текстів у спеціальну творчу модель. За таких умов глобальним напрямом літературно-творчого аналітичного мислення буде виявлення літературних основ творчості.

Міжлітературний діалог логічно трансформується в діалог міжкультурний. Відповідно, уже більш-менш визначеним наперед етапом теоретичного дослідження літератури буде:

- 1) аналіз різних поетичних проблем на рівні одного тексту;
- 2) аналіз різних текстів із використанням однієї методології;
- 3) аналіз різних методологій на рівні однієї літературної системи.

Сьогодні, в епоху глобалізації, актуальна тема теоретичного мислення – осмислення літературних систем у культурній перспективі, або:

- 1) аналіз літературної системи на рівні важливих для певної епохи загальнокультурних закономірностей;
- 2) аналіз різних літературних систем на рівні будь-якої культурної моделі;
- 3) аналіз літературної системи на рівні сполучення різних культурних моделей.

Можемо підсумувати: компаративістика (порівняльне літературознавство), що від початку не мала кордонів, діє, дотримуючись умов захисту кордонів національних літератур. Кордони усе ж існують, скоріше концептуальні, ніж візуальні, але лише посутньо важливі. Незважаючи на те, що ми живемо в епоху глобалізації, сумніви щодо існування національних літератур можемо вважати результатом виключно екстремального глобалізму. Національна література доти зберігає власну індивідуальність, доки зберігає пам'ять. Вільно орієнтуючись як у рамках національних показників, так і поза їх межами, порівняльне літературознавство із максимальною точністю відображає цей складний процес і визначає комунікативний та інтеграційний потенціал різних національних культур і літератур за умови збереження їх власної культурної ідентичності.

Література

1. Вопросы литературы 1988: Вопросы литературы, 10, 1988.
2. Дюброу 1982: *Dubrow H. Genre*. Methuen: London and New-York, 1982.
3. Кент 1986: *Kent T. Interpretation and Genre*. Lewisburg: Bucknell University Press. London and Toronto: Associated University Press.

4. Парижское обозрение 1967: The Paris Review, Issue 41, Summer-Fall, 1967.

Примітки

¹ Ми не визнаємо терміна «емігрантська література», оскільки впевнені, що сама література не може диференціюватися за цією ознакою. Статус емігранта може бути наданий лише письменникові.

² Так само, як не може бути показником ідентичності лише прізвище. Автор може бути носієм прізвища будь-якої національності, але не мати з нею нічого спільного.

**Переклад Ірини Модебадзе,
Анастасії Топуз**

Ірина Модебадзе

Доктор філології, PhD, науковий співробітник відділу теорії літератури та компаративістики Інституту грузинської літератури ім. Шота Руставелі; член міжнародних асоціацій ICLA (International Comparative Literature Association); FIPLV (World Federation of Modern Language Association), МАПРЯЛ (Міжнародна Асоціація Викладачів Російської Мови та Літератури); засновник і секретар GCLA – Georgian Comparative Literature Association (Асоціації компаративістів-літературознавців Грузії); CCU – Cross cultural Universum.

Сфера наукових інтересів: компаративістика, картвелологія, славістика, культурологія, герменевтика.

Автор 92 наукових праць, опублікованих грузинською, російською, англійською мовами у країнах Європи, Азії та пострадянського простору.

Серед них: «Own» and «Others» in contemporary Georgian prose – Stereotypes in Literatures and Cultures. International Reception Studies: Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2010. – XV. – P. 33-38; «გაუმარჯოს გაგებას!» ინტერპრეტაციები თემაზე: ლიბვოკულტუროლოგია, კულტურათაშორისი კომუნიკაცია, კროსკულტურული ლიბვოსტიკა, კულტურათა დიალოგი // «სჯანი» («Сджани»/»Роздуми»), №1, 2010. – С. 128-135; Система маркеров «свой/чужой» в ранней прозе Георгия Харабадзе – сб. научн трудов «Проблемы современного литературоведения. Материалы III международного симпозиума», Тбилиси: Изд-во Института грузинской литературы, 2010. – С. 240-252; National Language Image of the World and the Process of the Merging of the Cultural Language Borders – наук. електроний журнал Litinfo (Georgian Electronic Journal of Literature), issue 3, 2009: <http://www.litinfo.ge/issue-3/modebadira.htm>; Поиск национальной идентичности: русские в современной грузинской прозе - Международные Ломидзевские чтения. Изучение литератур и фольклора народов России и СНГ: Теория. История. Проблемы современного развития. (Материалы международной конференции. 28-30 ноября 2005 г., Москва). М.: ИМЛИ РАН, 2008. – С. 298-308; Русская литература в контексте грузинской литературы: история и современность – сб. научн трудов: Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве, Санкт-Петербург 15–17 октября 2008, Том 1, часть 1 - Русская литература в контексте мировой культуры: Санкт-Петербург, 2008. – С. 350-356; <http://meropr.ropryal.ru/liter2008/img/tom11.pdf>; Библейские ассоциации кавказских пейзажей в стихотворениях А.С.Пушкина «Кавказ», «Обвал» и «Монастырь на Казбеке» – «Научные труды. Серия: Филология», XII, СПб-Тбилиси, 2006. – С. 172-180.

Людмила Грицик

Статтю надруковано у збірнику наукових праць «La lengua y literatura rusas en el espacio educativo internacional: estado actual y perspectivas», Tomo I: Ponencias y Comunicaciones. Rafael Guzmán Tirado, Larisa Sokolova, Irina Votyakova (Edits.), Granada, 2010, pp. 904-910.

ТЕОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ТА СУЧАСНІ ПОРІВНЯЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ: «ДЖЕРЕЛО ПРИХОВАНОГО СМУТКУ» БЕСО ХВЕДЕЛІДЗЕ ТА «МАЙСТЕР І МАРГАРИТА» МИХАЙЛА БУЛГАКОВА

Як наукова дисципліна літературна компаративістика від початку посіла проміжну позицію між історією й теорією літератури. Серед різних розроблених і теоретично осмислених підходів та методологій зіставних досліджень до найбільш значущих напрямів потрібно віднести генетико-контактологію (т.зв. «традиційну компаративістику») і типологію.

Основним методологічним принципом традиційної компаративістики є те, що за основу береться історія окремої національної літератури, після чого вивчаються її міжнаціональні зв'язки. Такий підхід дав підстави П. Ван Тігему зараховувати її до історії літератури: «Порівняльне літературознавство входить до складу історії кожної національної літератури, виявляючи на етапах її розвитку зв'язок із літературами інших народів» (1931: 17). Центальною тут постає категорія впливу. Зокрема У. Вайсштайн стверджує, що «ключовим поняттям кожного компаративного пошуку є, безперечно, вплив, він <...> поєднує обидва об'єкти дослідження: твори, між якими він виникає, і дію, яка розгортається між ними» (1968: 88). Тому вивчення зв'язків (як генетичних, так і контактних) відбувається за віссю впливу: цілі літератури, творчість письменників, окремі твори поділяються на ті, що «передають», і ті, що «сприймають» (*émetteurs et récepteurs*). Ця методика надає можливість встановити факти обміну між окремими літературами, визначити інтенсивність та характер такого обміну (односторонній/двосторонній), але не охоплює усіх аспектів і форм міжнаціональних літературних відносин.

Новий етап у теоретичному осмисленні спільних закономірностей розвитку художньої творчості спричинив у середині ХХ ст. формування порівняльної типології та її методології, яка, на відміну від традиційної компаративістики, сконцентрована на вивченні явищ, що не мають генетичної спорідненості. У центрі уваги – визначення спільних закономірностей та специфіки розвитку національних літератур, що набагато ближче до теорії, ніж до історії будь-якої конкретної національної літератури. Необхідно зазначити, що при дослідженні аналогій та спільного в літературних явищах, їх системах і контекстах як у синхронічному, так і в діяхронічному зрізах, порівняльно-типологічна методологія враховує і використовує результати контактологічних досліджень.

Наприкінці ХХ ст. визначився кардинально новий етап у розвитку компаративістики. На теоретико-методологічному рівні найхарактернішою його рисою є активне застосування концептів і методів сучасного літературознавства й суміжних із ним гуманітарних дисциплін, а також численні дискусії, зумовлені відмінностями підходів і відсутністю єдиної методологічної концепції. Специфіка цього теоретико-методологічного дискурсу засвідчує процес формування нової компаративної парадигми. За визначенням Д. Фоккеми, «ця нова парадигма складається з: а) нової концепції об'єкта літературознавчих досліджень; б) введення нових методів; в) нового бачення наукової цінності дослідження літератури; г) нового соціального дослідження літератури» (1982: 13-14). Уже наприкінці ХХ ст., звертаючи увагу на взаємодію та співпрацю різних теоретичних концепцій і компаративних течій і шкіл, К. Гільєн вказав на те, що «вони допомагають один одному, уміщуються один в одному; певно, що завтра вони переплетуться іще міцніше» (1993: 12). Процес розширення теоретичного осмислення завдань компаративістики у ХХІ ст. і різноманітність застосованих методик повністю підтвердили слушність цього припущення. В умовах інтенсифікації процесу інтеграції національних літератур у загальнолюдський культурний простір, «вільно оперуючи як у рамках національних координат, так і зовні, компаративістика встановлює комунікативні та інтеграційні можливості різних

національних культур і літератур, за умови збереження їх національної ідентичності»¹ (Ратіані 2010: 86).

У цій статті ми хотіли б зупинитися на можливостях інтертекстуального методу у дослідженні творів сучасних авторів. Зародженню теорії інтертекстуальності сприяло утвердження семіотичного підходу до явищ культури, розвиток і постструктуралістське переосмислення ідеї «діалогічності» М. Бахтіна. Уведений до наукового обігу Ю. Крістевою і підтриманий Р. Бартом (1970) термін «інтертекстуальність», перш за все, постулює той факт, що будь-який текст є складником загального культурного тексту і включає на різних рівнях велику кількість інших текстів. Традиційна компаративістика, особливо теорія джерел і контактологія, завжди приділяла значну увагу взаємодії різних текстів. Її принциповими вихідними концептами є взаємозв'язки і взаємодія між авторами і творами як автономними величинами, тому цитати, ремінісценції, алюзії і т.п. з цієї позиції розцінюються як наочні прояви впливів і запозичень. На противагу цьому, у теорії інтертекстуальності принциповим вихідним концептом є інтертекст, який розуміється як простір сходження різних дискурсів, із яких складається культура і в атмосферу яких, незалежно від власного бажання, занурений автор. «У такий спосіб інтертекстуальність сприяла перенесенню уваги <...> від джерел і впливу – до всеохопної та спорадичної циркуляції неоднаковості в дискурсі, від спадкового розвитку та еволюції – до гетерогенного тексту, який сприймається як перемішування усіх можливих фрагментів» (П'єге-Гро 2008: 77). Інтертекстуальність охоплює поле взаємодії «свого» та «чужого» тексту. Інтертекстуальність, яка розуміється як діалог культур у межах одного тексту, є не лише характерним показником певного художнього стилю (у мистецтві постмодерну вона стала одним із основних художніх засобів і обов'язковою частиною художнього дискурсу), але й типом художнього мислення, що відповідає сучасній культурній ситуації. У центрі уваги компаративістів – проблема сполучення різних культур і культурних традицій, тобто власне дискурс, що розуміється як «дискурсний ґрунт», «початок іншості, наявний у будь-якому дискурсі» (П'єге-Гро 2008: 71), і різні форми його прояву. Адже основна тема компаративістики – це зустріч «свого» та «чужого» і процеси, що відбуваються при цьому, експлікація того, як «чуже» стає «своїм» (Наливайко 2009: 39). І хоча порівняльні інтертекстуальні дослідження певним чином наближаються до генетико-контактологічних, це відбувається в інших формах і в інших методологічних парадигмах.

Пояснимо нашу думку на прикладі аналізу кінопоєми² Б. Хведелідзе «Джерело прихованого смутку» і роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Зв'язок цих творів одразу був відзначений грузинською критикою. «У книзі виразно проступає алюзія «Майстра і Маргарити». Згадується й Аннушка, яка, хоча і не з'являється на сторінках кінопоєми Бесо Хведелідзе, але є персонажем, що ніби допускається» (Ломідзе 2004). «Кіт-Бегемот і Регент (Очкастий і Блондин), слуги Воланда (Сатани), несподівано виявляють, що, незалежно від них, на землі запанувало пекло зовсім іншого типу; і люди безвільно підкоряються якійсь абсолютно безликій та невідомій злій силі, порівняно із якою не лише вони самі, але навіть їхній Володар постає старим добродієм. Незважаючи на це, старий Ванко (колишній Іван Бездомний) незлобливо намагається йти стежкою, що веде на Голгофу, а наслідки невчасно і недоречно пролитої Аннушкою пляшки соняшникової олії, набули всесвітніх масштабів», підкреслює Іремідзе (2004: 3). Більше того, на думку критика, «зв'язок <...> із романом Булгакова настільки суттєвий, що автор цілком міг <...> назвати свій твір «Магда, або ж Нова Маргарита», означивши його як історію митця, Майстра, що став на шлях істини, <...> і закоханої у нього жінки...» (2004: 4). Напрошується висновок про те, що ми маємо справу із прямим впливом

(одностороннім), що великий роман надихнув молодого грузинського письменника (російська література – транслятор, грузинська – реципієнт). Здавалося б, порівняльний аналіз із позиції традиційної компаративістики не викликає труднощів, однак це не так – порівняння, примножуючи запитання і не даючи на них відповідей, завело б дослідника у глухий кут. Зіставлення персонажів із «прообразами» (Како / Акакій – Майстер, Магда – Маргарита, Очкастий – регент / Фагот / Коров'єв, Блондин – Бегемот, Старий – Воланд) піддавало б сумнівам сам факт існування зв'язків між цими персонажами. Однак, зв'язок існує, але розкривається він лише при врахуванні специфіки художності постмодернізму (персонажі кінопоєми – це трансформери глибинної сутності булгаковських персонажів, що розкриваються методом зведення воєдино розкиданих по всьому текстові інтертекстуальних посилань).

Уже на перших сторінках повісті автор підкреслює, що між його твором і романом М. Булгакова існує сюжетний зв'язок. Головний персонаж (Кока / Акакій) – далекий родич недавно померлої Аннушки, оглядаючи спорожнілий дім, що залишився йому у спадок, зустрічає одягненого в білосніжне доброзичливого Старого, який видає себе за сусіда покійної. Від старого йде незвичний запах «землі або неба <...>, а може, усього одразу, як ніби перемішати, перетерти усе разом» (Хведелідзе 2004: 6). Старий постійно бурмоче «бідолашна Аннушка!» Далі лунає ключова фраза: «Але якщо за те, що один раз розлив олію, тебе так покарають... <...> Так, за те, що лише раз розлив олію ...» (Хведелідзе 2004: 8). Тепер уже в читача не залишається сумнівів у тому, про яку саме Аннушку йде мова. Більше того, його увага фіксується на тому, що між описаним у кінопоємі і тим, що колись відбулося в булгаковській Москві, існує певний причинно-наслідковий зв'язок. Дивне запитання: «Ви не читали роман про Майстра?» (Хведелідзе 2004: 9) прямо відсилає до булгаковського тексту. Але все це – типова постмодерністська містифікація: в подальшому не виявляється схожостей на сюжетному рівні, не існує спільного просторово-часового континууму – зв'язок між булгаковським «минулим» і хведелідзевським «теперішнім» реалізується переважно на рівні імпліцитної інтертекстуальності.

Художня функція цього діалогу – дати настанову читацькому сприйняттю: стимулюючи пам'ять, він апелює до активності читачів. Ілюзія постійної «присутності» булгаковського тексту вміло підтримується автором: численні алюзії примушують «вчитуватися» у грузинський текст, пригадувати деталі булгаковського роману, постійно шукати між ними зв'язок і «домислювати недомовлене»³. На інтердискурс натякають і російськомовні репліки Блондина й Очкастого (у російському написанні)⁴, псевдоцитатність (ілюзія цитатності) та інші форми кодування. Так утворюється особливе тло – умовна історія людства, куди органічно вписується позачасова та позагеографічна реальність «проклятого міста», розташованого на березі «моря Айвазовського».

Перманентна війна, радіація («після вибуху реактора»), хімічне зараження, мутації... Населенню, «лисим та безбровим» мутантам, допомагають вижити алкоголь та наркотики. І саме тут, розвиваючи задану М. Булгаковим парадигму, знову розгортається історія «вічного кохання», адже навіть у найнещасливішому суспільстві існує кохання і є можливість «прозріти» і стати на шлях Істини. На думку Блондина та Очкастого, цей гротескний, фантазмагоричний, цілком божевільний світ має таке ж право на існування, як і світи «епохи Ренесансу», «експедиції Кортеса», «казок Шарля Перро», «періоду НЕПу» (Хведелідзе 2004: 24). Цей деструктивний «кінець світу» нагадує їм «руйнування Вавилону, фрагменти зі «Сталкера», виверження Везувія, концерти Мерліна Менсона, лекції Гурджієва, обіди принца Сен-Жермена (Хведелідзе 2004: 26). Вони не можуть не захоплюватися такою «чистою роботою»: «збожеволіти...», це – «яка ж сволота нас визначила?» Відповідь прочитується на рівні дисгармонії архетипних зв'язків світобудови (співвідношення стихій / першоелементів): отруєна Земля і Вогонь, наслідки

діяльності якого (Вибух) зазнало все довкола, контрастні прозоро-блакитному небу (Повітря), спокій якого періодично порушують пролітаючі бомбардувальники, і безмежно-спокійному морю (Вода). Світ / Всесвіт зазнав деструкції. Наслідки людської діяльності перевершують своїми масштабами можливості диявола та його слуг. Там, де розвиток людства пішов хибним шляхом, втручатися злим силам немає потреби. І фінал твору вирішено у стилі класичного пастишу – Старий / Володар, Блондин і Очкастий, пасивні спостерігачі того, що відбувається, відлітають не лицарями на чорних скакунах, а на вантажівці, яку тягне угору чорний кабан...

У короткому огляді неможливо охопити увесь спектр виявлених інтертекстуальних перегуків. Відзначимо лише, що вони реалізуються за допомогою алюзії, стилізації (шаржу), пастишу та інших прийомів текстової гри постмодерністської прози. Сьогодні важко уявити, навіть теоретично, художній простір сучасної літератури, обмежений культурним досвідом лише однієї національної культури. Сучасні письменники вільно оперують належними різним культурним і часовим пластам образами та уявленнями, що, власне, дозволяє говорити про поліфонію культур у межах одного тексту. У кінопоемі Б. Хведелідзе роман М. Булгакова набуває свого творчого переосмислення й розвитку, проте наявність «іншості», дистанції між «своїм / іншим», не відчувається. Більше того, чітко проступає апеляція до «авторитету» дискурсу булгаковського роману. Булгаковський текст – повноправний структуротворчий елемент грузинського тексту. Цей факт ще раз підтверджує висловлену нами раніше думку про те, що потужна спадщина російської літератури давно вже вписана в загальний контекст грузинської культури, стала її органічною частиною (Модебадзе 2008: 161-164).

Література

1. Barthes, R. (1970): S/Z. Paris: Seuil (Барт Р. S/Z. Москва: УРСС, 2001).
2. Fokkema, D. (1982): «Comparative Literature and the New Paradigm», Canadian Review of Comparative Literature, 1982. – P. 31-45.
3. Guillén, C. (1993): The Challenge of Comparative Literature. Cambridge: Harvard University Press.
4. Van Tieghem, P. (1931): La littérature comparée. Paris: A. Colin.
5. Jost, F. (1968): «La littérature comparée, une philosophie des lettres». У кн.: Essais de littérature comparée. II Europeana, Fribourg: Urbano.
6. Weissstein, U. (1968): Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. Stuttgart: Kohlhammer.
7. *Иремадзе/ირემაძე, მ.* (2004): წინათქმა (Предисловие). В кн.: ზესო ხვედელიძე. ლბილი სევდის დედა (Бесо Хведелидзе. Источник притаившейся грусти), Тбилиси: Саари (Тбилиси: Саари). – P.3-4 (на груз.яз.)
8. *Лომიძე/ ლომიძე, გ.* (2004): «ლიტერატურული Trip ნორ» («Литературный Trip Нор»), 24 საათი/წიგნები (24 часа/книги), №10. – P. 5 (на груз. яз.).
9. *Модебадзе, И.И* (2007): «Русский язык и литература в контексте современной грузинской прозы». В кн.: Мир русского слова и русское слово в мире, т.7, Heron Press, Sofia, Bulgaria.
10. *Модебадзе, И.И.* (2008): «Формы грузино-русского межкультурного диалога в интертексте современной грузинской прозы». В кн.: Литература в диалоге культур – 6, Ростов-на-Дону:DSM.
11. *Наливайко, Д.* (2009): «Літературна компаративістика вчора і сьогодні» (Литературная компаративистика вчера и сегодня). В кн.: Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія (Современная литературная компаративистика: стратегии и методы. Антология), Київ: «Києво-Могилянська академія» (на укр. яз.)
12. *Пьеге-гро, Н.* (2008): Введение в теорию интертекстуальности. Москва: ЛКИ (Nathalie Piégay-Gros. Introduction à L'intertextualité).
13. *Ратуани/რატიანი, ი.* (2010): «შედარებითი ლიტერატურმცოდნეობის მეთოდოლოგიური შესაძლებლობები» (Методологические возможности сравнительного литературоведения). В кн.: III საერთაშორისო სიმპოზიუმის «ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები» მასალები (Материалы III международного симпозиума «Актуальные вопросы современного литературоведения»), თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა (Тбилиси: издательство Института литературы), на груз.яз.
14. *Хведелидзе/ ხვედელიძე, ბ.* (2004): ლბილი სევდის დედა (Источник притаившейся грусти). თბილისი: საარი (Тбилиси: Саари), на груз.яз.

Примітки

¹ Тут і далі переклад із грузинської наш. – І. М.

² Хоч автор і визначив жанр свого твору як «кінопоема», нам здається, що за своєю структурою твір наближається до жанру «роману-попередження».

³ Про те, що легенда створення повісті інтерактивного характеру є частиною авторського задуму, свідчить пряме звернення до читацької уяви та заклик до співпраці зі вставки «Від автора» (Хведелідзе 2004: 135-136).

⁴ Схожий художній прийом досить часто використовується у грузинській прозі (Модебадзе 2007: 321-329). А втім, тут варто уточнити, що, в цілому, мовна характеристика Очкастого побудована на використанні діалектизмів, притаманних мешканцям Західної Грузії.

Переклад Людмили Грицик

Гюрсель Айтач

Народилася 27 серпня 1940 р. Закінчила, факультет мови, історії, географії Анкарського лицею для дівчат. Академічну кар'єру розпочала 1962 р. як германіст. 1966 р. захистила кандидатську дисертацію з німецької літератури. 1970 – доцент, у 1975 – професор. Здійснювала наукову роботу в Німеччині та Австрії. Співорганізатор Міжнародної спілки германістів, член спілки письменників, дослідник і перекладач Цвейга, Дюрренматта, Манна, Гете та ін.

Основні праці:

Die Glückseligkeit in Wielands 'Geschichte des Agathon. – Анкара, Анкара університесі яїнлари. – 1971.

Літературна сутність Томаса Манна у романах «Зачарована гора» та «Лотта у Ваймарі». – Анкара: Анкара університесі яїнлари, 2000.

Генріх Белль як романіст. – Анкара: Анкара університесі яїнлари, 1975.

Історія нової німецької літератури. – Анкара: Анкара університесі яїнлари, 1978.

Історія сучасної німецької літератури

Дослідження сучасного турецького роману

Література і медіа. – Анкара: культюр баканлиги яїнлари, 2002.

Загальне літературознавство. – Істанбул: Саї яїнлари, 2003.

Ірина Прушковська

Фрагментарний переклад монографії Aytaç G. Karşılaştırmalı edebiyat bilimi. – İstanbul: Say yayınları, 2009. – 240 s.

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

(фрагменти)

* * *

Компаративні дослідження ґрунтуються на тезі, що література – це одне ціле. В історичному аспекті й у в сьогоденні її поділяють на різні етапи, види, прослідковують видозміни як у вертикальній площині, так і в горизонтальній. Німецький дослідник Фрідріх Шлегель (1772-1829) вважається основоположником теорії про єдність літератури. У численних фрагментах і афоризмах Шлегель висунув утопічний ідеал нової, універсальної поезії і культури, що естетично перетворює світ, спрямованої до «безконечної повноти універсуму». Література перебуває в безперестанному процесі творчого становлення, є принципово незавершеною, постійно рефлексуючою щодо себе, мистецтва, філософії, науки й релігії.

Німецький компаративіст Хорст Рюдигер так міркує про цілісність літератури: «Мови розділяють літературу на окремі літератури, а літературні види об'єднуються в літературі».

Два літературні твори, написані однією мовою і про одне й те ж, крім часової і просторової дистанції, мають чимось відрізнятися. Інакше вони будуть копіями і не зможуть вважатися витворами мистецтва. Твір на одну й ту ж тему, але інший, відмінний від оригіналу, можна написати за умови, якщо тематика твору буде розглянута по-іншому. Говорячи «по-іншому», я маю на увазі іншу точку зору, техніку оповіді, манеру викладу думок. Наприклад, у сучасній турецькій літературі є два романи про створення Османської імперії: Кемаля Тахіра «Держава-матінка» та Тарика Бугри «Османчик». Як відомо, першим з'явився роман «Держава-матінка» (1968 р.). Тарик Бугра опублікував свій твір на ту ж тему в 1983 р. і зміг вдало втілити

своє бачення, реалізувати свою техніку. У західній літературі так багато схожих художніх творів, що Е. Френзель змогла написати об'ємну працю, в якій дослідила ці схожості (спільні теми у світовій літературі).

Легенди, міфологія, історичні перекази – все це спільний культурний скарб, який є основою багатьох художніх творів. Наприклад, легенда про Фауста, який продав душу дияволу, стала фабульною основою для написання численних творів у середньовіччі, згодом, у XIV ст., її запозичив англійський поет Марлоу, у XVIII ст. – німець Лессінг, у XIX ст. – Гете, у XX ст. Томас Манн. Легенда одна, але підходи до розкриття проблеми, змістове наповнення змінюються з кожним століттям. Схожі й відмінні елементи творів, в основі яких лежить легенда про Фауста, стали матеріалом для дослідження компаративістів багатьох країн.

В основі компаративістики лежить думка Гете про світову літературу, про те, що класичні твори різних народів створюють спільну літературну скарбницю. Гете відкидав будь-які класицистичні норми, відстоював ідеї національної своєрідності літератури і свободи творчості. Відтворити у слові різні історичні епохи, виразити сильні почуття, почасти антагоністичні, розгадати таємниці людських учинків, проникнути в надра природи — все це властиво Гете. У віршах поета лунає важлива думка про єдність людської цивілізації, про зв'язки різних часів і країн, про взаємозбагачення культур.

Я намагаюся зробити так, щоб компаративістика (як звучить цей термін у французькій, англійській, німецькій мовах) стала в Туреччині не порівняльною літературою, а порівняльним літературознавством. В іноземних мовах термін «компаративістика» містить суфікс «істик», який вказує на те, що це наука.

Якщо говорити про завдання, мету цієї галузі знань, то в багатьох країнах світу дослідники сперечаються на тему, чи конкурує компаративістика з традиційним літературознавством. Деякі дослідники вважають, що компаративістика – це основа, а національні твори – матеріал дослідження. Існують також протилежні думки: досліджуючи наші твори, порівнюючи з творами інших культур, ми розкриваємо в них щось нове, цікаве, маємо можливість познайомитися з іноземними творами і змушуємо їх працювати на нас. Я – філолог-германіст. Протягом багатьох років викладаю компаративістику, даю своїм студентам, аспірантам теми з порівняльного літературознавства. Метою наших досліджень є навчитися використовувати методику західного літературознавства в турецькому. До того, як надрукувати цю працю, ми зі студентами-магістрами західної філології (12 мов) досліджували різні твори як сучасної турецької літератури, так і німецької, зіставляли, і що важливо, використовували методи порівняльного літературознавства.

Я вірю, що розвиток компаративістики в нашій країні залежить, у першу чергу, від філологів-західників. Тому що Захід зараз на першому місці за кількістю перекладів художніх творів. Важливим фактором є підтримка перекладацької діяльності (адже розбудова дослідження на порівнянні тих творів, переклади яких існують хоча б кількома мовами суттєво розширює коло сприймачів). Зрозуміло, що і нашим письменникам не можна обмежуватися рамками національної літератури. Переклад допомагає письменникам розширити обрії знань, ознайомитися з іноземними творами. З іншого боку, для нас важливо дізнаватися про методи, якими послуговуються зарубіжні дослідники при порівнянні своїх творів із творами світової літератури. Нагадаємо, що сучасні турецькі письменники добре орієнтуються у творах західної літератури чи то читаючи їх в оригіналі, чи в перекладі і відчувають вплив західної літератури. Перед нами відкриваються широкі можливості, коли ми вдаємося до порівняльного літературознавства. Це плідотворний ґрунт для співпраці тюркологів і західних філологів.

* * *

До 90-х років у Туреччині не було вагомих праць із компаративістики.

У 1994 р. з'явився здійснений Мегметом Язганом переклад із французької праці «Порівняльна література», яку написали історик та філософ. Вона привертає увагу списком використаних джерел.

1992 року у видавництві «Дергях» вийшла праця Інджі Енгінюн «Порівняльна література», на десяти сторінках якої розповідається історія виникнення цієї науки, а потім подаються статті, змістом яких є зв'язок турецької літератури із зарубіжними. До цієї праці детально звернемося нижче.

Хотілося б подати зрозумілі теоретичні обґрунтування. Почну з пояснення робочих термінів і понять та коментаря статті, присвяченої порівняльному літературознавству. Мова йде про працю Шеріфа Хулусі¹ «Порівняльна література», надруковану 1937 року в журналі «Щомісячник: політика, наука, мистецтво» (рік перший, номер 3, стор. 146-157). Шеріф Хулусі пише про те, що знання про національну літературу є обмеженими і можуть збагатитися, якщо доповнити їх знаннями про твори зарубіжних авторів, які вплинули на національну літературу. Автор подає історію розвитку порівняльної літератури в Європі: «Дослідження порівняльної літератури намагаються показати не лише здобутки національної літератури, але й людські цінності, їхній вплив на літературу й літератури» (стор. 153). У висновках до статті автор пише, що не впевнений, чи корисними будуть такі дослідження для турецької літератури: «Єдине, про що можна з впевненістю сказати, це те, що турецьке літературознавство виконало свою місію у вирішенні загальних теоретичних проблем літератури і відчуває потребу пильнувати розвиток письменства».

Як бачимо, Шеріф Хулусі осмислює компаративістику в аспектах: впливу та перебування під впливом. Для нас є важливим, що ще 1937 року в турецькій літературі з'явилися паростки порівняльного літературознавства.

* * *

Порівняльне літературознавство почало розвиватися в інших країнах спочатку завдяки тому, що письменники звернули увагу на твори зарубіжних авторів, а згодом компаративістична увійшла у сферу зацікавлень турецьких науковців-літературознавців. Перш ніж говорити про розвиток літературознавства у світі, хотілося б зауважити, що турецькі письменники виявляли інтерес до зарубіжних авторів і це спричинило розвиток компаративістики в Туреччині. Наша література вже протягом століть має тенденцію до контактів з іншими. В Османській імперії турецька література мала багатонаціональний характер. Навіть у функціонуванні літературної мови відчувалася певна гнучкість – йдеться про поезію на фарсі. Хоча це призвело й до певних втрат літературних надбань турків, адже багато хто із західних науковців вважає турецькі твори, написані перською (напр. «Месневі» Румі) творами перськими. Те, що в часи існування літератури дивану турецькі автори писали перською, говорить про тісний зв'язок турецької та перської літератур. Якщо вдаватися до компаративістичної термінології, можна сказати, що література дивану започаткувала контакти із «чужим», тобто – з перською літературою. У період Танзімату турецькі літератори спрямували свої погляди на Захід, особливо на Францію. Перш ніж говорити про те, що думали наші письменники про західну літературу, хотілося б навести слова Сабахаттіна Еюбоглу² про звернення турецької літератури до чужоземних літератур: «Кажуть, що життя Гете, – це не його історія, а історія впливу на нього. Так само можна сказати,

що Ніцше навчився психології в Достоевського. Класики заперечували, що вони знаходяться під впливом класики. Гіде – один із найоригінальніших митців, він наснажився всіма можливими впливами, це триває й досі. Але чи не найбільше тішився умінням наслідувати поет Шейх Галіб: Гей, перо! Знай, що це не твій витвір; гей, ніч, цей схід сонця теж не можна вважати твоїм витвором!.. Сяйво натхнення, яке я взяв у Мюршіда Анатолійської країни (Мевляни), поширило моє сяйво на весь світ. Воно мене, як дитину, годувало з народження молоком слова і поставило на ноги. У мене ще не було потреби в уроках та вчителях, а «Месневі» вже заклало початок моєї книжки віршів. Боже, Боже, яка гарна допомога: дав дитині, яка ще не стала повнолітньою, талант так добре висловлюватися. Прийшли щедроти Мевляни, і я чимало уроків узяв з його «Месневі»³. Мольєр також казав: «Якщо я десь щось побачу, то беру собі». Шекспір не соромився того, що змусив по-новому зіграти героїв Плутарха. Ні принципи наслідування в класицизмі, ні кліше літератури дивану не ставали на заваді появи оригінальних творів».

Інший сучасний турецький письменник, Джеміль Меріч, міркує про практику перекладу зарубіжної літератури так: «Чудом, що врятувало Європу від жаху середньовіччя, є іноземна мова. Чим менше наші науковці будуть використовувати цей «ключ цивілізацій», тим менше у нас буде здобутків. Перекладені твори – краплинки, що крапають зі старих, дірявих відер, вода в які набрана з джерела ідей, що з'являються в літературі... Або ми будемо європейцями, або ж колонією Заходу».

У старших класах на уроках літератури вивчають період Танзимату – період захоплення Заходом.

Професор Олджай Онертой у передмові до перекладу теоретичної праці письменника течії Сервет-і Фюнун Галіта Зії Ушаклігіля⁴ під назвою «Хікає» (оповідання) (надр. 1891) говорить, що автор замість терміна «роман» використовує «оповідання». У своїй праці Галіт Зія Ушаклігіль розповідає про історію виникнення та розвитку роману, окремо зупиняючись на романтичному і реалістичному романах у французькій літературі. У книжці також відчувається бажання автора знайти приклади такого реалізму в турецькій літературі: «Нашою мовою було перекладено декілька творів поетів та прозаїків-романтиків. Досі немає жодного суто турецького прикладу такого роду літератури... А тепер у мене буде прохання до наших перекладачів, якщо вони не думають лише про гроші, перекладати такі твори, які допоможуть розвитку нашої літератури і будуть належно поціновані».

На нашу літературу вплинули німецькі, англійські й російські класичні твори. Назим Хікмет⁵ у статтях у журналі «Мистецтво. Література. Культура. Мова» не лише згадує таких літераторів, як Маяковський, Горький, Достоевський, Гоголь, Пушкін, але й аналізує їхні твори. У статті «Горький живе» він пише про російську літературу XIX ст.: «Кажуть, що Достоевський і Горький – два полюси кінця XIX –початку XX ст. Достоевський символізує помилки, темряву, нікчемність людини, минуле, а Горький – майбутнє, світло, силу людини».

З уст відомої турецької письменниці Галіде Едіб Адивар⁶ ми дізнаємося про її розуміння художнього перекладу, про її ставлення до творчості Шекспіра, якого вона, до речі, перекладала турецькою. Інджі Енгінюн⁷ у статті «Галіде Едіп та Шекспір» подає критичний аналіз перекладів Шекспіра, зауважує, як переймалася Галіде Едіп тим, що не завжди вдається дотримуватися тексту-оригіналу, як перекладач прагнула не обертати оригінал на штучний переклад. З наступних рядків ми розуміємо, що Галіде розрізняла перекладознавчі поняття «продуктивний і «природний»: «На мою думку продуктивний переклад – це переклад правильний, здійснений простою зрозумілою мовою. А природний – це коли перекладач добирає в мові перекладу

відповідників, які передають дух лексем оригіналу, і в той же час цілком природно сприймаються читачем перекладу».

Галіде Едіб завжди пильно дбала про якість перекладу: «Перекладач до певної міри є митець. Механічно йдучи шляхом, що його проклав автор, не можна досягнути вершин майстерності. Тому перекладачі не можуть створити шедеврів, здійснюючи лише адекватний переклад твору, шлях якого вже прокладений. Я вам можу порадити як товариш, у якого вже є певний досвід, ось що: вислуховуйте критику без гніву, але не дозволяйте, щоб правила заповнили ваш смак. Хороші переклади схожі на шедеври, адже вони створені особистістю за її смаком. Нагадаю вам невеличку частину настанови Полонії синові (із «Гамлета»): «У першу чергу будь вірний собі». Я вважаю, що цього принципу має дотримуватися й той, хто пише, і той, хто перекладає. Я помітила, що коли людина перечитує свій переклад, то розуміє, що найвдалішими є ті частини, які перекладено зі врахуванням художнього досвіду перекладача... Я вважаю, що завдання перекладача полягає не в тому, щоб відтворити Шекспіра слово в слово правильно, а в тому, щоб він природно звучав турецькою».

У праці «Історія англійської літератури» Галіде Едіп особливого значення надає Шекспіру. У розділі про короля Ліра авторка пише: «Відколи прочитала короля Ліра, я згадую слова того хлопчика і повторюю їх для себе. Він народився з вадами. Не міг говорити. Він лише дивився на тих, хто доймав його, і вимовляв одне-єдине слово «людина». Так, людина. Єдине слово, в якому втілюються всі можливі й неможливі чудовиська, – це «людина». Але й про всіх високоморальних, величних, люблячих теж можна сказати одним словом – «людина».

Серед турецьких авторів, на творчості яких позначився вплив давньогрецької, давньоримської та класичної європейської літератури, слід назвати Халікарнаса Баликчиси⁸. Передмова до «Легенди Анатолії»⁹ позначена критичним ставленням автора до захоплення турків Заходом у період Танзимату: «Навіщо потрібно було зривати європейські квіти і прив'язувати їх на висохлі гілки наших дерев, коріння і стебла, тих квіток було досить і в нашій землі». Халікарнас Баликчиси так змальовує головного героя, грецького історика-мандрівника Геродота, родом із Анатолії: «Він був першим туристом не лише Анатолії, але й усього світу. Ті, хто знають його лише як історика, вважатимуть мої слова скандальними. Але ж він не винний у тому, що його подорожні пригоди назвали історією». Халікарнас Баликчиси знову поєднує античну літературу з літературою Анатолії. Письменник і перекладач Азра Ерхат (1919-1982) своїми перекладами античної літератури вніс щось нове у світ нашої літератури.

Професор кафедри мови, історії і географії, спеціаліст із грецької мови та літератури Суат Сінаоглу (1918-1999) вважав, що орієнтація на Захід необхідна для розвитку сучасної думки, освіти, проекція на античну Грецію – для становлення сучасної гуманістичної освіти в Туреччині. Свої міркування з цього приводу він виклав у праці «Турецький гуманізм»¹⁰. Автор зазначає, що в історії людства першими, хто зміг створити атмосферу духовної незалежності, були представники класичної епохи, вони відчували впевненість у собі завдяки почуттю людської гідності. Цікавою є думка автора про римлян, в основі духовних традицій яких є грецькі корені: «Сьогоднішні італійці, французи, англійці, німці – греки, які замість грецької розмовляють італійською, французькою, англійською, німецькою» (стор. 133).

З цього приводу хотілося б навести слова Атілли Ільхана¹¹, взяті зі статті «Покинути національне задля нового» (1979): «Чи знаєте ви, що для мене було найбільшою розвагою на початку 50-х? Аналізувати творчість так званих нових письменників нашої країни і знаходити імена із французької літератури, творчістю яких надихалися наші «нові». Усі твори гаріпівців¹² схожі із віршами західних авторів. Деякі навіть можна назвати точнісінькою копією... Ті, хто

хочуть створити національну культуру і йти в ногу із сучасністю, публікувати класичні твори, повинні творити, враховуючи досвід своєї національної культури, беручи до уваги й культурні традиції Заходу. Вони ж друкують один примірник Мевляни, сто примірників Лукіана, Софокла, Аристотеля, цього їм замало, так вони ще відбирають твори Шекспіра чи то Софокла і використовують у школі як звичайний, допоміжний матеріал. Ми осучаснюємося, чи ми втрачаємо свою індивідуальність, натягнувши на руки й ноги ланцюги культурного імперіалізму? Як на мене, то друге. Тим паче, це суперечить думкам Кемаля Ататюрка, тому що ми не надихаємося тим, що є в нас, а тим, що є в грецькій, латинській класиці» (стор. 209-210).

Атілла Ільхан не проти перекладання художніх творів, він проти державної політики, яка підтримує переклади зарубіжної літератури, спонсорує ці видання, і в той же час нехтує творами національної літератури. Із його праць, особливо з книги «Яка література», видно, як добре Атілла Ільхан обізнаний зі світовою літературою, зокрема західною, переважно французькою та російською.

Інший турецький письменник – Джеміль Меріч¹³ – критикує турків за те, що з часів Танзимату і до сьогодні спрямовує свій погляд лише на Захід. Він переконує, що було б не менш корисно звернутися й до Далекого Сходу, Азії. Меріч закінчив вищу школу у Стамбулі за спеціальністю філолог-викладач, 1946-1974 працював викладачем в одному з університетів Франції. Він перекладав Бальзака, Гюго, захоплювався індійською літературою, підготував книгу з назвою «Індійська література» (1964), мав намір написати історію світової літератури: «Ми піднесли Індію до небес не заради того, аби принизити Захід. Відкриття Гімалаїв не зменшило нашої любові до Олімпу. Але стародавня Греція живе лише в книжках. Великі науковці, які пишуть про велич Індії, – наші сучасники. Їхні доповіді і про те, що було, і про те, що відбувається нині. Тому вона живіша. Для того, щоб примирити розум із серцем, треба здійснити мандрівку по Індії» (Bir dünyanın eşiğinde. – Ankara: iletişim yayınları, 1998. – S. 20).

Джеміль Меріч дійшов таких висновків через дослідження європейської, переважно французької літератури. На його думку, «відкриття» Європою Індії є східним Ренесансом. Автор подивований відсутністю нашого інтересу до цього матеріалу: «Країни схожі на книги. Ми в них знаходимо те, чого шукаємо. Коли Абдульхак Хаміт їхав до Бомбею, його над усе цікавили кокосові дерева. У листах поета Азама немає жодної згадки про індійські вірші, індійські думки. Зацікавлення наших науковців ніколи не сягали вершини Гімалаїв. Знання Риза Тевфіком суфізму не виходить за межі Ірану» (стор. 85).

Джеміль Меріч є одним із тих, хто стояв біля джерел компаративістики в Туреччині. Він підтримував думку про те, що національна література має бути відкритою до інших літератур, а також наполягав на взаємообміні, контактах не лише із Заходом, а й зі Сходом. Хочу наголосити на тому, що ставлення Джеміля Меріча до Сходу і Заходу як до частин, які гармонійно доповнюють одна одну, і втілюють його погляди на міжкультурні й міжлітературні взаємини: «Захід та Схід – як дві півкулі головного мозку. Для душі, що очистилася від гнівливості, немає ні Заходу, ні Сходу. Як можуть ті, що не досліджують Схід, зрозуміти Захід?» (стор. 88).

* * *

Відкритість сучасного життя до зовнішнього впливу.

Є ще один момент, на якому варто зупинитися: єдність літературного світу. Це означає, що письменники не лише читають твір зарубіжного колеги, запозичуючи щось і для себе, а мають можливість зустрічатися на міжнародних конгресах, обмінюватися інформацією, новинками, спілкуватися сам-на-сам із зарубіжним читачем, читати іноземним колегам уривки

своїх творів, брати участь у різних літературних фестивалях. На сьогодні вплив є настільки сильним, що питання «хто в кого що запозичив» уже не є актуальним, постмодернізм визначає інший пріоритет: міжтекстуальність. Щастить і тим письменникам, чий твори перекладаються. Їх запрошують до країни, де вони презентують своє мистецтво, потім підключаються перекладачі, які пропонують свої переклади. Переклад навіть одного літературного твору відкриває для автора нові горизонти: він стає відомим іноземним читачам, має змогу вислухати їхню думку, відповісти на запитання, ознайомитися з читацькими очікуваннями й запитами.

Письменники, які з певних політичних причин змушені жити на території іншої країни, перебувають в органічних зв'язках із літературою тієї країни. Це, наприклад, «література заслання», створена німецькими письменниками, що виїхали до Америки та багатьох європейських країн, рятуючись від нацистського режиму. Є також письменники, які з певних економічних причин переїхали до Європи з метою отримати освіту і стали письменниками там. У Німеччині, наприклад, є письменники-турки, які пишуть німецькою. Не можна забувати, що визначальним фактором літератури залишається мова. Є традиція вважати літературу німецькою, якщо вона написана німецькою мовою. Але сьогодні постає питання, наскільки твори, написані німецькою письменниками-турками, можна вважати частиною німецької літератури. Ці твори, незважаючи на мову написання, містять турецький дух, турецький зміст.

* * *

Перші представники порівняльного літературознавства

Коли я почала писати цю працю, в наших університетах не було окремої кафедри компаративістики. Зараз в Ескішехірі в Університеті імені Османа Газі відкрито відділення компаративістики. У напівприватних вишах вже теж з'явилися кафедри компаративістики. Нам відомо, що протягом 1943-1960 рр. на кафедрі французької мови та літератури Стамбульського університету к. філол. н., доцент Джевдет Перін¹⁴ вів предмет «Компаративістика». Але на факультеті літератури, особливо на факультеті мов, історії і географії пишуться бакалаврські, магістерські та кандидатські роботи з компаративістики, в яких досліджуються твори зарубіжних авторів та твори турецьких письменників. У кінці цього розділу я подаю список магістерських і кандидатських робіт з компаративістики, написаних на кафедрі німецької мови та літератури під моїм керівництвом, більшість робіт, за винятком 1-2, не були надруковані.

Тематику робіт ми обираємо таку: порівняння зарубіжних літературних творів (німецькі, австрійські, швейцарські) з творами турецької літератури, а також твори однієї літератури, написані в різні епохи, або ж в одній епосі, але із застосуванням різних підходів. Власне ідеєю компаративістики є порівняння більше ніж одного твору з метою розширення кругозору. І не обов'язково, щоб твори належали різним народам. Ми порівнюємо твори німецького письменника з творами іншого німецького письменника, два твори одного німецького письменника. Ми також зіставляємо твори турецької літератури. У цій праці я порівнюю твори турецьких письменників однієї епохи (Кемаль Тахір «Держава-матінка» і Тарик Бугра «Османчик»).

Необхідно сказати й про те, що ми ведемо переговори з видавництвами, щоб надрукувати хоча б ті роботи, в яких порівнюються турецькі художні твори, а також роботи загалом про турецьку літературу. Наприклад, з роботи Йилдиза Еджевіта «Огуз Атай та Макс Фріч» було надруковано лише частину про Огуза Атая, а частина про Макса Фрічера чекає на свого читача в архіві нашого університету.

Викладаю в університеті курси: «Сучасна проза» (уже протягом десяти років), «Порівняльне літературознавство». Ці лекції проводяться турецькою мовою тюркологам і західним філологам. З 1992 по 1997 рр. чотири рази на рік виходив художньо-літературний журнал «Гюндоган едебят дергісі», в якому я вела окрему рубрику «Компаративістичні дослідження». Цей журнал і можна вважати першим у Туреччині друкованим органом з компаративістики.

Примітки

¹ Шеріф Хулусі (1910-1971) – письменник, перекладач, закінчив факультет літератури Стамбульського університету.

² Сабахаттін Еюбоглу (1908-1973) – турецький письменник, науковець, перекладач, викладач порівняльного літературознавства, знавець французької мови, культури.

³ Переклад Прушковської І.В. («Краса і любов» Шейха Галіба (до проблеми індійського стилю в турецькій літературі). – К.: Четверта хвиля, 2008. – С. 99.

⁴ Галіт Зія Ушаклігіля (1866-1945) – письменник, член меджлісу Аян, автор першого великого турецького роману «Ашки Мемну».

⁵ Назим Хікмет (1902-1963) – турецький поет, прозаїк, драматург і громадський діяч. Засновник сучасної турецької поезії, перший у Туреччині почав практикувати верлібр.

⁶ Галіде Едіб Адивар (1884-1964) – науковець, письменниця, політик, вчитель, авторка романів «Вогняна сорочка», «Сінеклі Баккал» та ін.

⁷ Інджі Енгінюн – історик літератури, науковець, письменник, працює на кафедрі «Мова та література» університету Мармара.

⁸ Халікарнас Баликчиси, справжнє ім'я Джеват Шакір Кабаагачли (1886-1973) – письменник, науковець, закінчив історичний факультет в Оксфорді, романіст, карикатурист.

⁹ «Легенди Анатолії», 1954, Anadolu efsaneleri. – Ankara: Bilgi yayınevi, 2001. Автор зібрав легенди з усієї Анатолії і подав їх у книзі у формі оповідань, есеїв.

¹⁰ «Турецький гуманізм» Türk Hımanizmi. – Ankara: Basın ve yayıncılık A.Ş., 1980. У праці мова йде про стан турецької культури, освіти, духовності від становлення республіки й до кінця ХХ ст.; пропонуються шляхи вирішення існуючих проблем.

¹¹ Атїлла Ільхан (1925-2005) – турецький поет, романіст, сценарист, літературний критик, журналіст, автор романів «Куртлар софраси», «Ярая туз басмак» та ін.

¹² Гаріпівці – течія «Гаріп» (дивний) або «перші нові» в турецькій поезії 40-х р. ХХ ст. Основні представники: Орхан Велі, Октай Рифат, Меліх Джевдет Андай; вперше з'явилися білі вірші, у поезії стала переважати розмовна мова.

¹³ Джеміль Мерич (1916-1987) – письменник, перекладач з французької, писав турецькою і фарсі, знав англійську, арабську. У 1955 р. втратив зір, але продовжував до кінця життя активно працювати. У Стамбульському університеті викладав іноземні мови на факультеті літератури, читав лекції з соціології, автор понад 20 монографій.

¹⁴ Джевдет Перін (1914-1994) – письменник, перекладач з французької, науковець, політик. Основні праці: «Французький романтизм» (1942), «Вплив французької культури на турецький романтизм» (1943), «Намик Кемаль і французька література» (1942).

Переклад Ірини Прушковської

Аднан Караісмаїлоглу

Народився в 1957 в м. Трабзон. 1979 р. закінчив факультет арабської та перської мови й літератури університету імені Ататюрка. З 1980 р. почав працювати викладачем. У 1985 р. захистив кандидатську дисертацію під керівництвом проф. Назіфа Шахіноглу, 1991 р. отримав звання доцента. З 1999 р. і до сьогодні обіймає посаду професора в університеті Кирккале, у якому працює завідувачем відділення східних мов та літератур.

Основні праці пов'язані з перською мовою та літературою, класичною турецькою літературою, творчістю Мевляни.

Основні праці:

- 1- *Sirâcî; Hayatı, Dîvânının Tenkitli Metni ve Tahlili* (Yayımlanmamış doktora tezi), Erzurum, 1984.
- 2- *Sayfî-i Buhârâî ve Dîvânının Tenkitli Metni*, Erzurum, 1990.
- 3- *Klâsik Dönem Türk Şiiri İncelemeleri*, Ankara, 2001.
- 4- *Mevlânâ ve Mesnevî*, Ankara, 2001.
- 5- *Mevlânâ ve Kültürümüz*, Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2005.
- 6- *Mesnevî'den Seçmeler*, Ankara, 2005.
- 7- *Mesnevî-i Ma'nevî, I-VI*, Konya, 2005 (*Farsça tenkitli metin, Doç. Dr. Derya Örs'le birlikte*); 2. baskı, I-III, Ankara, 2007, Akçağ Yay.
- 8- *Mevlâna Bibliyografyası*, Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Konya, 2006 (*Sait OKUMUŞ ve Fahrettin COŞGUNER ile birlikte*).
- 9- *Mevlânâ'nın Gözüyle... –İnsan ve Toplum–*, Ankara: Hizmet-İş Sendikası Yay., 2007.
- 10- *Mesnevî'den 800 Beyit*, Konya Valiliği Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Konya, 2007 (*Yrd. Doç. Dr. Armağan Erdoğan ile birlikte*).
- 11- *Kutbü'n-nâyî Osman Dede'nin Âyîn-i Şerîfleri*, Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2008 (*Timuçin Çevikoğlu ile birlikte*).

Переклад художньої літератури:

- 1- *Baharistan, Câmî*, Ankara, 2002.
- 2- *Gülîstan, Sa'dî*, Ankara, 2002.
- 3- *Mesnevî, Mevlânâ, I-II*, Ankara, 2004; 2. baskı, I-III, Ankara, 2007, 3. baskı, Ankara, 2007 (*tek cilt*)

Володимир Підвойний

Переклад зроблено за виданням: *Karşılaştırmalı edebiyat araştırmaları açısından klasik klasik Türk edebiyatı ile İran edebiyatı. Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu*

КЛАСИЧНА ТУРЕЦЬКА ТА ІРАНСЬКА ЛІТЕРАТУРИ В ПОРІВНЯЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

У дослідженнях класичної турецької літератури компаративістика потребує використання методів та підходів, які можуть зробити певний внесок у вивчення національних літератур. У Туреччині перед літературознавцем, який має на меті розкрити національні художні цінності чи здійснити дослідження в межах певної дисципліни, постають серйозні проблеми. Основне джерело цих проблем – погляд на турецькі художні традиції, які почали розвиватися на території Анатолії у XIII столітті, широка географія та «чужі» мови, а також сприйняття цих традицій на території Анатолії як «наслідувань».

Близько двох століть компаративістика, її критерії, привертають увагу наукових кіл Європи, допомагають нашій літературі у вирішенні цих складних питань. Незважаючи на те, що

в наукових колах більшості подолано негативні погляди на компаративістику, подекуди ставляться до неї із застереженням. Спеціалісти цієї галузі, віддалившись від порівняння національних літератур, боротьби за пріоритети, прагнуть рухатися в напрямі до вивчення міжнародних, наднаціональних структур.

Компаративістика, про яку йтиметься тут, поділяє погляди, які дозволяють краще вивчити можливості та специфіку нашої національної літератури. Іншими словами, дослідження в галузі компаративістики мають здійснюватися на основі добре вивчених національних літератур. Саме таким чином історія нашої літератури вийде на інший рівень вивчення. Такий підхід сприяє виявленню існуючих недоліків та їх усуненню. Прикладом можуть бути суперечки щодо ознак національної літератури: чи це мова, чи історія формування; у турецькій літературі важливим є як сучасна ситуація, так і увага до минулого. Насамперед маємо на увазі дискусію про впливи та наслідування, яка дала чимало позитивних результатів.

Класична турецька та іранська літератури дають матеріал для порівняльних досліджень. Це і порівняння окремих образів або цілих творів в обох літературах; вивчення типових сюжетів або тем, які існують в обох літературах, вивчення стилю та поетичних жанрів. Інтерес становлять переклади з перської турецькою мовою, встановлення факту існування у турецьких творах арабсько-перських запозичень тощо. Турецьку й перську літератури слід ґрунтовно досліджувати, маючи на увазі більше ніж тисячолітні їхні взаємини.

Якщо зважати на той факт, що в Європі вже кілька століть активно розвивається порівняльне літературознавство та історія літератури, то можна сміливо визнати, що в Туреччині та Ірані за цей час не зроблено особливих відкриттів у вищезгаданих галузях. Крім того, науковці обох країн не розглядають питань, глибоко занурених у компаративістику, рідко звертаються до досвіду західних колег. У статтях, які виходять в Туреччині з компаративістики, часто питання порівняльного літературознавства розглядаються досить побіжно, без заглиблення в суть. Про деякі проблеми, пов'язані з байдужим ставленням літературознавців Туреччини до досвіду західних компаративістів, ми згадаємо нижче. У вступі до історії турецької літератури подано чимало відомостей про літературу Ірану. Зокрема йдеться про те, що ця література справила помітний вплив на турецьку літературу. На нашу думку, до таких висновків учені приходять на без проведення належних попередніх досліджень і продовжують їх відстоювати, не беручи до уваги сучасних методів вивчення принципових, важливих проблем. По-перше, це недостатнє вивчення історичних подій, по-друге – підхід до творів письменників класичного періоду.

Почнімо з другого питання. Відношення між турецькою та іранською літературами говорять не на користь турецької літератури, переконливо про це свідчать книги з історії літератури, зокрема. Такий образ літератури виник у кінці XIX – на початку XX століть як незаперечна дійсність. Такі характеристики, як «оперсизовані турецькі поети», чи «зіранізовані турки», спочатку на Заході, а потім уже і в Туреччині та Ірані культивували зневагу та приниження класичного турецького вірша. На жаль, вони втрапили й до солідних досліджень і навіть енциклопедій.

Необхідно було звернутися до тюркських літературних регіонів, обрати нові принципи критичного аналізу літературних творів. Але було обрано найлегший спосіб: поширити однозначну думку, що класична турецька література наслідує іранську. Так, наприклад, у праці «Фузулі-Хафіз: порівняння двох поетів» із рубрики «Висновки» йдеться: «При створенні турецької літератури в Анатолії під впливом ісламської цивілізації, історично необхідним було взяти іранську літературу як модель. Мати за зразок усі її теми, літературні образи, уподобання, висвітлювати ті ж почуття та думки турецькою мовою» [1]. За півстоліття до цього Гібб,

вважаючи, що турки засвоїли іранську літературу в буквальній формі, пише: «Вони не замислювалися над тим, чи можна пристосувати іранську літературу до власних особливостей, і тому, навіть не намагаючись прилаштувати її (літературу) до національних ознак, самі пристосувалися до неї, нав'язали собі спосіб мислення іранців та їх погляди» [2].

Також привертає увагу такий підсумок вивчення літературних взаємин із Заходом за останні роки: «Розпочавши дослідження іранського та арабського впливу на нашу давню літературу, ми бачимо, що вплив французької літератури в період Танзимату, американської літератури після Другої світової війни збагачують нашу літературу, культуру із притаманною їм оригінальністю і традиціями» [3].

На такі міркування натрапляємо в працях багатьох турецьких літературознавців, у наукових розвідках із історії літератури в Ірані. Це, наприклад, дослідження «Перський вірш та література в сусідніх країнах Малої Азії» [4], «Перський вірш та література на території Османської Імперії» [5], «Погляд на вплив та поширення перської мови та літератури в Туреччині» [6] та «Іранська культура в турецькій країні» [7]. Наступні два речення зі статті 2000 року під заголовком «Перські літературні твори до VII.(XIII.) століття в Малій Азії» чітко висвітлюють подібні думки: «Офіційне поширення перської мови почалося зі зростанням впливу турків-сельджуків, які забуваючи свою, переймалися іранською культурою» [8].

Турецькі національні очуття не дозволяють прийняти твердження про живлення літератури іранськими традиціями, те ж стосується і поглядів іранців на їхню літературну спадщину. Дослідження з історії літератури в Європі, з одного боку, мають на меті сприяти вивченню національних літератур, з другого – їх спільному дослідженню крізь призму компаративістики. Проте установка на створення загальної історії літератури, особливо в Туреччині обернулася негативним сприйняттям порівняльних праць. Це помітно й тепер. Підхід і оцінка порівняльних досліджень у Туреччині дещо інші, ніж у Європі.

Якщо досліджують турецьку та іранську літератури, одразу характеризують турецьку літературу. В іранській же літературі турецький елемент (культура, вірування, вплив) не береться до уваги, хоча культурна діяльність анатолійських турків тривала до XI століття. Політичні кордони та ареал поширення мови – важливе питання, яке потребує вирішення в студіях з компаративістики у першу чергу.

Дослідження, які проводяться на Сході з цих питань, на відміну від Заходу, зазвичай позначені опосередкованим чи прямим впливом політичних національних інтересів. Протягом тривалого періоду політичні кордони не мали такої чіткої картини, як сьогодні. На територіях, де утворилася, розвивалася турецька та іранська літератури, турки Хорасану та Західного Туркестану з погляду щільності населення та політичного впливу, особливо після прийняття мусульманства, протягом IX-X століть займали панівне становище. Те, що стоїть поза турецькою традицією, як перська мова, не береться до уваги тими, хто цікавився історією літератури обох країн.

Турки створювали красне письменство та наукову літературу перською та арабською мовами, як і рідною мовою. У VII столітті в культурі, мові, способі життя суспільств, на які поширився іслам, простежуються величезні зміни. Через це історія цих націй ділиться на два періоди: доісламський та післяісламський. Художні твори турків та персів належать в основному до післяісламського періоду. Якими ж критеріями повинна визначатися національна література, яка розвивалася в межах цих дворівневих площин під політичним пануванням турків з невеликою кількістю винятків на тій самій території?

Очевидно, що дослідження з компаративістики тут стануть у пригоді. На Заході науковці досліджують цю проблему в різних аспектах. Наприклад: А.М. Руссо та Хл. Піко, стверджують: «Подолання кордонів пішло на користь. Таким чином, з'явилися нові важливі проблеми. Що потрібно розуміти під «національною літературою»? Це проблема мови, політичного інтересу чи культурної традиції?.. Або що можна сказати про фландрійську літературу, створену на межі двох суспільств, чи то про швейцарську чотиримовну літературу? Чи можемо ми говорити про скандинавську літературу, яка складається із чотирьох частин (разом із Ісландією – із п'яти)? А кельтська, чи література Провансу, чи середньовічні латинські тексти – як їх класифікувати? Якщо б не було компаративістики, чи можна взагалі було б порушувати такі питання?» [9].

Поль ван Тігем також порушує цю проблему: «Є питання, яке потребує уточнення: якими є межі літератури певного періоду? Про що ми маємо підстави говорити: чи про те, що перебуває за межею кордону, чи про чужу вітчизну, чи про іноземний вплив, чи про вплив на іноземців? Легко відповісти на це питання, якщо воно стосується єдності мови та політики, чи то місця, яке приблизно збігається, наприклад, Франції та Англії або Франції та Іспанії. Проте дуже часто немає відповідності між мовою та політичними кордонами, і тоді виникає ситуація, коли неможливо знайти один спосіб розв'язання проблеми, а пошук аргументів на користь певного способу вирішення проблеми є справою делікатною» [10]. Цей аналіз, здійснюваний щодо латинської мови, набув поширення в багатьох країнах і видається прийнятним і для інших мов. «Ця (міжнаціональна) історія літератури значне місце приділяє латиномовним творам епохи Середньовіччя, Ренесансу та XVIII століття в деяких країнах. Через інтернаціональність латинської мови ці твори знані всіма націями та освіченими людьми» [11].

Визнаючи важливість проблеми, Веллек та Уоррен наголошують: «Тільки докладно вивчивши питання, ми зможемо написати історію національної літератури, і не лише з погляду географії чи мови. А далі встановити, як національна література вплинула на європейські традиції. Світова та національна літератури змішалися одна з одною» [12].

Ці питання у межах компаративістики вже порушують і в Туреччині. Наприклад, звернімося до слів шановного Енгінюна: «Що розуміють під поняттям «зарубіжна література»? Що важливіше: мовна різниця чи то політична сфера? Австрійська література німецькою мовою, яка є за політичними кордонами, відноситься до німецької літератури, чи то німецька та австрійська літератури – це дві різні сфери досліджень? Та ж проблема стосується арабомовних, англомовних країн. Якщо мова йде про Туреччину, то чи можна твори, написані турецькою мовою, але створені за межами політичного об'єднання, відносити до національної літератури, чи вони належать до сфери порівняльного літературознавства? Чи можна розглядати тюркомовні твори поетів дивану, які творили трьома мовами, у межах національної літератури, а їх арабські та перські збірки чи месневі досліджувати крізь призму порівняльного літературознавства? Якщо розглядати їх у межах політичних об'єднань, то у сфері якої дисципліни потрібно розглядати твори, написані турецькими авторами цими мовами? Чи є твори турецьких письменників, які виростили у Німеччині, німецькою літературою?» [13].

Якби твори турецьких митців, написані в попередні епохи перською мовою, осмислювалися з таких поглядів, то можна було б спиратися на значно ширшу літературну та культурну спадщину. Але цьому не сприяє усталений погляд на мовне питання. Намагаючись визначити основи, які стосуються теми Агаха Сирри Левенда, та говорити про турків, які писали іншими мовами, крізь призму компаративістики, можна підсумувати: «Є турки за походженням, які через те, що виростили в інших регіонах чи прожили життя не на історичній батьківщині, писали іншими мовами. Наприклад, Нізамі Гянджеві – за походженням турок. Але вважається

одним із основоположників іранської літератури, тому що своєю творчістю відіграв важливу роль у становленні іранської літератури. Коли ведуть мову про творчість Мевляни, також натрапляють на численні проблеми й складнощі: «... Думка та ідея, які він намагається розвинути у месневі, хоча й написаному перською мовою, настільки тюркські, що тюркське культурне життя неможливо пояснити, не виділивши належного місця для цього твору» [14]. А.С. Левенд будує свою концепцію на тому, що твори письменників потрібно відносити до історії літератури того народу, культуру якого він уподобав, мовою якого він писав [15]. Таким чином, потрібно віднести твори Мевляни до історії арабської літератури через те, що він писав їх арабською мовою. Навіть відомого османського письменника Ахмеда Пашу треба віднести до арабської літератури через те, що він написав декілька віршів саме арабською мовою. Складно розмежовувати такі явища, але методи й підходи компаративних досліджень уможливають рішення цих складних питань, дають обґрунтовані відповіді.

Шановна Айтач ще більш відкрито та переконливо пише про проблему турків у Німеччині: «У Німеччині є турки, які пишуть німецькою мовою; вони вже виробили певні літературні форми. Певна річ, для означення літератури насамперед слід застосовувати принцип «мови». Відповідно до таких правил література, яка пишеться німецькою мовою, є німецькою літературою. Між тим, питання, яке непокоїть турків, що живуть у Німеччині і пишуть німецькою мовою, полягає в тому, наскільки література, написана німецькою мовою, є німецькою? Ці твори з погляду наповненості, духовності є більше турецькими, ніж німецькими, вони написані німецькою мовою, але перейняті «турецькістю» [16]. Відтепер через створення турками творів німецькою мовою є підстави говорити про «Турецьку літературу в Німеччині» [17].

Порушене питання навіть у такій дискусійній формі проллє світло на певні покриті мороком моменти турецького класичного вірша, пов'язані з минулим. Зараз нам потрібно коротенько озвучити аспекти, визначені декілька століть назад із метою оцінити історичні відношення між нашою класичною літературою та іранською літературою.

1. У III/IX столітті після прийняття мусульманства перський вірш, який почав процвітати, розвинувся на географічній території, яку заселяв та якою управляв турецький народ.
2. У більшості віршів, написаних перською мовою, зображувалися особистості, які мали турецьке походження, а не герої іранських дестанів.
3. Починаючи з першого періоду, серед видатних перськомовних поетів є багато митців турецького походження.
4. Описи в перських творах були здійснені турецькими авторами.

У межах цієї статті немає можливості подавати факти, які б проілюстрували подані твердження. Але варто також зауважити, що у творах, які належать до перських збірок та джерел X століття, містяться тисячі байтів, що можуть підтвердити слушність вищезазначеного. Значну їх частину ми об'єднали під заголовком «Турки та турецька культура в ранній поезії новою перською мовою», а також здійснили архівні дослідження матеріалів, що припадають на час існування тюркських держав, Мавверранагрі, Хорасані та тогочасного Ірану [18]. Останнім часом деякі іранські дослідники відчули потребу повернутися до цього питання з погляду історії іранської літератури. У творах X та XI століть, об'єднаних під назвою «Форми образності в перському вірші», розміщені похвали турецьким державним діячам, належну увагу приділено релігійним цінностям, у них немає почуття іранського націоналізму [19].

У творі під назвою «Старий перський вірш у формі критики ісламської моралі» дослідник, пафосно дорікаючи письменникам, які писали численні касиди на одичні теми, осмислює це

питання з власного погляду [20]. Твір під назвою «Medh, Dâg-ı peng ber sîmâ-yı edeb-i Fârsî» пронизаний звинуваченнями у бік турецького народу, який лише через одинадцять століть вирішив у своїх віршах згадати націю, рідну землю [21].

Літературні традиції, які визначилися у зв'язку з розселенням частини турків в Анатолії у другій половині XI століття, далі розвивалися трьома мовами. Крім того, у XIII столітті тривало поширення художніх творів турецькою мовою. У порівняльних дослідженнях турецької та іранської літератур ходу історичних подій не було приділено достатньої уваги. На це були певні причини: деякі історичні та художні твори були невідомі науковій спільноті. Не було можливості скористатися з них. Та й сама історія літератури та принципи порівняльного літературознавства не розроблялися на Сході. Важливо тепер ще раз переосмислити цю тему з погляду компаративістики.

Упродовж тривалого часу турецька література сприймалася дослідниками як наслідування, копіювання іранської літератури. Коли останнім часом стали з'являтися цікаві дослідження, в яких турецька класична література розглядається як окреме самостійне явище, виникли суперечки з приводу правильності таких підходів. Західні та іранські дослідники перебільшують значимість впливу іранської літератури на турецьку.

Сьогодні ж фахівці-компаративісти досить обережно ставляться до таких понять, як наслідування, вплив, оригінальність та інтертекстуальність. Згідно з їхніми висловлюваннями, міжнародні впливи, наприклад, французької, німецької, англійської та інших літератур є природним станом речей. Промовистим прикладом з епохи ренесансу може слугувати факт, коли французький вірш повністю перебував під грецьким та латинським впливом [22].

Компаративісти мають своє бачення як щодо мовного втілення, тематики, так і щодо наслідувань та запозичень: «Всі можуть щось запозичити з іншого! Це процес, який постійно триває та проявляється у світових масштабах» [23].

Проте, як зазначалося вище, у Туреччині та Ірані упродовж останнього століття так і не вдалося узгодити в межах літературної традиції суперечливі факти: Мевляна, який жив у Коньї – столиці сельджуцької держави, – у своїх творах XIII століття втілював ідеї, що стосувалися всього людства, а тому він і досі привертає увагу; Сааді з оточення салгурських турків, який жив в іранському місті Ширазі, а також Юнус Емре, святий з Анатолії, не сягали таких вершин художнього мислення. Беручи до уваги всі зазначені факти, можемо стверджувати, що майбутні дослідження в галузі порівняльного літературознавства стануть справді важливими і корисними, якщо досягнуть успіху в поєднанні Сходу і Заходу, нового і старого.

Література

1. *Hasibe Mazıoğlu*, Fuzûlî-Hâfız, Ankara, 1956, s. 365.
2. *E. J.W.Gibb*, Osmanlı Şiir Tarihi, Çev. Halide Edib öncülüğünde heyet, Cilt I, Kitap 1, İstanbul, 1943, s. 7.
3. *İnci Enginün*, Mukayeseli Edebiyat, İstanbul, 1992, s. 11.
4. *Rızâ Hüsnü-i Şâhî*, Şi'r u edeb-i Fârsî der kişverhâ-yi hemsâye-Âsyâ-yı sagîr-, 1354 hş (İlk baskı, 1350 hş./ 1971).
5. *M. Emîn-i Riyâhî*, Zebân ve edeb-i Fârsî der kalemrov-i Osmânî, tahrân, 1369 hş. (1990).
6. *İlhâme-i Miftâh-Vehhâb-i Velî*, Nigâhî be revend-i nufûz ve gusteriş-i zebân ve edebîyât-ı Fârsî der Türkiye, Tahrân, 1374 hş. (1995).
7. *Abdülkerîm-i Gülşenî*, Ferheng-i İrân der kalemrov-i Türkân, Tahrân.
8. *Celîl-i Nazârî*, Âsâr-ı edebî der Rûm-i şarkî tâ karn-ı heftum, Suhan-ı ışk, sayı 12, Bahar 1380 hş, (2001), s. 15-17 (Makale özeti).
9. *M. Rouseau-Cl. Pichois*, Karşılaştırmalı Edebiyat, Çev. Mehmet Yazgan, İstanbul, 1994, s. 92.
10. *Paul Van Tieghem*, Mukayeseli Edebiyat, Çev. Yusuf Şerif Kılıçel, Ankara, 1943, s. 42-43.
11. *P. V. Tieghem*, Mukayeseli Edebiyat, s. 164.

12. *R. Wellek-A. Warren*. Edebiyat Biliminin Temelleri. Çev. Ahmet Edip Uysal, Ankara, 1983, s. 64.
13. *İnci Enginün*, Mukayeseli Edebiyat, s. 14.
14. *Agâh Sırrı Levend*, Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara, 1973, s. 41-43.
15. *Agâh Sırrı Levend*, Türk Edebiyatı Tarihi, s. 39.
16. *Gürsel Aytaç*, Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi, Ankara, 2001, s. 37-38.
17. *Gürsel Aytaç*, Edebiyat Yazıları II, Ankara, 1991, s. 153-156.
18. *Adnan Karaismailoğlu*, Klâsik Dönem Türk Şiiri İncelemeleri. Ankara, 2001, s. 35-59, 60-75.
19. *M. R. Şefî'i-i Kedkenî*, Suver-i hayâl der şî'r-i Fârsî, Tahran, 1366 hş. (İlk baskı 1349 (1970)).
20. *Hüseyn-i Rezmcû*, Şî'r-i kuhen-i Fârsî der terâzû-yi nakd-i ahlâk-i İslâmî, I-II, 1366 hş. (1987).
21. *Nâdir-i Vezînpûr*, Medh, Dâg-ı neng ber sîmâ-yı edeb-i Fârsî, Tahran, 1347 hş. (1995).
22. *Paul Van Tieghem*, Mukayeseli Edebiyat, s. 8.
23. *Paul Van Tieghem*, Mukayeseli Edebiyat, s. 142.

**Переклад Ірини Прушковської,
Євгенії Олейнікової**

Ахмет Джума

Відомий турецький літературознавець, перекладознавець, германіст, магістр соціології. Закінчив Сельджукський університет. Працював в університетах Памуккале, Анкарському, нині – у відділі компаративних досліджень Сельджукського університету.

Основні праці: CUMA, Ahmet, (2009): Karşılaştırmalı Edebiyat'ta Araştırmacının Sorunları: «İlkel Etki Avcılığı»ndan; «Tuzaklarla Dolu Kaygan Bir Zemin»e, içinde: Selçuk Kültür Sanat ve Spor Rehberi, Konya, s. 20-21; CUMA, Filiz, İlknur (2007): Yabancı Dil Ders Kitaplarında Görsel Tasarımın Eğitim-Öğretimdeki Önemi, VI.

Ірина Прушковська

Переклад здійснено за виданням: Ahmet Cuma. Edebiyat sosyolojisi ve karşılaştırmalı edebiyat bilimi – sanat ve bilimin sınır ötesi etkileşmesi// Selçuk üniversitesi Sosyal bilimler enstitüsü dergisi 22/2009. S. 81-94

ЛІТЕРАТУРНА СОЦІОЛОГІЯ ТА КОМПАРАТИВНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО ЗА МЕЖАМИ ВЗАЄМОВПЛИВУ МИСТЕЦТВА І НАУКИ

Вступ

Якщо потрібно дати енциклопедичне визначення поняття «літературна соціологія», ми можемо говорити про існування дисципліни, яка користується методами як літератури, так і соціології, виникнення якої припадає на 1900 роки, і яка досліджує те, як суспільні норми впливають на літературне мистецтво, а також саму функцію літератури в житті соціуму.

Іво Браак пише про те, що літературна соціологія «прив'язує» різноманітні дослідження та історію літератури до соціальних норм (Браак, 1990:29). Цим він вказує на історичні зв'язки літературної соціології. Отто Ф. Бест, у свою чергу, визначає літературну соціологію як галузь дослідження, яка намагається висвітлити взаємозв'язки між літературою та суспільством (Бест, 1972: 154).

Усі ці визначення та коментарі, окреслюючи рамки літературної соціології, водночас показують взаємовплив суспільства та літератури.

Суспільствознавство важливе також і для компаративного літературознавства, яке є частиною загального літературознавства. Водночас воно постає перед нами ще більш заплутаним і незрозумілим через те, що компаративне літературознавство бере за об'єкт свого дослідження водночас кілька національних літератур. Це ж зумовлює поєднання в одній дослідницькій площині багатьох соціальних норм і умов.

Літературну соціологію слід осмислювати широко. Спершу необхідно окремо розглянути явища літератури та соціології і, відштовхуючись від цього, віднайти спільне підґрунтя для літературної соціології.

Після такого послідовного аналізу зони перетину літературної соціології та компаративного літературознавства, а також взаємозв'язок цих дисциплін стануть набагато зрозумілішими.

Література і соціологія

Література та соціологія мають спільні джерела. Відмінність же цих двох галузей витікає, перш за все, з їхньої структури та походження. Якщо література є галуззю мистецтва, то соціологію прийнято вважати незалежною науковою галуззю.

Орхан Ханчерліолу дає визначення соціології: «Це наука, яка вивчає й досліджує суспільство і фіксує його об'єктивні закони та норми» (Ханчерліолу, 1996: 412).

Давши таке визначення, він так міркує про генезу соціології та її завдання й цілі: «Показовим є історичний матеріалізм, який сформував наукову соціологію. Він відкрив об'єктивні та історичні закони розвитку суспільства» (Ханчерліолу, 1996: 413).

Як свідчить сказане Ханчерліолу, соціологія не лише цікавиться сучасним станом суспільства, вона декларує принципи розвитку, які стосуються його майбутнього.

Ханчерліолу пояснює: «Погляд, за яким суспільне життя має пояснюватися суспільними умовами, [...] це тенденція до пояснення усіх проблем особливостями суспільного устрою» (Ханчерліолу, 1996: 415).

Згідно з цим, певні суспільні обставини можна пояснити лише в контексті часу та умов. Це своєрідна характеристика, яка проливає світло на літературну соціологію щодо методології.

Як видно з пояснень Ханчерліолу, в центрі уваги соціології перебуває соціум, соціальні норми та ідеали, а через те, що вона є науковою галуззю, ці особливості розглядаються в об'єктивній площині. Але якщо митець сприймає об'єкт суб'єктивно, то науковець мусить дивитися на нього з іншої, об'єктивної точки зору (Саалик, 2004: 181).

Іншою відмінною особливістю мистецтва є те, що воно спирається на абстрактну модель: «У мистецтві важливими є «абстрактна побудова» та «абстракція», а в науці – аналіз, який приносить результати і, звісно, сам результат (Саалик, 2004: 182).

Проте не варто сприймати поняття «абстракції» у контексті літературної соціології як те, що є хибним або ж таким, що «не відображає реальність».

Харрігтон із цього приводу каже, що література є «правильною» в іншому значенні.

На його думку, література перетворює буденні досвід та спосіб життя на сенс та вибір, забезпечує «сміслові» поєднання між існуючими об'єктами. З цього погляду мистецький твір уможлиблює осягнення буття; він ставить собі за мету розкрити світові таємниці, які оточують і обмежують нас. Витвори мистецтва слід сприймати саме таким чином (Харрігтон, 2004: 57).

Соціологію прийнято вважати науковою галуззю, яка досліджує взаємодії між соціальними групами. «Література – це ніщо інше, як уявлене кимось відображення цих взаємодій» (Мерріл, 2004: 43)

Вплив літератури на суспільство привертав і продовжує привертати увагу дослідників. Зображуючи природу, людину і життя, літературні твори начебто віддзеркалюють образ землі.

Давно існувала думка про те, що між мистецтвом і дійсністю існує зв'язок, тому що такий тісний зв'язок існує між людиною, природою та життям. Але завжди існували різні відповіді на питання стосовного того, як саме мистецтво відображає дійсність, і що ж таке є ця дійсність. Існує три погляди на те, як мистецтво зображує дійсність:

1. Мистецтво зображує її такою, як вона є насправді;
2. Мистецтво зображує загальний або ж окремий специфічний стан дійсності;
3. Мистецтво зображує ідеальну дійсність (Моран, 1994: 15-16).

Ми можемо наводити безліч прикладів того, як мистецтво «створювало» фундамент для історичних змін. Література спроможна надавати суспільству будь-якого сенсу та форми і, можна сказати, стоїть «авангарді життя» (Саалик, 2004: 183).

Не можна забувати й того, що література має важливу силу впливу там, де йдеться про окремі періоди існування суспільства та його подальшого розвитку (Карпат, 1962: 5).

Потужний вплив літератури на суспільство пояснюється ще й великим спектром тем, які вона охоплює. У літературу так чи інакше входять людське життя, природа, суспільство, всесвіт, буття й небуття.

Шабан Саалик так коментує вплив літератури на суспільство: «Література може прищеплювати своє бачення і свої якості як індивідуума, так і соціуму; вона наче є провідником нового сприйняття, нових поглядів і нового способу життя. Чи не література врятувала народи від поневолення; чи не вона піднесла та звеличила свободу, чи не вона підготувала визвольні війни?» (Саалик, 2004: 183).

Саме тому дослідник, який вивчає літературні події, що припадають на певний історичний період, обов'язково мусить спрямовувати свою увагу на зв'язок літератури зі соціальними змінами та суспільним розвитком.

Вивчити зв'язок між літературою та суспільством поставили за мету дослідники соціоісторії (Sozialgeschichte), розпочавши у 60-х роках активну дискусію щодо літературного методу (Wechsel, 1996:446).

Література досліджує людину. Соціологія, у свою чергу, сприймає людину як індивідуум у суспільстві. Саме людське життя виступає тут об'єднуючим фактором.

Соціологія та література досліджують такі аспекти, як життя людини, її стосунки з іншими людьми, характер цих стосунків (Саалик, 2004: 186). Ці спільні елементи, які є вихідними пунктами для літератури та соціології, становлять основу літературної соціології як окремої дисципліни.

Літературна соціологія

Уже задовго до того, як Комт (Comte) 1830 року запропонував назву «соціологія», існував напрям літературно-соціального дослідження. Про це свідчать праці мадам де Сталь, Віко, Берклі, Бато і Гердера. У цих працях поруч фігурують аспекти політичної історіософії та історії літератури.

Очевидним є те, що літературні твори мають певний вплив на життя соціуму і що в літературі відображаються суспільні відношення (Рассем, 1965: 312).

Літературна соціологія (Literatursoziologie) або соціальне літературознавство (soziologische Literaturwissenschaft) досліджує соціальні та економічні умови, у яких розвивалася (ється) література, а також умови й механізми взаємного впливу.

Літературна соціологія досліджує період, у якому жив автор, його економічне становище, його статус у суспільстві, його причетність до модних тенденцій часу або його маргінальність, його світогляд, рівень освіти; крім цього, вона бере до уваги його зв'язки з народом, іншими авторами, наступними поколіннями, та його зв'язки за межами країни.

З погляду комунікації, літературна соціологія розглядає літературний твір як одиницю книжкового ринку: постає завдання дослідити, які види книжок цікавили суспільство, що «жило» за часів написання твору, які книжки і коли саме мали найбільшу популярність у бібліотеках, є й інші аспекти зацікавленості літературної соціології.

* * *

Так, основну причину написання романів Мерріл вбачає в намаганні автора зобразити життя. На його думку, роман – це спостереження й фіксація соціального довкілля з авторської перспективи.

А соціологи, які відчувають інтерес до літератури, мають досліджувати відношення між літературою та суспільством. Те, на чому вони зазвичай зосереджуються, це не що інше, як

соціальний прошарок, до якого належить автор, враження і реакція читача, а також вплив літератури на процеси в суспільстві.

Літературна соціологія як частина літературознавства виникла на початку XX століття у країнах Сходу та в США. Пізніше, у 70-х у Федеративній Німеччині сформувалася галузь методологічних досліджень (Уїлперт, 1989: 529). Прийнято вважати, що на Заході літературну соціологію започаткувала мадам де Сталь.

У Туреччині термін «літературна соціологія» вперше використав Зіяеддін Фахрі Финдиколу. Першим, хто досліджував літературну соціологію у науковій праці, а отже, «надав» їй наукового статусу, був Нуреттін Шазі Кьосеміхал.

У 1965-1966 навчальному році на літературному факультеті Стамбульського університету літературну соціологію почали вперше викладати як дисципліну. У цей період у Туреччині з'явилися важливі наукові праці, які й створили ґрунт для вітчизняної літературної соціології. Джеміль Меріч у цей період написав кілька праць, присвячених новій галузі знань.

Меріч, який простежував «зони перетину» літератури та соціології, зосередився на створенні нової дисципліни (Джошкун, 2004: 176-178; Айдин, 2004: 159).

* * *

Літературна критика повинна бути спрямована не лише на естетичні параметри, але й на зв'язок літератури із суспільством.

Пильна увага Джорджа Лукакса, Вальтера Бенджаміна та соціолітературознавців Франкфуртської школи до питань зв'язку літератури та суспільства забезпечила свого роду ренесанс для емпіричної літературної соціології цього періоду (Wechsel, 1996: 446).

Емпіричне літературознавство, крім естетичних особливостей твору, досліджує його комунікативний аспект та умови виникнення. Тому користується методом емпіричного соціального дослідження.

«Емпірична літературна соціологія, у свою чергу, цікавиться питаннями активності в межах літературної спільноти, як-от: виробництво, суспільна роль автора, становлення масового читача, функція літературного продукту в житті суспільства тощо» (Айтач, 1999: 124).

На думку Джорджа Лукаса, джерело будь-якої діяльності людини зароджується в повсякденному житті. Таким чином, стають очевидними джерела науки й мистецтва. Уолтер Бенджамін критикує теорію мистецтва; він вважає, що це естетизація політики, тим часом визнає політичну заангажованість мистецтва.

У 1930, з перших років існування Веймарської республіки, Інститут соціальних досліджень, відомий як Франкфуртська школа (Institut für Sozialforschung), відіграв важливу роль у становленні німецької соціології. [...] Розвинувши пізніше критичну соціальну теорію Хоркейма та Адорно, школа зазнала впливу нової марксистської течії, яка зміцнювалася з кінця 1960 (Айтач, 1999: 125-126).

Увага зосереджувалася насамперед на процесові створення й поширення художніх творів. У зв'язку з цим основна галузь дослідження літературознавства, естетика, на певний час відійшла на другий план.

Естетику твору замінили соціальні аспекти в ньому. Таким чином, літературно-соціологічні дослідження, спрямовані в інше русло, зумовили разом із появою нових дисциплін і потребу нового методу. Дослідники, які переконували, що література при переході соціальних елементів у сферу естетики має розглядатися із соціологічних засад, щонайменше випустили з поля зору той факт, що естетичні елементи зазвичай так само переходять у соціальну сферу.

Література є соціальним інститутом, який використовує мову (а їй також притаманна соціальна природа) як засіб власного вираження.

Такі традиційні елементи, як символіка і ритм, можуть виникати лише всередині суспільства і відображати його. У широкому розумінні, література – це соціальна істина. Навіть внутрішній чи суб'єктивний світ людини та природи можуть стати темами, які легко «імітує» література (Wellek-Warren, 1983: 123).

Зв'язок літератури з символізмом, міфологією та релігією в різні історичні періоди зазнає суттєвих змін і визначає важливість літератури всередині культурної системи. Водночас мова, яка є однією із суттєвих умов літератури, упродовж тривалих періодів часу так само зазнає різних змін, пов'язаних із соціально-політичним розвитком.

* * *

Література має можливість передавати естетичний досвід існуючого світу, може висвітлити різноманітні життєві досвіди; певним чином пролити світло на життя суспільства, перетворюючи все це на оповідання чи роман. «Це відбувається не завдяки усвідомленню тези й антитези ідеологічної критики (марксизм) і не через функціональну філософію (Дюркгейм / Парсон); це відбувається через імітацію, метафору, іронію, які або вбивають, або змушують сміятися до сліз, завдяки здатності твору будувати зв'язки між досвідом та подіями, абсолютно не пов'язаними одне з одним, які виникли в результаті суспільних зв'язків та осмислення життєвих цілей персонажів твору (Харрігтон, 2004: 58-59).

Ці слова Харрігтона переконують у тому, наскільки взаємопроникною є триада «естетика-соціум-література» і як вона перетворюється на єдину матерію.

Одними з найважливіших елементів, які ми характеризуємо як позалітературні, тобто на межі літератури й соціології, вважаються письменницьке ремесло, соціальне довкілля автора, статус та ідеологія. Необхідно також включити до цієї сфери соціальні теми, що порушуються в художніх творах, ідеї, які вони постулюють, соціальні завдання і вплив, який здійснюється на читача. Їх можна згрупувати у три рубрики: 1) авторова соціологія; 2) соціальний аспект самих художніх творів; 3) вплив літератури на соціум (Веллек-Уоррен, 1983: 126).

Корисно буде коротко описати ці розділи: перш за все, слід мати на увазі те, що кожен автор є членом суспільства і відповідно до цього «митець, оповідаючи істину, хоче він того чи ні, говорить про історичні та соціальні істини (Веллек-Уоррен, 1983: 126).

Між літературним твором та часом його появи існує певна залежність.

«Література – це своєрідний щоденник нації. Вона оповідає про її минуле, теперішнє й майбутнє» (Саалік, 2004: 183).

* * *

Для дослідження суспільного образу автора найважливішим джерелом є його біографія.

Через це потрібно не випускати з поля зору обставини, у які потрапив або в яких перебував автор. Автор не лише залишається під впливом суспільства, а й може впливати на суспільство.

Найважливішим елементом у взаєминах література-суспільство є мова.

Мова, яка закорінена в суспільстві й виникає в соціально-культурному середовищі, є основним складником літератури. Мова, яка вважається найважливішим матеріалом літератури, є насправді соціально-культурним явищем.

Мова як засіб літератури є водночас найважливішим напрямом на шляху до її соціального становлення й розвитку. Література виникає та функціонує як необхідний зв'язок різних соціальних інститутів.

Оскільки письменник, описуючи якісь явища, відтворюючи реальність, не може не зображувати соціальні реалії, можна стверджувати, що художні твори є свого роду задокументованою дійсністю (Саалик, 2004: 187).

Наприклад, вплив певних художніх творів на суспільство позначається тим, що люди намагаються бути схожими на персонажів цих творів. Чи це «Страждання молодого Вертера» Гете, чи це «Мушкетери» Дюма, люди читали ці книжки, закохувалися, страждали тощо (Веллек-Уоррен, 1983: 135).

Тому дослідження читацької аудиторії – це насправді визначення впливу, який справляє література на суспільство.

Автор може не тільки бути під тиском і впливом суспільства, але й сам упливати на нього та змінювати його.

Отже, не випадає ухилятися від дослідження художніх творів із погляду соціології насамперед для того, щоб простежити ті суспільні явища, які були спричинені, «спровоковані» літературою.

Соціологія літератури – літературна соціологія

Дослідник, який хоче наблизитися до художнього твору з соціологічних засад та застосувати при цьому методи, які застосовує соціологічна наука, мусить звернути увагу на різницю між поняттями «соціологія літератури» (Soziologie der Literatur) та «літературна соціологія» (Literatursoziologie).

Коли йдеться про «соціологію літератури», то мають на увазі:

1) період, у який творив автор, економічне та соціальне становище автора, його соціальне коріння тощо;

2) внесок автора в розвиток сучасного йому суспільства. На передній план можуть виступити суспільні думки, потреби та проблеми. Це вимагає набагато ширшого і масштабнішого дослідження;

3) вплив літератури на суспільство (Коллер, 1992: 82; Веллек-Уоррен, 1983: 126).

Тим часом «літературна соціологія» у розглядає літературу як феномен суспільства. Соціологія літератури набагато ближча до соціологічної науки, оскільки визначає зв'язок літератури та суспільства, беручи до уваги не лише зовнішні чинники, як-от: біографія автора, виникнення твору, його наповнення, особливості мовлення та ідіостилю, культурна цінність твору та рівень його «впливовості». Соціологічно-літературні дослідження, або, як ми кажемо, «літературна соціологія», яка стосується власне літературознавства, може існувати лише за сприяння людського фактора. Так, у Європі такий поділ літературної соціології сприймався як належне, у Туреччині ситуація складалася інакше. Зупинімося на деяких особливостях.

Як показують соціологічно-літературні дослідження, література не існує сама по собі. Література народжується в суспільстві і сприймається як прояв суспільства. Письменник, його твір та його читач належать суспільству. Необхідно зважати на потреби суспільства і так вирішувати питання мистецького характеру.

Сезаї Джошкун також стверджує, що літературна соціологія спрямована на художній твір поза власне літературним контекстом. На його думку, літературна соціологія вимагає ґрунтового й цілеспрямованого дослідження «четвірки», в яку входять автор, твір, видавець і читач.

Коли він говорить про ґрунтовне вивчення, то має, насамперед, на увазі дослідження особистості автора (його генеалогічного дерева, періодів його життя тощо), видавця та читача

(тут необхідні знання історії, соціології та філософії), а також твору (йдеться про порушені у творі соціальні питання і події та ставлення письменника до них) (Джошкун, 2004: 190).

Соціологічно-літературні дослідження, які набули успіху в науковій сфері, і наукові методи, якими послуговувалися вже в XIX ст. викликають неабиякий інтерес і далі.

Цей метод дослідження з'явився як порятунком від суб'єктивізму і був покликаний покласти край літературним суперечкам (Моран, 1994: 74).

* * *

Коли автор працює над твором, він перебуває під впливом багатьох чинників: клімат країни, у якій він живе, фізичні, політичні та соціологічні умови.

У літературі існує детермінізм. «Найважливішу роль відіграє література «умов і середовища». Серед умов, які створюють середовище, визначальними є клімат, земля, географічне розташування і соціальні умови. Вони «обумовлюють» людський характер та натуру. Північний клімат, позбавлений сонця, де нормою є постійні дощі та тумани, обумовлює «меланхолійну» літературу; тим часом радісні ноти в літературу вносить сонячний клімат півдня» (Моран, 1994: 75).

Моран також каже про те, що «критик, який досліджуватиме умови та особливості того періоду, у який народжувався твір, зможе набагато краще пізнати самого автора, його твір або жанр» (Моран, 1994: 76).

Необхідно взяти до уваги, що у контексті дослідження зв'язків між літературою та суспільством художній твір є вираженням та констатацією суспільних явищ. Така тенденція є надзвичайно плідною на шляху визначення основних ознак соціальної історії. Коли дослідник береться за конкретний мотив у межах якогось періоду, він легко може створити собі поле для діяльності. Такі праці дуже поширені. Їм часто віддають перевагу дослідники компаративісти. Але обмежуватися цим навряд чи й можна, адже для точнішого розуміння й усвідомлення сказаного необхідним є авторський погляд на твір і жанр, у якому він працює. Таким чином, дослідникові слід брати до уваги стиль, художні засоби, які використав автор.

Рене Веллек та Остін Уоррен так окреслюють цю обставину: «Дослідження, у яких дотримуються думки про те, що література є лише дзеркалом чи копією життя, а отже соціально задокументованою дійсністю, не мають сенсу. Такого роду праці є важливими лише за умови, якщо в них розглядається творчість письменника з точки зору соціального спрямування. Чи писався твір з метою бути реальним документом дійсності, чи він був карикатурою, чи романтично ідеалізований? (Веллек- Уоррен, 1983:137).

Зрозуміло, що те, наскільки реалістично письменник відтворить соціальні ознаки, має велике значення з погляду літературної соціології.

* * *

Рене Веллек та Остін Уоррен висловлювали також думку про те, що для визначення соціальних елементів у художньому творі необхідно також звертати увагу на естетичні аспекти; причому вони не вважали, що літературні параметри мають походити від соціальних норм.

Відправною точкою виступає, за словами Веллека, Остіна та Коллера, констатація соціальних мотивів поняттями «літературної соціології», і вона вимагає паралельності із «соціологією літератури». Вони вважають, що «соціологія літератури» ближча до соціології, а «літературна соціологія» більше схиляється до літературознавства.

Дослідник, який зміг досягнути мистецький стиль автора, зможе навіть в утопічному творі, що відображає нереальне і вигадане суспільство, яке не відповідає дійсності, побачити зв'язок між літературою та суспільством і знайти для себе цінні матеріали.

«Найзаплутаніша алегорія, найсумирніша пастораль і найогидніший фарс, досліджені належним чином, можуть розповісти вам чимало про сучасне суспільство» (Веллек- Уоррен, 1983: 140).

Літературна соціологія й компаративне літературознавство

Вихідною точкою літературної соціології є дослідження суспільства, сфокусованого в літературному творі. Через це вона «живиться» від літератури та соціології.

Таким чином, розміщуючи в одних рамках художнє мистецтво і соціологію, ми приходимо до, так би мовити, змішаної наукової дисципліни. У такий спосіб здійснюється міждисциплінарне дослідження.

Коли на передній план висувається соціальне, яке міститься у тканині художнього твору, то дослідження, які розробляються із соціологічною перспективою, сприяють тому, що художній твір набуває різних значень.

Таким чином, літературна соціологія приймає літературний твір як документ і, зважаючи на часову послідовність, ставить собі за мету констатувати ознаки розвитку народів.

Порівняльне літературознавство, так само як література й літературна соціологія, досліджує матеріальний та духовний розвиток народів в історичному контексті на підставі літературних творів (Айдин, 2004: 152).

Той внесок, який літературна соціологія робить у дослідження з порівняльного літературознавства, має неабияке значення. Щодня зростає й увиразнюється значення цих двох дисциплін в осягненні питань, які безпосередньо не висвітлені в літературних творах (Айдин, 2004: 162-163).

Чимало творів, які стали надбанням світової літератури, є матеріалом багатьох досліджень із різних галузей знань.

Історія літератури, яка вивчає розвиток національних літератур з погляду науки, має сенс саме у поєднанні з компаративним літературознавством (Айдин, 2004: 151).

Історико-літературні дослідження спрямовують учених до праць із соціології та культурології, а оскільки часто предметом дослідження є певний художній твір, дослідники «заходять» на територію літературної соціології.

Одним із головних завдань літературної соціології та порівняльного літературознавства є намагання простежити процес поширення літератури. Через це на первинних етапах виникає необхідність приймати історію літератури як орієнтир. У цій ситуації, що вимагає широкомасштабного літературного «сканування», потрібно також встановити й окреслити характер взаємовпливу різних літератур. Такі дослідження зазвичай характеризуються схожістю джерельної бази та вихідних точок (Айдин, 2004: 162).

Думка про те, що літературу визначають економіка та суспільні події, лежить в основі марксистської літературної теорії; хоча цю теорію і згадуємо поряд із літературною соціологією, але виявлено багато відмінностей в дослідженнях марксистської школи й порівняльного літературознавства.

Окрім цієї школи, у порівняльному літературознавстві існують ще дві: це французька й американська школи. Під час Другої світової війни чимало французьких та німецьких літературознавців емігрувало до США. Саме цей факт, а також загальні космополітичні культурні настрої були причиною того, що Америка стала одним із важливих центрів компаративного літературознавства. Важливу роль відіграли дослідження формалістів (Росія) та стилістів (Німеччина).

З іншого боку, представники французької школи зосередилися на дослідженні взаємовпливу культур (Айтач, 2003: 71-73).

* * *

На думку представників французької школи, існують незалежні, сфокусовані на собі національні літератури. Представники американської школи, які розглядали літературу як цілісність, вважали це судження хибним. Французи переконували, що об'єктом дослідження може бути не одна національна література. Літературознавча методологія, спрямована на одну національну літературу, відрізняється від тієї, яку застосовують компаративісти.

Тим часом, на думку представника американської школи Веллека, література – це цілісність, і на перший план висувається естетика, яка спирається на американський новий критицизм та російський формалізм, відмінний від методології французької школи. Ця думка про центризм літератури іде в розріз з ідеями французької школи, представники якої брали до уваги й позалітературні чинники (Айтач, 2003: 74-75, 82).

Франція, яка традиційно надавала значення політичним та соціальним елементам, сформувала свою методологію. Францію почали сприймати як мовний і культурний центр.

«Не потрібно дивуватися тому, що в новій турецькій літературі, яка знаходилася під впливом французької літератури, так само на перший план висувалися суспільні елементи» (Айтач, 2003: 82).

Як видно, компаративне літературознавство по всьому світові проявлялося в різних формах. У наш час компаративне літературознавство спирається як на французькі, так і на американські ідеї.

* * *

Спільне в ідеології французької та американської шкіл є те, що обидві вони мають національну основу.

Французьку школу часто критикують за те, що часто виходить за рамки літератури (Етнологія, соціологія, соціальна психологія, політологія, історія) і таким чином розширює межі наукової галузі до невизначених меж, тим самим зміщуючи літературу як центральний об'єкт (Айтач, 2003: 84).

Але варто визнати, що французька школа сформувала набагато чіткіший паралелізм із літературною соціологією, через те що брала за основу соціологічний метод, і тому виробила свій стиль дослідження, заснований на культурологічних засадах.

* * *

В історії компаративного літературознавства помітна тенденція до міждисциплінарних досліджень, які беруть за основу різні позалітературні матеріали. Найчастіше компаративне літературознавство звертається до соціології, психології, культурознавства та історії. Можна відтак вважати, що компаративне літературознавство є свого роду зачинателем таких галузей як компаративна соціологія та компаративна психологія (Айтач, 2003: 82).

У сучасному глобалізованому світі популярність таких наук, як літературна соціологія та порівняльне літературознавство, поступово зростає.

Тут можна говорити про те, що відношення між національними літературами також досягли високого рівня. Важливими елементами розвитку порівняльного літературознавства є соціальна психологія, розвиток туризму та переклад (Айдин, 2004: 154).

Художній переклад став сьогодні тією джерельною базою, яка живить порівняльне літературознавство. Ключем для зацікавлення авторів художніми надбаннями письменників інших країн, відчуття необхідності пізнання чужого і відкритості до зовнішнього впливу стало

знання інших мов. [...] Емель Кефелі так коментує поле дослідження порівняльного літературознавства й ті труднощі, які чекають на дослідника: «Дослідження перекладу, впливу, образів, типологія, зв'язок письменника з різними культурами та літературами, дослідження слідів національних культур в іноземних джерелах – це основні аспекти досліджень з порівняльного літературознавства і водночас та слизька, повна пасток дорога на шляху до вивіренних суджень» (Kefeli 2000: 7).

Висновки (скорочено)

Літературна соціологія – це дисципліна, яка користується методами як літератури, так і соціології. Їх покликання висвітлити стосунки між літературою та соціологією.

На Заході літературна соціологія сприймається як поняття, яке охоплює усі позалітературні та внутрішньолітературні соціальні елементи досліджуваного художнього твору.

Важливим також є розуміння різниці між соціологією літератури та літературною соціологією.

Так, на Заході соціологія літератури сприймається як соціологічне дослідження елементів всередині літературного твору, які мають відношення до соціуму; літературна ж соціологія розуміється як феномен, який «просувається» від художнього твору до феномена суспільства. Якщо перше (соціологія літератури) більше стосується соціології, то друге (літературна соціологія) зазвичай має справу з літературознавством.

Разом із увиразненням і подоланням кордонів між державами завдяки літературно-соціальним взаєминам, художньому перекладу та міжнародній літературній діяльності, у світі важливе місце відводять порівняльному літературознавству та літературній соціології.

Література

1. *Alver, Köksal*, (2004): *Sosyolojik Eleştiri: Sosyolojik Okumaya Giriş*, içinde: Köksal, Alver, *Edebiyat Sosyolojisi*, Hece Yay., Ankara, s. 215-225
2. *Aydin, Ertuğrul*, (2004): *Edebiyat Sosyolojisi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimlerinin Görev ve Özellikleri*, içinde: Köksal, Alver, *Edebiyat Sosyolojisi*, Hece Yay., Ankara, s. 151-163
3. *Aytaç, Gürsel* (2001): *Yeni Alman Edebiyatı*, Multilingual Yay., İstanbul
4. *Baykan, Ali*, (2005): *Sabahattin Ali ve Gerhart Hauptmann'ın Eserlerinde Sosyokültürel Olgu ve İletişim Çatışması*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara
5. *Best, Otto F.*, (1972): *Handbuch Literarischer Fachbegriffe*, Fischer Yay., Frankfurt/M.
6. *Coşkun, Sezai*, (2004): *Edebiyat Sosyolojisi Araştırmaları İçin Bir Yöntem Denemesi*, içinde: Köksal, Alver, *Edebiyat Sosyolojisi*, Hece Yay., Ankara, s. 189-198
7. *Karpat, Kemal*, (1962): *Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, Varlık Yay., Ankara
8. *Kefeli, Emel*, (2000), *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, Kitabevi Yay., İstanbul
9. *Koller, Werner*, (1992): *Methoden der Literaturwissenschaft*, Francke Vrg., Tübingen
10. *Sağlık, Şaban*, (2004): *Popüler Romanlar ve Edebiyat Sosyolojisi*, içinde: Köksal, Alver, *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*, Hece Yay., Ankara, s. 181-217

**Переклад Ірини Прушковської,
Дарії Пасічник**

Хасан Себуктекін

Доктор філологічних наук, письменник, романіст, перекладач з німецької мови, фахівець з порівняльного літературознавства.

Основні праці:

1. *Edebiyat bağlamında Alman dilinin gelişim tarihi.* – İstanbul: Kriter yayınları: 2008. – 533 s.
2. *STYX Ölümsüzlük Suyunun Sırrı.* – İstanbul: Halka yayınları. – 414 s.
3. *Kontrastive Linguistik: Nobel yayım tanıtım.* – 2005. – 216 s.

Ірина Прушковська

Переклад здійснено за виданням: Hasan Sebuktekin Neden kaşışlaştırmalı edebiyat? // D.Ü. Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi 7, S. 1-17 (2006).

ЧОМУ САМЕ ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО?

Метод

У цій порівняльній студії основним завданням є наголосити, що поняття «національна література» (Nationalliteratur) та «світова література» (Universale Poesie im Sinne Schlegels / Weltliteratur), які, на перший погляд, виступають в опозиції, насправді перебувають у діалектичному зв'язку й доповнюють одне одне. Таким чином, я намагатимусь пояснити зв'язок інтернаціонального та наднаціонального, який зумовлює невідворотний процес розвитку особистості в умовах глобалізації та зв'язок між аналітичним та творчим мисленням.

Дискусія, підсумки та висновки

Як висновок, це дослідження переконливо показує перспективи порівняльних студій, ґрунтового та об'єктивного вивчення літератур, усвідомлення їх своєрідності та специфіки за допомогою певного методу, з одного боку, а з іншого – дозволяє краще, а відтак толерантно ставитися до інших та розуміти їх особливості і, звичайно, сприяти взаєморозумінню. А зараз, у світлі цієї думки, я намагатимусь розкрити суть поняття «література» в контексті основної теми статті.

Якщо поглянути на поняття літератури з погляду турецької мови, то треба сказати, що ми не називаємо літературою будь-яке писемне явище; те, що в німецькій мові називається як «Dichtkunstwerke», тобто всі твори художньої літератури, у турецькій традиції існує тенденція зараховувати до писемної літератури. З цього погляду мовна продукція, яка містить повну інформацію, тобто те, що німецькою мовою називається «Sprachkunstwerke», ми не схильні відносити до категорії літератури. Таким чином, еквівалентом німецького «Dichtung» або «Poesie» ми вважаємо те, що у нас називається «художня література» (sanatsal yazın) або ж «поетичні твори» (nazımla yazılmış ürün), саме тому, наприклад, довідник, який містить лише якусь корисну інформацію, але не викликає естетичного задоволення, ми не вважаємо художнім твором.

Будь-який письмовий твір для того, щоб бути справді художнім, перш за все, повинен хвилювати, викликати певні емоції і навіть у деякі моменти шокувати й показувати істину людського життя, мрії, фантазії і / або лише за допомогою певних елементів заново створювати реальність, відображати індивідуальність письменника, а також зберігати оригінальність і не імітувати, тобто бути, як мовиться німецькою, «єдиним в своєму роді».

Таку потенціальну творчість можна розвивати шляхом стимулювання здатності бачити, сприймати і реагувати. Для того, щоб творча людина спромоглася створити певний художній

твір, вона повинна мати певні істотні особливості. Окрім уперше запропонованих Артуром Кестлером здібностей на рівні гумору, винаходу й мистецтва, їй мають бути притаманні такі 26 властивостей, заснованих на чуттєвості (Gefühl), знаннях (Kognition) і логіці (Logik) або розумових здібностях (geistig):

1. Здатність до чуттєвості та творчого мислення:

- 1) відкритість до нового й іншого;
- 2) допитливість;
- 3) толерантність;
- 4) досвід;
- 5) схильність до досліджень;
- 6) плюралізм методів у досягненні узагальнених, синтезованих висновків;
- 7) здатність робити відкриття;
- 8) здатність розвивати уяву і наявність багатої фантазії (як говорив Брайн Стормінг, здатність до «розумової бурі»);
- 9) авантюрне мислення (останні дві особливості нам намагаються подати в одному з рекламних висловів, де говориться «мисліть ширше»);
- 10) здатність мислити образами)
- 11) вміння вчитися і виявляти інтерес до теми;
- 12) чіткість і плавність у мові, асоціаціях, мисленні й висловлюваннях (ці дві особливості я додав як доповнення Гілфорда);
- 13) готовність до авантюризму та нерозумних ризиків;
- 14) самовпевненість;
- 15) сильний характер і наполегливість;
- 16) незалежне, вільне мислення;
- 17) здатність встановлювати зв'язки;
- 18) створення вільного оточення без будь-яких обмежень, здатність розвиватися)
- 19) терпимість до нового та до конструктивної критики (останні 7 умов – це доповнення Баррона);
- 20) вміння абсолютно нових висновків і суджень, і творити на основі уже здобутих знань і досвіду;
- 21) свобода;
- 22) унікальність;
- 23) вміння за потреби вийти за межі встановлених правил і створити для себе індивідуальний стиль (те, що німецькою мовою означає «Stilmittel»);
- 24) здатність знаходити зв'язки між предметами, подіями, думками, між якими раніше таких зв'язків не було або складно було їх виявити (ця особливість важлива при встановленні зв'язків між існуючими предметами, подіями або думками, виходячи за межі прийнятих, і розглядати їх у зовсім іншому контексті);
- 25) усвідомлення художніх відмінностей, більш незалежне їх сприйняття;

2. Здатність до аналітичного мислення:

26) аналітичні процеси:

- логіка: спостережливість, продукування ідей, інформації, здатність оцінювати й засвоювати досвід, створювати нові методи, стилі;
- вміння знаходити вихід: знаходити одну або кілька відповідей;
- формулювання несуперечливих суджень;

- вертикальний вектор мислення.

Останній 26-й пункт, наведений у розділі про аналітичне мислення, є повною протилежністю до творчого мислення. Цей пункт може діяти лише за умови виконання усіх попередніх, адже будь-яке почуття або ж творчий задум, які не засновуються на аналітичному мисленні, не можуть вийти на рівень усвідомлення, тобто рівень діалектичний. Часткове відхилення від правил не завжди свідчить про порушення норми чи хибність. Правила набувають сенсу й цільності лише завдяки існуючим між ними суперечностям і виняткам. Наприклад, мураха завжди слідує певним правилам і, переносючи їжу, вона в жодному випадку не має певної природної здатності відхилитися від них. Саме тому таку її правильність не можна зіставляти з правильністю людини з негативного або позитивного боку, тому що людина будь-яку свою хитрість або неправильну поведінку може піддати аналізу. Людина може вважатися чесною лише в тому разі, якщо, розуміючи, що вона чинить неправильно, не здійснить задуманого. Щодо тварин, то про них ми такого сказати не можемо, адже вони дослухаються лише до своїх інстинктів. Ми не можемо, уподібнившись божевільним, висунути їм правові звинувачення. У цьому разі свідомість – це все. Із цього приводу ми можемо навести слова Шопенгауера: «Ніщо, навіть наше тіло, не може для нас існувати, якщо воно не усвідомлюване».

Якщо аналітичне мислення об'єднує ідею та її реалізацію, то творче мислення навпаки, заново розглядає й описує вже існуючі речі і проблеми, зрештою, продукує не одну, а багато ідей, підтверджуючи принцип багатогранності. Сила уяви, варіантність можливих відповідей, горизонтальна спрямованість розгалужених суджень є невід'ємними елементами творчого мислення. Отже, ми не можемо не відчувати користі від зіставлення між собою художніх творів, а також усіх переваг компаративістики. У цьому разі ми можемо сказати, що першим етапом порівняльного методу є творче мислення, яке має на меті виявити багатство варіантів і текстів, а наступним і найважливішим етапом є аналітичне мислення, яке стає у пригоді тоді, коли вирішуємо зупинитися на якомусь одному варіанті або ж постає необхідність зробити глибший аналіз; але для того, щоб встановити певні відмінності, необхідно застосувати метод роз'єднання (контрактивний), а для того, щоб підкреслити рівність і схожість, – метод об'єднання (компаративний). Інакше здійснене нами порівняння не набуде опозиційної структури і належної глибини.

Виходячи з цього, ми з упевненістю можемо сказати, що з погляду турецької мови ми повинні включити до сфери літератури не лише «художні твори, що мають естетичну цінність» і які спрямовані на те, щоб принести естетичне задоволення, про яке ми почали говорити, послуговуючись німецьким терміном «Dichtkunstwerke», але водночас, якщо ми підійдемо до теми з наднаціональної (supranacional) платформи, то до критичного процесу також слід включити й так звані «продукти літератури, які мають у собі певну користь і можливість практичного використання», тобто те, що німецькою мовою означає «Sprachkunstwerke» / «Gebrauchkunstwerke». У слушності зазначеного ми пересвідчимося, взявши до уваги, що (1) іноземний чинник завжди є своєрідним каталізатором, який насторожує нас і виявляє наші відмінності й переваги, тобто пришвидшує сам процес пізнання, (2) адже в головному мозку спочатку пробуджується увага, а потім по черзі пам'ять, мислення й пізнання, тобто відповідно до цієї послідовності ми помічаємо якийсь предмет, потім, сфокусувавшись на ньому, осмислюємо і вже далі через порівняння засвоюємо його разом зі всіма суперечностями. Таке пізнання, що формується із протилежностей, є усвідомленим пізнанням; це стає частиною нас і засвоюється нами. Усі події, які вже відбулися, можуть зберігатися в нашому мозку лише завдяки пам'яті. Те, що не привернуло нашої уваги й не було обдумане на усвідомленому рівні,

те, що було засвоєне не шляхом порівняння, не може надовго відбитися в нашій пам'яті, воно швидко забудеться. В умовах глобалізації, загальної інформованості перевага надається уже не тим особам, які стали своєрідним зосередженням знань, інформації, а особам із розвинутим критичним мисленням, які, скажімо, цю інформацію можуть дістати зі всесвітньої мережі й опрацювати, які зможуть додати до неї щось, а потім за допомогою цього створити щось нове. Звісно ж, своїм учням ми будемо давати певні знання, але, перш за все, ми повинні примусити їх замислитися над метою вивчення певного матеріалу, над його опрацюванням, необхідністю й важливістю, ми повинні пробуджувати їхню увагу та інтерес. У наш час дні не личить вдаватися до заучування та імітації, не пропустивши усього, що є перед нами, через фільтр знань, тобто не прояснивши для себе значення, не піддавши ретельному вивченню й не опрацювавши належним чином. Такі підходи разом із поведінковим ученням Ватсона, Павлова і Скіннера залишилися позаду. Зараз актуальним є не заучування прикладів, а навпаки, ситуативне, усвідомлене вивчення явищ через приклади; необхідно звертати увагу не на те, що зовні, а намагатися побачити глибше, сягаючи самої суті питання, яка міститься не на видноті; необхідно застосувати підхід у співвідношеннях, тобто після того, як осмислили найменші дрібнички, об'єднати проаналізовані теми та інші складові, здійснити новий перерозподіл. Те, що приведе нас до такої усвідомленої роботи, і становитиме дослідження з компаративістики. Інакше, стиснені власною шкаралупою, ми залишимося відрізнаними від зовнішнього світу, не зможемо відкрити себе світові й приєднатися до світового поступу думки. Якщо навіть ми не розпізнаємо своїх власних переваг, то зможемо хоча б усвідомити відмінності, якими відрізняємося від інших. Німецький вислів «Хай живе відмінність!» (*Es lebe der Unterschied!*), який поширений у всій країні, переконливо показує, що метод зіставлення цілком визнано.

А Походження слова література (*edebiyat*), яке вживано в нашій мові, стає зрозумілішим, якщо поглянути на це питання з історичного погляду, з погляду історичного розмаїття підходів до цієї теми і причиново-наслідкових відношень: Термін «*edebiyat*» (література), який сьогодні вживається в нашій мові, походить від арабського слова «*edeb*» (*adab*) (Енциклопедія Ісламу. Том 4. – 1964, Стамбул: Національна освіта. – с. 105). Це слово, яке потрапило в нашу мову через османську, у сучасному розумінні слова як «література» уперше було використане Шінасі для позначення галузі мистецтва. Історично корінь «*eder*» мав у нашій мові такі значення:

- 1) вихованість, етикет, досвід, люб'язність, гарна поведінка, правило, мораль тощо (хочу привернути вашу увагу до природності цього слова);
- 2) гарне слово, а також гарно викладені твори;
- 3) розмовляти, зовні бути вичепуреним, а всередині – порожнім, вести пусті, беззмістовні розмови (у значенні «*beuik muhabbeti*» («пліткувати, розмовляти ні про що»); цей вислів поширений серед молоді й означає дружню бесіду);
- 4) бажання орієнтуватися в людських цінностях і благородстві, а також його вияв або в житті, або ж у суспільних відносинах;
- 5) вивчення мови (*Hizanat al-adab*): переносне значення, що означає поважне становище, те, що спонукає людину прагнути високої культури і робить її обізнаною (згідно з енциклопедією, яку названо в посиланні, термін «*eder*» набув цього переносного значення завдяки літературі, яка формувалася всередині культури, починаючи з II-III ст. Хіджрети (тобто від початку мусульманського літочислення), основою якої був тонший, реалістичний підхід (див. *Litteratura*). Тому, деякі елементи етики (правил), оскільки вони походили із нерелігійної літератури, категорично відмежовувалися від науки (Коран, Хадіс і Фікихтан), яка формувала всі релігійні поняття (див. *scriptura*);

- 6) сідати на коня, запускати стрілу або списа, робити гімнастику, грати в шахи тощо;
- 7) арабістика (вірш, історія, перекази, оповіді та жарти, що розповідалися за вечірніми бесідами;
- 8) чаклунство, пророцтво, хімія / алхімія (Bombay, risale 7, книга I, с.8);
- 9) мовознавство (şarf i nahv), красне письмо, каліграфія, морфологія, композиція, смисл (Emin Sami Bey, 1895).

Усі ці нашарування й об'ємність, властиві поняттю «eder», від якого походить слово «література», важливі в тому сенсі, що вони показують, наскільки широким, багатоплановим і глибоким є термін «література» в обох мовах, він лишається цілісним, хоч постав з інших галузей мистецтва. Поняття має міждисциплінарний характер.

Б Так само і в німецькій мові поняття «література», будучи багатозначним, характеризується в такий спосіб:

- 1) навчання літератури / її розвиток та дослідження (literarische Bildung);
- 2) сукупність літературних творів, що з'явилися в певну епоху в конкретній країні (та) за певних умов (alles Geschriebene / Schriftun);
- 3) літературний доробок у загальному розумінні (literarische Produktion im allg.);
- 4) ті методи, за допомогою яких відбувається навчання та засвоєння будь-якої мови (Sprachkenntniserwerb);
- 5) масштабний пласт знань, накопичених шляхом прочитання великої кількості літератури (Belesenheit);
- 6) майстерне володіння мистецтвом слова / поетичний та прозовий таланти (Gelehrsamkeit / Redekunst / Rhetorik);
- 7) формування естетичного смаку у процесі ознайомлення з різними художніми творами, досягнення професіоналізму в цій сфері (Erwerb guten poetischen Geschmacks etc.).

В Окрім аналізу визначень самого терміна «література», маємо зауважити відмінності окремих трактувань, характеристик і методологічних особливостей цього поняття, котрі, з'являючись у різні періоди, змінювалися відповідно до епохи, галузі науки й тієї літературної течії, у межах котрої вони функціонували.

Підсумовуючи, наведемо аргументи, які забезпечать краще розуміння деяких аспектів компаративістики:

1. З погляду національної літератури, саму літературу можна визначити як «своєрідне дзеркало, котре якнайкраще відображає духовне й матеріальне життя народу» (Carlye / Gruyter 1967).

2. Якщо оцінювати літературу з позицій культури, то вона сприйматиметься як «вербальна реалізація внутрішнього світу та емоційних поривів людини, що виступають певною інтегруючою силою» (Wierlacher 1980).

У зв'язку з цим людина усвідомлює, що іноземна література, котру вона вивчає, має певні відмінності культурологічного плану, а значить вона починає ставитися до них (відмінностей) не лише зі вмотивованим, але й суто природним і щирим розумінням, тобто неупереджено. Результатом такого підходу є те, що людина виявляє свою повагу до цих відмінностей у власній поведінці й діяльності. Саме ця особливість і забезпечує ведення гармонійного та ефективного міжнародного діалогу, а також запобігає ізоляції дослідника. Підсумовуючи вищесказане, варто зазначити, що компаративістика сприяє вдумливому вивченню різних культур, їхньому взаємовпливу, що є інтегруючою силою, а також сприяє двосторонньому розвитку.

3. Соціологія розглядає літературу як «засіб суспільного дослідження, або ж інструмент (для) відкриття».

Знайомлячись із зарубіжною літературою, людина помітить не лише те, що суспільство, у якому живе вона сама, відрізняється від описуваного в іноземному творі, але й те, що перше є кращим для неї. Таким чином, вона зможе ефективніше й обачніше виявляти силу свого слова, осягне те, що має власну соціальну гідність, а також визначить свій національний характер.

4. Відповідно до прийнятого розуміння, література – це «велична система, яка пояснює сутність всесвіту».

5. Натуралісти (Naturalisten) вважали літературу нічим іншим, як «повторно відтвореною за допомогою художніх засобів копією людини та її суспільного життя».

6. Якщо підпорядкувати літературу будь-якій ідеології, то її означення буде таким: література – це «ідеологічна критика й діалектика, опис світу, який робить неосягнене й незрозуміле зрозумілим».

7. Представники експресіоністської течії (Expressionismus), у свою чергу, так визначали літературу: це «словесне вираження емоційного й духовного життя людини».

8. Відповідно до креативної естетики, література сприймається і виявляє себе як «рекреація світу, тобто його повторне художнє відтворення за допомогою елементів реальності, вигадки та незаперечної істини, поштовхом до котрого стала подія, яка, вплинувши на почуття людини, справила на неї незабутнє враження».

Підсумки та висновки

Метою моїх компаративних досліджень є показати, яким чином течії та концепції, що на перший погляд здаються діаметрально протилежними, доповнюють одна одну, заповнюючи власні прогалини та нівелюючи недоліки. Іноді життя стає схожим на цілковитий хаос, що нагадує той клубок із нитками, що безнадійно сплуталися, або, розірвавшись, втратили свою єдність. Життя видається нам загадковим ребусом, що складається з цих маленьких, непов'язаних між собою, часточок. Таким чином, якщо нам вдасться уважно, з усією широтою нашого світогляду, виокремити ці перемішані мікроелементи і розставити їх на свої місця, іншими словами, якщо ми зможемо встановити логічні зв'язки між думками й фактами, котрі суперечать одне одному, й осягнути справжні причини їхньої появи, тоді й життя сприйматиметься нами як певна система й цілісність, а це, у свою чергу, наповнить його смыслом.

Простеживши логіку цих явищ, я вважаю своїм обов'язком наголосити на тому, що такі начебто суперечливі поняття, як «національна література» (тур. Millî Edebiyat; нім. Nationalliteratur) та «всесвітня література» (тур. Evrensel Dünya Edebiyatı; нім. Weltliteratur als Universale Poesie), насправді перебувають у діалектичному зв'язку і не лише зумовлюють одна одну, а й, взаємозбагачуючись, взаємодоповнюють одна одну. Адже порівняти два явища означає свідомо дослідити їх настільки глибоко, наскільки це дозволяє визначений нами ступінь їхньої спорідненості й відмінності. Якщо людина усвідомить, що її рідна мова та література є особливою й несхожою на інші (а це вона може побачити, вивчаючи їхні протилежності), то це не завдасть їй жодної шкоди, а навпаки, лише користь. Завдяки цьому вона, звичайно ж, усвідомить, що інші відрізняються від неї самої, а це спонукатиме її толерантніше та об'єктивніше ставитися як до незвичного й незрозумілого, так і до, приміром, іноземців. Наприклад, якщо чоловік порівняє себе з жінкою, він лише краще пізнає її, тому й не вимагатиме, щоб вона намагалася бути схожою на нього. Саме через те, що пізнання

відбувається в такий спосіб, чоловік стане приязніше ставитися не лише до самого себе, але й до неї.

В основі будь-якої неприязні й нетерпимості, зазвичай, криється невігластво, нездатність до порівняння, незнання та ізоляція. Причиною такого негативу є також те, що люди сприймають реальність серцем і почуттями, не будучи при цьому суб'єктивними і логічними у своїх судженнях.

Використовуючи порівняльний метод, людина краще усвідомлює, що рівновага на нашій планеті завжди забезпечується існуванням двох – плюсового (+) і мінусового (–) – полюсів, що все в світі ґрунтується на протилежностях, шляхом взаємодії та кореляції яких утворюється, наприклад, світло, яке дає нам змогу орієнтуватися у просторі, а також те, що процес обертання не є одноманітним, а реалізується у вигляді безконечного руху кілець, що по черзі змінюють свої позиції. Осягнувши те, що день є невіддільним від ночі, курка від яйця, троянда від колючки, а життя від смерті, індивід може продовжити розвивати цю філософію, що, звичайно ж, зробить із нього людину освічену. Я хочу довести вам цю істину, цитуючи рядки із поезії Рільке «Der Turm» (прим. перекладача «Башта»), у якій він ставив риторичне питання: «Хто я, може, той сапан, а, можливо, нескінченна пісня, що лунає у цьому вічному коловороті?» (прим. Перекладача: *daimî çember* → нескінченне коло, букв. світ, буття). Гете ж, наприклад, пояснює це явище за допомогою терміна «полярність» (*Polarität*), проводячи паралелі зі серцебиттям (систола – діастола). Якщо серцевий м'яз перестане скорочуватися, тобто якщо він не набиратиме кисню, аби очистити кров, ми помремо. Ашик Вейсел, який писав «Я йду довгою тонкою стежиною», намагався коротко ознайомити нас зі своєю загадковою, навіть парадоксальною, але витонченою життєвою філософією, суть якої, власне, і полягала в тому, що деякі аспекти нашого буття здаються непов'язаними між собою, незважаючи на те що одні з них передбачають наявність інших. А все це тому, що, хоч іноді ми і знаємо деякі речі, ми не можемо їх зрозуміти й пояснити; теж ж стосується і зору – ми можемо щось побачити, але не повірити власним очам, або елементарно – подивитися на щось, але так і не розгледіти, що це. Недарма ж наші пращури казали: «*Anlayana sıvri sinek saz*» (прим. перекладача: це прислів'я має продовження, що звучить так: «... *anlamayana davul zurna az*»), тобто «Для того, хто розуміє, і комах оркестр, а для того, хто ні, і барабана із зурною недостатньо». Наприклад, як людина, яка не бачить ночі, здатна оцінити всю красу дня, або, навпаки, як той, хто не помічає, коли наступає день, може насолоджуватися чарівністю темряви, хоч якою непроглядною вона була? Як така людина зможе осягнути сутність цих двох понять? Неджметтін Халіль Онат, автор поезії «*Dur yolcu*» (прим. перекладача «Стривай, подорожній»), в одній зі своїх поезій писав так: «Якщо я подарую вам усю темряву в цьому світі, то ви все одно не зможете продовжити ніч». Так воно і є, бо, хоч що б там було, настане той час, коли почне світати. Ніч має свій визначений час, її не можна оминати, але вона для того й дається, щоб деякі речі сформувалися й досягли необхідної кондиції.

Це означає, що все наше життя побудоване на протилежностях, котрі всюди й завжди співіснують пліч-о-пліч, одні з них спричиняють появу інших, слугують для них підґрунтям. Для того, щоб зрозуміти цей парадокс, спочатку нам треба з'ясувати, що / хто ж було / був першим – курка, чи яйце. Ми маємо замислитися над тією тонкою життєвою філософією, що її закладено в цьому одвічному питанні. Тим часом, розгадка полягає в одночасному визнанні обох цих істин, тобто курка з'являється внаслідок власної взаємодії з яйцем, і навпаки; яйце теж завдячує своєю появою курці, так само як і вона утворилася з нього. Отже, бачення або висвітлення світової літератури як антипода національної і, як наслідок, оцінювання такого порівняння як абсурдного, так само як і трактування міжнародних відносин як першого кроку на

шляху до космополітизму, свідчить лише про необізнаність із цим парадоксальним літературним розвитком. Зіставлення є просто необхідним для того, аби мати змогу визначити наше місце в цій системі. Воно не лише гарантує якість, але й активізує конкурентний дух і сприяє толерантності. Один із ректорів нашого університету якось у лекції зауважив: «Якби ми не були відкритими до змін, ми б, напевно, і досі вважали б те залізо, яке нам продавали під виглядом машин, справжніми автомобілями». Якщо й сьогодні є такі, що закликають: «Слухай, варімося краще у власному соку... Яка може бути відкритість до змін? Ці новатори просто хочуть, щоб ми забули свою сутність», наведіть їм мій приклад, та й самі добре подумайте. Скажіть їм таке у відповідь: «Не нам треба боятися, а їм, бо ми зробимо все краще, ніж вони можуть собі уявити». А ще ніколи не забувайте слова нашого лідера, М. Ататюрка, котрий стверджував, що «Ми потребуємо лише одного – бути працьовитими». Хіба справжній боєць так легко здається?

Я вважаю за доцільне зазначити: автори тих творів, які є продуктом художнього зіставлення різних народів і культур, не мають забувати про необхідність висвітлювати в них особливості державної мови та національного й культурного колориту; крім цього, їм слід (1) завжди уникати копіювання своїх попередників, намагаючись, натомість, віднайти щось оригінальне й своєрідне, (2) по-новому трактувати події і продукувати новітнє бачення явищ, прагнути до самобутньої манери оповіді й неповторності створених образів. Письменникам варто стежити за тим, щоб їхній доробок мав у собі загальносвітові універсальні цінності (3), а також відзначався естетичною довершеністю (4). Коли людина пізнає іншу країну, не схожу на власну, вона вчиться застосовувати теорію відносності Ейнштейна на практиці, а це розвиває її критичне мислення. Слід наголосити на тому, що в цьому разі поняття «відносність» аж ніяк не можна розуміти як обставини та суб'єктивне ставлення до ситуації, проводячи аналогію зі, скажімо, твердженням про те, що «краса є відносною»; тут ідеться про те, що будь-яке явище необхідно оцінювати відповідно до умов, у яких воно відбувається, беручи до уваги такі фактори, як конкретна особа, місце, час та досвід. Від цього, власне, і треба відштовхуватися. Наприклад, Караджаоглан в одному зі своїх віршів звертався до нас, розповідаючи таке: «Я вирушив у подорож Європою (прим. Перекладача: автор називає Європу Френгістаном – «країною франків») / То в них там є регіони, зовсім не схожі на наші». У такий спосіб поет намагався спонукати нас до зіставлення, наводячи аргументи на користь пізнання всесвіту. Крім того, завдяки цим мандрівкам, упродовж котрих він мав можливість порівнювати вже відоме йому із уперше побаченим, Караджаогланові випала нагода краще пізнати себе і свої рідні пенати, усвідомити різницю, про що він і каже у своїй поезії. Гете сказав, що «... вивчив свою рідну мову лише завдяки іноземній». Митець хотів підкреслити, що людина, яка не володіє жодною іноземною мовою, не може знати і власну». Компаративні дослідження допомагають людині зрозуміти свою сутність; це метод, що нас вдосконалює, робить свідомішими. Письменник, який звертається до порівняльного методу, розширює свій художній кругозір, поповнюючи його новими оригінальними елементами, котрі збагачують його самого. Безперечно, такі впливи спостерігаються не лише з боку іноземних колег-письменників, а й є цілком можливими серед співвітчизників. Невже визначення спільних і відмінних рис різних літератур під час компаративного аналізу, котрий передбачає їхній подальший синтез, може зашкодити нам дійти цікавих висновків? Або хіба спроможне нове бачення здобутків цих літератур, котре вже саме по собі відкриває перед нами нові горизонти в мистецтві, завдати нам бодай якоїсь шкоди? У 1984 році Міжнародна спілка германістів, котру частіше згадують під назвою «Gesellschaft für Interkulturelle Germanistik», провела засідання, на якому було визначено її основні завдання: «Будь-яка культура збагачується за допомогою іншої, але в той же час і

захищається від її впливу. Таким чином, чуже стає поштовхом до розвитку культури. (...)На сьогодні достатньо, аби германістика ширше використовувала свої можливості. Розмаїття її функцій має не лише сприяти формуванню інтерпретаційної свідомості, а й допомагати в боротьбі з етнічною ізоляцією. Метою нашої спілки є навчити усіх поважати відмінності, а також використовувати знання про них для кращого розуміння як власної, так і чужої культури» [1, с. 13].

Міжнародна комунікація, поклавши край монополіям та ізоляції, принесе з собою не лише розмаїття, а й плюралізм думок, забезпечить розвиток міжнародного співробітництва, котре, у свою чергу, сприятиме виникненню нових професій, що їх будуть освоювати представники різних народів. Комунікація слугуватиме підґрунтям для формування конкуренції, що є синонімом якості і взаємної толерантності. Вона справлятиме вплив на літературу шляхом проведення компаративних досліджень, котрі, звільнивши людину від старої шкаралупи, що вже поросла мохом, не лише призвичають її до загальносвітових цінностей, а й розширяють її кругозір, зробивши її конкурентоспроможною, чого й вимагає глобалізоване інформаційне суспільство.

Беручи до уваги вищезазначене, доходимо висновку, що із позицій порівняльного методу, художні тексти являють собою гармонійне поєднання надбань культури та набутку знань, вербалізованих за допомогою талановитої креативної думки. Найважливішим моментом є те, щоб шляхом використання обраного стилю, котрий, власне, і є культурологічною канвою твору, зуміти донести до читача все найкраще й універсальне, що реалізується загальнолюдськими цінностями. Той автор, котрому цей аспект відомий, безперечно, збагатить ними власну культуру і, таким чином, витягне рідну літературу з кайданів, що міцно тримають її на одному місці. Так він і відкріє її для іноземного читача. Можливо, ця стаття допоможе нам у подальшому дослідженні обраної теми, а також сприятиме виявленню нових, невідомих рис індивідуальності митця, розширенню горизонтів пізнання. Ще Юнус Емре казав про те, що «мати знання означає пізнати самого себе». Отже, перестануть виявлятися перешкоди, які заважають, спаде чорна завіса, яка заступає шлях до знань, одне слово, ми зможемо перевершити самих себе. Ґрунтовність здобутих знань забезпечить нам незаангажованість, завдяки їм (знанням) ми зможемо з усією повнотою оцінювати те, що відбувається довкола. Зрозумівши те, що наше мислення є суб'єктивним, ми станемо толерантнішими й будемо майстерно використовувати силу свого слова. У цьому переваги компаративістики, а також відповідь на питання про те, навіщо вона нам потрібна.

Література

1. Aytaç, G.: Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi, 1977, Gündoğan Yay., Ankara: Edebiyat Yazıları III, 1955, Gündoğan Yay., Ankara.
2. Best, Otto v. : Handbuch literarischer Fachbegriffe, 1984, Fischer Taschenbuch Verl., Frankfurt a.M.
3. Bruno, Frank J.: Psikoloji Tarihine Giriş, 1982, Ege Üni. Edb. Fak. Yay. 10 (Ticaret Matbaacılık T.A.Ş., Çev.: Nesrin Hisli), İzmir.
4. Dyserinck, H.: Komparastik, 1991-3, Bonn.
5. Frenzel, E.: Stoffe der Weltliteratur, 1988, Stuttgart.
6. Goethe, J. W. von: Goethe der ki , 1992-3, (Çev.: Gürsel Aytaç), Ankara.
7. Humboldt, W. von: «Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechtes», in: FLITNER / GIEL (Hrsg.): Werke in fünf Bänden, Bd. III, 3. Aufl., Darmstadt, s. 368-756, 1830-35 / 1969.
8. Lyons, J.: Einführung in die moderne Linguistik, 1984, C.H. Beck'sche Verl., s.58, München.
9. Mackensen, L. (1966): Reclams Etymologisches Wörterbuch, 1966, Reclams Verl., Stuttgart.
10. Schneider, F.: Vergleichende Erziehungswissenschaft, 1961, Heidelberg.

11. *Wierlacher, A.*: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache, 1975, Wilhelm F. V., München.: Fremdsprache Deutsch 2, 1980, Wilhelm Fink Verl., München.: Der kulturelle Pluralismus als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Zur Theorie interkultureller Germanistik, 1984, s.551 (zitiert und übersetzt von: Gürsel Aytaç).

**Переклад Катерини Ліпської,
Юліанни Димченко,
Маргарити Пономаренко**

Рахія Мамед кизи Гейбуллаєва

Доктор філологічних наук, завідувач кафедри азербайджанської літератури Бакінського славістичного університету. Тема кандидатської дисертації, захищеної в МДУ ім. Ломоносова, «Динаміка і стабільність сюжету»; докторської – «Порівняльна типологія прози та літературні типи» (2004, НАН Азербайджану). Учасник проектів ЮНЕСКО 2002, 2003 рр. (London University AHRB, Centre of SOAS and UCL), більше ста міжнародних конференцій, у тому числі і з проблеми порівняльного літературознавства. 2008 р. Азербайджанська асоціація компаративістів підтримала підготовлену Р. Гейбуллаєвою магістерську програму «Теорія і техніка літературної компаративістики» (схваленої Ю. Талветом, президентом Естонської асоціації літературної компаративістики, та Судха Сварнакармом, президентом Бразильської асоціації літературної компаративістики).

Основні праці: «Konvergensiya mədəniyyətində... konvergensiya mədəniyyətinə». Azərbaycan jurnalı, 2010, iyun, № 6. – P. 161-167; *The Dichotomy of Truth and Fiction in Kemal Avdulla's novel the «Uncompleted Manuscript»*. American Index of Central Scholarship, volume 1, № 1, July 2010. – P. 21-3; «About stereotypes without stereotypes?» *Stereotypes in Literatures and Cultures*, Peter Lang Publisher, 2010. – P. 80-91; *Tarixi janr: ənənəvi və yeni kontekstdə*. «Azərbaycan» jurnalı, 2008, №7. – Səh 169-177; *History, Myths and Recycling Cultures and K. Abdulla's Uncompleted Manuscript. Contemporary fate of great cultural and literary myths*. Interlitteraria (Tartu University) issue 13, 2008-vol-I. – P. 148-163; *Encounters in Cultures. 15-th Annual Meeting of the Japan Society for Hellenistic-Islam Archaeological Studies*. – Kanazawa University (Japan, November 2008). – P. 15-19; *Роль коррелята пространства город/деревня в художественной литературе и роман А. Айлисли «Люди и деревья»*. Ежегодник отдела теории литературы Института литературы Академии Наук Азербайджана. – 2003. – С. 6-13; *О некоторых аспектах религии в литературе. Вопросы истории средних веков*. - Тбилиси, ТГУ, 2003. – С. 127-139.

Заміна Алієва

СПРИЧИНЕНІСТЬ ЛІТЕРАТУРНИХ УНІВЕРСАЛІЙ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Є кілька чинників, за якими визначають типологію подібного: історичні, культурологічні, філософсько-релігійні. Вони потребують докладного дослідження, тому цій проблемі присвячено окремий розділ. Інша група типологічних подібностей групується довкола двох проблем: паралелей і контактів, причому як літературних, так і позалітературних.

Зразок порівняльної типології на матеріалі мусульманської культури в контексті світової історії дає Г. Грюнебаум, який вдається до методу порівняльної типології. Досліджуючи античну й візантійську культури та культури народів, які історично опинилися в зоні культурного впливу ісламу, зокрема у взаємодії з арабською літературою, вважаючи їх гілками розвитку античної літератури в цілому, він залучає до дослідження інші східні культури, а насамперед індійську. Схожий підхід запропонував італійський дослідник Ф. Габріелі.

П. Грінцер, досліджуючи різні аспекти змісту й форми санскритської «обрамленої повісті», що, на його думку, не вкладається в рамки окремої національної літератури, а виходить далеко за межі давньоіндійської прози, проявляючись в елементах «Подорожі Синдбада», «Тисячі й однієї ночі», в «Декамероні» Дж. Боккаччо, байках Лафонтена, новелі Томаса Манна, визначає два шляхи вивчення того, як проникають літературні елементи в інші літератури. Це аналіз

генетичних зв'язків не конкретної національної літератури, а історично а) споріднених творів світової літератури, вивчення їхніх подібностей і можливих шляхів взаємопроникнення; інший шлях – вивчення подібностей і розходжень споріднених творів не тільки як результату контактів і впливів, але й б) типологічних співвідношень, які з'являються в результаті літературно-естетичних та соціальних причин, що визначають характер, а також уже суспільне сприйняття відомого матеріалу й прийому. Г. Грюнебаум, говорячи про необхідність генетичного методу, підкреслює і такі його вади, як: часта відсутність документальних даних віддалених епох, недооцінка чинників історичної обумовленості типологічних співвідношень і національної специфіки, які кожен народ привносить у вже відомий сюжет. Тому, на його погляд, непродуктивною є думка А. Вебера про те, що індійці запозичили грецькі сюжети; зовсім протилежними є погляди А. Важене й О. Келлера [6, с. 195].

П. Грінцер вивчає типологію обрамленої розповіді в давньоіндійській прозі, розглядаючи деякі композиційні особливості її використання в порівняльному контексті у близькосхідних літературах та їхніх аналогах у західних, зокрема італійській та німецькій літературах. Названа проблема аналізується дослідником з погляду не лише подібностей у використанні прийому, а з погляду функціональності. П. Грінцер доходить висновку, що рамкова композиція є концептуально продуманою і зміст кожної з обрамлених повістей залежить від вставних епізодів. Рамка служить для нанизування самостійних оповідань, не пов'язаних сюжетно, але пов'язаних єдиною концепцією; при цьому таку структуру зумовили не дидактичні завдання, а сама рамка.

З розвитком жанру втрачалися одні функції і з'являлися нові можливості через плин часу та зміни у сприйнятті творів. Так, якщо на ранніх етапах актуальною була повчальна концепція, то з розвитком світської літератури та послабленням релігійної ідеології ця функція втрачає свої позиції, з'являється нова структура обрамленої повісті: на зміну паралельного зв'язку приходить послідовний, що сюжетно підпорядковується основній розповіді. Аналізуючи типологічну спільність обрамленої повісті не тільки в давньоіндійській прозі, але й у давньоєгипетських, римських, античній грецькій літературах («Одісея» та «Золотий осел» Апулея, «Метаморфози» Овідія), дослідник доходить висновку, що в усіх названих літературах були елементи рамкової композиції, але типологічно вони відрізняються від санскритської, котра й стала зразком жанру, що вплинув на інші східні та європейські літератури.

У зв'язку з осмисленням повчальної концепції пригадуються міркування І. Тена, який вважав, що за будовою езопівські байки нагадують геометричний доказ із мораллю як висновком: учинок, результат і мораль. Доречно згадати також А. Йоллес (A. Jolles) – дослідника найпростіших форм оповідання, однією з яких він вважав «казус»; тим часом прагнення кваліфікувати різні сторони життя людини зародилося й оформилося в Індії, знайшовши своє втілення у величезній кількості збірників правил.

Типологічні узагальнення щодо явищ впливу на матеріалі фольклору (індійського на європейський) здійснював П. Кречмер (P. Kretschmer), Б. Владимирцов. Порівняльний фольклор силезьких, вестфальських, данських, шведських, ісландських, італійських, грецьких, болгарських варіантів дають І. Больте й Г. Полівка (J. Bolte und G. Polivka). У компаративних дослідженнях В. Жирмунський також обирає фольклорний матеріал і середньовічну літературу для порівняння стадій розвитку поезії на тих етапах історичного розвитку. Він відзначає, що «основною передумовою порівняльної історії літератури є єдність процесу соціально-історичного розвитку людства, яким, у свою чергу, обумовлена єдність розвитку літератури»; тодішній стан епохи, співвідношення «продуктивних сил і виробничих відносин виявляють (за всіх

розходжень) типологічно подібні риси на крайньому заході Європи і, наприклад, у Середній Азії...» [8, с. 18].

Цієї ж думки дотримувався його попередник Е. Тейлор, який ініціював метод порівняння розвитку народів на однаковому рівні історичного розвитку, цивілізації. Однакові прийоми мислення за відсутності історичних контактів, синхронності, а також географічної віддаленості пояснює спільністю стадії історичного розвитку й закономірностями єдиного світового процесу розвитку О. Веселовський.

Цікавою є творча дискусія В. Жирмунського із В. Міллером, який у російському билинному героєві Іллі Муромці бачить російську трансформацію героя перського епосу Рустама, у Євпраксії – трансформацію дружини Кейкавуса Судаби. Як відомо, обидві названі героїні підступно зраджують чоловіків: Євпраксія намагається спокусити проводиря калік Касіана Опанасовича, Судаба – свого пасинка царевича Сиявуша. Знехтувані ними, обидві обмовляють їх. Основна сюжетна канва обростає деталями, що відрізняються одна від одної. І в пізніх епосах, наприклад «Давид Сасунський», є розповідь, як Сарія, тітка Давида, стає на шлях зради або прекрасна Галієнна, дружина Карла, із французького епосу. Загальним джерелом-архетипом у всіх випадках, на думку В. Жирмунського, є добре відоме оповідання про Йосифа Прекрасного з Біблії та з Корану. Причину такого паралелізму дослідник вбачає у близьких історичних ситуаціях подібних побутових умов; наприклад, коли феодалні міжусобиці розхитують центральну владу й вона не здатна захистити країну. Образ правителя маліє силою, і він стає безпомічним, а тому жорстоким, йому протиставляється сильний герой – захисник батьківщини. Позначене тут релігійне джерело-архетип – одна із проблем порівняльної типології, про яке говорилося у зв'язку з архетипами. У радянській літературі відомим біблійним сюжетом про Понтія Пілата творчо скористалися М. Булгаков і Ч. Айтматов, відштовхуючись від конкретної ситуації і порушеної проблеми.

Розробляючи проблему міжнародних літературних взаємин, В. Жирмунський виходить із такого: по-перше, вплив – чинник не випадковий, не результат двомовного «посередника», як у нас звичайно прийнято пояснювати деякі подібності – наприклад, спільність соціологічних мотивів у розробці образу «маленької людини» у Гоголя і Дж. Мамед-Кулізаде – не результат випадкового знайомства або данина літературній моді, як вважають французькі компаративісти, а явище, зумовлене внутрішньою закономірністю суспільного розвитку; історико-типологічні збіги й літературні взаємодії – це два аспекти одного історичного явища. Цим фактом дослідник пояснює виникнення міщанської, сімейної драми в літературі епохи Просвітництва. По-друге, літературні подібності пов'язані з соціальними потребами суспільства, у зв'язку з чим трансформується рецепційований образ. Біблійний епос «Втрачений рай» англійця Мільтона розглядався німецькою літературою як зразок релігійно-морального мистецтва на протигагу французькій героїчній і світській літературі й на німецькому ґрунті породив «Мессіаду» Клопштока; епічна оповідь змінюється ліричною, драматичний образ Сатани в Мільтона замінюється ліричним образом Христа, велич якого у непротистоянні злу й терпимості до страждань; тут бойове революційне пуританство Англії XVII століття трансформується в політичне безсилля, сентиментальність. Тим самим В. Жирмунський порушує питання про необхідність виявлення не тільки подібностей, але й відмінностей і їх історичної зумовленості. І нарешті, третім етапом вивчення питання В. Жирмунський вважає порушення проблеми ролі традицій і впливів, оскільки жоден твір не створюється на порожньому місці, він безсумнівно виходить із того, що є в літературній традиції до нього, як у національній, так і в світовій, і оновлюється історично обумовленою свідомістю й художньою майстерністю письменника, його власною оцінкою

зображуваного й національною своєрідністю. Цим пояснюється наявність різних літературних напрямів і їхня своєрідність у кожній національній літературі (романтизм: англійський, французький, російський, азербайджанський; романтизм Пушкіна, романтизм Г. Джавіда, М. Хаді).

Отже, однією із поширених на сучасному етапі розвитку цивілізацій причин універсалій є наявність перекладної літератури і, як мінімум, білінгвізм як норма для сучасної людини, що роблять доступним знайомство з літературами народів світу. Але було б неправильним зводити проблему взаємин, зокрема Заходу і Сходу, до взаємовпливів, як це було властиво багатьом працям радянського літературознавства, особливо коли йшлося про вплив російської літератури, як літератури «старшого брата». Наприклад, в азербайджанському літературознавстві аналіз творчості великого сатирика Джаліла Мамедкулізаде неодмінно супроводжувався апеляціями до М. Гоголя, начебто драматург писав під його впливом. Справді, в обох авторів події пожвавлюються з появою нового персонажа, зазвичай шахрая. Якщо в М. Гоголя це Хлестаков («Ревізор»), то в Дж. Мамедкулізаде це Шейх Насруллах («Мерці»). Зразок використання не одного, а декількох моментів з одного тексту дає Г. Галінська на прикладі аналізу естетичної моделі романів «Майстер і Маргарита» М. Булгакова й «Золотий горщик» його попередника, німецького романтика Гофмана у зв'язку з використанням елементів реального й містичного. Такого плану цікавий аналіз різнопланових, здавалося б, романів «Замок» Ф. Кафки, «Сто років самотності» Г. Маркеса, «День страти» Ю. Самедоглу здійснює С. Бахишова у зв'язку з міфічними уявленнями й архетипами [1].

Цікавий цей паралелізм у сенсі спільності літературного прийому (внутрішньолітературні причини), але за цим звичайно применшувалася, хоча й констатувалася, самотність такого майстра, як Дж. Мамедкулізаде, саме ця спільність, прийнята за запозичення, вважалася найбільшою заслугою його творчості. Хоча зі шкільної програми відомий факт про те, що ідею про уявного ревізора підказав Гоголеві Пушкін, ніхто не думає вважати факт запозичення ідеї головним достоїнством комедії Гоголя. У той же час ніхто й не думав шукати велич Пушкіна в тому, що він зазнавав впливу від Байрона. Або нітрохи не применшується самотність Г. Гессе від того, що він зазнавав впливу Гете.

Не тільки вплив справжніх кумирів, але й короткочасне враження від будь-якого твору мистецтва може бути поштовхом до створення самотнього твору. Відомі численні літературні школи, студії, у яких одні автори є учнями інших, або згадаймо, наприклад, знамениту фразу В. Жуковського, звернену до Пушкіна – «Переможцеві учневі від переможеного вчителя».

Літературні типології, подібності звичайно є результатом спільності й перетину культур, епох, контактів прямих або опосередкованих, а також внутрішніх закономірностей самої літератури, і, нарешті, ми пізніше повернемося до літературних типологій на прикладі спільності літературних прийомів у творчості письменників різних національностей, різних часів, різних стилів, як М. Гоголь («Вій»), М. Булгаков («Майстер і Маргарита»), невідомий широкий публіці азербайджанський автор Е. Таха («Живий труп»), що за стилем нагадує Едгара По, болгарський письменник Ю. Вежинов («Бар'єр») із прийомом польоту героїв, який у багатьох проявах нагадує поширений у казках різних народів світу килим-літак; у грецькій міфології це Ікар, крила якого згоріли при наближенні до Сонця; у двох перших прикладах – більше загального. Цей елемент існує в мотиві переселення душ, що є стрижнем оповіді аж ніяк не фільму жахів, а цілком земного бажання – домогтися правди – американського фільму «Привид». Він же часом вплітається в цілком реалістичний сюжет літературних творів, наприклад російської літератури XVIII століття. На прикладі аналізу естетичної програми

«Майстра і Маргарити» М. Булгакова і Галінська знаходить цілий ряд літературних паралелей: це й невелике житло героїв обох романів (Булгакова й Гофмана), у яких дивним чином уміщаються величезні зали, зимові сади, сходи. Ми б додали сюди й «Степового вовка» Г. Гессе, у якому такий же чарівний простір, а також чарівний театр у казці про Піноккіо. І. Галінська помічає цікаву паралель: героїня «Золотого горщика» Вероніка вважає, що чорний кіт баби-відьми не той, за кого удає себе, не зла тварина, а освічена молода людина; у Булгакова кіт Бегемот виявляється наприкінці юнаком-пажем. І знову напрошується приклад із Г. Гессе: Пабло, який у чарівному світі виявляється не просто ресторанним музикантом, а людиною з обличчям Моцарта. Повернімося до І. Галінської, яка переконує в тому, що така освічена людина, як М. Булгаков, не могла не знати про естетичні погляди німецького романтика Гофмана, і без В. Соловйова, міг знати про те, що поєднання фантастичного, надприродного та повсякденного вдало використовували й до Гофмана його співвітчизник Ф. Шіллер, англійці С. Колридж, У. Вордсворт. І далі дослідниця робить висновок: чи не простіше було авторові використати невелику, але вичерпну передмову до «Золотого горщика» того ж В. Соловйова.

Збіг літературних прийомів може бути результатом не тільки знайомства з ними, але й спричинений характером матеріалу. Наприклад, у романі албанського письменника І. Кадаре через кілька років після війни група іноземців, скоріше італійців, приїжджає в Албанію за останками своїх воїнів. За цим романом італійці зняли фільм. В азербайджанському фільмі «Усе на краще», побудованому майже на тому ж матеріалі, але в комедійно-сатиричному ключі, військові доставили за вказаною адресою закриту труну, в якій знаходиться тіло ворожого воїна, тобто вірменина, що раніше проживав за цією адресою, але завдяки доброті, гуманізму, закладених у національному характері азербайджанців, у цьому випадку його вирішено поховати. Це потрібно для розкриття національного менталітету азербайджанця, у якому можуть поєднуватися кращі риси людини й нерішучість у вирішенні проблем. Подібність матеріалу в цих двох творах зумовлює і подібність літературних прийомів.

Одне слово, ми не ігноруємо ролі прямих контактів і безпосередніх впливів при наявності літературних паралелей як одного із проявів типології. Але вважати перевагою такі впливи помилково... Ці паралелі, в основі яких різні причини, дають можливість розглядати той чи інший твір у контексті світової літератури й культури.

Через вивчення й порівняння типологічно схожих елементів, які досліджують людину в тій або іншій ситуації, з різних ракурсів, світоглядів, через різні літературні прийоми, можна довідатися багато цікавого, робити висновок про менталітет, етнографію, культуру, світогляд, історію народу, а в масштабах світової літератури, взятої в синхронії, відновити особливості тієї або іншої епохи. Такі завдання часто постають у літературознавстві. Наприклад, еволюцію концепції людини у творчості Нізамі досліджує проф. М. Годжаєв [5] у рамках філософського осмислення проблеми «людина – Бог». Художня сила творів разом із їхньою змістовою значимістю визначає їх вплив на споживача – читача, глядача.

Повторювані моменти у світовому літературному процесі О. Веселовський пояснює як генетичними зв'язками з фольклором споріднених народів, тобто з етнографічного погляду (як у разі з героями Кьорогли, Фаустом; сюжетними збігами в у поемі «Лейлі й Меджнун» у Нізамі, у Навої, Хегірі Тебрізі, Фізулі, В. Хлебнікова), теорією психологічного паралелізму, що має на увазі наявність загальних властивостей людської психіки, подібність процесів мислення, наявність аналогічних образів і асоціації (як наприклад жар-птиця, що приносить вогонь із неба, ворона з аналогічною функцією в оповіданні Дж. Лондона; сонце, як ясне око), так і типологічними особливостями самого літературного процесу.

Щодо запозичення мотивів, сюжетів і т. ін., то, за його теорією міграцій, жодне запозичення не можливе без зустрічного руху думки сприймаючої сторони, без властивих їй течій, підґрунтя. Ця теза була одним із важливих моментів історичної поетики вченого, його концепції про синтез літературно-теоретичного й історико-культурного матеріалу, суспільної і психологічної обумовленості художніх образів.

* * *

СХІДНА ПОЕТОЛОГІЯ ЯК ФІЛОСОФСЬКИЙ ЧИННИК, ЩО ФОРМУЄ ЛІТЕРАТУРНІ СПІЛЬНОСТІ

Літературознавство як наука з'явилося, коли «оцінка творів стала функцією літературної критики» [4, с. 11]. Кожна оцінка, аналіз припускають певний ракурс, наявність методів дослідження. Завдання історичної поетики: «визначити закони поетичної творчості й критерії оцінювання явищ з погляду історичної еволюції поезії, естетичне – це акт сприйняття читачем; воно може бути сприйняте як гарне, як побутове та як потворне». Також завдання історичної поетики полягає у тому, щоб «визначити роль і межі переказу в особистій творчості» [4, с. 300]. Саме розуміння функції мистецтва (філософсько-ідеологічний бік) найчастіше стає основним чинником формування літературних типів. До цієї проблеми ще повернемося в наступній частині праці.

Відомо, що літературознавство як самостійна наука відмежувалася від філософії. Деякі вчені вважають, що відбулося це в часи античності, починаючи з Аристотеля, у працях із класичної філології, у поетиці та риториці. На думку іншої групи вчених, літературознавство стало самостійною дисципліною на рубежі XVIII–XIX століть із появою категорії прекрасною, що й відокремило літературу та її художність, і що завдання класичної філології, поетики й риторики зводилося до літературно-теоретичних рекомендацій прикладного характеру, на зразок: що означає – писати добре і що – погано. Особливість художньої творчості в тому, що вона пізнає й освоює світ за законами краси... Ця специфіка і відрізняє художню творчість від політичного, технічного й т. ін. Прийнято вважати, що естетика, заснована на художньому матеріалі у працях Баумгартена, Гегеля, Гердера, і була власне теорією літератури. Таким чином, сучасна наука, якій відомі як досягнення європейської думки, так і праці східних поетологів, за точку відліку літературознавства бере відомі праці західних авторів, залишаючи все те, що пов'язане зі Сходом, у межах орієнталістики.

Отже, традиційно мова йде про європейську науку літературознавства, хоча на Сході вона з'явилася в епоху середньовіччя, з IX століття. Сучасні європейські вчені, що зробили значний вклад у середньовічну поетологію Сходу (М. Герхардт, П. Зюмкільд, В. Брагінський, Л. Куделін, І. Лісевич, П. Грінцер, Н. Чалісова, І. Стеблева, Г. Грюнебаум, І. Крачковський, І. Фільштинський, Д. Фролов, Б. Шідфар, Б. Ріфтин, Р. Мусульманкулов, В. Мамедалієв, Г. Аллахвердієв, Т. Гулієв та багато інших) стверджують про наявність літературознавства на середньовічному Сході, на відміну від загальноприйнятої думки про його виникнення лише у XVIII столітті. У написанні цієї частини праці ми використали зібраний та опрацьований ученими багатий фактичний матеріал і підготовлені багатьма із названих авторів переклади текстів.

Елементи східного літературознавства можна помітити в надрах давньоіндійської драми – з визначеними завданнями, зокрема – усвідомити функцію літератури; із жанровою класифікацією вірша (арабська філологія) і драми (давньоіндійська філологія), а також призначення критика, роль традицій і новаторства, диференціація форм і їх відповідність її

змістові літературного твору. Китайський учений епохи середньовіччя Лу Цзи писав: «... Про те, що нас зачаровує формою або, навпаки, не подобається нам; про те, що я готовий любити або ненавидіти, – про це все, мабуть, я маю право говорити» [9, с. 266]. У цій же праці натрапляємо на визначення окремих жанрів, виділених залежно від функцій форми, такі, як плач (лей), настанови (чжень), судження-проповіді (шо); йдеться також про їхню відповідність стилю, про необхідність творчих мук, які є насолодою, про вимогу відповідності почуттів і форми («іноді художність думки сама в собі – що витканий, збірний візерунок – виразно прекрасна...» [9, с. 271]), про неприйнятність «лише красивості у словах, позбавлених глибинної краси» [9, с. 272], про злагоджений виклад думок («І тільки тепер я можу вибрати слова, належно осмислені, і розмістити їх у порядку й гармонійно, так, щоб кожне слово добірне стало на місце своє... і все, що таїть у собі звук, до кінця розів'ється в одному ударі по струні» [9, с. 268]).

Вимоги до форми є також у трактаті «Різблений дракон літературної думки» Лю Се, який розрізняє дві форми тексту – лаконічну й розлогу – та наводить, як приклад, творчість двох літераторів Се Ай і Ван Цзи, перший із яких був багатослівний, писав у розлогій формі, але слів із його текстів не викинеш, а другий був лаконічний, і нічого до його текстів не додаси. Ця теза підтверджується творчістю лаконічного А. Чехова й детального Л. Толстого. У такому разі обидві форми Лю Се вважав досконалістю, коли йшлося про справжній авторський талант. Він також висунув три правила написання творів: визначити межі роботи, почуття; упорядкувати факти, щоб знайти аналогії; дібрати слова так, щоб зберегти й підкреслити основну думку.

На переконання індійця Яяварія, досконалість є поєднанням багатьох чеснот, і майже не буває, щоб усі три необхідні складники були поєднані в одному поетові; він вважає важливими мудрість, старанність у вивченні наук і творчий талан. Раджашекхара виділяє три типи поетів: поети мудрі від Бога; поети мудрі від вправ, красномовство яких проявляється завдяки старанності в навчанні; поети від освіченості. Він також вважає важливими для поета знання законів поезій – розмірів, метрики, дієслівних коренів, імен, словника. Оригінальною є, на наш погляд, висунута ним вимога трьох видів чистоти – мови, думки, а також фізичної – тіла, поведінки й оселі..., поетові важливо бути стриманим («вести розмову з посмішкою», «утримуватися від осудження чужих творів, якщо про його думку не запитують» [2, с. 286], бо який поет, така і його творчість. Це нагадує відомий вислів А. Чехова про те, що в людини все повинне бути прекрасним.

Ще одна важлива думка зі східної філології про функцію й місце вченого-критика: його роль і міркування високо оцінює китаєць Ван Чун, індієць Раджашекхара, нагадуючи прислів'я «чого не побачить творець (письменник, поет – Р. Г.), те побачить сторонній» [10, с. 288]. Цікавою є думка араба Шамс-і Кайс Ар-Разі, який вважає, що не лише творці можуть висловлюватися про чесноти й вади своїх віршів; він порівнює поета з майстром-ткачем, здатним ткати прекрасні тканини, візерунки, але встановити ціну на ці тканини здатний той, хто постійно ними торгує або використовує їх, а не робить [11, с. 341-342].

* * *

Відповідно до середньосхідної арабської поезики, вірш – це певна ритмічна й ритмічна організація, така концепція й зумовила розвиток тієї частини літературознавства, предметом якої стала метрика арузу й римування. Основоположником арабської науки про метрику й риму став батько арабської філологічної науки Халіл ібн Ахмед, який, на думку більшості дослідників, уважав букву (звук) дрібною ритмічною одиницею, що цілком імовірно, якщо зважати на природу арабської мови, до того ж донині використовувані хереке – знаки над буквами для читання сполучення приголосних із голосними, визначені Халілом ібн-Ахмедом. Із залученням тюркських літератур в арабо-мусульманську зону, у них також з'явилася ця метрика та її теорія. Про

тонкощі цього питання писав у доступній формі Вахід Табрізі, який призначав свою працю для маленького племінника; Шамс Гейс Разі адресував «Аль Моджем» фахівцям; цій же проблемі присвятив працю астроном і математик Насіраддін Тусі. Ще у VIII столітті арабський мовознавець Ібн Абу Ісха аль-Гадрамі виступив рішуче проти порушення граматичних правил в ім'я краси форми, рими. Критиці поезії присвятив книгу «Критика поезії» Гудема ібн Джафар. В епоху ісламу дослідники-літературознавці – Аль-Джаїз, Ібн Рашиг, Ібн Гутейба, Аль-Асмаї, Аскері, Гудема ібн Джафар, Ібн Абд Раббіх – не лише порушували проблему класифікації арузу, але й ставили питання відповідності змісту й мови, проблеми стилю, відмінностей між прозою й поезією. На думку Т. Гулієва, вірш у східній філології став не просто естетичною категорією, але й цілим напрямом, тому що він був засобом естетичного сприйняття світу [5].

Цікавими є такі літературні спільності, як давньоіндійська драма й література арабо-мусульманської зони середньовіччя. Висловлювання теоретиків літератури дають можливість зрозуміти, як сприймалися закономірності, особливості й функції мистецтва. У цьому сенсі для визначення типологічних характеристик літературних спільностей варто звернутися до теорій східних поетологів.

Що стосується релігійної спільності як однієї із основ типів культур і літератур, то саме слово «література» в арабській мові (а з поширенням ісламу і в середовищі тюркомовних народів) звучить як «адабіййат» (адаб) – твір з адабу (правил поведінки), а книга – «кітаб» – проза писарів-катибів; згодом, у суфізмі література розглядається як форма учення пророка. У древній Греції література, як і інші науки, була частиною філософії, її поетичні правила були вичленовані саме із загальнофілософських трактатів.

На думку В. Брагінського, арабо-мусульманська писемна словесність, як і давньоіндійська, складається з чотирьох розділів: канон (Коран); учена література (ільм) і традиція; художньо важливі жанри; поезія. Він також виділяє найважливіші риси літератури середньовічного Сходу: в арабо-мусульманській культурі – «наука про красномовство» XI століття у працях Абд аль-Кахіра аль-Джурджані, суфійські вчення про витончене письменство (праці теоретиків суфізму віляятнаме про основні стовпи суфізму – Р. Г.); у санскритській – етап, що передуює вченню про дхвані-раса (V–IX ст.) і етап самого цього вчення в концепціях Анандавардхани (IX ст.) і Абхінаватупти (кінець X – початок XI ст.); у китайській культурі – трактат Лю Се (кінець V – початок VI ст.) «Різьблений дракон літературної думки» як зразок синтезу конфуціанства й даосизму, що встановив паралелізм космічного візерунка-вень (Дао – світовий закон, духовного осередку всесвіту) і людського візерунка-вень (культури) та походження літератури пов'язує з космосом. На його думку, посередниками між Дао й літературою-вень є древні мудреці, насамперед Конфуцій. Усіх їх поєднувала думка про те, що емоція (раса – інд.) є душа поезії. У межах арабської поезії в період IX–XI ст. не склалося вчення про божественне походження поезії, про зв'язок її з Абсолютом, воно встановилося пізніше. Уже в XV столітті Вахід Табрізі вихваляв Того, хто удостоїв людину дару мови й подарував їй римоване слово – ши'р. У цілому в арабських, китайських і санскритських поетичних концепціях функція Абсолюту зводилася до самої поетичної традиції, канону, сукупності мотивів, які розкривалися поступово, трансформувалися в кожному новому творі. Як уважає індійський учений Анандавардхана, розмаїтість вираження є в той же час розмаїтістю зображуваного об'єкта; торкнувшись сутності предмета, людина споглядає його в різних проявах; сполучення цих проявів у поезії створює їхню назву. В арабській поетології паралельно існувала теорія про винятковість великого тексту одкровення як у змісті, сенсі (маа'на), так і в найкращому сполученні цих значень. У Корані, як і в поезії, існують поетичні фігури (бади'), що дає можливість створити загальну теорію красномовства про пояснення будь-яких змістів. Арабський учений Абу Сулейман ібн-Хаттабі (X ст.)

писав, що мову утворюють три речі: слово як носій значення; саме значення, виражене в слові; їхнє сполучення, а Коран є вершиною досконалості кожної із цих трьох сторін. Мотиви змісту Корану використовувалися в поезії як духовні й світоглядні цінності. На думку В. Брагінського, арабське ядро мусульманської культури зазнавало впливу від елліністичної периферії, що не зливалася з нею, але безпосередньо впливала; цей вплив позначився на мутазілітській (VIII – IX ст.), ашаритській (кінець IX ст.) теології, а в XII столітті – на суфійській містиці. Не меншого впливу зазнала мусульманська культура найближчих сусідів – давньоіндійської культури.

У східній поетології мусульманського світу XII століття виділяють три концепції: 1) класичну, представлену у творі Рашида Ватвата «Сади милування тонкощами поезії», який написаний у Хорезмі та наслідує класичні традиції прикрашання мови (за однойменною працею Маргінані) як арабської, так і перської літератури; 2) філософську, що поєднує філософію та релігію, викладену Нізамі Арузі із Самарканда у книзі «Чотири бесіди» услід за Ібн-Сіною, відповідно до якої в поезії відображено мусульмансько-елліністичний синтез; 3) суфійську, основні положення якої були викладені в багатьох працях. Відповідно до філософської концепції Буття все поділяється на необхідно існуюче, тобто Бога, й можливо існуюче – світ; Бог створив Всесвіт з неорганічним світом (світила) і від нього – з трьома царствами органічного світу: мінералів, рослин, тварин, людей, між якими здійснюється зв'язок через сполучні ланки, в кожному із цих царств існує ієрархічна впорядкованість. Наприклад, у царстві людей нижчий щабель відводиться мешканцям гір і пустель, які в основному зайняті виживанням; середній щабель – це мешканці країн і міст, знайомі з ремеслом, мистецтвом, із правилами співжиття, зайняті лише облаштуванням свого співтовариства; вищий щабель – це вчені, зайняті пізнанням змісту буття і його творця, і пророк, що є завершальною ланкою в царстві людей, вище якого – Творець (подібно до того, як у неорганічному світі завершальною ланкою є корал, що примикає до першої ланки царства рослин тернику, а світ тварин поєднується зі світом рослин його вищим рівнем – фініком та виноградом – і першим елементом цього світу хробаком, а вищим елементом світу тварин, що здійснюють перехід у світ людей є людиноподібний наснас). У цьому ієрархічному описі світу, що пов'язаний між собою переходами і в такий спосіб усуває абсолютний розрив між Абсолютом і світом, передбачається те, «що й було здійснено пророком Мухаммедом у його міраджі – нічне піднесення на небеса і споглядання Бога» [3, с. 83]. Нізамі Арузі не розглядає творчий процес як прямий контакт із Богом. Ієрархічна духовна культура є висхідною й, водночас, тою, що сходить від Абсолюту. У його концепції є й такий істотний момент, що характеризує все ще актуальну функцію літератури впливати на людину (з огляду на реалії сучасного життя додамо, що не тільки літератури, але й інших видів мистецтва: відоме лікування музикою деяких хвороб або зростання агресії після перегляду фільмів-бойовиків, аналогічні результати траплялися навіть після масового перегляду – по телевізору – фільмів із сильним психологічним впливом, згадаймо масовий психоз серед дітей після демонстрації скандально відомого мультфільму в Японії). Ця особливість літератури називається «енергією» поетичного твору, що, впливаючи на людину, трансформує її, викликає гнів або інші почуття, зумовлюючи певну діяльність.

Світорозуміння людини позначається також на елементах змісту. Філософія індійської цивілізації – не акцентувати на життєвих негараздах, щоб не порушити расу, є основою давньоіндійської драматургії. У давньоіндійській літературі існувала санскритська теорія драми «Натьяшастра» (III–IV ст. до н. е.) з її головною вимогою раса (почуття), що ґрунтується не на вираженні дії, а на вираженні стану, як трансформації життя, спрямованого на те, щоб викликати у глядача певні естетичні почуття (раса – почуття), яких вісім: любов, гнів, горе, веселощі, страх, відраза, мужність, подив з доміанто любовного чи героїчного, інші почуття могли викликатися допоміжними епізодами. Відповідно не дозволялося зображувати сцени, здатні послаблювати основні

раси індійської драми – любовну й героїчну, а саме: сцени битви, смерті, поразок, нещастя, а також інтимні сцени, що викликають пробудження особистого ставлення і перешкоджають універсальному сприйняттю раси. Не дозволялося також зображувати любов до заміжньої жінки, аби уникнути конфліктності розповіді. Про це в сюжеті повідомлялося, оскільки в житті такі факти трапляються, але зображенню приділялося незначне місце – у формі реплік або повідомлення в інтермедіях.

Індійське кіно, як бачимо, певним чином є продовжувачем традицій давньоіндійської драми, ґрунтуючись на багатовіковому досвіді, відповідно до якого головною расою є любовне почуття, воно дотримується заборон на певні епізоди, демонструє неминучу перемогу головного героя, показує в основному гарне життя, таке нехарактерне для головних героїв-бідняків щоб досягти приписаної раси: у глядача не повинне з'явитися почуття жалю від важкого життя, воно не повинно бути домінантним тлом. В індійському кіно головною тенденцією є подолання перешкод, невдач; його контрастні герої, події потрібні не для поглиблення конфлікту й конфронтації, а для досягнення примирення та успіху. Щоправда, не завжди неодмінно виконуються всі умови, але й у давньоіндійській драмі часом траплялися винятки із правил. Співвіднівши вищезгадану функцію мистецтва впливати на почуття, емоції людей із сучасним американським кіно, було б доречним відзначити, що відомий режисер фільмів-жахів Альфред Хічкок, як і Арнольд Шварценегер – герой бойовиків, не рекомендував дивитися власні фільми своїм домочадцям. Хоча голлівудським фільмам, зокрема «бойовикам» і «фільмам жахам», звичайно пропонується «happy end», однак бувають винятки, як у фільмі «Політ над гніздом зозулі». У цьому плані радянські фільми ближчі до французького й італійського кіно, в яких сила впливу на глядача ґрунтується не на принципі щасливого кінця, а на суті розказаної історії.

Щодо розуміння ролі художньої творчості в індійській поетології раса розглядалася не тільки як емоційний процес, але і як шлях до процесу пізнання й розуміння Абсолюту, йдеться про досягнення особливої раси – стану блаженства (ананда, чаматкара). Давньоаяванська поетологія, що входить у зону давньоіндійської культурної зони, на думку голландського вченого П. Зутмюльдера, також оперує терміном, подібним до чаматкари, раси – ланго, ленгленг (захоплення), коли читач розчиняється в об'єкті твору, впадає ніби в транс, зникає усвідомлення свого «я». Так розуміння функції літератури близьке до філософського вчення йогів. На таку функцію літератури, як зцілення від душевного болю і полегшення страждань того, хто цього потребує, вказано інколи в самих текстах, як, наприклад, у середньоаяванських «Вангбанг Відейя» і «Повісті про Чекеле Ваненг Паті». До того ж в останньому підкреслено, що твір повинен бути не просто виявом душі, а й естетичним явищем, народженим справжнім майстром (згадаймо, що *раса* в перекладі означає «почуття», напевно, не тільки адресата, читача, але й самого автора), він (твір) має впливати, доки мети не буде досягнуто, тобто поки не настане спокій і блаженство.

* * *

За спостереженням В. Брагінського, організація дії здійснювалася не лише простим барочним нанизуванням внутрішньо завершених елементів, але й більш ускладненою формою орнаментальної композиції, що підноситься до естетики ісламу. Так, малайські хікаяти («Повість про Індру Мегіндру», «Повість про Індрапутру») будувалися за принципом дзеркальності, симетричності; починалися й завершувалися однаково: епізод, що служив зав'язкою (герой зустрів прекрасну царівну, за ним женуться батько або наречений), той наприкінці повторювався як розв'язка, а в центрі сюжету перебувала основна подія (мандри героя, його перемога за допомогою чарівних сил – джинів, індрів, пері). У цьому разі, на наш погляд, складно говорити, що йде від принципів давньоіндійської естетики, а що зумовлене

ісламським впливом. Так, за всіх розходжень загальне розуміння принципів класифікації стадій сюжету в давньоіндійській традиції відповідає аристотелівському поділу дії на зав'язку, кульмінацію та розв'язку. Дослідник робить цікавий висновок про те, що композиція «Повісті про Індрапутру» дуже «нагадує килим або декоративну тканину з п'ятьма ярусами зображень, витканими на «основі», котру становить шлях героя»[2, с. 210]. Це перший (початкові три глави про дитинство героя і завершальна чотирнадцята глава) і п'ятий яруси; геометрично і за змістом ділить текст на дві частини центральний – третій ярус (найбільша дев'ята глава), який можна вважати мініатюрною моделлю сюжету всієї повісті; ... симетричними є другий (4–8 глави) і четвертий (10–13 глави) яруси. Така орнаментальність явно позначена впливом мусульманської культури, вона полягає в пропорційному показі в кожній главі любовних, чарівних і воєнних сцен; але цей показ суто декоративний і супроводжується безліччю описів предметів – одягу воїнів, палаців, нош тощо, що є продовженням давньоіндійської описовості сюжету. У санскритській драмі передбачалася така послідовність дій із відповідними етапами сюжету: початок (вступ), зусилля (просування), надія на успіх (зародження), упевненість в успіхові (сумнів), віднайдення плоду (висновок). Крім того, визначалися головний і другорядний сюжети; у головному йшлося як герой досягає своєї мети та як складається його доля, а в другому йшлося про інших героїв, за допомогою яких знаходився засіб для досягнення мети. У наведеному П. Грінцером прикладі – драмі Калідаси «Шакунтала» – герої після щасливої зустрічі в лісі розлучаються через прокляття аскета Дурвасаси, і коли знову зустрічаються в палаці, цар Душьянта не пізнає своєї коханої самітниці Шакунтали, але провини не чуває ніхто, це навіть не є несправедливістю, це просто збіг обставин, тому що всі кола життя ілюзорні, і долі людей не протистоять, а доповнюють одна одну; за всіх життєвих перипетій характер людини не змінюється.

А за теорією Аристотеля, продовженою Гегелем, зміст драми ґрунтується на конфлікті (як бачимо, це повна протилежність до санскритської драми), на дії та реакції на цю дію, на відміну від санскритської драми, де головна роль у змісті припадала не дії, не сюжетові, а расі, саме їй повинна була підкорятися фабула. Це і є системотворче начало – домінантна характеристика давньоіндійської культурної спільності. Антична грецька драма є зовсім іншим літературно-культурним типом, за спільності жанру драми. Неминучі перешкоди на шляху до успіху героя індійського епосу не набували конфліктного характеру, як це було у грецькій і європейській драмі, а вели до примирення, і це одне із призначень драми: вона повинна не сварити, а мирити. Ці вимоги висунули відповідний тип героя і специфіку жанру...

* * *

Щодо жанру можна сказати, що особливості сюжету, відсутність конфлікту, на відміну від європейської і, насамперед, давньогрецької драми, унеможливлювали розвиток жанру трагедії; відгомонам такого філософського розуміння життя і цих норм сюжету є провідна роль ліричного начала у сучасному індійському мистецтві, жанру мелодрами із сентиментальним пафосом замість трагедії, наприклад у Рабіндраната Тагора. Прояві раси сприяє сполучення збудника – вибхава (герої, емоційна ситуація – як запах квітів, пор року й т. ін.), симптомів – анубхава (зовнішні прояви почуттів героїв – як зміни міміки, жесту, тембру голосу), настрою – в'ябхічарі (перехідні почуття – як радість, приплив сил або занепад духом). При цьому як актор, так і глядач повинен пам'ятати, що він сприймає не реальне життя, а світ мистецтва, що трансформує реальність. Головна ж функція драми – вселити певне почуття, і йому повинні бути підпорядковані всі чотири засоби репрезентації драми: слово,

жест, грим, міміка, а також супровідні засоби – спів, танці, інтонація. У дію драми можна було залучати всі види діяльності, щоправда, у тій пропорції, про яку вже говорилося.

Одним із естетичних принципів теорії вираження середньовічного Сходу є розуміння мистецтва як трансформації життя. Відома думка Аристотеля про те, що драма є наслідуванням дії. Європейські теоретики сприймали драму як наочне зображення дійсності. Теорія наслідування дійсності виключається індійськими трактатами й ученими, оскільки, як уважає Абхінавагупта (XI ст.), наслідувати, імітувати можна оригінал, а актор не знає свого героя, щоб імітувати його, він лише перевтілюється в нього, з іншого боку, наслідувати можна фізичні об'єкти, а перевтілюватися в героя, виражати конкретні стани – це з галузі духовно-емоційної сфери. Європейське розуміння «мистецтва як наслідування життя» трохи відрізняється від прийнятого на середньовічному Сході трактування, відповідно до якого мистецтво є трансформацією життя і здійсненням його зв'язку з дійсністю, через яку актуалізується конкретна емоція-раса. Щодо зв'язку з дійсністю, то тут підкреслюється необхідність імовірності; закони драми повинні відповідати законам життя, знову ж таки, не імітуючи і не наслідуючи їх, а трансформуючись у досвіді героїв.

Були також певні вимоги й до мови: в тексті однієї драми сполучалися різні стилі. Це також свідчило про наявність в індійському суспільстві різних діалектів і їхніх ієрархій. Це ще один момент, який дає змогу через літературу висловлювати думку про різні сторони життя, при тому, що їхня мова не була розмовною. Так, на санскриті потрібно було викладати події про війну, державні справи; на ньому ж повинні були говорити герої знатного походження, царі, боги; жінкам вищого кола й чоловікам середнього стану пропонувалася інша мова – пракрит шаурасені; у віршах же належало перейти до мови ліричної поезії, прийнятої на початку нашої ери – махараштрі; для придворних, трактирників – пракрит магадхі; для слуг – пракрит ардхамагадхі. Таким чином, вимоги до слова існують як в індійській теорії літератури, так і в арабо-мусульманській культурі середньовіччя, але вони відмінні.

Вимоги до категорії художнього часу в індійській драмі відрізняються від вимог до європейської драми, що повинне було максимально відповідати часові реальному. У давньоіндійській драмі дія одного акту не повинна була перевищувати добу, але інтермедії, що відіграють роль сполучної ланки між актами, могли поєднувати кілька десятків років; другорядні герої, що брали участь у них, повідомляли про події з більшим розривом у часі й місці дії; інтермедії давали можливість дотримуватися пропорційності рас: про війни, баталії повідомлялося найчастіше в баталіях, а в наступних актах описувалися вже наступні за ними події. Простір усередині одного акту міг змінюватися, хоча пріоритет віддавався палацам, храмам, житлам пустельників, дорозі недалеко від поля битви. Необмежені пересування у просторі здійснювалися здебільшого словами, жестами героя, у мову якого автор вкладав описи переміщень, що було наслідком можливостей давнього театру й відсутності значної кількості декорацій. Перед виконанням спектаклю відбувалася невелика, щоб не стомлювати глядачів, вступна церемонія: звучали барабани та спів у виконанні хорової капели, а також були танці; потім сутрадхара, урочисто піднявши прапор Індри, читав благословення (нанді) і викладав короткий зміст драми (прарочана). До прологу до драми, що викладалася в тексті п'єси і яка могла бути різного обсягу, головною вимогою було будь-яким способом привернути увагу до основного змісту й переключити глядача зі світу реальності на майбутній ілюзорний світ спектаклю; для з'єднання прологу й основного змісту п'єси автор використовував певну репліку, виголошувану зазвичай з-за лаштунків. Вимоги до драми стали основою виникнення такого літературного типу, як давньоіндійська драма. Такі теоретичні вимоги до літератури як

єдність дії, часу (упродовж одного дня) та простору, визначили ще один літературний напрям – класицизм.

Є цікавий приклад із недалекого минулого, як література може здійснювати психотерапевтичну функцію. Так, Р. Гюнтекін написав свій відомий твір «Чаликушу» спочатку в жанрі драми, у якій домінувало зображення життєвих негараздів. У такому виді п'єса не була прийнята, і автор переробив її в роман, що став настільною книгою турецьких солдатів, які вирушали на фронт.

У теорії відображення арабо-мусульманського світу також відводиться значна роль такій функції, як психотерапевтичний вплив мистецтва на людину. Але душа чутливіша до гармонії поезії і піддається впливові прекрасного, тому особливі вимоги висувалися до мистецтва самого слова й воно найчастіше називалося красним письменством. Про гармонію прекрасного писав Ібн-Халдун, який наголошував на пропорційності дзвінких і глухих приголосних, гармонійному розміщенні віршів мови із властивих їм змістом (строки вірша) на відповідному змістові стилі мови. Одна з функцій поезії визначалася як поетична психотерапія, своїм впливом покликана лікувати меланхолію, душевні катаклізми; подібна роль приписувалася і прозі, наприклад, розважальним розповідям. Ібн-Сіна у своєму «Каноні медичної науки» розробляє три прийоми лікування від пристрасного кохання: вплив на розум за допомогою порад; пробудження в душі закоханого протилежного ефекту, гніву, щоб урівноважувати закохану душу; збереження почуття любові, але перенесення об'єкта любові на іншого. На думку В. Брагінського, у деяких зразках як арабо-мусульманської, так і індійської літератури використано ці три прийоми, наприклад у творі індо-перського прозаїка XII ст. Інаятутлаха-Канбу «Бахарі-Даніш» («Весна пізнання») папуга втішає закоханого царевича Джанхандара тим, що кожної ночі розповідає йому про багатьох закоханих, на долю яких випали муки любові. Такий спосіб впливу на психологічний стан закоханого використовується в дастані «Сейфуль-мулюк» тюркською поета Маджлісі (XVI століття). Його героєві – закоханому султанові Махмудові – розповідають «переказ про пристрасть і любов / Йому сподобалася чарівна повість / І, почувши її, султан став веселим». Суфійські уявлення про красне письменство також брали до уваги функцію психічного впливу на читача. На це були розраховані й ритуальні суфійські збори-слухання – сама', на яких читання віршів супроводжувалося музикою, яку виконували мандрівні дервіші, що поширювали ідеї та доктрини суфіїв (шаріат із дотриманням зовнішніх проявів релігії, теригет із внутрішнім розкриттям символів Корану, зокрема й у стані екстазу, хагігет з досягненням хагга – Істини-Абсолюту). Через медитацію поет-суфій сходив до haqq – Абсолюту-Бога, втілюючи свій досвід у символах красного письменства (за В. Брагінським – рівень поетичного богопізнання), містична інтуїція як шлях до медитації називалася «заук» – смак (порівн: з давньоіндійським естетичним кістяком «раса-звук»), що свідчить про важливість естетичного сприйняття і смаку. Ібн-Халдун трактує звук як досвідченість у красі. У поетології суфізму, як пише Вахід Табрізі, смак означав вправність у метричності вірша (співвідношення букв-хуруфів, що утворюють метричність) і насолоду нею. Жанри суфійської літератури були різні як за матеріалом, так і за функцією – сюжетні дидактичні, алегоричні поеми й повісті з символами певного розділу суфізму.

У давньоіндійській культурно-літературній традиції найрозвиненішим жанром була драма. Погляди на роль драми індійських теоретиків збігаються з європейськими – драма розглядалася як вищий рід словесного мистецтва; іншими є погляди на неї східних сусідів, які віддавали перевагу поезії, чим і пояснюється піднесення цього роду словесного мистецтва. Отож в Індії – драма, в мусульманському просторі – поезія. Хоча санскритська драма писалася в основному прозою, роль віршів у ній зростала завдяки більшій емоційності й стилізованості. Виконання віршів нерідко

супроводжувалося музикою (порівняймо зі суфійським обрядом виконання віршів у супроводі музики): йдеться про так звану «натю» («нат» – танцювати, мімічно відтворювати), й «рупака» («рупа» – форма, перевтілення персонажа).

* * *

Причиною активного розвитку поезії в арабо-мусульманському культурному просторі є також орнаментальність як одна із основних характеристик. Нею й пояснюється багато особливостей римування та розбудови композиції й використання Слова у вірші; мусульманським філософським розумінням і почасти тим, що на Сході не вміли говорити «ні», можна пояснити властиву Сходові донині піднесеність мови.

Домінування літературної традиції виявлялося в усьому середньовічному Сході; вчитися у попередників було одним з непорушних правил творчості й настільки ж необхідним, як і авторська оригінальність, неповторність. Не випадково багато художників слова зверталось до тих самих канонічних сюжетів, образів, епітетів. Однією з типологічних особливостей такої літературної традиції, як середньовічна східна поезія, було використання символів, що стали постійними для цього періоду: троянда й соловей, ашуг (закоханий), порівняння на зразок «вії як стріла», «очі як у джейрана», «очі чорні, як смола» та ін. Талант поета полягав у тому, щоб використовувати їх у новому й оригінальному контексті. Такими майстрами слова по праву вважалися Насімі, Нізамі, Фізулі, Мехсеті Гянджеві та ін., що виявляли нові грані відомих епітетів та інших засобів.

Цей незмінний атрибут мистецтва – співвідношення традиційного, стійкого, звичного й нового – донині є одним із актуальних питань літературознавства... За всієї канонічності літератури, вона оновлюється, за нею найпростіше спостерігати, віддалившись у часі. Відновлення традиції може поширитися як на весь текст, так і на окремі його аспекти. Говорячи про канони, пропоновані древніми й середньовічними трактатами, дослідники завжди в коментарях роблять справедливе застереження про те, що не всіх правил слід дотримуватись з абсолютною точністю. Із віддаленням від певної епохи співвідношення традиційного й нового змінюється, чому й стаємо свідками; наприклад, у згаданому епізоді з «Нестримної Кури»: успадкований від суфійської культури елемент перестав бути традиційним для сучасної азербайджанської літератури, але подекуди він зберігся, з іншого боку, зростає інтерес до традицій минулого.

* * *

У тибетській літературі, на думку В. Диликової та Ю. Парфіоновича [7], вирізнялися дві групи жанрів, які формувалися навколо центру літературної системи – Канону з його ієрархічними текстами. На думку авторів, моделі тибетських літературних жанрів, що охоплюють не лише літературно-художні, але й наукові тексти, як і вся писемна традиція підносяться до буддійського Канону, викладеного в тибетських текстах «Канджур» і «Танджур»; цілісність першої групи забезпечувалася єдиним буддійським світоглядом. Тексти Канону мають чотири ієрархії: віная (чернеча дисципліна), праджняпараміта (вчення про чесноти), сутра (проповіді Будди), тантра. Йдеться насамперед про твори, духовно-виховна з мета яких впливати на різні рівні психіки і свідомості: для врівноваження душі – чарівні оповідання, джатаки; для досконалості розуму – дидактичні твори; для вдосконалення вищого психологічного рівня (проясненого духовного серця) – шуньяти; існували також філософсько-релігійні твори й житія-намтари, подібно до давньоруського жанру житія, мета яких вчити, як пройти шлях духовного розвитку, а також викласти суть містичних практик – тантри. На думку професора Е. Мулдашева, «навіть тантра-йога не вважається справжньою йогою, тому що

головним тут є знання якогось секрету, а не духовна досконалість людини», тоді як суть індуїзму полягає в тому, що «в індуїстській філософії й релігії особливе місце посідає безсмертна Душа (це і людина), що проживає безліч життів. При цьому кожне із життів визначається здійсненими в минулому вчинками, точніше сказати, кармою – сумою вражень, які залишають у душі ці вчинки». Таким чином, головне для індуїстської філософії полягає не в матеріальному, а в духовній суті. Друга група жанрів – це твори з інформативною функцією (історичні хроніки, географічні твори, трактати з різних наук – астрології, медицини, поетики, граматики).

Таким чином, у цілому поетологія Сходу в різних його частинах – це ієрархія жанрів, що тісно пов'язана з культурною і власне літературною самосвідомістю.

Про функції поезії у середньовічній китайській літературі сказано, що «державники в давні часи використовували вірші, щоб зміцнити зв'язок між чоловіком і жінкою, щоб плекати синівську шанобливість і повагу..., щоб зміцнити основи людських взаємин, піднести роль освіти й доброго впливу, щоб змінити характер і звичаї» [2, с. 254]. Про функції літератури, що полягають «не лише в замилюванні вишуканим і прекрасним», говорить Ван Чун, підкреслюючи важливу місію літературних творів – звеличення людських чеснот [2, с. 262]. У вступі до середньовічної китайської «Книги пісень» виділено шість категорій – жанрів віршів: фен – докір, застереження, спрямоване на виховання царями підданих і навзаєм; фу – виклад; бі – зіставлення; сін – асоціація, у перекладі «правильне»; ода, що оповідає про справи всієї Піднебесної; сун – гімн, що оспівує достаток і перемоги.

Іншим характерним для середньовічної літератури Сходу явищем була стійкість жанрів, що визначала й регламентувала їх змістову, стильову, функціональну (літературну й позалітературну) диференціацію. В арабській мові одним із термінів для позначення жанру навіть було слово «гарад» (функція, призначення). Китайський поетолог Лю Се визначає три мотиваційні принципи вибору жанру: вибір форми, яка б умістила певний зміст, почуття; збирання фактів на певну тему; створення мовних візерунків для аранжування фактів, що в остаточному підсумку забезпечить зв'язність і порядок; дотримання риторичних норм.

Відповідно до мусульманської традиції, людина народжується з розумом, подібним до воску, далі вона формується як суспільна істота завдяки осягненню наук і богослов'я. Як відзначає Аль-Фарабі, цим зумовлений розвиток дидактичного жанру. У народів Сходу, як і в європейців, така література називається літературою дзеркал – це власне етичні трактати різних обсягів з мудрими порадами, повчальні алегоричні оповіді, мета яких впливати, формувати розум.

У всіх трьох названих літературних «світах» цього періоду поціновується логічність і порядок у викладі думки та міра відповідності функції жанру стилеві. Кожному жанрові як у китайській, так і в арабській літературі відповідав певний стиль, що впливав із його функції. Стиль був одним із істотних моментів теорії жанру; почуття має різні відтінки, і те, у якій мовній обробці, стилі його піднести, визначалося обраним жанром.

В арабо-мусульманській літературній спільності існували жанри, за основу класифікації яких бралася функція. Так, в азербайджанській літературі можна визначити: вищий, піднесений жанр, покликаний сприяти пізнанню Бога (Насімі, Фізулі), духу, наприклад героїчного, що характерно для домусульманського героїчного епосу; середній, твори якого наділені функцією вдосконалювати розум, дати користь (прямо або опосередковано, так що це можуть бути і байки або, наприклад, вірші Сеїд Азіма Ширвані, його настанови синові, і Сабіра про користь навчання, але перший у формі настанов, другий – у сатиричній формі); низький, що дає можливість завдяки

красі досягти врівноваженості й гармонії душі та покликаний виховати «куртуазну» поведінку (наприклад, чарівно-авантюрні мотиви, що влітають також у героїчні дасти; поезія ашуга Алескера, лірика Вагіфа). Такого роду розподіл існує і в російській літературі, починаючи з М. Ломоносова.

В арабсько-мусульманській літературі жанри поезії визначалися відповідно до почуттів, зокрема мадх (панегірик), хіджа (вираження гніву, ганьблення), марсія (оплакування), насіб або ташбіб (любовна лірика), хікма (хікмет, мудрість), газель (невеликий ліричний вірш у розмірі аруз, з незмінною вимогою згадування свого імені в останньому бейті); в цілому жанрам відповідало чотири емоції: бажання, страх, веселощі, гнів. Крім цієї жанрової класифікації Ібн-Рашика, Ібн-Кутайба в IX столітті описував і так звані «комбіновані» жанри, до яких належали гасиди з відповідною пропорцією окремих жанрів: прохання зупинитися, щоб поринути у спогади, газель – щоб привернути увагу, мадх – прославлення, щоб спонукати вихвалюваного до щедрості. Ібн Табатаб і Шамсі Гейс підкреслюють вимогу цілісності твору, бейти якого повинні бути з'єднані спершу переходами залежно від тематики, потім – складу використаних жанрів. Маа'ні (зміст) жанру повинен відповідати його функції і в китайській середньовічній літературі (жанр по-китайському «ті» – плоть, форма). Автор жанрової класифікації китайський учений Лю Се виділяє такі жанри, як 1) фу (дослівно «розміщення візерунків») – ода, посвята столицям, палацам тощо, має функцію звеличення держави; обов'язкова вимога – бездоганна мова; 2) лей («пов'язувати» – підсумовує, поєднує чесноти покійного) – ритуальний плач або елегія; 3) шу – епістолярний твір; 4) лунь (дослівно «встановити послідовність», тобто послідовність кроків в осягненні істини) – це жанр філософського розмірковування, у якому викладено канони моральних норм і наставлянь – цзін. Проблема масштабу жанрового простору існувала в арабо-мусульманській культурі, а можливо, частково і в перськомовній літературі: бейт (двовірш), рубаї (чотиривірш у римі аруз), диван (комбінований жанр, що може містити і газель, і месневі, і рубаї, але з певною кількістю рядків-чотиривіршів в арузі), у тюркському фольклорі баяти. Жанрові прояви в санскритській літературі трохи відрізняються від арабської та китайської, хоча також вважаються вмістилищем почуттів, але в індійській прозі та поезії особливого значення набувала сюжетнісі, домінантна раса (почуття). Тут головний акцент – на літературних ознаках і функціях (розміри твору, структурна визначеність компонентів тексту, тип героя, наявність сюжету або його відсутність), а позалітературні зводяться до передачі досвіду, уроку. Жанрово-стильова зумовленість не була настільки важливою, як у китайській та арабській. У санскритській поетології теорія стилю розглядалася як мистецтво розміщення і сполучення слів певної кількості та якості. Розрізняли такі стилі: елегантний і витончений, відшліфований і лаконічний і т. п. А в арабській поетології зміст визначався жанром, а стиль обумовлювався типом маані (величний, простий і т. д.). Стереотипи жанру й інтелектуалізована емоція, на думку Лю Се, реалізувалися в ментальній структурі твору, в сукупності фактів.

У санскритській поетології у великих за розміром жанрах упорядковуючим началом був сюжет (як у давньогрецькій драмі, де основою є конфлікт-дія), що мав відповідати певній расі (почуттю): божественній, людській, низькій і т. ін. На думку Анандавардхани, першою ознакою раси є вибір сюжету, що відповідає почуттям, і особливості його конфігурації. Дослідник пояснює поняття «поєднання сандхі» – як задум, вступ, продовження, висновок, що відповідають загальноприйнятим елементам сюжету (пролог, розвиток сюжету, задум, епілог), які змінюють один одного, увиразнюючи домінантну або допоміжну расу.

В арабському та китайському літературознавстві вибір маа'ні та фактів також визначалися жанром (тематична жанрова класифікація). Правила віршотворення викладалися в «Айарі-аш'ар»

(«Мірило поезії») арабського теоретика Ібн-Табатаба, який початковим у поезії вважає маа'ну, що обдумується маа'ні в прозаїчній формі, потім підбирається найбільш підходяща із традиційних словесна оболонка – алфаз або лафз, рима й відповідний маа'ні розмір (вазн); складаються бейти (двовірші). Коли вираження маа'ні завершиться, бейти розміщуються послідовно. Ібн-Табатаба говорить про роль «таб» – натхнення, про поліпшення традиційного мотиву, факту. Перський поетолог Шамсі-Гейс також наголошував на необхідності обмірковувати маа'ні, розмір і характер рими. Про уважне ставлення до значення слів, якого вони набувають у художньому тексті, писав Абд аль-Кахір. Загалом арабсько-мусульманську поетологію, теорію поезії і прози, можна назвати наукою красномовства, саме так називалися і трактати вчених. Відповідно до теорії вираження Абд аль-Кахіра, наука красномовства (ільм аль-балага) повинна забезпечувати відповідність лексики маа'ні, тобто змісту. По-перше, його вчення про значення – ільм аль-маа'ні – містить учення про пряме (одноярусне) та непряме (двоярусне) втілення змісту.

Це вчення є і в санскритських джерелах; сучасні дослідники розглядають його як синтез арабської філології та елліністичної філософії з домінантною роллю філології. Друга частина цього вчення – ільм аль-беян – містила теорію втілення певного змісту в відповідній формі, принципи вибору слів і вербальних структур, третя ж – ільм аль-баді – наука про фігури, прикрашання мови. Отже, вербальний рівень становили: вибір стилю – словесної форми, що відповідає змістові, оздоблення обраної форми.

Арабський учений Ібн-Халдун у книзі «Мукаддімі» мистецтво красномовства визначає як знання законів і умов відповідності лексики змістові – маа'ні; важливи також є шляхи руху думки, відношення між аргументом-підставою і висновками. Таким чином, взаємозалежність слів і ідей (мутабака), відповідність ментальної і вербальної структур є одним зі стовпів арабсько-мусульманської поетології середньовіччя. Теорія віршування в суфізмі має свої особливості; але витонченість форми, її залежність від змісту тут також є важливими. Внутрішня сторона (значеннєвий аспект) висуває вимоги до зовнішньої сторони твору, що, крім власне лексичної, передбачає фонетичну характеристику (звучання слів). Цією вимогою обумовлюється активний розвиток теорій жанру, стилю, метрики, поетичних фігур. У санскритському літературознавстві також є вимога відповідності плану вираження змістові; проте теоретики цих шкіл (Маммата, Вішванатха) засоби прикрашання мови, поетичні фігури (так звані аланкари) вважаються другорядними, необов'язковими елементами.

Велике значення в арабсько-мусульманській, арабсько-перській і загалом тюрськомовній поетології надавалося традиції і підготовці поетів. Наголошувалося на необхідності учитися у класиків (праця Нізами Арузі «Чотири бесіди» з домонгольського періоду, Ібн-Рашик, Алі аль-Джурджані), а також збагачуватися знаннями з різних галузей науки, вивчати напам'ять багато віршів (Шамсі-Гейс); вказувалися й конкретні твори для вивчення традицій, синтезу вже наявного досвіду, у той же час не підтримувалося сліпе наслідування традицій. Визначалася роль самого поета в оцінці твору – особистий смак, суб'єктивний критерій, і роль критика – об'єктивна оцінка. Дослідження змісту творів зумовило створення каталогу мотивів (у тому розумінні, як позначає мотив О. Веселовський) Аль-Аскарі «Диван аль-маа'ні».

Високий розвиток арабо-мусульманської поезії у середньовічному Сході обумовив відповідний рівень теорії. Наприклад, у зв'язку з вимогами дбати спочатку про риму, тобто форму, існувала навіть класифікація рим перського вірша: з римуванням основних слів – аслі й керованих слів – ма'мулі. У перському вірші рима стає опорою змісту, значення, забезпечує значеннєву завершеність у бейтах, їх відповідність один одному; слабкий значеннєвий зв'язок між бейтами («ілллат-і ракік») вважався вадою значення.

Про семіотику метрики арузу можна говорити так само, як і про семантичну розшифровку того або іншого хронотопа, символу, героїв, як це робить І. Галінська, відповідно до природи типології культури й філософської програми твору. Поетична термінологія пов'язана з побутом арабів: термін бейт (двовірш) у перекладі з арабської означає «будинок», аруз – це колона, на якій тримається будинок-бейт. За різними версіями, аруз від слова «арз» – виявити, тому що він виявляє правильність або неточність метрики; аруз став наукою від часів Халіла ібн-Ахмада, коли той приїхав у Мекку, а одна з назв Мекки була «аруз» і т. п. У цілому він породжений особливостями арабської графіки й граматики й важко приживався в тюркськомовній поезії, на що нарікали навіть такі великі поети, як Фізулі й Навої. Але з арабізацією цих народів аруз, не властивий системі запозичених мов, почав розвиватися і в них, і вже в XIV–XV століттях про нього з'явилися дослідження (Амасіяли Алададдін Алі, Халім Ширвані, Діврігілі Газі Абдуллах, а також поети Навої і Бабур). Про завдання й види рими писали такі середньовічні дослідники, як Абу Амр бін аль-Ала, Хатіб Табрізі, Сяккакі, який вивчав риму в системі арузу, Насіраддін Тусі вважав риму суто арабським явищем у тому розумінні, що в інших мовах до римування не висувалися вимоги як до частини змісту.

Розрізнення функцій художника й читача, який оцінює твір, є і в античній грецькій літературі – у діалозі Платона «Федр», де Сократ розповідає про божественного винахідника Тевте, що намагається пояснити єгипетському цареві про користь письма як «засобу для запам'ятовування та мудрості». Цар говорить, що «хтось здатний творити предмети мистецтва, а інший – робити висновки щодо шкоди чи користі, яку вони дадуть тим, хто буде ними користуватися».

Невеликий екскурс у середньовічну літературу уможливить розуміння функції мистецтва й вимоги до художнього тексту – жанрів, художньої концепції та структури (про що докладно оповідати, про що тільки повідомляти), структури вірша, метрики й рими, оригінальної орнаментальної композиції мусульманських пам'яток або ж тих, які увійшли до мусульманської культури. Однією зі спадкоємиць цієї культури стала азербайджанська література, яка на сьогодні є не лише носієм давньої культури вогнепоклонників, але й надбань мусульманської та російської літератур, адже тривалі культурні контакти, найтісніші за радянських часів, не могли не позначитися на обох сторонах, інша справа, наскільки та в яких типологічних явищах цей синтез виявляється, які при цьому були збитки і втрати.

Цікаві думки про філософську суть творчості й сам творчий процес знаходимо в літературі середньовічного Сходу. Так, концепція творчого процесу й розуміння окремих його компонентів у тій або іншій зонотвірній літературі найтісніше пов'язані з ученням про Абсолют, до якого в остаточному підсумку зводиться красне письменство. Залежно від характеру цього вчення китайська, індійська та мусульманська суфійська літературні теорії можуть бути протиставлені арабській класичній поетології. «У першому разі... красне письменство зводиться до Абсолюту – духовного центру всесвіту, у другому абсолют є літературна традиція» [2].

Визначення важливих функцій красного письменства в арабсько-мусульманській культурі та функцій драматургії в давньоіндійській літературній традиції зумовило окреслення специфіки літератури поряд із іншими видами мистецтва; провідні філософські концепції позначалися на поетиці. Суфізм, будучи філософським напрямом, став водночас одним із кращих літературних напрямів в усій мусульманській культурі, увібравши в себе філософію індуїзму, останнього періоду давньогрецької класики (еллінізму) й ісламу, не випадково він відбрунькувався від мусульманської релігії.

Важливий акцент у суфійській концепції творчості робиться на процесі творення: творець Аллах єдиний, його милість – творча енергія – наділяє людину пророчим даром, щоб та сприйняла цю

енергію – натхнення і втілила в образах та матеріалізувала в літературному творі. Про таку двоступеневість (сприйняття – рецептивність і втілення – агентивність) творчого акту йдеться у передмовах до творів. У процесі творення, крім творчого імпульсу (потім напруження думки й пам'яті), необхідне повне відключення від зовнішньої реальності (зікір) – етап сприйняття, що досягається, наприклад, самотністю, зануренням у сон, медитацією, багаторазовим повторенням молитви та твердження коранічного вислову «Ла-іллаха-іллалах» (Немає Бога, крім Аллаха). Будучи більш пізнім філософським ученням, суфізм багато успадкував від давньоіндійської філософії; йоги медитували задовго до середньовіччя, ритуал багаторазового повторення вислову (Харе Крішна, Рама) і дотепер зберігся у кришнаїтів. Таке багаторазове повторення цього вислову як релігійний ритуал, названий «зікір чалмаг» (здійснювати зікір), донині існує в деяких регіонах Азербайджану (Загатала, Шекі, Белокан), залишаючись невідомим для інших його регіонів, і виконується під час мовлудів, здійснюваних або на честь дня народження, наприклад дочки пророка, або у зв'язку з якоюсь подією (переїздом у новий будинок, поверненням сина з армії), або в поминальні дні. В інших районах Азербайджану (колишні азербайджанські райони Вірменії, деякі райони Грузії) донині зберігся медитативний обряд, що сягає епохи середньовіччя і описаний у романі «Нестримна Кура» Ісмаїла Шихли, про який говорилося у зв'язку з відображенням історичних нашарувань у художній творчості. Це засвідчує, що окремі риси не є обов'язковими, але могли частково зберегтися і за ними можна впізнати в історії азербайджанців елементи культури середньовічного суфізму, відгомони якого збереглися донині.

Релігійно-філософська концепція суфізму помітно вплинула на нашу середньовічну поезію. Яскравим представником цього напрямку став видатний азербайджанський поет Насімі, який писав рідною мовою і творчість якого пронизана ідеєю про двовимірний світ (ікі джахан): людина – кращий витвір бога, бог – у душі кожної людини. Саме ця розбіжність із догмами ісламу й стала причиною переслідування прихильників суфізму. Про те, що ця філософія була досить поширеною в Азербайджані, можуть свідчити як окремі твори азербайджанської поезії, так і літературні оповіді, а також донині існуючі окремі ритуали. Так, роман І. Шихли Джахандар-ага є прикладом національної літературної класики початку століття та втіленням середньовічної моралі. Це стосується й деяких ритуалів вогнепоклонників, що збереглися й виконуються тепер.

* * *

... Шамани, яких за статусом і функціям можна вважати попередниками мандрівних дervішів, також впадали у стан трансу, щоб душа зійшла на небо й очистилася від матеріальної скверни. Це також символічне втілення ланцюжка смерть – воскресіння, адже після відділення духу від тіла й польоту духу душа знову повертається в тіло, у звичайний стан. Як шамани Якутії, Північної Азії, так і шамани Північної Америки можуть босими ходити по гарячому вугіллю, ковтати розпечене залізо. Це вже інше значення символу вогню – не очищення, а втрата чутливості під час «опанування вогню», на думку М. Еліаде, це означає подолання звичайного стану, досягнення вищого стану духу. Це не магія, а особливий стан людської душі. Архаїчний звичай проходження через багаття існує донині в християнській Греції, античний герой якої Прометей уперше добув для людей вогонь, за що був прикутий до скелі. Уже згаданий звичай є в сюжеті російської казки «Снігуронька», де селянські діти з настанням весни перестрибують через багаття і кличуть виліплена взимку Снігуроньку піти з ними. Хоча Снігуронька знає, що її очікує, вона слідом за дітьми стрибає через вогонь і тане. У російській культурі цей звичай (стрибати через багаття) не прижився.

Ще одне випробування вогнем – у казці Р. Кіплінга, коли Мауглі лякає Шер-хана вогнем. Перша зустріч Мауглі з вогнем теж супроводжується переляком, але, опанувавши вогонь, людина, як і в грецькій міфології, стала його володарем. У східній філософії вогонь постає як

персоніфікована сила. Саме в цій функції, на наш погляд, використано вогонь у контексті Кіплінгової казки, що спирається на індійські філософські традиції. Вогонь як зло іноді постає в європейському фольклорі. Цікаво, що корінь «sham», який трактується як гасіння вогню (М. Еліаде, с. 170), фактично зберігся дотепер, наприклад в азербайджанській мові «шам» означає «віск», «свіча, що горить слабким вогнем», а на фарсі має значення «ніч». Ще одне із символічних значень вогню – це прояв недоброго й злого. Воно часто використовується, наприклад, у романі С. Рушді.

Можна сказати, що в новому історичному контексті, коли найпоширенішою релігією є іслам, шаманські традиції доісламського періоду не перевелися, вони набули іншої форми. Поширене в тюркській групі мов слово «оджаг» (російський варіант «очаг» становить своєрідну кальку), крім первинного значення «вогонь», має значення «будинок» (порівняймо з висловом «охоронець вогнища»), що бере початок із тюркської та східної культури загалом, у якій будинок, вогнище й глава сім'ї становлять дуже важливі атрибути родини. Так, у домусульманському варіанті Деде Коркуд є мандрівним шаманом, а з прийняттям нової релігії набуває нових якостей, хоча загальна функція персонажа – деде (батько, старший, охоронець вогнища) залишається сталою. Це один із прикладів збереження й одночасно набуття, хоча поступового, нових культурних ознак на новій історичній стадії. Суфізм із властивим йому прагненням увійти в транс, що є своєрідним способом позбутися суєти й досягнути суті божественної істини в такому неземному стані, як і всі подібні вчення (йога, буддизм), відповідає потребам людини усвідомити світ, а також зрозуміти коловорот життя – смерть – воскресіння.

Як бачимо, традиції, збережені залежно від рівня розвитку суспільства й часу, позначаються на правилах поведінки, побуті, соціально-побутовому житті. Вони відбилися й у пам'ятках культури, зокрема в скульптурах, живописі, художніх текстах.

* * *

Отже, літературна теорія, що відбиває самосвідомість середньовічного Сходу, виробилася паралельно з літературою. Так само, як і в античній грецькій літературі, паралельно з нею склалися основи літературознавства, наприклад, вчення Аристотеля. У східному літературознавстві вже існували жанрова класифікація й вимоги щодо відповідності стилю жанрові; щодо ментальної та вербальної структур тексту; думки про функції літератури, приписувані пророкові й такі, що стосуються одночасно як читача, так і автора, про вдосконалення людини через мудрість викладалися безпосередньо в художніх текстах. Добре виробленими були вимоги правильного співвідношення змісту й форми, необхідності краси змісту й мелодійності звучання, високі вимоги до змісту як до душі мови та до форми як тіла, в якому виявляється душа мови (Ібн-Рашік, Шамсі-Гейс). Нормою також було художнє оброблення записаного для відшліфування, надання написаному особливої форми, милозвучності.

Народження літературної теорії, правил розбудови твору є результатом розвитку художнього мислення, а це не істотно, адже літературознавство покликане не стільки вчити писати, скільки пізнавати закономірності художньої творчості, пізнати себе за допомогою літератури, що проектує і трансформує життя.

Література

1. Бахышова С.Б. Элементы мифа и притчи в современном романе. – АКД-Баку, 1997.
2. Брагинский В.И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока (очерки культурологического изучения литературы). – М.: Наука, 1991.
3. Ватват Рашид-ад Дин. Сады волшебства в тонкостях поэзии. – М.: Наука, 1991.
4. Веселовский А.И. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989.
5. Гочајев М. Низаминин инсан фэлсафеси. – Баку: Мутэрчим, 1998.

6. *Гринцер П.А.* Древнеиндийская проза. – М.: ИВЛ, 1963.
7. *Дылыкова М.В., Парфионович Ю.М.* Система средневековой буддийской литературы Тибета. – В кн.: Художественные традиции литератур Востока и современность. Ранние формы традиционализма. – М.: Наука, 1985.
8. *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. – Л.: Наука, 1979.
9. *Лу Цзи.* Ода изящному слову // Брагинский В.И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. – М.: Наука, 1991.
10. *Раджатеekhара.* Размышления о поэзии // Брагинский В.И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. – М.: Наука, 1991.
11. *Шамс-и Кайс Ар-рази.* Свод правил Аджамы // Брагинский В.И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. – М.: Наука, 1991.

Переклад Заміни Алієвої

Ярослав Стеткевич

Арабіст, почесний професор Чикагського університету, народився в Україні 1929 року. Навчався в Україні та Німеччині (German Gymnasium Munich), Мадридському університеті, де отримав ступінь ліценціата з відзнакою. У 1957-58 рр. розпочав роботу над докторською дисертацією в університеті Каїру, але потім перевівся до Гарвардського університету, захистивши докторську з арабської літератури (1962 р.). Лауреат почесних стипендій та грантів, у тому числі стипендії Рокфеллера (1959-62 рр.). Його статті з класичної та сучасної арабської літератури видані іспанською, арабською, англійською та українською мовами.

Основні роботи:

1. Stetkevych J. *The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in The Classical Arabic Nasib*. – Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.
2. Stetkevych J. *Muhammad and the Golden Bough: Reconstructing Arabian Myth*. – Bloomington: Indiana University Press, 1996.
3. Stetkevych J. *The Modern Arabic Literary Language: Lexical and Stylistic Developments (Centre for Middle Eastern Studies)*. – University of Chicago Press, Chicago, IL, U.S.A., 1995.
4. Stetkevych J. *Arabic Poetry And Orientalism (Arabic Poetry and Comparative Poetics)* / Ed. by W. Khazendar. – Oxford: St John's College Research Centre, 2004.

Марія Величко

САМУД У КЛАСИЧНІЙ АРАБСЬКІЙ ПОЕЗІЇ: НЕОДНОЗНАЧНІСТЬ СПРИЙНЯТТЯ

Ми не зможемо зрозуміти сутність того зацікавлення, яке виявляє арабська поезія на протязі всього її «класичного» періоду до народу Самуд (*Samūd*), його пророка Саліха (*Sālih*), вбивства верблюдиці Саліха та її вбивці Кудара (*Qudār*), якщо попередньо не звернемося до часів доісламського й доарабського (хоча й не неарабського) минулого народу Самуд, їхнього міста Хіджр (*al-Hiğr*), винищення народу і зруйнування міста, а також відродження останнього у вигляді *Madā'in Sālib*, як про все це розповідається в міфі та арабській навколорелігійній (*para-scriptural*) традиції.

Текстове першоджерело, де зберігся міф про загибель Самуду – Коран, має не менш ніж 21 суру із згадками про цей народ. Проте всі ці згадки підпорядковані загальній риторичній стратегії Корану, тобто вони використовуються у ролі *exempla* до того, що згідно з божественними законами знов і знов з'являються непокірні народи (причому це швидше просторова, ніж часова циклічність). Про це йдеться в пророчих оповідях про заступництво та перестороги, а також неминуче покарання або повне знищення таких народів¹.

Внаслідок такого риторичного використання матеріалу, що стосується Самуду, цей матеріал розсіяний по усьому тексту у вигляді фрагментів; більше того, маємо лише 4 фрагменти, що перевищують розмір від 1 до 3-х віршів. Це сура Перешкода (*al-A'rāf*, 7), що містить 7 таких віршів, Гуд' (*Hūd*, 11) – 8 (вв. 61-68), Поети (*aš-Šu'arā'*, 26) – 18 (вв. 141-158) і Місяць (*al-Qamar*, 54) – 10 (вв. 23-32). Інша характерна ознака – це те, що з 21 згадки про Самуд, за винятком фрагментів розміром в 1 вірш у сурі Покаяння (*at-Tawbah*) та сурі Хадж (*al-Ḥağğ*), які належать до медінського періоду, всі інші відносяться до ранньомекканського, в якому набагато більше відчутні міфологічні впливи.

Розповідь, яка постає перед нами у характерному коранічному розчленуванні, зосереджується в 4 основних текстах (*al-A'rāf*, *Hūd*, *aš-Šu'arā'*, *al-Qamar*) і є гранично стислою: народ Самуд, що потопав у нечесті, жив колись заможного серед садів, джерел та оброблених полів

і почував себе безпечно у своїх справних, висічених у скелях оселях; самудяни марно отримували перестороги від попередніх апостолів, аж доки Бог не послав їм свого «вірного посланця» Саліха, щоб застерегти їх проти того, щоб вони «поганили землю» (*al-A'rāf* 7:74; *an-Naml* 21:48). Однак самудяни сказали Саліхові, що він такий самий простий смертний, як вони, або, в кращому випадку, «зачарований». Вони вимагали від нього дати «знамення» божественної сили, якщо він дійсно «один з правдивих». Як таке знамення, але також як «випробування для них» (*fitnatan lahum*), Бог послав самудянам верблюдицю. Випробування полягало в тому, що верблюдиця (яка також була явно верблюдицею Бога (*nāqatu l-Lāhi*), а не верблюдицею Саліха, як це було пізніше відкориговано в ісламській герменевтиці та міфології – однак, можливо, що тут відбулося й більш раннє, «первісне» легендарне походження) повинна була мати виключне право доступу до усіх джерел Самуду кожного другого дня. В ці дні самудяни повинні були відганяти свої стада (отари) від усіх джерел і утримуватися самі, чекаючи на призначені для них дні; вони не мали також права заподіяти кривду верблюдиці, щоб кара не обрушилася на них у «зловісний день». Проте самудяни не прислухалися до застереження: вони підрізали верблюдиці жижки. Наступного дня вони розкаялися, але даремно. Пророк Саліх відклав кару на три дні (*tamatta 'ū fī dārikum salāsata ayūmin* [*Hūd* 11:65]), після чого страшений «крик» (*as-saybah*) повбивав їх.

Саме в такому обсязі Коран використовує міф про загибель народу Самуд. Через розпорошеність фрагментів у тексті та їхню неповну зрозумілість майже не вдається відновити зв'язну розповідь. Але цій майже непереборній непрозорості і фрагментарності протистоїть його використання суто у ролі *exemplum*, зрозумілість якого безперечно ґрунтується на попередній обізнаності з більш широкою сферою вживання міфу, чи легенди, яка лише цитується, а не викладається в Корані. Цей міф, або легенду, так як вона відтворювалася у різноманітних позакоранічних текстах, що збереглися, в жодному разі не можна розглядати суто як частину усної традиції, яка існувала до приходу ісламу, оскільки треба припустити, що на протязі століть, які пішли на збирання та обробку цих текстів, вони еволюціонували не лише як міфологічні оповіді, але й як засіб витлумачення коранічного тексту. Отже, саме в межах цих не зовсім ясних кореляцій із текстовими цілями розповідь про знищення Самуду входить у вигляді цікавої історії до таких наративних і водночас екзегетичних джерел, як «*Tafsir*» ат-Табарі (пом. 310/923 р.); всеохоплююча історія «*Al-Bidāyah wa-n-Nihāyah*», а також агіографічні «*Qisas al-Anbiyā*» Ібн Кясіра (пом. 774/1373 р.); енциклопедична «*Nihāyat al-Arab*» ан-Нувайрі (пом. 732/1332 р.); агіографічна «*Kitāb Qisas al-Anbiyā*» ас-Са'лябі (нар. 427/1035 р. – ?); і знову ж того самого агіографічного жанру «*Qisas al-Anbiyā*» ал-Кіса'і, автора, котрого не легко ідентифікувати, але який повинен був написати цю працю близько 1200 р. н. е.²

Для усіх цих «реконструйованих» чи міфологічно «сконструйованих» текстів характерно те, що вони неухильно витримані у дусі міфологізування і не торкаються історичної дійсності народу Самуд, за винятком його назви, проживання в оселях висіченого в скелях міста ал-Хіджр та цілковитого врешті-решт зникнення Самуду. Більше того, ні в Корані, ні в позакоранічному міфі ми не знаходимо даних хоча б для припущень про історичний час існування самудян і, зокрема, їхньої загибелі. Таким чином, залишився тільки міф про них; так би мовити, лише позаісторичний зміст їхнього існування був занурений у потік історичного часу з тією метою, щоб воно могло пояснювати інші речі, а не само себе. У цьому відношенні можемо охоче приєднатися до Джавада Алі, сучасного арабського історика проблем доісламської Аравії, котрий не приховує свого занепокоєння відносно виразної позаісторичності у постановці питання про самудян, яка виявляється в існуючій арабській текстовій традиції. У пошуку

обґрунтованих критеріїв історичності він позначає це скрутне становище як «брак сприйняття чи то часу, чи то місця» (*'adam idrāk li az-zamān wa al-makān*)³.

В історії про самудян (особливо в тій її частині, що доходить до випробування (*fitnah*) з верблюдицею), яку її агіограф ал-Кіса'ї та енциклопедист ан-Нувайрі розповідають вичерпніше, ніж інші оповідачі, високосинкретичний оповідальний потік довільно змішується із повністю відірваними від контексту цитатами з Корану⁴. Розповідається, що коли Саліх, досягши 40-річного віку, розпочинає свою діяльність як пророк і, значною мірою, як предтеча ісламу, він встановлює свідоцтво віри (*aš-Šahādah*): «Немає бога крім Бога, і Саліх його слуга та його Пророк». З цього моменту він починає також здирати пелену з людських пороків і проповідувати проти тих, хто «поганить землю» (*allazina yufsidūna fi-l-ardi*)⁵.

Однак самудяни не захотіли послухатися його чи підкоритися. Коли Саліху виповнилося 70 років, терпець Бога урвався. «Бог зробив їхніх жінок безплідними, їхні дерева повсихали і більше не плодоносили, їхні корови не телилися, а їхні вівці не ягнилися»⁶. Самудяни не покалися, і їхня земля перетворилася на пустелю.

Проте навіть тоді, підбурені Іблісом, вони продовжували свої зухвальства відносно Саліха. Вони вимагали від нього чуда, подібного до того, яке було явлене Гудом і Ноєм⁷. Саліх погодився. Разом вони рушили у долину, де самудяни попросили чуда від своїх ідолів, а Саліх попросив чуда від свого Бога. Однак їхні чудеса (або «знамення») не вдалися. Що ж до Саліха, від нього вимагали чуда («знамення»), яке полягало в тому, щоб з каменю постала жива верблюдиця. Тут починається вже безпосередньо історія «верблюдиці Саліха», як її відбито у народній легенді, або міфі, а також «верблюдиці Бога»⁸ у Корані.

Згідно з розповіддю ан-Нувайрі, самудяни були прискіпливі й вибагливі в описі дива, якого вони вимагали. Вони детально описали те, що повинна була мати верблюдиця: справжню кров, плоть, кістки, сухожилки, шкіру та шерсть; щоб її колір був поміж білим та яскраво-рудим, тобто щоб вона була благородної породи, яка називалася *'is*. Крім того, вона мала бути стрункою у череві, але з вименем, мов величезний жбан, з якого чисте молоко рясно струменіло б щодня і його не треба було б відціджувати; і хворий, який випив би його, одразу видужав, і голодний наситився б. Далі, вона повинна була пастися лише високо в горах, або в глибині долин, залишаючи їм їхні пасовиська на рівнинах, і, наостанок, мати верблюденя, яке повсюди ходило б за нею і відзивалося на її тужливе ревіння⁹.

З усім цим Саліх погодився в обмін на виконання однієї умови: чудесна верблюдиця кожен другий день лише одна мала право користуватися всіма джерелами води, що їх мали самудяни. Самудяни, знову ж таки, мали б воду для себе у дні, що залишалися, а в проміжках могли насолоджуватися молоком верблюдиці у необмежено щедрій кількості¹⁰.

Чудо, здійснене Саліхом, відбувалося у такій послідовності: над величезною скелею або пагорбом було напнуто запону чи шатро, над ним у вишині кружляли янголи. Саліх підійшов до скелі і вдарив по ній жезлом. Скеля затряслася і почала рости, розбухаючи, і знов завмерла на місці. Потім вона почала корчитися, неначе жінка у пологах. Тоді пролунав вибух і з'явилася верблюдиця, так, ніби вона теж була частиною цієї гори. «Це верблюдиця Бога як знамення вам, – проголосив Саліх. – То нехай вона пасеться на Божій землі, і нікому не дозволено скривдити її, інакше ви будете мучитися від нестерпної кари»¹¹. І мала верблюдиця біля себе верблюденя.

Далі події, здавалося б, мали розгортатися згідно з домовленістю. Кожен другий день верблюдиця пила воду самудян, даючи натомість своє чудесне молоко, а в інші дні самудяни мали досхочу води для себе і своєї худоби. Проте ця гармонія і згода продовжувалися недовго. Влітку, у спеку, верблюдиця займала високі схили, проганяючи самудові стада великої й малої

худоби, а також верблюдів на саму спеку в низині долини. Холодною зимою, навпаки, верблюдиця намагалася пастися в низині, примушуючи стада самудян видиратися на схили. Так і взимку, і влітку їхні стада було віддано на ласку чужої верблюдиці. З часом це переважило для самудян і ті зобов'язання, які вони наклали на себе за домовленістю з Саліхом, і користь, яку вони щедро отримували від верблюдиці.

Тому самудяни тайкома вирішують вбито верблюдицю, так, щоб Саліх про це не знав. Але Саліх, передбачаючи їхні наміри, пророчить їм, що певного місяця серед них народиться хлопчик, який буде «позначений міткою», і він стане причиною їхньої загибелі. Того місяця дев'ятеро народилося і було забито, але десяту дитину на ім'я Кудар (*Qudār*) його батько зберіг, завдяки чому той виріс, перетворившись на передчасно змужнілого і зарозумілого юнака. Він став відомий як «Той Рудий з Блакитними Очима». Саме він, Кудар, був «позначений міткою» і, за пророцтвом Саліха, ніс загибель для самудян. Легенди про Кудара є особливо численними і відзначаються багатьма розходженнями. Його характеристики або епітети «рудий» і «блакитний» в арабській системі символічних значень кольорів не обов'язково мали бути негативними, але в даному випадку, в основному через те, що блакитними були саме очі, вказували на прихований порок або навіть на демонічні властивості. Більше того, вони вказували на ту перебуваючу на межі відмінність, за якою відчувається знаряддя долі. (*Wa-kāna fī 'aynayhi zurqatun wa-ka- 'anna humā 'adasa-tāni*) «і була блакить в його очах, і були вони мов кристаль», – так говорив про нього ан-Нувайрі, переповідаючи міф¹². Щось зловісне відчувалося в цьому, таке, що нагадує нам про Зарку ал-Ямама (*Zarqā' al-Yamāmah* – «Ту, з Блакитними Очима, з Ямами»). Вона теж мала очі, що блищали, як скло (*misla z-zuḡāḡati*)¹³, а її здатність провіщати лиха, а також те, що її віщуванням не вірили, можна порівняти тільки з троянською пророчицею Кассандрою (особливо що стосується її пророцтва про долю Трої), позбавлену довір'я до своїх пророцтв¹⁴. Так само як Кассандра, котра провиділа, як Одісей перехитрує легковірних троянців, Зарка ал-Ямама марно попереджала рід свого чоловіка, джадіс (*Ġadis*) з Ямами, про наближення армії хімйаритів та про їхню хитрість – вони пересувалися під захистом кущів, що їх несли перед собою: ліс, що наближався, точнісінько як «великий Бірнамський ліс, що йде на Дунсінан»¹⁵.

Повернімося, однак, до змови самудян. У розглядуваній нами сукупності коранічних та позакоранічних оповідей міфу розповідається про те, що два чоловіки, яких звали Місда (*Misda'*) та Кудар, підбурені двома багатими самудянками, ворожо настроєними щодо Саліха, зібрали навколо себе ще сімох змовників; таким чином, їх стало «дев'ятеро, що поганили землю»¹⁶. Разом вони пішли «підрізати жижки» (*'aqara*) верблюдиці. Спершу Кудар вистрілив у неї з лука, а потім, разом в Місда (*Misda'*), вони напали на неї з мечем і вбили її¹⁷. Після цього решта змовників приєдналася до них, і вони розчленували верблюдицю. Одна з версій цієї історії розповідає про те, що потім змовники гонилися за верблюденом, яке, попереджене матір'ю, кинулося навтіки на вершину гори і посилало прокльони на голови самудян. Змовники, однак, наздогнали його і зарізали, а м'ясо поділили між собою¹⁸. Проте за іншою версією, верблюденя, яке було свідком вбивства матері, тікало доти, доки не опинилося на неприступній горі, що називалася *Daw'* (світло), або, як говорять інші, *Qārah* (чорне каміння, смола). Саліх переконував тих, що були поруч з ним, піти і врятувати верблюденя, тому що, якби вони це зробили, можливо, кару вдалося б відвернути. Самудяни вийшли на пошуки, і коли побачили його на горі, то спробували спіймати. Але Бог зробив так, що гора виросла до небес, куди навіть птахи не долітають. Тільки Саліх дістався до верблюденяти. Коли воно побачило його, сльози заструменіли з очей верблюденяти і тричі пролунав його стогнучий рев. Тоді гора тріснула і

розійшлася, і верблюденя ввійшло всередину гори. Лише після цього Саліх проголосив свій пророчий вирок¹⁹.

Проте навіть тут він надає самудьянам цю незрозумілу відстрочку на три дні, говорячи їм: «Втішайтеся у своїх оселях на протязі трьох днів – те, що було обіцяно, має бути виконане»²⁰. Однак за це вони ще більше розгнівалися на Саліха. На четвертий день, який припав на неділю, ще з досвіта вони вмастилися і приготувалися до своєї останньої години і до покарання. Тільки-но з'явилися перші промені сонця, з небес почувся страшенний крик, «в якому звучали всі громовиці разом і голоси усього, що мало голос»²¹. Потім земля здибилася, шалено затрусилася – і все, що дихало, загинуло, всілякий рух припинився, голоси затихли, і те, що повинно було статися – сталося. Бездиханні тіла самудьян залишилися так, начебто вони продовжували сидіти в своїх оселях²². І над оселями нависла чорна хмара, з якої протягом семи днів проливався вогонь, аж доки все не перетворилося на попіл. На восьмий день пелена хмар розірвалася і з'явилося сонце. Тоді Саліх і ті правовірні, що залишилися з ним, зібрали свої пожитки і попрямували до землі Шам (*Šām*). Там, у Палестині, вони й оселилися. І там уже до кінця своїх днів жив Саліх²³.

Для того щоб просунутися далі у з'ясуванні того важливого значення, яке в арабських легендах та міфології мали самудьяни, Саліх, Кудар та верблюдиця, що стала причиною загибелі народу, ми знов повернемося до основної суті арабських сказань про загибель самудьян – на цей раз так, як її відбито в арабських поетичних творах. Внаслідок певної обробки в арабській поезії використовуються лише залишки міфологічних образів, відповідно й міф про самудьян майже завжди є лише предметом натяку, вираженого надзвичайно стисло, або він вживається для подальшої метафоризації заради більш індивідуальних та специфічно поетичних цілей. Проте при такому використанні виявляється не лише більша кількість різноманітних точок зору у порівнянні з наративними джерелами, але й більше наближення до сутності власне символічного виміру даного міфу.

Отож один з *muḥadramūn* (тих поетів, що належали до часів переходу від доісламського періоду), найбільш войовничий захисник Пророка Мухам-мада Хассан ібн Сабіт (пом. у 50/670 р.) натякає на Кудара за допомогою епітету «найбільш нещасний з-поміж самудьян» (*ašqā Samūda*), який, на власну погибель, взяв на себе виконання жакливого злочину – вбивста «матері на очах верблюденяти»²⁴. У цьому посиленні відзначимо насамперед два моменти. 1. Зміст табу, пов'язаного з верблюдицею, тут ясний: головне те, що вона – «мати верблюденяти». 2. З одного боку, первісний зміст цього архаїчного табу і Кудар, який порушує його, і не викликає нічого, крім цілковитої огиди, і, з другого боку, те, як вони були засвоєні подальшою ісламською агіографічною традицією, в якій Кудар разом з убивцею четвертого халіфа Алі, зятем Мухаммада, фігурує як найнещасніший серед роду людського²⁵.

Умайя ібн Абі ас-Салт, теж *muḥadram*, був єдиним з ранніх поетів, що написав (або це приписується йому) щось на зразок антології у віршованій формі на теми Самуду на основі Корану і позакоранічних наративних джерел. І знову Кудар – це вбивця «матері верблюденяти». І саме стогін верблюденяти посилає з неба загибель на самудьян²⁶.

Це широко усталене значення міфу, задане коментаторами, пізніше в арабській поезії стало звичайною, неодноразово повторюваною метафорою відхилення від істини або віроломства. Так, аббасидський поет Абу Таммам використовує її, розповідаючи про зраду генерала ал-Афшіна при халіфі ал-Му'тасимі, що призвела до загибелі самого генерала. Жаль, що бринить у його голосі – це так само жаль за забитою верблюдицею, як і за загибим генералом:

Wa-Samūdu law lam yuzinū fī rabbihim

*lam tadma nāqatuhū bi-sayfi Qudāri*²⁷

*Як би так Тамудці лиш були не ліцемірили перед своїм Богом.
Була б верблюдиця його не скривавилась під мечем Кудара*².

Більш близьким до коранічних формулювань та їхніх тлумачень був придворний Саладіна ал-Каді ал-Фаділ, який боровся зі своїми суперниками за право на царську ласку. Енергійний дух міфу в даному разі є, очевидно, вичерпаним. Однак зберігається його діалектичність і риторична гнучкість: поет бачить лише жадібність – як серед далеких самудян, так і у своїх суперників:

*Wa inna Samūdan tadda' l-mā'a kullahu
fa-qul li-Qudārin: waylahū qad ragā s-saqbu
Wa 'izhum bi-anna l-mā'a bi-l-'adli qismatun
fa li širbu yawmin ba'dahum wa-lahum sirbu*²⁸.

*Тамудці домагаються всієї води,
То ж скажи Кударові: Лихо йому, вже ревнуло верблюдя мале!
Та перестережи їх, що порівному ділиться вода!
Після них мій напитуку день, а тоді знову їм пити.*

В цілому, однак, уже в найранніших арабських поетичних текстах міф про *nāqah* та Кудара певної мірою розходиться із змістом коранічних тлумачень і пізніших його відбитків. Чи то внаслідок того, що цей міф був доісламським і, таким чином, не зазнав екзегези, або ж тому, що він рухався в іншому ритмі навіть у наступні історичні періоди усталеного ісламу.

Так, у зображенні батальної сцени доісламський поет Алкама (*'Alqa-mah*), проголошуючи хвалу племені бедуїнів, бачить свого захисника у ролі героїчного виконавця прокляття верблюденяти, а ворог – це знищений народ Самуду. В основі сцени – героїчний образ, але забарвлений темним кольором порушеного табу:

*Ka-anna riḡāla l-Awsi tahta labānihi
wa-mā ḡama 'at Ḡallun ma'an wa-'Ātibu
Ragā fawqahum saqbu s-samā'i fa-dāhidun
bi sikkatihi lam yustalab wa-salibu
Ka-annahumū sābat 'alayhim saḥābatun
sawā'iquhā li-tayrihinna dabibu*²⁹.

*Так наче б мужва Авса полягла під грудьми його бойового жеребця,
Як Джальль увесь, так і 'Ахіб.
Верблюдя небесне ревнуло над ними:
Один упав у повному зброї устрої, ще неограблений, а другий
обдертий лежить.
Так наче б то хмара пискавками полилась на них,
А стерв 'яники, обтяжені, повзлись по землі.*

² Українські переклади поетичних текстів належать авторові статті. Ми зберігаємо тут авторські особливості слововживання і принцип передачі власних імен.

Нічого не залишилося від Самуду (ні від народів Ірам та Ад), лише пам'ять про архаїчну несамовитість у віршах Імру ал-Кайса. Тут немає місця для більш пізніх екзегетичних прочитань. Якщо це й звинувачення, воно фальшиве, відкинуте самим Імру ал-Кайсом. Якщо ми не витлумачуємо його поему як міфічний сюжет, Кудара там немає. Це лише героїчне відлуння міфічного поля битви:

*Annā 'alayya-statabba lawmukumā
wa-lam talūmā Huḡran wa-lā 'Usumā
Kallā yamīna l-Ilāhi yaḡma'unā
šay'un wa-ahwālunā Banū Ġuṣamā
Hattā tazūra d-dibā'u malhamatan
ka-annahā min Samūda aw Iramā³⁰.*

*Чому твоя догана так впевнено на мене упала?
Чому ж не ганиш ти Худжра, а і 'Усума!
Ні, на Бога клянусь, ніщо вже нас не пов'яже,
Хоч ми й матерні покровники, Джумама сини,
Аж доки на полі смерті не погостюють гієни,
Немов би по Тамуді, або по Ірамі!*

Подібне героїчне самоствердження відображене у ранньому, ще доісламському вірші іншого *tuhadram*'а, Абдаллага Ібн Равахи, поета, який пізніше став ревним послідовником Пророка Мухаммада:

*Wa-rahta Abi Umayyata qad abahnā
wa-Awsa l-Lāhi atba'nā Samūdā³¹*

*Рід Абу Умаййа нам здобич вільна,
А Божих Авс ми післали Тамудові услід!*

Тут ми повинні запитати себе, хто був, за Ібн Равахою, ворожим племенем Авс (*Aws*)? Хто були «Авс Бога»? Чи були вони «Дарунком Бога», бо слово *aws* також значить «дарунок», або вони були тотемним собакою Бога, що може бути іншим значенням того самого *aws*? Перше чи друге значення слова, або обидва разом, можуть вказувати на «верблюдицю Бога» з Корану, і на Саліха, оскільки вона могла бути тотемом пророка-шамана і дарунком народу Самуд. З точки ж зору поезії тут перед нами насамперед героїчна постава поета-героя.

Так само частиною героїчного ставлення, хоча й витриманого більшою мірою у споглядально-елегійному, ніж у хвалькувато-агресивному тоні, є й згадка про загиблий рід Самуду у вірші доісламського християнського поета Абу Зубайда ат-Таї:

*Min riḡālin kānū ḡamālan nuḡūman
fa-humū l-yawma sahbū āli Samūdi³²*

Мужі, колись як зорі красою,

Супутниками стопи роду Тамуда.

Це елегійне звучання, притаманне темі *ubi sunt*, оповиває також і «рід Самуду» – справді, весь вірш побудовано на меланхолійному настрої, який міг асоціюватися з самудяями у ті, ще позбавлені ідеологічної афектації, доісламські часи.

Подібним елегійним настроєм оповито і вірш, що на цей раз належить вже *muhadram*'у, поетові Мутамміму ібн Нувайра:

*Suqū bi-l-'uqāri s-sirfī hattā tatāba 'ū
ka-da 'bi Samūdin iz ragā saqbuhum duhā³³*

*Наливали їм із чистого, незмішаного вина, аж поки один за одним
вслід пішли,
Як пішли колись Тамудці, коли опівранку ревнуло їм верблюда-жерев'я.*

І все ж в арабській поезії у пов'язаних з цим міфом згадках про роль Кудара і символічну сутність самудської верблюдиці переважає більш жорстка атмосфера звинувачень. Для Зугайра ібн Абі Сулма, доісламського поета, одного з тих, що належали до авторів *Mu'allaqāt*, війна між племенами символічно нагадує породжуючу розбрат верблюдицю, що її вбив Кудар, Той Рудий:

*Fa-tuntiḡ lakum gilmāna aš'ama kulluhum
ka-ahmari 'Ādin turdi 'fa-taftimi³⁴*

*Породить вона [війна] вам синів, усі долі злої,
Як той рудоволосий 'Адісць, а ще й груди поссати дасть,
а то й від груді відкормить.*

Ця верблюдиця є міжплемінним *fitnah*, що пізніше перетворився на *fitnah* у Корані у вигляді екзегетично забарвленого «випробування». Оце і є війна як така для Зугайра Абі Сулма. Саме цей вірш має на увазі єгипетський критик Мустафа Насиф, зауважуючи, що «верблюдиця стала тією міфічною твариною, до якої поети звертаються, говорячи про сили зла, що панують над людиною, або про сили самої смерті»³⁵. Це вже міф, де немає й сліду екзегетичних інтенцій.

Інші ранні поети навіть ще більш відверті. Для Урва Ібн ал-Варда жіночий голос, що ганить і засуджує (*'āzilah*), пробуджуючи у поета тривогу, здається йому схожим на прокляття «гнівливої верблюдиці, яка народжує собі нащадка» (*innani arāka 'alā aqtādi sarmā'a muzkiri*). Вона – це:

*Faḡū'in li-ahli s-sālihina mazillatin
mahūfin radāhā an tusibaka fa-hzari³⁶*

*Смерті наглої поносуця у добродесних людей, похибності причина,
Загибель її горем тобі грозить, то ж бережись!*

У ранній арабській поезії відображується сприйняття самудян як автохтонного народу, що був надто гордовитим ще з найвіддаленіших часів свого походження; разом з тим у ній простежується також відхилення у змісті звинувачень проти вбивства верблюдиці Саліха, що

відповідно призводить і до неоднозначності у ставленні до самого Кудара. Ці символічні «висновки» або наслідки вільнішої інтерпретації міфа про Самуд стають особливо явними в поезії аббасидського періоду. Так, для Абу Таммама у його суцільно вільній грі з образами давня верблюдиця – це драматично-виразна «верблюдиця беззаконня» (*ba'ir az-zulm*). Вона є не тією істотою, що може принести людям благо, але скоріш такою, яку треба втихомирити, «не будити лиха, поки спить тихо», не чіпати, бо вивести її зі стану спокою означає загинути. Отже віч-на-віч з екзегетичною традицією існує ця символічна (а також міфічно-герменевтична), явно передбачена неоднозначність по відношенню до верблюдиці Саліха: якщо в даному вираженні поетичної традиції вона сприймається як «верблюдиця беззаконня», то як же з цим узгоджується тлумачення коранічного її образу як знаряддя в руках Саліха-пророка? Так, Абу Таммам пише:

*Kulū s-sabra gaddan wa-srabūhū fa-innakum
asartum ba'ira z-zulmi wa-z-zulmu bāriku*³⁷

*Їжте ж свіженькою гіркоту вашої терпимості, пийте її!
Бо розбудили ви верблюдицю беззаконня, хоч беззаконня спочить
приклякло.*

Ще далі заходить сирійський поет Усама ібн Мункіз (пом. 584/1188), який розширює засудження верблюдиці Саліха, включаючи його до вже наявного у бедуїнів негативного символічного розуміння верблюдиці взагалі як тварини, що за своєю сутністю є знаряддям роз'єднання та втрати. Спочатку він наслідує як у формулюваннях, так і за стилем омейядського поета Зу-р-Румма :

*Qawāti'u aqrāni s-sabābati wa-l-hawā
minal-hayyi illā mā tuġinnu d-damā'iru*³⁸

*Ви, що рвете зв'язки пристрасті й любові
Між рідними, своїми – тільки те, що вам не пірвати, що у серця глибині!*

Але для Ібн Мункіза верблюдиця означає щось більше: вона є корінням усіх зол. Вона – це та, хто зчиняє злочин роз'єднання, і саме на неї ллється кров помсти; символічно, що вона є ніким іншим, як верблюдицею Саліха. Так давня міфічна верблюдиця Саліха і власний поетів верблюд ідентифікуються одне з одним як знаряддя трагедії:

*Layta l-matāyā mā huliqna fa-kam damin
safakathu yusqilu gayrahā awzāruhu*³⁹

*Щоб лиш верблюди були ніколи не створились!
Бо стільки крові вони пролили, а весь тягар її лишили на кому іншому
гнітять.
Ніколи ж бо ніхто із пристрасті не згинув за згубленою в далені
любов'ю.*

³⁴ فراعيل راد (Каїр: 2-ге вид. عبد السلام محمد هارون , أبو بكر محمد بن قاسم الأنباري, شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات (1969), c.269 [в.32]. Те, що в одному з міфів про Кудара змішуються «дма», «ра», «да», «сід», слід розглядати як поетичну амальгаму, а не як «помилку».

³⁵ [б.д.], c.251/ (Каїр: النشر: دار القومية للطباعة والنشر) دراسات الادب العربي, مصطفى ناصير

³⁶ ديوان عروة ابن الورد و السموعل, عروة ابن الورد (Бейрут: دار صادر/بيروت, 1384/1964), c.36. Відзначимо тут також, що епітет верблюдиці *صرماء*, який я переклав (більш традиційно) як «гнівлива» (*ill-tempered*), крім того, фактично натякає на розірвані узи та довічний розбрат. Пор. вв. 39 та 40 у *برعل ايمال* поета *يرفنشال*, де народ (як члени племені) – це *يف باجعل و بجع باتك*, *محمد ابن عمرو الزمخشري*. Див. *ميراضا* – це верблюдиця – це *برعل ايمال* (Стамбул: *بيئوجل اوعبطم*; 1300), c.52.

³⁷ [поема № 101]. *2:460 ئاوي د*, *أنو تمام* має тут намір викликати подальшу згадку про таємничий пасаж з Корану відносно *عتمت*, відстрочки, яку біло надано самудянам після вбивства верблюдиці і перед тим, як вони були знищені? Див. *دوه*, в. 65; *قبوت*, в.68; *الزاريات*, в.43; також *تفسير الطبري* 12:525, 527, 537; *النهاية و البداية* 1:136; *كتاب قصص الانبياء الثعلبي*, c.60/

³⁸ (Дамаск: *رشنلا و عانطلل ايمالسلا قتبتكمل*; 1384/ 1964) c.339 [поема № 32, в.56]. Дійсно, у цій наведеній поезії *ذوالرمة* на поверхні також тема вбивства верблюдиці (поема № 430, в.61). Це звинувачення верблюдиці бедуїнського поета крім того щільно пов'язане з темою «крук розлуки», однак тут цей птах є лише провісником, а не виконавцем злої долі.

³⁹ *ديجل دب ع دماح* та *أحمد أحمد بدوي* (Каїр): без місця і дати), c.70-72 [поема № 143].

⁴⁰ *النويري نهاية العرب*; 13:16. *The Tales of the Prophets of al-Kisa'a*, c. 38; у відповідності до *الكساني قصص الانبياء*, c.37,

⁴¹ *أبو محمد عبد الله ابن مسلم ابن قتيبة*, *المعارف*, 2-ге вид. (Каїр, 1969) c.15. У словах *ابن قتيبة* також, безумовно, відчувається зв'язок між райським змієм-верблюдом та біблійним / коранічним Сатаною / Шайтаном.

⁴² *كمال الدين الدميري حياة الحيوان الكبرى و هامشها كتاب عجائب المخلوقات و الحيوانات و* (1963) 1:32. Тут треба згадати й про власне коранічне засудження *قبئاس* / *بحيرة*, ритуально табуованої верблюдиці (*المائدة* [5], в. 103), оскільки це засудження ставить перед нами серйозне герменевтичне питання при спробі вивести вірне співвідношення між племінним табу (*قبئاس* / *بحيرة*) і табу «божественного» походження (*ناقة الله*).

Переклад Г. Яворської

Юе Дайюнь

Юе Дайюнь 乐黛云 – відома китайська дослідниця в галузі порівняльного літературознавства, голова Асоціації порівняльного літературознавства Китаю (з 1990 року), професор кафедри новітньої літератури та порівняльного літературознавства Пекінського університету.

Юе Дайюнь народилася 1931 року в місті Гуйян провінції Гуйчжоу. 1952 року закінчила Пекінський університет за фахом «китайська філологія» і залишилася на викладацькій роботі, зосередивши свій науковий інтерес на проблемах новітньої китайської літератури. У 1981-1982 рр. навчалася в Гарвардському університеті (США), 1990 року отримала науковий ступінь доктора філології в Макмастерському університеті (Канада).

Кінець 70-х – поч. 80-х рр. ХХ ст. відзначений активним розвитком порівняльного літературознавства в Китаї. У цей час Юе Дайюнь, разом із представниками старшого покоління – Цзі Сяньлін, Ян Чжоухань, доклала чимало зусиль для створення теоретичної бази та розбудови цієї галузі китайської науки. Відтоді Юе Дайюнь глибоко досліджує проблеми китайського порівняльного літературознавства, зокрема поширює досвід компаративістів різних країн та сприяє взаємобміну думками. Широкого визнання в наукових колах набули її власні теоретичні розвідки та практичні розробки. Серед них варто назвати такі монографії, як «Основні принципи порівняльного літературознавства» (1987, доповнений варіант був перевиданий у співавторстві 1998 р.), «Порівняльне літературознавство і новітня китайська література» (1997), «Стислий курс порівняльного літературознавства» (2003), «Місток між культурами» (2002) та ін. За загальною редакцією Юе Дайюнь було видано такі колективні праці як «Порівняльне літературознавство в Китаї та на Заході: навчальний курс» (1988), «Західні літературно-мистецькі течії та новітня китайська література» (1988), а також наукові альманахи «Китайська література за кордоном», «Міжкультурні розвідки» (2004-2005), «Зустріч нового перехідного періоду в культурі» (2005) та ін.

Наталія Ісаєва

НАЦІОНАЛЬНЕ ТА ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНЕ В ПОРІВНЯЛЬНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У 60-ті роки компаративістами була висунута думка про те, що «порівняльне літературознавство – це дослідження явищ будь-якої (національної) літератури з погляду наднаціональної, або ж у зв'язку з іншими (однією чи декількома) галузями наукових знань» [1, с. 1]. Однак, під національними літературами малися на увазі літератури окремих націй у межах культурної системи Заходу. До 70-х років автор славнозвісної праці «Порівняльне літературознавство та теорія літератури» професор Ульріх Вайсшайн все ще був переконаний у тому, що літературознавче порівняння відмінних культурних систем Заходу і Сходу неможливе.

Кінець ХХ ст. був позначений активним розвитком порівняльного літературознавства як галузі наукових знань. Починаючи з 80-х років більшість досвідчених учених-компаративістів доклали чимало зусиль, щоб подолати європоцентричну форму свідомості та ідеологію колоніалізму. З позиції країн третього світу, зокрема Азії, Африки, Латинської Америки та ін., що нині переживають постколоніальну фазу розвитку та перебувають під значним впливом теорії постструктуралізму, порівняльне літературознавство як наукова дисципліна наразі може продемонструвати незнаний досі стрімкий розвиток, а також можна прогнозувати прискорення

цього розвитку в майбутньому. Внаслідок відходу від позицій європоцентризму значного розквіту досягла багатоскладова культура, а порівняльне літературознавство здобуло нові можливості для дальшого розвитку; глибоке проникнення у свідомість широких мас ідей постколоніалізму сприяло активному бажанню кожної нації повернутися до власних витоків, виявити специфіку національної культури, значною мірою збагатити і зацентувати особливості національного характеру. Разом із цим, світ вступив у новий інформаційний період, коли стали реальністю засоби миттєвого міжкультурного обміну, такі як високошвидкісний Інтернет, електронна пошта та ін. Представники різних культур, які мешкають у різних куточках світу, мають можливість одночасно отримати одну й ту ж інформацію, і, таким чином, кожна спроба замкнутися у власному закутку й уникнути будь-якого спілкування зазнаватиме краху. Усе це дає підстави стверджувати, що порівняльне літературознавство має можливість розвиватися не лише в межах системи споріднених культур Заходу, але й у межах незнаного раніше простору співіснування віддалених культур Європи, Америки, Африки, Азії, Латинської Америки.

Сьогодні першочерговою в літературі та порівняльному літературознавстві є антиколоніальна проблематика. Якщо згадати історію XX ст., стає очевидним зміцнення позицій існуючої колоніальної системи та авторитарної форми правління, а також не викликає сумніву масштабність лиха і страждань, заподіяних ними: дві світові війни, винищення євреїв, архіпелаг ГУЛАГ, культурна революція, тероризм... – безмежні людські жертви. Навіть коли колоніальна системи припинила своє існування, її вплив на свідомість і душі людей і досі ще залишається дуже глибоким, тому нагальною є потреба щонайшвидше позбутися цього впливу. На мій погляд, великого значення набула у зв'язку з цим робота італійського вченого (згадаймо, що саме Італія була для Європи колискою Відродження літератури та мистецтва) професора Армандо Ніші (Armando Gnisci) «Порівняльне літературознавство як антиколоніальна наука», де він уперше порушив означену проблему. Автор наголосив, що, з погляду колишніх західних країн-колонізаторів, літературознавча компаративістика демонструє антиколоніальний спосіб осмислення проблем, дослідження явищ і практичного застосування знань.

Європа, якій завжди було властиве почуття зверхності щодо інших та прагнення влади, повинна усвідомити власну належність до «постколоніального світу», що вимагає від неї навчитися жити так, як живе простий народ колишніх колоній. Таке спільне проживання дається непросто: з одного боку, воно потребує самокритики, з іншого – співпраці та прихильності до іншої сторони. Дослідник зазначив: «Не можна покладатися лише на власні сили і, взявши за основу психологічну налаштованість, сформовану нашою філософською традицією, втілити в життя це «болісне перетворення»; навпаки, це можна здійснити лише зіставляючи, виявляючи увагу до поглядів інших людей і лише після того, як ми подивимося на себе очима інших. У такий спосіб ми зможемо дізнатися про інших, а також і про самих себе те, чого ніколи б не розкрили за допомогою інших методів. Сьогодні усе це можна здійснити, не виїжджаючи за межі своєї країни, оскільки чужоземці вже прибули і живуть поряд із нами. Їхня мета – не збройне завоювання і не придушення інших з позицій культурної вищості, а надії на життя серед нас на засадах рівноправності та взаємоповаги» [2, с. 5]. Професор Ніші вважає, що за умови, коли неможна уникнути так званого «постколоніального» світу, європейська інтелігенція повинна позбутися власних колонізаторських схильностей, тобто взяти за основу логіку рівноправного співіснування з представниками інших культур. «Ця логіка вибудовується на основі рівноправності та взаємної користі людей, які звільнилися від європейського колоніалізму». Він особливо наголосив, що «для європейської інтелігенції це сьогодні є найбільш актуальною й важливою духовною та виховною місією» [2].

Концепція професора Ніші продемонструвала масштабний розвиток найновішого напрямку в сучасній європейській літературознавчій компаративістиці, до якого він закликає представників освічених кіл Азії, Африки, Латинської Америки, а особливо вчених-компаративістів.

Для країн, що колись були колоніями чи напівколоніями, зараз, в умовах постколоніальної мовної глобалізації, найважливішою стала проблема ставлення до власних національних традицій. Оскільки традиційна культура цих країн довгий час витіснялася західною культурою, то, звільнившись від гніту колоніальної системи, вони, перш за все, замислилися над тим, як відродити й примножити їх власну культуру, а також популяризувати її у світі. Ця тенденція абсолютно передбачувана й не містить жодних загроз, проте іноді вона породжує ультранаціоналістичні настрої. Ті, хто надто переймаються цими настроями, вважають: хоча й перебувала рідна культура декілька сотень років під гнітом, хіба тепер не має вона підстав гордо звести голову і «замилуватися власною величчю перед усім світом»? Вони вважають, що відмова від заходоцентризму означає виникнення нового центру – східного, раніше ми могли рівнятися лише на західні канони, сьогодні ж час визнати неперевершеними класичні твори Сходу. Очевидно, що такий спосіб мислення не може породити нічого нового, замінивши колишній «заходоцентризм» нинішнім «сходоцентризмом», він лише видозмінить і продублює ідеологію колишнього заходоцентризму, при якому одна культура пригнічувала іншу. Хоча насправді питання про те, чи може одна культура бути сприйнятою іншими та корисною для них, не можна вирішити на суб'єктивних засадах. Тут перш за все треба з'ясувати, чи зможе певна культура (чи література) бути зрозумілою й цікавою для іншої, викликати її інтерес, надати ресурси для її власного розвитку та бути нею свідомо сприйнятою. Сьогодні культурні зв'язки між Заходом і Сходом матимуть зовсім інший характер, ніж це було раніше – це добровільний двосторонній обмін на засадах взаємного збагачення, розуміння та користі. Саме такий обмін і є основою порівняльного літературознавства постколоніальної доби.

Що ж до того, як розвивати порівняльне літературознавство, виходячи із місцевих національних культур постколоніального періоду, окрім зазначених вище важливих проблем, варто назвати ще дві. Перша – як тлумачити національні культури, які саме традиційні культури можуть здійснювати обмін з усім світом? Друга – як і в який спосіб може відбуватися цей обмін?

Культура, про яку йде мова, зовсім не означає остаточно сформованої й незмінної «культурної минушини», навпаки, залишений історією «культурний спадок минулого» у контексті сучасного сприйняття по-новому тлумачиться й набуває нового сенсу. Така культура є сукупним результатом смисловиражальних процесів, до яких залучене наразі усе суспільство; ці процеси охоплюють виникнення значень, їх поширення, а також їх подальші різноманітні тлумачення. Таким чином, культура перебуває в безперервному розвитку і є постійно створюваними «досягненнями майбутнього». Очевидно, що у різні історичні періоди – за часів ранньої династії Цін, Хань і Вей, пізньої Тан, Сун і Мін і зрештою у наш час – погляди на культуру Китаю різняться, адже вони змінюються відповідно до способу мислення людей конкретної доби. Сьогодні ми не можемо вважати культуру Китаю, що перебуває у тісних зв'язках зі світовою, «навіки даною», незмінною і первозданною і ставитися до неї лише як до знайденого «скарбу»; ми, перш за все, повинні з позицій сучасного світобачення переосмислити й використати усі здобутки минулого: філософські трактати, літературні та мистецькі твори, існуючу економіко-правову систему та ін. Звичайно, за умов нинішнього розширення інформаційного простору так званий «сучасний світогляд» не може уникнути різноманітних іноземних впливів. У дійсності кожна культура формується й розвивається під впливом інших

культур, тому «шукати власне коріння», чисту місцеву культуру, не беручи до уваги історичних та реальних обставин, неможливо, це марне заняття. Якщо б навіть Китай ніколи не зазнав напівколоніальної залежності, сучасні китайці не змогли б позбутися більш ніж столітнього західного впливу і знову перетворитися на традиційних жителів Піднебесної, так само, як за часів династій Сун та Мін китайці не могли уникнути впливу Індії і знову повернутися до світобачення предків періоду ранньої династії Цін та двох Хань. Тому ми повинні спиратися на ту китайську культуру, яка залучена до міжнародного обміну, переосмислена в сучасному руслі, модернізована, зрозуміла для сучасного світу і весь час перебуває у процесі змін і вдосконалення.

Що стосується способів і методів спілкування, то тут виникають складнощі. Для обміну необхідним інструментарієм є, перш за все, мова, що уможливорює спілкування. Під мовою мається на увазі сукупність законів і правил спілкування, що дає можливість порозумітися і відчувати духовну близькість обом сторонам. Культурний обмін стикається насамперед із проблемою вибору мови спілкування. Якщо вживати для цього лише іноземні мови, то рідна культура може розчинитися в системі запозичених культур і втратити власну своєрідність; чимало дорогоцінних, непритаманних запозиченим культурам особливостей можуть стертися і поступово зникнути. Якщо ж міжкультурне спілкування відбувається виключно рідною (для даної культури) мовою, то це не лише ускладнює розуміння іноземців, та й пошук такої мови (що притаманна чистій місцевій культурі) виявляється недоцільним, оскільки кожна культура розвивається у тісному зв'язку і під впливом інших. Практичне вирішення цих ускладнень уможливить реалізацію справжніх культурних контактів. Французький теоретик П'єр Бурдьє (Pierre Bourdieu) у своїй праці «Літературне поле» висунув теорію відображення, де неодноразово торкався осмислення цієї проблеми. Він вважає, що соціальні явища відбиваються в літературі не безпосередньо, а шляхом «заломлення» в літературному полі. Література з її історією, особливостями, загальноприйнятими усталеними законами і т.д. створює поле літературного виробництва. Суспільні явища, що перебувають за межами цього поля, можуть відбиватися в ньому не безпосередньо, а лише шляхом перетворень («заломлення»), оскільки під дією літературного поля вони неодмінно зазнають видозмін, подібно до палички, що змінює свою форму при зануренні у воду і втрачає можливість бути тотожною собі за межами поля. Якщо застосувати цю теорію до культурних зв'язків, то можна сказати, що дві взаємодіючі культури також неодмінно продемонструють явище перетворення. Колектив чи індивідуальність, що належать до культури А, проникаючи в культуру В, неодмінно принесуть із собою власне культурне поле – спосіб мислення, узвичаєні норми і т.д., однак культура А в їхніх дослідженнях і описах уже проявиться заломленою і видозміненою. Наприклад, коли китайська культура входить у поле іноземної, вона ніби профільтровується крізь останню і зазнає метаморфоз, таких, зокрема, як помилкове прочитання, надмірне тлумачення тощо. Так само, коли іноземна культура входить у поле китайської, вона сприймається вибірково, прочитується і переосмислюється крізь призму китайського світобачення і таким чином зазнає змін. Насправді, в історії склалося так, що будь-яка культура засвоюється і плідно використовується іншими культурами лише за умови такої вибіркості, зміненого прочитання й надмірного тлумачення. Часто можна почути міркування про те, що лише китайці по-справжньому можуть зрозуміти Китай, тобто схоже на те, що розуміння Китаю іноземцями нічого не варте. Насправді ж іноземці зовсім і не повинні розуміти Китай так, як жителі Піднебесної, вони повинні лише відбирати те, що відповідає запитам власної культури і перетворювати цікаве на корисне. Француз Вольтер, німець Лейбніц чимало знань почерпнули з

китайської культури, однак їх розуміння Китаю складалося через посередництво місіонерів, і тому вже попередньо зазнало змін, і саме ці зміни заклали основу майбутніх знань. Сьогодні, намагаючись збагнути, як Вольтер і Лейбніц через призму власної культури осмислювали (й успішно використовували) китайську, ми можемо знайти новий ракурс бачення, при якому по-іншому усвідомлюється власна добре знайома культура. Таким чином, у межах окремої мови відбувся вільний діалог культур. Під мовою тут мається на увазі рідна мова, але видозмінена в полі сприймаючої культури. Історично склалося, що взаємний інтерес та порозуміння між різними культурами реалізується саме в такий спосіб. Наприклад, у давні часи в китайському культурному полі засобами китайської мови відбувався діалог з індійським буддизмом, внаслідок чого виник китайський буддизм – вчення «чань». На думку англійського філософа Рассела, зв'язки між різними культурами вже неодноразово доведені етапами розвитку людської цивілізації: Греція вивчала життя Єгипту, Рим переймав досвід Греції, араби наслідували Римську імперію, середньовічна Європа узяла за зразок арабський світ, а Європа доби Відродження, у свою чергу, наслідувала Візантію. Зрозуміло, що грецька, римська та ін. культури після засвоєння ними інших культур і далі залишалися самі собою, однак уже не тими грецькою й римською культурами, якими вони були до контактів з іншими. Тут згадується висловлювання відомого китайського письменника Лу Сіня: «Коли м'ясо корови й барана з'їдено, то вже не побачиш, як виглядали ці тварини». Таким чином, майбутній розвиток світової культури не може призвести до утворення прогнозованого Фредеріком Лолі (Loliee Frederic) «великого злиття» [3, с. 352] культур, натомість, як і раніше, співіснуватимуть окремо взяті національні культури, кожна зі своєю специфікою.

Вищесказане стосується лише історії безпосередніх контактів культур, однак можна цілком свідомо шукати й інші нові шляхи (міжкультурних зв'язків), зокрема між двома мовами можна знайти певне посередництво, яке повною мірою виражатиме оригінальні особливості обох сторін і, водночас, здатне зруйнувати попередньо існуючу систему їх співіснування. Перед кожною стороною постають нові проблеми, розв'язання яких зумовлює нові завдання і отримання нових висновків. Так, роль своєрідного «посередника» можуть виконувати проблеми, які постають перед людством і спільно вирішуються ним. Звичайно, людство складається з різних народів і націй, однак існує чимало спільного, що й формує загальне поняття «людство». Звернімося до літератури: оскільки людству притаманні в цілому спільні форми існування (чоловіки й жінки, старі й діти, людина й природа, людина й доля тощо) та форми чуттєвого досвіду (радість і печаль, утіха й смуток, розлука та єднання, надія і зневіра, любов і ненависть, життя і смерть тощо), то література, яка переважно відтворює буття й переживання людей, неодмінно стикається з однаковими для всіх проблемами, що, зокрема, виливаються у такі літературні теми, як «усвідомлення смерті», «природне середовище», «загибель людства», «утопії», «відлюдництво» та ін. Представники різних культур, перед якими неодмінно постають ці спільні питання, дають на них відповіді, спираючись на власний історичний досвід, спосіб життя та спосіб мислення. Ці відповіді мають відгомін давніх історичних традицій, але водночас виражають вибір і погляди сучасників. Лише діалог між різними культурними системами дозволить нинішньому поколінню дати на ці питання найвичерпніші відповіді, а також розширити межі бачення та перспективи для подальшого вирішення проблем. Рівноправний діалог для їх вирішення можна вести старою мовою, однак ватро використати можливість поступового формування нової мови. Вона належатиме минулому й сучасному, всьому світові та кожній нації зокрема. У процесі формування такої мови народи всього світу зможуть досягти повного взаєморозуміння.

З погляду постколоніального сьогодення порівняльне літературознавство протягом сотні років свого розвитку зазнало чималих проблем, однак має і значні здобутки, які зараз успішно примножуються. Зокрема, потребує ретельного узагальнення новий етап розвитку американської компаративістики, що базується на теорії літератури, а також французької, що переважно сконцентрована на питаннях імагології та психології. Оскільки ж західна культура за п'ять століть зробила неоціненний внесок у розвиток світової культури, ми не можемо назавжди відкинути теорію заходоцентризму чи ігнорувати й заперечувати значний внесок західної культури, інакше дійдемо до всебічної деградації усієї світової культури. Ми повинні рухатися вперед, відштовхуючись від уже існуючої могутньої бази, яка належить усьому людству, оскільки була сформована з матеріального багатства колоній та духовних ресурсів цих регіонів. Заперечувати духовні здобутки Заходу і помилково відстоювати доктрину місцевої «культурної первинності» не тільки неможливо теоретично, але й недоречно на практиці, адже це може стати причиною «війни культур» і загрожуватиме майбутньому прогресові людства.

За останні 20 років розвитку порівняльного літературознавства, його підґрунтям стала теорія літератури, і це не випадково. На початку 80-х років декан факультету порівняльного літературознавства Йельського університету Поль де Ман висловив думку про те, що ядром досліджень у порівняльному літературознавстві безсумнівно є теорія. Ще у 1979 році він зауважив: «Немає жодних причин вважати методи аналізу, використані для тлумачення Пруста, неможливими в застосуванні (за умови внесення необхідних змін щодо техніки) до Мільтона, або до Данте, або до Гельдерліна» [4, с. 16]. Варто додати, що практичний досвід багатьох китайських та зарубіжних критиків можливе однакове застосування будь-якої теорії для дослідження творів як китайської, так і інших культур за умови, що ця теорія наукова. Такі теорії мають загальний характер. Колишній президент Асоціації порівняльного літературознавства Америки Чарльз Бернгаймер, підсумовуючи вплив теорій на розвиток дослідження літератур різних регіонів упродовж останніх 20-ти років, зазначив: «Під впливом Фуко (Foucault) постав аналіз дискурсу, асоційованого з регуляторними механізмами влади, замінив вивчення риторики, яка сприймалася надто самодостатньою. Під впливом Бахтіна мова розглядається не як запропонована Ф. де Соссюром автономна структура, а переважно як сукупність різноманітних дискурсів, які породжуються соціальною диференціацією та взаємодією конфліктів і водночас виступають їх продуктом. Під впливом ідей представників Франкфуртської школи, зокрема Вальтера Беняміна (Walter Benjamin), матеріальна суспільна практика розглядається як втілення складної психопоетичної динаміки. Молоде покоління критиків також проявило неабияку здатність переконувати, зокрема такі видатні учені, як Едвард Саїд та Гайатрі Співак показали, яким чином народження літературних форм пов'язане із загальною історією та суспільною ідеологією, і викликали інтерес до подальшого розвитку колоніальних та постколоніальних досліджень; Фредерік Джеймсон показав, що марксистський аналіз дозволяє з великою результативністю залучати до літературної та культурологічної критики ідеї постструктуралізму; Стівен Грінблатт примушував студентів вести пошукову роботу в архівах, що згодом оформилося в новий історичний контекст для прочитання літературних текстів» [5, с. 7].

Усі згадувані Чарльзом Бернгаймером теорії не залишилися поза увагою в китайських літературно-мистецьких колах, більшість із них були перекладені китайською мовою і використані для тлумачення явищ китайської літератури. Утворений таким чином «потік між двома берегами» певного часу набув неабиякої популярності у так званих «дослідженнях на основі тлумачення» в китайській науці. Чи відбувається процес усупереч національному характерові китайського порівняльного літературознавства? Варто зауважити, що в

«дослідженнях на засадах тлумачення» насправді є й механічне наслідування, і підлаштування до готових схем; окрім того, не вдалося повністю уникнути сліпого схиляння перед Заходом та нового прагнення колонізації. Але в цілому зазначені теорії відкрили для китайського порівняльного літературознавства нові шляхи осмислення явищ, показали новий ракурс наукового бачення, сприяли залученню нових матеріалів, висунули нові проблеми. Теоретично усі західні ідеї, потрапляючи в китайський мовний простір, пройшли відбір і переосмислення і під впливом китайської культури зазнали змін – китаїзувалися, тому не були уже первинними й незмінними західними ідеями. На практиці, якщо ми відкинемо протиставлені один одному західний і східний типи мислення, то з погляду глобалізації, де б не були народжені теорії, якщо вони логічні, придатні для застосування, сприятимуть вирішенню нагальних проблем – усі вони можуть бути залучені до роботи. Одним із найбільш переконливих свідчень цього є те, що породжені західним капіталістичним суспільством ідеї марксизму відіграли роль вибухівки у промислово відсталих країнах Сходу.

Звичайно, вищесказане стосується лише однієї сторони проблеми, друга полягає в тому, що в колоніальному минулому самотність національних культур колоній та напівколоній постійно знаходилася під тиском культурної тиранії західних колонізаторів і це значною мірою вплинуло на спроможність тлумачити західну культуру крізь призму незахідних культур. У постколоніальний період розвиток культурного розмаїття зумовить новий розквіт національних культур. Ті теорії, які були створені на ґрунті незахідних культур, можливо будуть використані для тлумачення західних культур і стануть для них корисними. Наразі було виявлено цікаве культурне явище: раніше сходознавців, зокрема синологів, вважали загадковими особами і ставили за межу порівняльного літературознавства. Вчених компаративістів незахідних культур здебільшого визнавали, але ставалися до них відсторонено, або ж обминали їх увагою взагалі, що можна пояснити складністю незахідних мов або ж причинами психологічного характеру. Однак останнім часом ця ситуація посутньо змінилася. Відомі компаративісти зосередили свою увагу на вивченні особливостей культур Сходу та їх розвитку, зокрема такий визнаний учений як французький компаративіст Рене Етьямбль (Rene Etiemble), який наприкінці 80-тих років закінчив свою грандіозну працю «Китайська Європа» (*L'Europe chinoise*, 1989); колишній голова Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства Ель Майнер (Earl Miner) на початку 90-х років представив своє дослідження «Порівняльна поетика – Схід і Захід» (*Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*, 1990); колишній голова Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства професор Доув Фоккема також залучив східний матеріал до розділу, присвяченого модернізму та постмодернізму, редактованої ним колективної праці «Історія порівняльного літературознавства». Попри все, деякі відомі китаїсти почали виявляти інтерес до порівняльних студій, зокрема, приблизно у цей же час канадійська дослідниця Мілена Долежелова-Велінгерова (Milena Dolezelova-Velingerova), яка стала відомою своїми ґрунтовними роботами про традиційну китайську романістику та новітню китайську літературу, представила на розсуд працю, однойменну із згадуваним дослідженням Майнера «Порівняльна поетика – Схід і Захід» з тією різницею, що Майнер зосередився на західному та японському матеріалі, а Долежелова-Велінгерова – на західному та китайському. Знані синологи середнього покоління Стефан Оуен (Stephen Owen), Вольфган Кубін (Wolfgang Kubin) та ін. у своїх відомих роботах з китайської літератури також зверталися до теорії та методів порівняльного літературознавства. 1993 року тодішній президент Асоціації порівняльного літературознавства Америки Чарльз Бернгаймер у доповіді «Порівняльне літературознавство на зламі століть» підбив підсумки здобутків американського порівняльного літературознавства протягом останнього десятиліття й

окреслив перспективи її дальшого розвитку. Особливо ж він наголосив, що «компаративісти неодмінно повинні ретельно вивчати ті значні відмінності, що існують між різними національними культурами, оскільки саме вони й складають основу порівняльних досліджень та теорії критики». Він вимагав від студентів – майбутніх компаративістів – розширювати свої мовні можливості, докладати зусиль, щоб опанувати хоча б одну неєвропейську мову і серйозно замислитись над тим, яку «роль відіграє рідна мова у становленні творчих особистостей, у створенні типів теорій пізнання, у мріях, в організації життя соціуму, у формуванні національних особливостей, у запереченні або прийнятті політичної та культурної деспотії». Усе це сформувало багатообіцяючий мовний простір та унікальні можливості, що стимулюють нас здійснювати продуктивні узагальнення, розвивати традиції та особливості власної національної культури (літератури, особливо поезики), які через двостороннє тлумачення мають перетворитися на основне джерело подальшого розвитку світової культури.

Здійснений нами аналіз дає підстави говорити, що теоріям справді властивий інтернаціональний характер, який ґрунтується на національній основі. Об'єднати компаративістів і провести між ними конструктивний діалог найпростіше на основі дослідження теорій різних національних культур та літератур. Таким чином, стає очевидним, що теорія літератури посідає провідну позицію в порівняльному літературознавстві. Звичайно, під «теорією» маємо на увазі узагальнені (абстраговані) теоретичні дослідження, що стосуються власне літератури. Теорія, на відміну від літературної критики, не пояснює переваги чи вади конкретних творів, а також, на відміну від історії літератури, не визначає їхньої історичної вартості. Однак літературні тексти завжди мали за основу теорію літератури, яка й вивчає типи та формальні засоби цих текстів, а також визначає, в який спосіб художній зміст (літературність) за допомогою цих засобів набуває формального вираження. Саме теорія висуває сукупність принципів і методів, які допоможуть знайти спільне та своєрідне в літературних творах, а також визначити їх історичне місце. Теорія літератури не лише узагальнює художній досвід та підсумовує літературну еволюцію, що вже відбулася, але й, виходячи із цього, досліджує можливі узагальнені моделі і намагається пояснити, яким чином ці моделі продукують нові художні тексти. Вона накопичує знання в галузі літератури і вписує їх в загальну систему теоретичних концепцій, запропонованих новітньою філософією, лінгвістикою, семіотикою, естетикою, комунікацією та ін. науковими дисциплінами, водночас і сама використовує нові здобутки, досягнуті цими теоріями. Теорія літератури не просто вивчає відображений у літературі загальновідомий культурно-історичний зміст, а, головним чином, відстежує, як певні культурно-історичні особливості набувають відображення в художніх творах, тобто як вони «формалізуються». Тут найважливішими є саме формальні аспекти, що включають власне форму (художнього твору), технічну майстерність його втілення, а також методи та художні засоби реалізації літературного задуму у різні часи і в межах різних культурних систем.

Перед сучасною теорією літератури постає завдання, узагальнивши досвід та теорії, накопичені за довгий період існування світової багатонаціональної культури, з різних позицій відповідати на питання, що поставали перед людством у царині літератури. У процесі обміну, наближення, дискутування та взаємопроникнення різних національних теорій літератури неодмінно виникнуть нові поняття, категорії і теми. Усі вони на основі синтезу західного й східного, усвідомлення минулого й сучасного спонукатимуть виокремити теорію літератури в самостійну наукову дисципліну, що увійде в сучасний освітній простір, а надалі виявлятиме справжню сутність та ціну окремо узятих національних поетик. У такий спосіб порівняльне літературознавство нашої доби неодмінно досягне нового всебічного розвитку.

Професор Бернгаймер у своїй доповіді відзначив: «Прогресивні течії сучасних літературознавчих досліджень, що зводяться до мультикультурності, глобалізації, інтердисциплінарності, в основі своїй мають порівняльну природу». Така особливість порівняльного літературознавства забезпечить у майбутньому цій науковій дисципліні поважне місце серед гуманітарних галузей, якого вона раніше не могла посісти. Отже, в період культурного зламу, на межі століть порівняльне літературознавство не тільки не опинилося під загрозою занепаду, але й здобуло перспективу подальшого продуктивного розвитку. Щодо китайського порівняльного літературознавства, то наразі закінчено ґрунтовну підготовку до цього нового періоду.

Література

1. Aldridge A.O. Comparative Literature: Matter and Method, University of Illinois Press, 1969.
2. Huiui A. Порівняльне літературознавство як антиколонізаторська наука» / Пер. кит. мовою Ло Тяня // Порівняльне літературознавство в Китаї: інформаційний вісник. – Пекін, 1996. – №1.
3. Лолі Фредерік А. «Історія порівняльного літературознавства» / Пер. кит. мовою Фу Дунхуа. – Шанхай: Шудянь, 1989.
4. Paul de Man Allegories of Reading / Yale University, 1979.
5. Bernheimer C. Comparative literature in the age of multiculturalism / Johns Hopkins University Press, 1995.

Переклад зроблено за виданням: 乐黛云 比较文学的国际性与民族性 // 跨文化之桥, 北京大学出版社 2002, 第55-64页. (Юе Дайюнь Національне та інтернаціональне в порівняльному літературознавстві // Місток між культурами. – Пекін: вид-во Пекінського університету, 2002 – с.55-64).

Переклад Наталії Ісаєвої

Юлія Осадча

Кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник відділу світової літератури Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка, НАН України; керівник Центру досліджень Далекого Сходу при Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка, НАНУ.

Народилася в Києві. Закінчила середню школу при Посольстві РФ в Монголії, монгольську мову вивчала в Інституті монгольської мови та цивілізації Національного Університету Монголії. Закінчила Київський національний лінгвістичний університет, Інститут східних мов (спеціальність «японська мова та переклад»), аспірантуру Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. 2006 року захистила кандидатську дисертацію на тему «Его-белетристика як жанр: питання поетики (на матеріалі японської та української прози)».

Стипендіат Японської фундації (2001, 2002, 2011), Фундації королеви Ядвіги при Ягеллонському університеті в м. Кракові (2008), Стипендії Президента України для молодих науковців (2009-2011), Європейської асоціації китаїстів (2011).

Основні публікації: オサドチャ・ユリヤ 「私小説ジャンル発生的前提条件」 //

『小論文集』、国際交流基金 関西国際センター、2002年8月、項29-38
(Осадча Ю. Watakushi-shosetsu janru hassei-no zentei-joken (Передумови виникнення жанру ватакусі-сьосецу) // Збірник статей аспірантів японської мови. – Осака: Кансай кокусай корю кікін сента, серпень 2002 р. – С. 29-38); Осадча Ю.В. Методология заимствования европейских литературных направлений в Японии (на примере натурализма начала XX ст.) // Путь Востока. Универсализм и партикуляризм в культуре. VIII Молодежной конференции по проблемам философии, религии, культуры Востока. 23-25 апреля 2005 г. Серия «Симposium». Выпуск 34. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2005. – С. 149-154; Осадча Ю.В. Японская литература на рубеже XIX-XX ст. в контексте межкультурного диалога Японии и Запада // Проблемы литератур Дальнего Востока. Сборник материалов II Международной научной конференции. Том II. СПб, 2006. – С. 327-336; Осадча Ю.В. Его-белетристика як жанр: питання поетики (на матеріалі японської та української прози). – Рукопис. – 213 с. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 – теорія літератури. – Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Київ, 2005; Осадча Ю.В. Основні тенденції вивчення японської літератури в Росії та Україні першої третини XX ст. // Сходознавство 38, 2007, С. 108–113; Осадча Ю.В. Європа – Японія: до питання міжкультурних і літературних впливів наприкінці XIX – початку XX століть // Східний світ 2007, №3, С. 59-71; Осадча Ю.В. Концепция повествовательной прозы Цубоути Сёё в трактате «Сокровенная сущность прозы» // Проблемы литератур Дальнего Востока. Сборник материалов третьей Международной научной конференции. СПб., 2008, С. 331-342; Osadcha Yuliya. «The Essence of the Novel» by Tsubouchi Shoyo in the Context of Literary Criticism in Japan in the End of XIX Century // China, Korea, Japan: Methodology and Practice of Culture Interpretation (Proceedings of The First International Scientific Conference), Seoul, 2009, С. 222-227.

Стаття підготовлена спеціально для цього видання

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО В ЯПОНІЇ

Традиції порівняльного літературознавства в Японії доволі молоді, їх початок було покладено під час ознайомлення японців у другій половині XIX ст. зі здобутками не тільки

матеріальної, але й духовної культури Заходу, до якого автоматично включали й Північну Америку також. У перші десятиліття доби Мейдзі (друга половина XIX ст. – перше десятиліття XX ст.) у Японії з'являється велика кількість перекладів західноєвропейської наукової, соціально-політичної та художньої літератури. Брак чіткої системи та спрямованості перекладацької діяльності змозжив появу як необхідних і актуальних творів, так і суто випадкових речей. З художньої літератури перекладалося майже все, що потрапляло до рук перекладачів незалежно від художньої цінності творів і майстерності їхніх авторів. Під час перекладу (переважно не з мови оригіналу, а західноєвропейських – англійської, французької та німецької) поставали проблеми, пов'язані насамперед із відсутністю в тогочасній японській мові необхідних мовних еквівалентів. Перекладачі намагалися знайти відповідники – втім не завжди вдалі – у рідній мові чи просто утворювали нові слова, комбінуючи їх з ієрогліфів, що за століття використання стали невід'ємною частиною національної мовної традиції та культури. Знайомство зі соціально-політичною думкою Заходу сприяло появі таких нових слів, як «нація», «свобода», «особистість», а також нових понять і термінології в галузі промисловості, природничих наук, медицини, філософії, педагогіки, мистецтва, літературознавчих студій тощо.

Перші японські перекладачі до певної міри свідомо «перекодовували» інформаційні пласти європейської культури та надавали їм традиційних форм. Відмінність соціально-політичних теорій і релігійно-філософських доктрин Заходу від традиційно японських позначалася насамперед на перекладах праць із філософії, релігії та етики. Наприклад, у коментарі до перекладу «Вільгельма Телля» (1887), що був запропонований читачеві як популярний на ті часи в Японії політичний роман, зазначається: «Хоча я і не змінив загального змісту твору, але багато окремих місць і висловів замінив іншими» [цит. за Конрад Н. Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми, стор. 441]. Водночас мимовільні «викривлення» змісту перекладених художніх текстів були зумовлені не стільки рівнем знання іноземних мов, скільки особливостями традиційної поезики, системи прозових і поетичних жанрів, канонів класичної літературної мови і стилів, засобів художньої виразності тощо. Використання традиційних поетичних прийомів було необхідною умовою та вимогою для адекватного сприйняття й розуміння японцями західної літератури та культури в цілому. Наприклад, Олександр Пушкін як поет дістав визнання в Японії лише в 30-х роках XX ст. через складність перекладу поетичного тексту мовою іншої образної системи. Так само сталося з першими перекладами Шекспіра, що з'являлися у 80-тих роках XIX ст. у прозі. При перекладі вислову Тургенєва «листя шепотіло» один з перекладачів розгубився, оскільки японській традиційній поезиці не властиві прийоми уособлення, однак саме він познайомив японців із «настроями природи»: «Ніколи раніше японські поети не використовували алегорії на кшталт вітер сердивсь або хвилі ремствували...» [цит. за Григорьева Т. Движение красоты: Размышления о японской культуре, стор. 285].

Часто перекладачі вдавалися до певних «обробок» оригіналів за власним смаком. Одним із таких прикладів може бути 23 глава роману «Війна і мир» Л. Толстого (перший том англomовного видання 80-х рр. XIX ст.), запропонована японському читачеві під назвою «Квіти, що плачуть, і скорботні верби. Останній прах кривавих битв у Північній Європі». У передмові перекладач Морі Тай написав: «Враховуючи те, що в оригіналі є фрагменти занадто довгі й розтягнуті, я там, де необхідно, скорочував» [цит. за Конрад Н. Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми, стор. 441]. Традиції таких художніх перекладів були закладені в Японії у XVIII ст., коли зріс інтерес японських учених-конфуціанців до вивчення канонічних текстів, активізувалося вивчення китайської розмовної мови, а разом із тим і захоплення китайською сюжетною літературою (написаною як класичною, так і розмовною мовами). Саме в цей період

стали з'являтися повні художні переклади китайських новел доби Мін (1368-1644) або створені на їхній основі оригінальні японські тексти, в яких, зазвичай, використовувалася основна сюжетна лінія китайських оригіналів, а місце дії, імена героїв і обставини максимально наближалися до японських реалій того часу.

У роботі «Адаптації західної літератури в Японії доби Мейджі» (2001) Скотт Міллер вказує, що розходження понять *хон'ан* («переказ», «адаптація»; дослівно – «переклад-план») і *хон'акү* («дослівний / точний переклад»), які вживалися на позначення творів наукових і медичних текстів із голландської та інших західноєвропейських мов, за добу Мейджі чітко увиразнилися завдяки їхнім функціям. Головними критеріями для *хон'акү*, мета якого полягала у «служінні прогресу та просвітництву», були точність і дієвість, у той час як для *хон'ан* важливим було «служіння мистецтву й розвагам», що передбачало певну художню обробку та видозміну тексту оригіналу відповідно до місцевих традицій. Як наслідок, особливого поширення набули так звані *хон'ан-моно*, тобто «твори-перекази», у тому числі й літературних творів. «Перше прочитання будь-якого з цих таємничих текстів засвідчує кумедну суміш Сходу та Заходу, японської сентиментальності та західної зарозумілості, нічний кошмар для лінгвіста та плід хворої уяви постмодерністської критики. До того ж, кожний *хон'ан-моно* (а їх сотні) за суттю своєю є перекладом, який відображає особисте намагання автора подолати прірву між культурами, зберегти при перекладі з однієї мови на іншу сутність оригіналу» [J. Scott Miller, *Adaptations of Western Literature in Meiji Japan*, стор. 13].

Перші переклади російської літератури з'явилися в Японії ще на початку 80-х років XIX ст., але робилися вони переважно з англійської або іншої західноєвропейської мови-посередника і зазнали відповідно до японських художньо-літературних традицій низку неймовірних трансформацій. Так, «Капітанська дочка» О. Пушкіна вперше з'явилася 1883 році в перекладі Такасу Джіске під назвою «Щоденник метелика, який розмірковує про душу квітки. Дивні новини з Росії» (причому «Дивні новини з Росії» подавався підзаголовком). У передмові до перекладу інтерес до цього твору Такасу аргументував тим, що «немає пристрастей сильніших за любовні, ні на Заході, ні на Сході». Однак, порівнюючи легковажну середньовічну літературу *гесаку* про любовні пригоди з європейськими любовними романами, останні перекладач вирізняє за «глибиною зображення почуттів закоханих. Ось чому любовний роман користується таким попитом». На перший погляд текстом-«оригіналом», вочевидь, мав би бути переклад твору, який вийшов у Чикаго в 1877 році під назвою «Marie, a story of love», оскільки переклад твору був цілком «англізований»: Гриньов став Смітом, Маша – Мері, а Савельїч – Клінтоном. Поза тим дослідники перекладної літератури перших років Мейджі, зокрема Янагіда Ідзумі, стверджують, що хоча відомостей про Такасу Джіске практично немає, але переклад було зроблено з російського оригіналу (принаймні про це свідчить «Каталог авторських прав Міністерства внутрішніх справ»). У такому разі постає питання щодо причин стилізації перекладу на англійський манер. «До цього, вочевидь, доклав руку цензор Хатторі Немацу. Хатторі – стиліст, колишній китаєзнавець, людина, яка без знання будь-яких іноземних мов (очевидно, західних – А.М.), усе ж увійшла до перекладацького світу, зробивши багато даремної роботи. Але водночас переклад став «барометром», який дозволяє судити про занепад і посилення впливу то англійської, то російської літератури в західному напрямі на літературний світ Японії того часу, і в цьому сенсі він є винятково цікавою пам'яткою давнини» [цит. за Мамонов А. Пушкин в Японии, стор. 169]. Отже, «таке «англізування» імен головних героїв було справою рук цензора, який тверезо враховував «співвідношення сил» англійської та російської літератур в Японії на початку 80-х років і вніс до тексту відповідні правки «на користь Англії» [Рехо К. Русская

классика и японская литература, стор. 18]. Цю видавничу стратегію достатньо легко пояснюють ті обставини, що під час захоплення японцями англійською та японською літературами переклади російської літератури були випадковими, а сама російська література сприймалася в загальному потоці більше як європейська, ніж як національна. Прикметно також, що перший переклад «Капітанської дочки» китайською мовою був зроблений вже з японської, в ньому збереглися англізовані імена головних героїв і назва самого твору – «Російська любовна історія міс Марі, або Записи про квітку та мрії метелика».

Така перекладацька практика в той період була дуже поширена, а часом – вимушена: до таких «хитрощів» вдавалися, аби викликати цікавість у читача (та водночас сприяти зростанню продажу книжок), а також через необхідність розкрити читачеві звичними для нього поетичними засобами та художніми образами прагматику оповіді (а, отже, й призначення, основну мету розповіді) як, наприклад, це властиво традиційній сюжетній прозі (називання творів з використанням незнайомих імен головних героїв чи незрозумілих тогочасним японцям реалій іншої культури не могло прояснити ані сюжетної лінії, ані колізії). Так, наприклад, у звичній для середньовічної літератури манері з'явилися перші переклади багатьох шекспірівських драм: «Юлій Цезар» став відомим під назвою «Останній удар меча свободи» з доповненням «Дивовижна розповідь про Цезаря», а «Ромео та Джульєтта» – «Таємнича нитка пристрасті, що пов'язала ворогів» також і підзаголовком «Повчальна історія про дівчину з Заходу». Все це М. Конрад назвав «очевидним відображенням попередніх феодальних зразків»: «Що може говорити розуму та серцю заголовок «Йосиф Бальзамо»? Значно більше на читача може подіяти інше: «Криваві потоки та бурливі вихорі на Західному морі»» [Конрад Н. Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми, стор. 438].

Водночас курс на європейську цивілізацію, на думку лідерів просвітницького руху, передбачав також не лише поверхове знайомство з європейською культурою, літературою та іноземними мовами, а й докорінне реформування літературної мови та створення нового мовного простору.

Із перших років державотворення у японському суспільстві китайська мова єдиновладно панувала на офіційному рівні: вона використовувалася при укладанні всіх документів, була єдиною мовою для ділового та приватного листування між чоловіками; поряд із національною японською літературою існує давня традиція китайськомовної прози та поезії, літературна китайська мова *веньянь* стала основою стилю *канбун*, яким записувалися тексти, що належать до так званої високої, канонічної літератури чи вишуканої словесності, до якої сюжетна проза від початку не належала. Отже, реформи в галузі мови були спрямовані насамперед на позбавлення від «шаблонно-заявленої китайської, яка <...> вже виснажилася через свою нікчемність» [Wakui Takashi. The Vernacular Movement in Japan and the Formation of Selfhood, стор. 3].

Поява статті Модзуме Такамі (1847–1928) «Єдність мови і стилю» («Генбун ітті», 1886), у якій автор закликав літераторів відмовитися від старої форми офіційної мови *канбун* і яка стала початком «руху за єдність мови і стилю» (*генбун ітті ундо*), була цілком закономірною. Модзуме наголошував на використанні в художніх творах «суміші» тогочасної розмовної мови *кого*, мови *канбун* і класичної літературної мови *бунго*. Особливе поширення цих ідей почалося після виходу у світ статті письменника-реформатора Ямада Бімьо (1868–1910) «Про єдність мови і письма» («Генбун ітті рон», 1888), у якій чітко визначалася мета руху – створення простору єдиної загальної писемної мови. За формування нового мовного простору виступив і громадський діяч Фукудзава Юкіті (1835–1901), який писав: «Я свавільно взяв і змішав розмовну мову з канбуном, бажаючи створити суміш вишуканого (*га*) і низького (*дзоку*). Таким чином я покінчив з

опоганенням цвинтаря світу канбун, але це все я зробив заради поширення нових ідей цивілізації між пересічними людьми» [цит. за Wakui Takashi. *The Vernacular Movement in Japan and the Formation of Selfhood*, стор. 3].

Поступово рух «за єдність мови і стилю», одним із завдань якого було наближення Японії до Заходу, подолання відстані в розвитку між японською та європейською думкою і мистецтвом, зокрема літературою, набував обертів, стверджуючись в літературному світі *бундан* у різних напрямках та формуючи не лише новий мовний простір, а й певною мірою світогляд і свідомість тогочасних японців. Поволі «чужа мова (і у значенні «природна мова», і в широкому семіотичному смислі) стає знаком належності до «культури», елітарності, вищого гатунку» [Лотман 1999, 199].

Справжні зразки нової літературної мови в художній прозі на практиці подали критик Цубоучі Шьойо в романі «Звички студентів нашого часу» («Тосей шьосей катагі», 1885) та перекладач і перший японський теоретик реалізму Фтабатеї Шімей (1864–1909) у романі «Пливуча хмара» («Укіґумо», 1887–1889). Відчути важливість проведення мовних реформ Шімей допомогли знання європейських мов і перекладацька робота (навіть досі його переклади з російської літератури, зокрема творів Тургенєва, вважаються одними з найкращих). Крім того, найважливішу роль у процесі становлення нової літературної мови відіграв той факт, що більшість письменників-реформаторів доби Мейдзі були багатомовними, а деякі частини «Пливучої хмари» Шімей писав спочатку російською, а потім перекладав японською мовою.

Фактично одночасно в японську літературу активно імплантуються у переважно теоретизованому і дещо «викривленому» вигляді та набувають розвитку нові європейські літературні течії (романтизм, натуралізм, реалізм, а дещо пізніше й модернізм і різні напрями авангардизму), на позначення яких японські літератори використовують терміни та поняття західного літературознавства. Як результат, специфічною рисою літературного процесу в Японії кінця XIX – початку XX ст. стала не послідовна зміна і наслідування, а змішування, протиборство і взаємозаперечення представників різних літературних напрямів, а також слабка теоретична аргументація власних художніх методів і принципів. Японським літераторам і громадським діячам-реформаторам доводилося адаптувати до національних традицій запозичені з Європи концепції та водночас стверджувати їх на практиці. Гаслом перших десятиліть доби реформаторства був вислів *рірон насі дзіссен* – «від теорії до практики». Втім, уже на зламі століть активний процес європеїзації (*сей'йюка*) і модернізації (*кіндайка*) змінюється послідовним розсудливим вивченням і аналізом здобутків західної цивілізації, а також одночасним переосмисленням власної культури і традицій, намаганням віднайти шляхи до гармонійного синтезу, виробити універсальні коди для поєднання двох культур.

Вважається, що вперше в Японії термін «порівняльне літературознавство» (「比照文学」) вжив ще Цубоучі Шьойо (1859-1935). І хоча ця гіпотеза не є підтвердженою, але очевидним є вплив «Улісс» Джойса на його твір «Юрівака Дайджін»¹. Поза тим сучасні компаративістичні літературні студії почали розвиватися в Японії лише після Другої світової війни в межах діяльності членів Асоціації літературних компаративістів Японії (Japan Comparative Literature Association або JCLA), створеної 8 травня 1948 року на базі Токійського університету під час проведення Першої конференції Асоціації літературних компаративістів Японії. Першим президентом Асоціації було обрано Накаджіма Кедзо (1903-1979), а загальна кількість її членів була 157 чоловік. Протягом 50-70-х рр. відкривалися нові філії Асоціації, яких на сьогодні по всій країні функціонує шість. З 1955 року виходить бюлетень Асоціації, а з 1958 – часопис «Літературна компаративістика». У 2011 році було обрано восьмого президента Асоціації, Ошіма

Хітоші. У травні цього ж року в Промисловому університеті Кюсю було проведено сімдесят третю щорічну конференцію Асоціації літературних компаративістів Японії.

Окрім іншого, починаючи з 1996 року Асоціація літературних компаративістів Японії присуджує премію за найкращу монографію з літературної компаративістики. Однак у 2002 та 2008 році лауреати цієї нагороди не були названі, а в 2005 році було водночас обрано двох: переміг Накане Такаюкі та його праця «Культурографія знання про Іншого в модерній Японії» (2004) і Моросака Шігетосі з книжкою «Почерк тигра: Накаджіма Ацуші та Борхес, або Есей з метонімічної літератури» (2004).

Однією з перших робіт, які були захищені в Токійському університеті за фахом компаративістика, стала дисертація «Молоді роки Морі Огай» (1969) провідного сучасного компаративіста, філософа й культурного діяча Коборі Кейїтіро (1933-го року народження). Три наступні роботи з літературної компаративістики, захищені в 70-х рр. XX ст., мали безпосередній стосунок до одного з ранніх періодів контактування японців із Заходом у другій половині XIX ст. Період Мейдзі в Японії став етапом формування та становлення нового японського письменства, літературної критики та літературних студій на теоретичному базисі європейського літературознавства, саме тому модерність японського письменства та її доля, спадковість тези «японський дух – європейські знання» мейдзійської Японії та процес формування концепції національного характеру японців «ніхондзін-рон» (дослівно можна перекласти як «теорія японців/японської нації») постали в центрі уваги перших японських літераторів-компаративістів.

Однак, хоча й поодинокі, але роботи суто компаративістичного плану в Японії починають з'являтися лише у 80-х рр., проте назвати їх винятково літературознавчими також складно, оскільки переважав історико-культурний, а не художньо-літературний матеріал, і навіть у докторських дисертаціях (а потім, відповідно, і монографіях) домінував культурологічний аспект. На початку 90-х рр. об'єктом досліджень стала поетика віршування японською, арабською та перською мовами, а також культурні, літературні та інтелектуальні відносини між Японією, Китаєм та Кореєю упродовж доби всебічної європеїзації та модернізації. Європейська література, філософська думка і драматургія також набули певного висвітлення, але стосувалися вони лише окремих персоналій: Нацуме Сосекі, Парменіда та Генріка Ібсена. Докторським дисертаціям, що в наші часи захищаються в найбільшому центрі японської літературної компаративістики – Токійському університеті, притаманний здебільшого випадковий, викликаний індивідуальними запитами та інтересами характер, аніж схожа на тенденцію, напрям цілеспрямована програма розвитку літературної та культурної компаративістики в Японії як окремої сталої школи з її традиціями та методами. Так, навіть без зовнішньої системності були захищені роботи з історії кінематографу, цивілізацій та культури Африки, Близького Сходу та древньої Греції, японської літератури та ідеології кінця XIX – першої половини XX ст., поезики західноєвропейської та далекосхідної поезії.

У сучасній Японії існує близько десятка спеціалізованих вузькопрофільних наукових журналів із літературних, культурних та інших порівняльних студій, найавторитетнішими з яких у галузі літературознавства визнаються «Журнал літературної компаративістики Асоціації літературних компаративістів Японії» (виходить з 1958 р.) та «Дослідження з літературної компаративістики» (виходить з 1954 р.).

На 2011 рік «Журнал літературної компаративістики Асоціації літературних компаративістів Японії», який виходить раз на рік у березні, налічує п'ятдесят три номери. Структура журналу неоднорідна: поділ на «Основні статті», «Нотатки», «Бібліографію та Документи» і «Екскурс до історії порівняльного літературознавства» у 60-80-х рр. поволі

поступився узагальненому, уніфікованому друку статей без розподілу на рубрики та підрозділи. Статті виходять не лише японською, але й європейськими мовами, зокрема англійською, німецькою та французькою, а серед авторів можна бачити чимало прізвищ європейців за походженням і представників материкового далекосхідного регіону.

Поза тим, робіт, присвячених загальнотеоретичним питанням, а також проблематиці та аналізу художньо-літературних явищ і тенденцій або теорій і концепцій фактично немає. Чи не єдиними статтями на більш-менш загальну тематику можна назвати лише дві: колективну роботу «Літературна компаративістика – перспектива та ретроспектива» (1983) п'яти японських літераторів (Саекі Шьоїчі, Коборі Кейїчіро, Ватанабе Моріакі, Кавагучі Хісао та Ето Джюна), а також «Тематологію в літературно-компаративістичних дослідженнях» (1990) Джона Дорсі.

Наприкінці 70-х – на початку 80-х років гострої актуальності набули дослідження міжнародних літературних стосунків (між Японією та Америкою, Радянським Союзом, а також Кореєю та Китаєм); окремі огляди було присвячено японістиці в СРСР та США і водночас вивченню спадщини Михайла Бахтіна в Японії. У решті статей розглядаються більш вузькі та конкретні теми, як-от літературна діяльність окремих письменників або культурних діячів, запропоновані ними естетичні концепти і концепції творчості та їхній вплив на формування мистецьких шкіл або течій в Японії та за кордоном. Чимало уваги японські вчені також приділяють запозиченням і ремінісценціям як на рівні мотивів, сюжетів, художніх образів тощо, так і на рівні ідей у різних національних літературах (зазвичай на прикладах визначених творів чи літературних і драматичних жанрів).

Часопис «Дослідження з літературної компаративістики» (『比較文學研究』) був заснований як друкований орган Асоціації літературних компаративістів Токійського університету. Від початку існування журналу вийшло дев'яносто шість номерів і спецвипусків разом, головні рубрики в яких: «Основна частина», «Статті спецвипуску», «Статті загального плану», «Критика», «Огляд виставок і каталогів», «Le Rond-point» (есеїстика тощо), «Анотації іноземними мовами» (іноді журнали бувають тематичними або виходять як спецвипуски). Традиційно журнал надсилається поштою усім членам Спільноти літераторів-компаративістів Токійського університету, але також його можна вільно придбати в магазинах.

Зазвичай кожен випуск журналу тематичний чи «спеціалізований» (звідси й назва номерів – «спецвипуск»), тематика випуску зазначається у рубриці «Основна частина». Навіть поверховий перегляд змісту номерів дозволяє виокремити пріоритетні напрями роботи японських компаративістів. Насамперед широко представлена географія порівняльного літературознавства: Америка, Франція, Англія, Німеччина, Росія, країни Східної Європи та Близького Сходу (причому як безпосередньо дослідження літератур цих країн, так і стан розвитку літературної компаративістики в них). Творчість окремих японських (Морі Огай, Фукудзава Юкічі, Мацуо Басьо, Нацуме Сосекі) та іноземних авторів (наприклад, Гете) традиційно розглядається в контексті світової та взаємодії національних літератур.

Окремим тематичним блоком постає вивчення художньої літератури в порівнянні з іншими образотворчими мистецтвами, зокрема живописом, музикою, театром і іншими візуальними видами мистецтва. Також є міждисциплінарні випуски з порівняльного літературознавства й мовознавства, теорії та практики перекладів художніх текстів; деякі номери присвячено проблемам стилю, художньої поетики та мови. Часом тематичним стрижнем випуску обираються релігійна чи дитяча література, японська література різних періодів або різні стадії розвитку певних жанрів у історичному зрізі.

Викладання в університетах Японії літературної компаративістики як навчальної дисципліни почалося лише з 1954 року, коли фахівець з англійської літератури Шімада Кінджі (1901-1993) на гуманітарному факультеті Токійського університету заснував і очолив роботу лабораторії з досліджень літературної та культурної компаративістики. Фактично ця лабораторія і стала в сьогоденній Японії Меккою порівняльних досліджень у галузі літератури, культури, цивілізацій тощо. Наукова діяльність переважної більшості сучасних провідних дослідників-компаративістів країни так чи інакше пов'язана з роботою цієї лабораторії, де готувалися й готуються основні кадри з літературної та культурної компаративістики.

ДОСЛІДНИКИ, ЛІТЕРАТОРИ-КОМПАРАТИВІСТИ

Шімада Кінджі (島田 謹二, 1901-1993) – видатний літератор-компаративіст, фахівець з літератури Англії та Америки. Народився у Токіо, закінчив Імператорський університет Тохоку. У молоді роки спеціалізувався на англійській поезії, однак захоплювався також японською поезією та поезією інших європейських країн. Перед Другою світовою війною викладав у Імператорському університеті на Тайвані, а після війни – на педагогічному факультеті Токійського університету. Згодом став першим деканом новоствореної аспірантури з літературної та культурної компаративістики, де зростив наукові кадри молодих дослідників у різних гуманітарних сферах і напрямках. Серед його найвідоміших учнів – Коборі Кейїчіро, Камей Шюнске, Хага Тору та багато інших. У 1961 році після виходу на пенсію обіймав посаду професора в Жіночому університеті Дзіссен, а також читав лекції в різних університетах країни.

Після виходу на відпочинок прославився такими роботами, як «Хіросе Такео в Росії» та «Акіяма Санеюкі в Америці» (1970, премія Клубу японських есеїстів), «Акіяма Санеюкі напередодні війни з Росією» (1991, премія Кікучі Кан). Упорядковував збірники творів літераторів Кітахара Хакушю (1885-1942) та Сато Харуо (1892-1964), підготував до видання збірку творів поетес, які мешкали на Тайвані в довоєнні роки. Незадовго до смерті, у листопаді 1992 року був названий «людиною-національним скарбом» Японії. Після смерті вченого була заснована Мистецька премія імені Шімада Кінджі, якою нагороджуються молоді дослідники з літературної компаративістики.

Серед основних дослідницьких робіт вченого найвагомішими визнаються «Обмін між англо-американською літературою та материковими літературами» (1923, перевидання 1942), «Молоді митці» (1947), «По і Бодлер» (1948), «Літературні переклади» (1951), «Англійська література XIX ст.» (1951), «Літературна компаративістика» (1953), «Літературна компаративістика нової доби» (1956), «Іноземна література в Японії» (1975-1976), «Дослідження англійської літератури французької школи» (у двох томах, упорядник Кавамото Коджі, 1995). Після війни Шімада Кінджі перекладав і видавав переклади творів Копа дель Рей, автобіографію Костянтина Станіславського, поезії Едгара По та Байрона, а також «Історію американської літератури» (1952) Жака Фернанда Кана.

Коборі Кейїчіро (小堀 桂一郎 1933-) – один з найвідоміших і найдосвідченіших фахівців із літературної компаративістики, почесний професор Токійського університету й Університету Мейсей, спеціалізується на літературній і культурній компаративістиці та історії соціальної думки в Японії.

У 1958 р. закінчив факультет німецької філології Токійського університету, у 1961 – там само отримав ступінь магістра літературної та культурної компаративістики. Після отримання стипендії Гете в 1961-1963 рр. проходив стажування в Франкфуртському і Мюнхенському університетах. У 1968 р. захистив докторську дисертацію на філологічному факультеті Токійського університету, у 1969 р. почав викладати на педагогічному факультеті того ж закладу,

а 1986 р. здобув звання професора. У 1992 р. очолив аспірантуру з літературної та культурної компаративістики в Токійському університеті. Після виходу на пенсію в 1994 р. отримав звання почесного професора Токійського університету, але продовжував працювати на посаді професора факультету японської філології в університеті Мейсей, який залишив у 2004 році у званні почесного професора.

Коборі розпочинав свої дослідження літератури з творчості Гете, а також австрійського письменника і драматурга, представника так званої віденської школи імпресіонізму, Гуга фон Гофманстала (1974-1929), але з часом перейшов до вивчення німецької літератури в Японії. У «німецький період» досліджував творчість Морі Огай і Франца Шуберта (1797-1828). Активізовані на початку 80-х рр. XX ст. питання підручників історії поживали також і проблеми історичної свідомості, які Коборі розглядав із позицій прихильника консервативних поглядів. У 1964 р. видав переклад праці «Людина та ідеї» німецького юриста і політика, одного з найвпливовіших філософів права XX ст. Густава Радбруша (1878-1949). З 60-х рр. XX ст. брав активну участь у політичній діяльності, зокрема в період з 1968 по 1994 р. був одним із засновників і заступником голів різних державних комітетів із питань культури та історії, читає лекції з зазначеної тематики на консервативних телеканалах.

Серед численних публікацій – книжок, есеїв, перекладів – основними вважаються роботи, присвячені творчості Морі Огай: «Молоді роки Морі Огай» (1969, 2-е вид. 1980), «Світ Морі Огай» (1971), «Морі Огай та його довкілля» (1981), «Морі Огай: критика та дослідження» (1998). Низку робіт було присвячено японським імператорам і питанням «Поновлення національної свідомості» (1999), поетиці японської поезії «Японська душа крізь поезію» (2003), «Традиції логіки в Японії» (2007), «Навіщо японці ходять до храмів?» (2009), «Історія «свободи» японців» (2010) тощо. У співавторстві написані книжки та статті, присвячені ідеологічним і національним питанням, упорядковані численні підручники, збірники, колективні дослідницькі роботи з японської мови і літератури, етнографії та інших дисциплін.

Камей Шюнске (亀井俊介, 1932-) – один із провідних сучасних дослідників американської літератури, літературної компаративістики, американської масової культури; почесний професор Токійського університету, професор Жіночого університету в Гіфу.

Випускник факультету англійської філології Токійського університету, де отримав ступінь магістра літературної та культурної компаративістики. Після стажування в Америці викладав на педагогічному факультеті Токійського університету з 1963 р., у 1984 – отримав звання професора. Залишив університет у 1993 р. у званні почесного професора. У 1970 р. був нагороджений премією Академії наук Японії (Ніхон гаку-ші ін) за докторську дисертацію «Доля Волта Вітмана в літературі нової доби». У 1976 р. отримав премію Клубу японських есеїстів за роботу «Цирк приїхав!», а в 1994 – премію Осарагі Джіро за твір «Родовід американського героя».

Як палкий прихильник творчості японського письменника і літературного критика Шіба Рьотаро Камей Шюнске на замовлення видавництва Шінтьо пише передмови та коментарі до його творів. Після смерті власної дружини, Камей Норіко, яка була викладачем у Японському жіночому університеті, Камей видав її «Оповіді вікторіанської доби», а також свій щоденник «Естетика смерті» моєї дружини». У 2007 р. вчений упорядкував «Японські поети американського виробництва» Йоне Ногучі та написав окремий том до її шеститомної «Збірник англійських текстів Йоне Ногучі».

Більшість робіт 80-х рр. Камей Шюнске як дослідника-літературознавця присвячено Америці та її культурі, зокрема масовій. Так, розпочато тему культури Америки та «американської душі» в середині 70-х рр. і продовжено у 80-ті, зокрема в роботах «Душа Америки, душа Японії» (1975, перевидання 1986), «Цирк приїхав! Спогади про американську

масову культуру» (1976, перевидання 1992), «Америка, побачена з вікна автобуса» (1979, перевидання 1984).

У 90-ті та протягом першого десятиліття XXI ст. автор звернувся до розгляду переважно питань маскультури в Японії та Америці. Були видані книжки «Чуються співи Америки» (1994), «Нью-Йорк» (2002), «Історія культури найкрасивішої жінки в Америці, Мерлін Монро» (2004), упродовж трьох років виходив тритомний курс «Лекцій з історії американської культури» (1997-2000). Серед останніх робіт ученого – «Де міститься американська «свобода» Гекльберрі Фінна» (2009) та «Дослідники англійської літератури. Нацуме Сосекі» (2011).

З середини 70-х рр. Камей Шюнске брав участь і у спільних наукових проектах. Так, у співавторстві з Хонма Нагайо та Сайто Макото він видав тритомну «Теорію культурної компаративістики Японії та Америки» (1973), дещо пізніше разом із Хонма Нагайо – «Американську масову культуру» (1975). Також працював і над «Оглядом сучасної літературної компаративістики» (1972, передрук 1994), писав розділи і був укладачем таких колективних праць, як «Словник японо-американських культурних відносин» (1988), «Ті, хто створив американську культуру сучасної цивілізації» (1992), «Культура перекладів у Японії нової доби (порівняльна текстологія та літературна компаративістика, частина 3)» (1994).

Окрім зазначеного, до літературної і наукової спадщини Камей Шюнске належить також і низка перекладів творів дитячої англійської письменниці Люсі Марії Бостон (1982-1990).

Кавамото Коджі (川本 皓嗣, 1939-) – фахівець з літературної компаративістики, почесний професор Токійського університету, член Академії наук Японії, голова Японської асоціації літературних компаративістів.

Народився в Осака. Після закінчення факультету французької філології в Токійському педагогічному університеті вступив до аспірантури на англійську філологію, яку закінчив у 1965 році. У цьому ж університеті продовжив навчання на відділенні літературної та культурної компаративістики. З 1973 року працював викладачем англійської мови, 1977 році отримав звання професора. У 1992 році захистив докторську дисертацію на тему «Традиції японської поезії», за яку був нагороджений премією Коїдзумі Якумо і Науковою премією Санторі. З 1994 року Кавамото Коджі обіймав посаду декана відділення літературної та культурної компаративістики, з 1999 – очолює Асоціацію літературних компаративістів Японії та Міжнародну асоціацію фахівців з літературної компаративістики. З 2000 року є членом Академії наук Японії.

Починав свою дослідницьку діяльність із вивчення поезії Франції та Америки, але згодом перейшов до японської поезії, зокрема особливостей п'яти- та семискладової структури хайку. Серед основних книжок дослідника можна назвати дві праці – «Традиції японської поезії» (1991) та «Прочитання американських віршів» (1998); Кавамото Коджі також брав активну участь в укладанні колективних праць. Серед перекладів особливо відзначають «Антологію відомих американських віршів» (1993) і працю Тері Іглтона «Як читати поезію?» (2011).

Хара Тору (芳賀 徹 1931 -) – японський літературознавець, компаративіст; почесний професор Токійського університету й Міжнародного центру досліджень японської культури, почесний ректор Університету образотворчих мистецтв у Кіото, директор Музею мистецтв міста Окадзакі (префектура Аїчі), директор Музею мистецтв префектури Сідзуока.

Народився в Токіо, в родині історика-медієвіста, в 1950 р. закінчив старшу школу при Токійському педагогічному університеті. У 1953 р. вступив на факультет французької філології Токійського педагогічного університету та згодом до аспірантури на спеціальність «літературна та культурна компаративістика», де навчався у видатного компаративіста Шімада Кінджі (1901-1993). Під час навчання в аспірантурі був на стажуванні у Франції, звідки повернувся у 1957 р. З

1963 р. – старший викладач на педагогічному відділенні Токійського університету, з 1965 – асистент, з 1966 – дослідник Університету Принстон, з 1977 – професор Токійського університету. З 1983 по 1988 рр. – професор і завідувач дослідницькою лабораторією літературної та культурної компаративістики; після виходу на відпочинок у 1992 р. – професор Міжнародного центру досліджень японської культури, з 1997 – професор Університету Тайшю, з 1998 і до сьогодні – директор Музею мистецтв міста Окадзакі, з 1999 р. – професор Університету образотворчих мистецтв у Кіото, потім і ректор, а з 2008 – почесний ректор. Очолює Комітет з написання підручників нової історії, з 2010 – директор Музею мистецтв префектури Сідзуока.

Під час стажування у Франції спочатку цікавився поезією, потім захопився дослідженням «рангаку» (тобто сукупністю європейських наукових, суспільних, гуманітарних тощо знань у XVIII-XIX ст., що різними шляхами потрапляли до Японії), деякими питаннями історії Японії XVII-XIX ст а також історією взаємостосунків Сходу та Заходу, отже, і впливом європейської культури на японську, зокрема японський живопис нової доби.

Лауреат шести найпрестижніших в Японії літературних премій за художні твори та дослідження в галузі літературної компаративістики.

Роботи Хага Тору 60-х рр. присвячені історико-соціальним дослідженням, тоді як 80-х рр. – мистецтву, культурі та літературі, особливо впливам європейських мистецтв і культури загалом на розвиток японських видів мистецтв: «Реформи Мейджі та японці» (1980), «Маленький світ Йоса Бусона» (1986, перевидання 1988), «Генеалогія сплутаного волосся» (1981, перевидання 1988), «Країна поезій, країна поетів» (1997) та багато інших. Серед перекладів найвідоміші «Європейський світ і Японія» Джорджа Сенсома (в двох томах, 1966; перевидання в трьох томах, 1995) і «Відкриття японців європейцями» Дональда Кіна (1968, перевидання 1982).

Хіракава Сукехіро (平川 祐弘 1931 -) – японський літератор-компаративіст, почесний професор Токійського університету, директор Інституту національних засад Японії (Japan Institute for National Fundamentals).

У 1950 р. закінчив вищу школу при Токійському педагогічному університеті, у 1953 р. вступив на факультет французької філології Токійського педагогічного університету, а згодом – до аспірантури на спеціальність «літературна та культурна компаративістика». У 1961 р. вступив до докторантури, а з 1964 р. працював на посаді викладача педагогічного факультету Токійського університету, у 1969 р. отримав посаду асистента, в 1978-му – професора, а з 2002 по 2006 р. обіймав посаду професора Університету Отамае.

Під час навчання в аспірантурі близько п'яти років стажувався у Франції, Італії та Німеччині, де оволодів мовами усіх названих країн. У 1961 р., після повернення до Японії підготував до друку роботу «Поезія Ренесансу», переклав розмовною мовою «Божественну комедію» Данте, яка мала великий успіх. Його докторська дисертація на тему «Генеалогія «японського духу» та «європейського таланту» (1971) отримала високу оцінку і була відзначена премією видавництва «Каваде» в галузі культури. У 1974 р. Хіракава Сукехіро підготував до друку «Вплив Європи та Японія», а в 1976 – «Нацуме Сосекі. Антиєвропейська гірка відповідь».

Упродовж 80-х рр. неодноразово ставав лауреатом японських і міжнародних премій за переклади, а також за власні художні твори. З 1988 по 1992 рр. працював завідувачем лабораторії літературної та культурної компаративістики в Токійському університеті. У 1998 р. був нагороджений Орденом за видатні заслуги в галузі науки, мистецтва та спорту, а в 2006 – Орденом за заслуги перед суспільством. У наші дні переважно займається написанням і виданням спогадів. Хіракава Сукехіро належать численні дослідницькі роботи та переклади як художньої, так і наукової літератури, присвяченої питанням італійського письменства і

мистецтва (переважно ренесансної доби); дослідження спадщини Патріка Лавкадія Хьорна, переклади і упорядкування збірок із його творами. Багато з цих робіт неодноразово перевидавалося. Окремий масив досліджень ученого присвячено історії Японії нової доби та її основним рушійним силам, впливу європейської культури та літератури на розвиток країни (одна з цих робіт – «Japan's love-hate relationship with the west» (2005) – була видана в Англії). У царині літературної компаративістики Хіракаву найбільше цікавила творчість Нацуме Сосекі та вплив європейської думки на його поезію, а також перекладачі, зокрема Артур Девід Велей, класичної японської літератури. За есеїстичну працю 1981 р. «Східний міст, західний помаранч» Хіракава Сукехіро отримав Наукову премію Санторі. За його редакцією вийшли друком також численні курси лекцій з японської літератури, колективні роботи з культурологічної та історико-літературної тематики і проблематики.

Іто Шюнтаро (伊東 俊太郎, 1923 -) – дослідник історії науки в Японії, літературної та цивілізаційної компаративістики; почесний професор Токійського університету, почесний професор Міжнародного центру досліджень японської культури та почесний професор Університету Рейтаку.

Народивсь в Токіо, закінчив Вищу токійську школу, а потім – Токійський університет, факультет філософії; там же отримав ступінь магістра, а також доктора Університету Вісконсіна-Медісона. В Університеті Вісконсіна-Медісона починав працювати помічником у лабораторії антропологічних досліджень, а також був асистентом на педагогічному факультеті Токійського університету, згодом – лектором і, врешті-решт, здобув звання професора. З 90-х рр. виконує обов'язки професора Міжнародного центру досліджень японської культури, у 1991 р. залишив Токійського університет і отримав звання почесного професора; з 1995 по 2007 рр. обіймав посаду професора Університету Рейтаку, був першим керівником Центру порівняльних досліджень цивілізацій та культур. Окрім цього, Іто Шюнтаро водночас є почесним членом і науковцем різних дослідницьких центрів і лабораторій, наукових закладів в Америці та Європі. З 2001 по 2008 роки очолював Спільку вивчення історії наук в Японії, є почесним головою Японської та Міжнародної спілок компаративістичних досліджень цивілізацій, голова Спільки досліджень світової системи та етики. Лауреат премії за досягнення у сфері культури видавництва «Майнічі».

Серед основних робіт вченого називають «Наука у просвіті» (1976), «Витоки та напрями науки в добу модерну» (1978, перевидання 2007), «Наука та дійсність» (1981), «Порівняння цивілізацій» (1985), «Народження цивілізацій» (1988), «Математика греків» (1990), «Ренесанс ХХ ст. Впливи арабської цивілізації на західноєвропейський світ» (2006), «Природа. Словник одного слова» (1999), «Цивілізація та природа. Від протистояння до поєднання» (2002). Протягом трьох років (2008-2010) виходило зібрання робіт Іто Шюнтаро у 12 томах, половина з яких була присвячена порівняльним студіям з культури, освіти, науки, філософської думки. Іто Шюнтаро також відомий і як укладач «Словника сучасної наукової думки» (1971), праці і «Становлення міст і давніх цивілізацій. Історія культури людства» (1974), співавтор книжок «Наука в історії думки» (1975), «Історія математики» (1975), підручника «Для тих, хто вивчає порівняльні дослідження цивілізацій» (1997), «Японська наука та цивілізація: від Джьомон до сьогодення» (2000) та інших. Йому також належать і переклади робіт окремих французьких дослідників зі структуралізму, розвитку наукової думки, зв'язків між такими науками, як математика і філософія, ренесансних студій та загальних мистецтвознавчих питань.

Наканіші Сусуму (中西 進 1929 -) – дослідник японської класичної літератури та літературної компаративістики; фахівець із «Манйошю»; директор Музею культури «Манйошю»

префектури Нара, директор училища, почесний професор Міжнародного центру дослідження японської культури, Міського університету мистецтв у Кіото та Осацького жіночого університету.

Народився в Токіо. Закінчив відділення японської мови та літератури філологічного факультету Токійського університету. Тут працював і захищав у 1963 р. докторську дисертацію на тему «Порівняльно-літературне вивчення «Манйошю»», за яку був нагороджений літературною премією Йоміурі. Шлях літературознавця починав із порівняльних досліджень давньоапонської та китайської літератур. Одним із результатів праці вченого стало чотиритомне видання «Манйошю» (словник «Манйошю» був виданий окремих, п'ятим томом) у супроводі китайськомовного тексту, сучасного перекладу та коментарів. Загальна кількість робіт – досліджень, статей, книжок тощо цього вченого, присвячених «Манйошю», нараховує більше ста.

Наканіші Сусуму є професором Університету Сейджьо, Університету Принстон, Лондонського університету, з 1998 – професор Міжнародного центру дослідження японської культури. Водночас він очолює Музей літератури в Хімеджі, з 1997 р. – Жіночий осакський університет, з 2001 – Університет Тедзукайма Гакуін і Музей культури «Манйошю» префектури Нара; з 2004 р. обіймає посаду ректора Університету мистецтв м. Кіото, з 1993 по 1999 рр. – голова Асоціації літературних компаративістів Японії, а також член Комітету надання премій за поезії, віце-президент Пен-клубу Японії та з 1997 року – голова Всеяпонської асоціації університетів японської філології.

За довгі та плідні десятиліття наполегливої праці був відзначений премією газети Йоміурі (1963) за компаративістичне дослідження текстів «Манйошю», у 1970 р. за дослідження історії створення «Манйошю» – премією Академії наук Японії; за дослідження інших текстів класичної японської літератури, зокрема «Гендзі моногатарі», був нагороджений преміями Вацуджі Тецуру з культури (1990) та Осарагі Джіро (1997). У 2004 р. Наканіші Сусуму був проголошений «людиною-культурним скарбом країни», а в 2005 р. нагороджений Орденом Священного скарбу Японії. Однією з останніх нагород вченого стала премія імені Кікучі Кана (2010) за дослідження текстів «Манйошю».

За майже півстоліття праці Наканіші написав більше 70-ти окремих книжок і монографій, присвячених історико-культурним і філологічним дослідженням з японської літератури класичного періоду (особливо першої поетичної антології «Манйошю»), а також із питань генези та специфіки японської культури й мови, проблем взаємодії релігії та вірувань, психології, філософської думки тощо. У 2007 р. розпочато друк 36-томного видання праць ученого, серед яких «Зародження давньої літератури» (2007), «Прогулянка з Наканіші містом Кіото і ста віршами ста поетів» (2007), «Ландшафти вишуканої японської мови» (2008), «Сила волі японців» (2009), «Структура японської культури» (2010), «Історія японської культури крізь серце» (2011) та інші. Окрім цього, Наканіші Сусуму є співавтором, укладачем і редактором багатьох колективних робіт, присвячених практичним і теоретичним питанням японської літератури, культури та історії соціальної думки в Японії.

Примітки

1. В основу сюжету п'єси «Юрівака Дайджин» ліг матеріал з репертуару лялькового театру Дзьорурі та Кабукі, а точніше – поширений у всій країні переказ про помсту воїна, на ім'я Юрівака. Водночас Цубоучі Шьойо використав сюжет з «Одіссеї» Гомера, який переніс до Японії доби Муромачі, в результаті чого і з'явилася п'єса «Юрівака Дайджин». Особливо схожість проявилася в імені головного героя Юрівака, що близьке за звучанням до імені Одісей (япон. – Юрішідзу), та його дружини, на ім'я Пенелопа (япон. – Пенеропу).

Каваморі Хіроші

Вибір запропонованої статті видатного сучасного японського літератора-компаративіста і теоретика Каваморі Хіроші (川森博司1957-), ученого, який присвятив себе різноаспектним дослідженням японської літератури та культури, не є випадковим, оскільки саме ця – здебільшого оглядова за своїм характером – робота надає можливість не тільки прослідкувати процес потрапляння, приживлення та взаємодії на японському ґрунті різних наукових теорій Заходу в найширшому розумінні цього слова, але й в ретро- і перспективі поглянути очима одного з провідних японських дослідників сьогодення на тенденції розвитку власне японських компаративістичних студій у галузі літератури, мови, культури, фольклору.

Каваморі Хіроші – професор філологічного факультету Жіночого університету міста Кобе; провідний фахівець зі всесвітньої літератури, літературної компаративістики та теорії літератури, до кола наукових інтересів якого також увіходять структурна антропологія та фольклор. У 1982 році він закінчив відділення літератури та мистецтва Університету Осака й у тому ж університеті на кафедрі всесвітньої літератури та теорії літератури захистив магістерську роботу, а пізніше на кафедрі японської філології – докторську дисертацію за спеціальністю «структурна антропологія та фольклористика». Каваморі Хіроші є членом більше десяти міжнародних наукових товариств і асоціацій, серед яких Асоціація дослідників японського фольклору (Японія), Асоціація дослідників порівняльної етнографії (Корея), Асоціація азійських студій (США), Американська асоціація антропологів (США), Товариство американських фольклористів (США), Асоціація дослідників історії Японії (Японія) тощо. До наукового доробку вченого входять десятки книжок, зокрема «Фольклор і діалекти» (1999), «Структура та оповідач у японських казках» (2000), «Зрозуміла культурна антропологія» (2006), «Обмін між людьми та речами» (2008), а також декількох десятків статей, присвячених питанням японського фольклору та етнології.

Напівесеїстичний, напівпубліцистичний стиль статті, а також залучення численних фактів із наукового досвіду автора і відступи-спогади про студентські та аспірантські роки, які перемежуються із власне науковими розвідками, надають доволі чітку картину й цілісне уявлення про поступ загальноописових, порівняльних і теоретичних, часто міждисциплінарних за своєю суттю досліджень у галузі японських гуманітарних наук упродовж останніх 50-60 років.

Доволі показовим є те, що безпосереднім приводом до написання цієї роботи став ювілей і водночас вшанування пам'яті видатного французького вченого ХХ ст. Клода Леві-Стросса (1908-2009), чий праці стали новим поштовхом у розвитку гуманітарних наук, заклали підвалини принципово нових методів і підходів у дослідженні не лише фольклору та етнології, але й соціокультур. Цьому був присвячений окремий спецвипуск часопису «Компаративістичні дослідження культури Японії» за грудень 2010 р. під назвою «Структуралізм і дослідження японської культури: пам'яті Клода Леві-Стросса». У передмові до цієї збірки головний її редактор і один із авторів випуску, Каваморі Хіроші, пише: «У жовтні 2010 року Леві-Стросс пішов з життя. У 1958 році він видав книжку «Структурна антропологія», що стала маніфестом структуралізму. Зрощені Леві-Строссом паростки структуралізму поширилися у світі. Як розвивався структуралізм у Японії, як він існує в наші дні та, отже, яким він буде в майбутньому? Побутувала навіть думка, що структуралізм набув ознак одного з видів інтелектуальної моди. Та поза тим усім він зумовив важливі інтелектуальні зрушення у багатьох сферах гуманітарних знань. <...> Саме тому було вирішено здійснити «ревізію структуралізму» насамперед як явища в певному сенсі позаісторичного. Виокремилися окріплі завдяки надзвичайній старанності окремих науковців культурологічні компаративістичні дослідження і з японської культури.

З нагоди святкування сторіччя від дня народження Леві-Стросса, а також на знак вшанування його пам'яті у випуску журналу «Ідеї» вийшли «Вітання на століття Леві-Стросса» (лютий 2008 р.), у січні 2010 р. був виданий «Спецвипуск, присвячений Леві-Строссу» в часописі «Сучасна думка», а також книжка «Нотатки від Каваде. Леві-Стросс. Замість вступу до міфу»

(лютий 2010). Втім, у цьому випуску не акцентується на аналізі тих результатів, що з'явилися завдяки структуралістським дослідженням у галузі японської соціології та культури, а також на аспектах подальшого розвитку. У визначенні теми цього випуску – «Структуралізм і дослідження японської культури» – є важливі для сучасної Японії аспекти. І це не просто звичайний огляд, це намагання окреслити майбутнє структуралістських студій.

Поширення структуралізму в Японії пов'язане з модернізацією думки у сфері гуманітарних знань, зокрема соціокультур. Попри суттєвий часовий розрив із Америкою, в Японії розвиток модернізму став до певної міри кроком до засвоєння методів структуралізму. І цього не уникнути. З іншого боку, від середини 80-х років ХХ ст. в Японії також почали кріпнути тенденції постмодернізму, і нехай то були запозичені теорії та концепції, але ключовими поняттями стали «постмодерн», «постколоніальний» тощо. І в цьому була свого роду визначеність.

Я буду щасливий, якщо на знак вшанування Леві-Стросса зможу, намагаючись збагнути досягнення однієї епохи, поміркувати разом із читачами про перспективи досліджень японської культури»¹.

Юлія Осадча

Переклад здійснено за виданням: Каваморі Хіроші. Від структурного аналізу казок до вивчення культури туризму // Компаративістичні дослідження культури Японії: Структуралізм і дослідження японської культури: пам'яті Клода Леві-Стросса. – 2010. – спецвипуск № 14. – С. 24-37.

ВІД СТРУКТУРНОГО АНАЛІЗУ КАЗОК ДО ВИВЧЕННЯ КУЛЬТУРИ ТУРИЗМУ

Вступ

Із середини 70-х років і до першої половини 90-х років ХХ ст. структуралістські теорії мали величезний вплив на університетське та аспірантське життя Японії, зокрема на моє покоління (до речі, автор статті народився в 1957 році). У тяжкій атмосфері, сповненій ідеями, близькими до філософії Сартра, про самоучасть у революційних діях або ж про альтернативне до них ганебне існування з одночасним намаганням втекти від реальності, напрям представлених Леві-Строссом структуралістських ідей був сам по собі науковим поступом уперед і, як мені здається, до певної міри зіграв роль хвилеріза. Такі роботи Леві-Стросса, як «Структурна антропологія», «Первісне мислення» та інші є складними для розуміння, але насправді для мене ознайомлення зі структуралістськими ідеями – в межах намагань скласти власне уявлення про розвиток цього напрямку – почалося з робіт так званих російських формалістів: Проппа, Богатирьова і Якобсона. Пропп дискутував із Леві-Строссом, а Якобсон у нью-йоркський період співпрацював із ним; тому навіть самотужки досліджуваний ланцюг «спадковості» наукових ідей і теорій у фольклористиці можна вважати міцно пов'язаним із колом структуралістських ідей, які у другій половині ХХ ст. перетворилися на магістральну течію.

Оскільки в цій роботі я повертаюся до 80-тих років і власних занять структурним аналізом казок, то хотів би розглянути – разом із визначенням і з'ясуванням суті структуралізму насамперед для мене самого – також і значення структуралізму в 90-х роках, коли я почав потроху віддалятися від структурного аналізу. Насправді, починаючи з 90-х років, коли структуралізм уже чітко оформився як наукова течія, я був схильний змішувати елементи різних методів. Мої дослідження змістилися з площини текстуальності в площину контекстуальності, однак у декларації про мій відхід від структуралізму є певні застереження. Очевидно, щоб уникнути грубого реалізму та первісного позитивізму, що існували на

японському ґрунті, необхідною була «модерна» структура. У цьому сенсі, цілком природними є відмінності між оцінками структуралізму американськими вченими та оцінками японських учених. Тому і свідоме звернення у цій роботі до різних етапів особистого сприйняття структуралізму, і опанування структуралістських ідей у японських умовах загалом є необхідним як дієвий протиотруйний засіб.

1. Знайомство з Проппом

Я мав нагоду долучитися до вивчення літератури, яка має справу з людською душею, проте і в літературознавстві, і в самій художній літературі тих часів відчувалася задуха. Місцина, куди я дістався в намаганні втекти від цієї задухи, називається народна творчість. Безпосередньо зі словом «фольклор» я зіткнувся, коли одного разу під час пошуків теми для дипломної роботи натрапив на одну книжку. То був переклад праці російського фольклориста Проппа «Фольклор і дійсність» (переклад Сайто Кіміко², 1978). Теорія народної творчості Проппа, який працював у руслі російського формалізму, наснажила мене необхідними на той час думками.

Спеціалізуючись на мистецтвознавстві та маючи намір зайнятися згодом народною творчістю, я був насправді вражений теорією Проппа. Вона відкривалася проблемою автора. Порівнюючи літературний твір із твором фольклорним, Пропп зауважував: «Одна з найважливіших відмінностей полягає в тому, що літературні твори завжди й неодмінно мають автора. Фольклорні ж твори не можуть мати автора, і в цьому – одна зі специфічних особливостей фольклору. <...> Виховані на школі літературознавчих традицій, ми часто не можемо собі уявити, що поетичний твір міг виникнути інакше, ніж виникає літературний твір як продукт індивідуальної творчості. Нам усе вважається, що хтось його мав скласти чи створити перший. Тим часом можливі зовсім інші способи виникнення поетичних творів, і їх вивчення становить одне з основних вельми складних питань фольклористики» (1978, с. 32).

Порівнюючи автора літературного твору та оповідача у фольклорній творчості, Пропп пише: «Зупинімо спочатку нашу увагу на виконавці. Зазвичай, він виконує твір, не створений ним особисто, а почутий раніше. У такому разі виконавця аж ніяк не можна прирівняти до поета, який читає свій твір. Він і не рецитатор чужого твору, і не декламатор, який в точності переказує чужий твір. Це – специфічна для фольклору фігура, що сповнена найглибшого для нас інтересу і потребує найуважливішого історичного вивчення від первинного хору до оповідачки Крюкової та інших. Виконавець не повторює літеру за літерою те, що чув, а додає до почутого ним свої зміни» (там же).

Цей фрагмент, мабуть, став для мене основою задуму, який дещо пізніше у формі відношень «структура – оповідач» перетворився на моє власне дослідження. А тому водночас із прочитанням «Морфології казки» англійською (тоді ще не було якісного перекладу на японську) я навпомацки став вишукувати шляхи залучення цієї абстрактної схеми до досліджень японських казок. Насправді, про цей метод вже писав Комацу Кадзухіко³, але я ознайомився з його дослідженнями дещо пізніше. Також у роботі «Фольклор і дійсність» наводяться протилежні щодо погляду Леві-Стросса думки про «структурні та історичні дослідження чарівних казок», які, власне, і критикує Пропп. Довго міркуючи про можливу невинуватість аналізу казкового матеріалу, я часто погоджувався з думками Проппа, який зауважував: «Якщо вивчати казку, то можна помітити, що деякі явища (вчинки дійових осіб) набувають парності. Наприклад: постановка складного завдання тягне за собою його вирішення, а переслідування – порятунок, бій веде до перемоги, біда чи нещастя, з якого починається казка, наприкінці обертається радістю і т.п. Проф. Леві-Стросс вважає, що спарені функції можна звести до однієї. <...> Але вивчення

сюжету, представленого такими спареними елементами ускладнюється. Логізувати функції всупереч матеріалу, як це пропонує Леві-Стросс, видається неможливим» (1978, с. 221).

Пропп підкреслює, що абстрактна логізація матеріалу призведе до порушення категорії часу. Для фольклориста це неможливо, оскільки функція (вчинок, акція), як вона визначена у творі, відбувається в часі й вилучити її з часу неможливо (1978, с. 222-223).

Існує думка, згідно з якою таке протистояння ідей при визначенні основних аспектів аналізу виникає тому, що один дослідник за об'єкт аналізу обирає міфи, а другий – казки. Мовою оригіналу «Морфологія казки» Проппа (видання російською мовою) вийшла друком у 1928 році, і тому Леві-Стросс хоча й критикує свого опонента й попередника, але й помітно розвиває його вчення висновками 60-х років ХХ ст., яких бракувало раніше. Так прогресивні європейські інтелектуальні розвідки надали мені сміливості обрати міфи та казки, і фольклор загалом, головним об'єктом дослідження під час написання дипломної і кандидатської робіт.

2. Теорія фольклору Янагіта Куніо⁴

Після «Фольклору і дійсності» Проппа іншою книжкою, яка справила на мене сильне враження і вплинула на мої розвідки, стала праця «Про історію народної творчості» Янагіта Куніо. Зустріч із цією роботою перетягнула мене на бік фольклористики. Я читав із великим інтересом про так звану «авторську свідомість», описувану і Янагіта, і Проппом. Янагіта, зокрема, пише: «Авторська свідомість посутньо впливає на розповідь та образ оповідача, хоча вони й не тотожні між собою. Проте ми, японці, все ще не можемо перейти цим місточком: у нас позиції автора й оповідача все ще збігаються. Дехто силкується якомога сумлінніше зберегти кожне слово і кожен фразу, дехто наполегливо додає новий зміст; і попри намагання надати розповіді вигляду давніх традицій, часом не просто відійти від того, на що заздалегідь налаштовані слухачі. І сьогодні від давніх часів деінде зберігається такий спосіб розповідання казок, коли колектив є автором, а автор – це не більше, ніж просто його обдарований представник» (1990, с. 23).

Концепцію Проппа про «відсутність автора у фольклорному творі» Янагіта втілює дещо інакше: «колектив є автором, а оповідач – це не більше, ніж просто його обдарований представник». Отже, якщо скористатися таким сповненим чарівності висловом Янагіта, як «читацька творчість» (1990, с. 27), то специфічність народної творчості можна пояснити так: «Те, що тепер зветься зв'язком між читацькими колами й автором, має особливу природу у фольклорі <...>».

І серце моє радісно забилося від думки: якщо існує література, в якій розповідається про натужний досвід автора, то має бути й таке саме народне мистецтво. Суголосними з моїми думками були міркування Янагіта: «Щодо народної пісні – незалежно від того, чи відбувається це під час танців у гаю, чи на рогожі під час усолоди напоями, чи в дні косіння трав на гірських полонинах, – ще до початку співу думки та почуття присутніх об'єднуються. І коли хтось, хто має голос милозвучніший за голоси інших і вміє співати, наважується висловити думки, то того ж дня ця людина стає автором; це і є прикладом «ондо»⁵. Зворушені почутим, слухачі обдаровують компліментами соліста й тих, що знають напам'ять невідому загалу пісню (1990, с. 27-28)».

Янагіта і Проппа, котрі обрали за об'єкт дослідження фольклор, цілком можна вважати структуралістами або принаймні дослідниками, у чийх роботах наявна структуралістська думка. Так чи інакше, але для мене теорія фольклору Янагіта стала зрозумілою разом зі вченням Проппа. І коли згадую про це зараз, то привабливість цих двох дослідників особисто для мене полягає у намаганні подолати міліністичність літератури нової доби шляхом переоцінки народної

творчості. Фольклору присвячено роботу «Первісне мислення», написану ще до становлення літератури нової доби.

3. Комацу Кадзухіко та Секі Кейго

Книга «Історія японських божеств» Комацу Кадзухіко як і переклад книжки Володимира Проппа «Фольклор і дійсність» з'явилися в 1978 році. Перевидання «Історії японських божеств» потрапило мені до рук у 1981 році. Глибоко ознайомившись із книжкою, я довідався про те, що Комацу-сенсей викладає в Осацькому університеті восени 1982 року. На той час я перші півроку навчався за програмою спеціаліста-мистецтвознавця на філологічному відділенні аспірантури в Осацькому університеті, і для мене, який займався фольклором як мистецтвознавець, зустріч із цією книгою, а також особисте знайомство з Комацу-сенсеєм, були визначальним, оскільки сильно вплинули на мене і зумовили дальше рішення перейти до вивчення етнології та культурної антропології, а відтак і досліджень культури Японії. Я був захоплений силою авторської думки та сухим, інтелектуально насиченим стилем викладу в описі японських місцевих звичаїв, прагненням наблизити їх до світу бурхливих пристрастей. Повторю ще раз: я був просто вражений цією роботою.

У першій своїй книжці під назвою «Міфічна уява та її тло. У пошуках світу «Казок повіту Есаші» Комацу зауважує, що навіть якщо в «оповіді зі щасливим кінцем» замінити такий елемент, як «в'язанка лозини» на «букет квітів», облишивши осторонь питання про реальне існування такої казки, то, за логікою речей, її структура не зміниться. Автор підкреслює, що не так важливо орієнтуватися на кількісний підхід (брати до аналізу якнайбільше казок), як уміти показати синтагматичні та парадигматичні зв'язки, іншими словами, розкрити «граматику казки» (1997, с. 29-30).

У тій самій роботі «семантика казки» пояснено так: «Теоретично, коли у групах пов'язаних елементів (тобто в парадигматичних групах) слід віднайти не стільки обрані для побудови казки елементи і споріднені зв'язки між цими елементами, скільки домінуючі тенденції у розбудові цих зв'язків, то слід враховувати існування прихованої сили, яка визначає тло оповіді та формує ці тенденції. Витоки такої спорідненості зв'язків полягають у системному погляді людей на «осмислені речі», які ми називаємо «національним всесвітом», тобто на ті речі, які є довколишнім світом людей» (1997, с. 32).

У наступній роботі з назвою «Перетворення богів і перетворення людей. Структуралістські нариси про казки» Комацу говорить про мету своїх намагань: «Я до певної міри готовий прийняти критику на свою адресу, мовляв, мавпує в усьому європейські підходи, але враховуючи дослідження Леві-Стросса та всіх, чиї роботи зазнали впливу з боку його теорій, я вважаю, що структурний аналіз стане знаряддям, яке дасть багатий врожай на царині досліджень японських казок, яка зараз поволі перетворюється на безплідні, порослі бур'яном поля» (1997, с. 62).

Здійснивши аналіз японських казок, учений переходить до «тлумачення істинної ролі аналізу казки в якомога ширшому дослідницькому контексті» (1997, с. 95). Таким методом структурного аналізу казки Комацу скористався в дослідженні низки японських середньовічних оповідей моногатарі у своїй третій книжці «Перемога над нечистою силою та одруження людини з іншою істотою. Структурний аналіз «Отогі-дзоші»». Тут образ чорта «оні» розглядається в рамках протистояння «дикий світ» та «культура». Учений пише: «Якості, якими наділено чорта, є прямо протилежними до тих, що властиві людині праведній. (Чорт викрадає й пожирає людей; волосся в нього насторч, хоч удвічі вищий за звичайну дорослу людину, його розумовий

розвиток залишився на дитячому рівні, до того ж має таке тіло, що замість рук і ніг – ведмежі лапи.) Такі особливі ознаки чорта вказують на його близькість до «дикого світу». І якщо «культура» підтримує порядок соціального устрою та забезпечує людині життя в соціумі, то слід також назвати й те, що все це руйнує і вносить безлад, що є символом зла і смерті, тим, чого слід боятися. На противагу «культури» це можна визначити як «дикий світ» (1997, с. 101).

Аналіз, в основу якого покладено таке протиставлення «дикого світу» та «культури», безумовно суголосний ідеям Леві-Стросса. Важливою є думка Комацу про те, що суспільство охоплене «фундаментальними суперечностями» і для того, аби хоча б тимчасово подолати їх, створюються оповідки, в яких зазначається перехід від «дикого світу» до «культури». На прикладі оповідання «Шютендоджі» Комацу пояснює свою думку: «Потойбічні сили приборкує непростя людина. То має бути богатир із надзвичайними фізичними здібностями. Однак надзвичайні фізичні здібності мають особливу природу, вони походять із надприродних джерел із інших світів. <...> Богатир потрапляє до людського світу, бо хтось із його батьків був істотою з іншою природою. А потім потойбічні сили, що народили богатира і чийм сином він є, будуть знищені цим богатирем. Такі сюжетні колізії з приборканням потойбічних сил лягли в основу оповідань зі збірки «Отогі-дзоші» (1997, с. 116-117).

У процесі постійного переказування людьми цих оповідань структурні особливості формуються до певної міри неусвідомлено. Виділення неусвідомлених структур і є метою структурного аналізу. Про це Комацу пише так: «Вірогідно, у свідомості людей, які створили «Отогі-дзоші», мотив приборкання потойбічних сил богатирем і мотив зв'язку богатира з іншою природою, ймовірно, постають як протистояння та одночасне взаємодоповнення людських потойбічних сил. Можливо це не було очевидним, але, безсумнівно, ця думка існувала на рівні підсвідомого. У цьому люди вбачали певний баланс. Так, шляхом одруження з іншою істотою богатир на тілесному рівні наближався до іншого світу, але для повернення назад до культури він мав приборкати потойбічні сили. Таким чином, скільки б і хоч як світ розхитувався і коливався, але стабільність мала бути збережена. У цій стабільності люди вбачали істинний лад світового устрою» (1997, с. 118).

З позицій сьогодення у фрагменті «можливо це не було очевидним, але, безсумнівно, ця думка існувала на рівні підсвідомого» полягає сутність структурного аналізу казок, і саме тут слід вбачати пріоритети та обмеження цього аналізу. Поза тим, для мене й досі залишаються не надто прозорими питання, яким чином розмежовувати структуру оповідок і практику оповіді.

І якщо озирнутися назад, то очевидно стає необхідність встановлення свого роду обмежень у методах прочитання японської народної космології в середньовічних сецува⁶, проте мене (можливо, так само й більшість читачів) роботи Комацу змусили насправді відчувати, як завдяки аналізу японських народних сецува розширюється світ. <...> Мене зацікавило зауваження Комацу про те, що схожі морфологічні дослідження в Японії також провадив Секі Кейго, а тому вони не є чимось поодиноким. Та, на жаль, його ідеї не мали послідовників і забулися. Отже, я наблизивсь також і до робіт Секі Кейго.

Насамперед із надзвичайно складної, дванадцятитомної праці Секі Кейго «Збірка японських казок» (1978-1980) я дізнався про способи стереотипного впорядкування японських народних казок, а також зміг знайти ґрунтовний вказівник до того, як прямувати «лісом» японських казок. Потім я мав нагоду долучитися до корейського матеріалу, і мої дослідження, в основі яких був структурний аналіз морфології казки, просунулися в бік порівняння японських і корейських казок. Результатом цих зусиль став перший розділ «Структура японської казки (у порівнянні з корейською казкою)» в роботі «Структура та оповідач у японських казках» (2000,

«Осака дайгаку шюппан кай»). (Пізніше Каваморі в роботі «Особливості образу жінок в японських казках (в аспекті біному «чоловік-жінка»)» (2001) здійснив за теорією Комацу спробу прочитання жіночих образів у казках).

4. Об'єктивізація культури та вивчення культури туризму

Хоч як там є, але структуралістські дослідження казок і польові дослідження в сучасному японському суспільстві безпосередньо майже не перетинаються, і важко знайти сферу їх спільного застосування. Далі була щаслива нагода познайомитися з роботою Ота Йошінобу «Об'єктивізація культури: створення культури та ідентифікації шляхом подорожей» (була надрукована в часописі «Студії з етнології», четверта частина 57 випуску за 1993 рік), а потім і робота «Ідеї транспозиції». (Цьому була передісторія: у квітні 1992 року в Америці, у Вашингтоні на річних зборах Асоціації азійських дослідників пан Ота в доповіді на тему «Побудова культурної ідентифікації на землях Японії» на засіданні секції, яку він очолював, продемонстрував напрями і тенденції досліджень, популярні на ті часи в Америці. Ця його доповідь стала початком зміни напрямів досліджень і в Японії). Роботи Ота і особисте знайомство з ним справили на мене величезне враження і спонукали радикально змінити дослідження.

Тоді я досліджував питання презентації космології в японських казках, як це свого часу описував Комацу в «Історії японських божеств». Однак Ота наголошував, що, можливо, вже минули ті часи, коли культура як змістова цілісність, що функціонально відповідає певному регіону й соціуму, ставала основою для самоідентифікації. Так само, як і за часів Ренесансу, у сучасному суспільстві рамки самовизначення не задаються автоматично, а щоразу оновлюються (1997, с. 59). На підтвердження цієї думки Ота наводить приклад пригоди, що сталася з Грінблатом⁷ на острові Балі: «Першого ж вечора перебування на Балі як туриста Грінблат вирішив прогулятися до найближчого села. Несподівано для себе він побачив, як багато людей всілися навколо телевізора. Вони переглядали записану на відеокасету церемонію у храмі, яка супроводжувалася транс-танком. Декілька осіб, які на відео ввійшли в транс танцюючи, були саме тими чоловіками, які тепер переглядали відеозапис, голосно і жваво обговорюючи. Таким чином, мешканці Балі, використовуючи відео, насолоджувалися створеним власноруч відображенням» (1997, с. 56-57).

До цього я був рішуче переконаний, що такі випадкові ситуації аж ніяк не відповідають етнологічним або антропологічним польовим розвідкам. Однак що більше я так думав, то більше віддалялися від мене горизонти досліджень. І навпаки, щойно я означив таку ситуацію передумовою вивчення і переключив думки на вірогідність, як багато аспектів дослідження постали переді мною у новому, сповненому чарівності вигляді. Зосередивши увагу на туризмі як одному з цих аспектів, я шляхом опитування на місці зміг вхопити реальні точки дотику результатів польових досліджень і структуралістських ідей. Ота про це пише так виглядає так: «До цієї пори в антропології панівною була думка про «чисту культуру», однак зараз розглядається проблема, яким чином забезпечувати антропологічну практику. Актуалізувалося питання про туризм як одне з суспільних явищ, яке раніше було несумісним з ідеєю «чистої культури» і її дослідженням» (1997, с. 60).

Такою була історія моїх наукових зацікавлень, коли 1993 року я розпочав дослідження у місцевості Тоно в префектурі Івате, займаючись вивченням оповідача у казках, створених у місцевостях із розвиненим туризмом. До 1994 року я уклав збірку матеріалів «Журнал народних

звичаїв Тоно 94-95» для Національного музею історії та народних звичаїв, де я на той час працював, а дещо пізніше на основі цих польових досліджень у Тоно написав роботу.

Спочатку я опублікував роботу «Зміни в розумінні ностальгії та традиційної культури. Туризм і народні оповідання з Тоно» (1996) у часописі «Туристична антропологія». У ній аналіз образу оповідача у казках перегукувався з міркуваннями Ота про те, що ми живемо в суспільстві, яке стає метою подорожей і об'єктом досліджень інших людей. Дослідник по-новому ідентифікує соціум, у якому вже неможливо уникнути контактів і міграцій. У цій роботі я вказував, що основа фольклору пращурів полягає у створенні точки опертя для людей і захисту від тиску політичної системи. Припущенням і робочою гіпотезою для моїх подальших розвідок стало питання про формування насамперед на індивідуальному рівні того, що було названо «точкою опертя», завдяки якій можна чинити опір. Я дійшов висновку, що перед кожним постає питання: підкорятися системі чи шукати точку опертя для формування життя, сповненого сенсу? Це питання кожен має розв'язати по-своєму, враховуючи власний досвід і життєві позиції. Журнал подорожей до Тоно з народними звичаями можна розглядати як один із варіантів розв'язання цієї проблеми.

На продовження в 1996 я опублікував у дванадцятому томі збірника «Лекції Іванамі: Культурна антропологія» роботу «Батьківщина та уявлення про неї (на фольклорному матеріалі з регіону Тоно в префектурі Івате)». У цій роботі я приділив детальну увагу не стільки образу і функціям оповідача, скільки відтворенню фольклорних традицій.

Янагіта Куніо записав вишуканим стилем класичної мови оповіді, що свого часу почув на діалекті Тоно від Сасакі Кідзен. Примітним є те, що коли в регіоні Тоно поширилися міграції і туризм, місцеві оповідачі переказували туристам казки й легенди, виправляючи на свій діалектний манер записане літературним стилем, і таким чином повертали оповіданням з Тоно самотність.

Це все докладно описано в роботі «Батьківщина та уявлення про неї». Отож я дійшов висновку, що отримувані зі щоденного життя образи сприймаються й перебудовуються у форми, пов'язані з перейнятими від попередніх поколінь засадами життя, і, таким чином, збільшують простір свободи для кожної особистості через наслідування одвічних перевірених життям моделей. Мої власні наукові розвідки, що розпочиналися в царині структурного аналізу казки, через наративні практики оповідачів поволі перейшли до досліджень казок у зв'язку з культурою подорожей.

Висновки

Отже, послідовно переглядаючи етапи власних наукових пошуків, я намагався відповісти на питання, в чому полягає і як визначається роль структурного аналізу та структуралістських ідей. І хоча я вважаю, що з осягненням наукової дискусії між Проппом і Янагіта Куніо по-новому зазвучала важливість цих ідей, але ми зіставляємо самоочевидні поняття, актуалізовані в добу модерну. Збережена в суспільстві усна народна творчість із властивим їй місцевим походженням навіть за доби модерну не розчинялася в нових цінностях, вироблених у політичній і культурній площинах; саме люди з місцевих громад ставали тією силою, яка чинила опір змінам. <...>

У сучасному суспільстві для встановлення такої «точки опертя» на основі територіальної спільності (як у разі з Тоно) необхідна «об'єктивізація культури». На думку Ота, «об'єктивізація культури – це здатність маніпулювати культурою, яка призводить до утворення нових форм» (1997, с. 72). Аби така «об'єктивізація культури» відбулася, необхідний «процес відбору», коли обираються елементи для показу іншим, та «процес навчання», в результаті якого власне і

переорганізуються структури. «Процес відбору» і «процес навчання» існують у сфері свідомого, та коли ми використовуємо структурний аналіз з метою експлікації схем, яким ми всі несвідомо підкоряємося, то вектор досліджень змінюється.

Залучення структурного аналізу, напевне, полягає у визначенні «спільного для (речей) місцевого походження», що передуює процесу об'єктивізації культури. Краще сказати, що «культура місцевого походження» це те, що в процесі модернізації стало невидимим ззовні і що ми приховуємо та зберігаємо. У цій «культурі місцевого походження» є слабкі сторони, як-то обмеження вільної діяльності, але є й значні переваги, а саме наявність «точки опертя» для створення затишного простору за часів занадто інтенсивної модернізації суспільства. Кожний соціум потребує модернізації зі збереженням цього балансу, проте існує багато речей, у які неможливо втручатися.

Що в нашій дійсності чинить опір змінам? Ефективним засобом пошуку відповіді на це питання стануть структуралістські ідеї, якщо відійти від банальної дійсності, не надто переоцінюючи свободу та волю індивіда. Саме у цьому контексті структуралістські ідеї в японській дійсності, в науковій діяльності є необхідним протиотруйним засобом. Водночас, слід уникати переоцінювання «підсвідомих структур» і заперечення можливостей свідомого створення нової культури. Такі свідомі зусилля – подібно до того, як я показав це на прикладі культури туризму – стануть шпаринами в досліджуваних структурах, але й цей процес є шляхом створення позитивної самоідентичності. Навіть для знання того, що в структурі є шпарини, необхідно усвідомлювати, які структури притаманні самому об'єкту. У цьому сенсі тенденція застосовувати при дослідженні японської культури структурний аналіз, як свого часу це робив Комацу Кадзухіко, і практика записування живих розповідей, яку надають польові дослідження, <...> взаємодоповнюють одна одну.

Література

1. Ота Йошінобу. Ідеї транспозиції. Повторне уявлення культурної антропології. – Секай шісося, 1998.
2. Каваморі Хіроші. Зміни в розумінні ностальгії та традиційної культури. Туризм і народні оповідань з Тоно // Туристична антропологія. – Шінйосія, 1996.
3. Каваморі Хіроші. Батьківщина та уявлення про неї (на фольклорному матеріалі з Тоно в префектурі Івате), 1996.
4. Каваморі Хіроші. Лекції Іванамі: Культурна антропологія. Т. 12. – Іванамі, 1996.
5. Каваморі Хіроші. Туризм і регіональні громади в сучасній Японії. Тягачі батьківщини і туризму // Студії з етнології. – Вип. 66, част. 1.
6. Каваморі Хіроші. Особливості образу жінок в японських казках (в аспекті бінома «чоловік-жінка») // Казки: дослідження та матеріали. – Спілка дослідників японських казок. – № 39.
7. Комацу Кадзухіко. Історія японських божеств. – Кодансія, 1997.
8. Владимир Пропп. Фольклор и дійсність (переклад Сайто Кіміко). – Міяї шьотен, 1978.
9. Владимир Пропп. Фольклор и дійсність // Дослідження чарівної казки: що таке фольклор?. – Кодансія-ґакуджіцу бунко, 2009.
10. Янагіта Куніо. Про історію народної творчості // Янагіта Куніо: Повне зібрання робіт. – Т. 8. – Чікума, 1990.

Примітки

¹ Зі вступної статті до видання: Каваморі Хіроші. Від структурного аналізу казок до досліджень культурологічного туризму // Компаративістичні дослідження культури Японії. – 2010. – № 14.

² Сайто Кіміко (斎藤君子, народ. у 1944) – фольклорист, закінчила відділення російської філології т'юокійського університету Софія, автор низки книжок і перекладів з російської етнографії та фольклору.

³ Комацу Кадзухіко (小松和彦, народ. у 1947 р. у м. Токіо) – фахівець із культурної антропології та етнографії, який займається вивченням шаманізму, перевертнів і народних вірувань; професор Міжнародного центру досліджень японської культури.

⁴ Янагіта Куніо (柳田 國男, 1875-1962) – японський учений і культурний діяч, філософ, фольклорист і краєзнавець. Збирав і досліджував японський фольклор, за що в наукових колах Японії був визнаний «батьком

японської фольклористики». Одна з його перших збірок оповідань «Оповіді з Тоно» (1910) являє собою зібрання етнографічних легенд і переказів, зібраних у провінції Тоно (префектура Івате), де фігурують водяні привиди каппа і домові дзашікі-вараші. Аналітична робота вченого «Народження Момотаро», у якій здійснено спробу схематично зобразити японське суспільство крізь аналіз відомої японської казки «Момотаро», сприяла появі в Японії великої кількості його послідовників в етнографії, фольклористиці та структурній антропології. У «Шанхайському шляху» (фактично – дорожніх нотатках подорожей Окінавою та островами Сакішіма на південному заході країни) Янагіта намагався простежити витоки культури на островах Окінава, хоча згодом результати його досліджень і висновки були спростовані наступникам.

⁵ Ондо – давній спосіб виконання пісень і водночас японська пісенна форма, коли соліст розпочинає спів, а хор підхоплює його.

⁶ Сецува – середньовічна сюжетна проза, яка за змістом і прагматикою близька до буддійських притч і переказів, що згодом були оформлені у збірки. Казки та легенди також часто означаються як проза сецува.

⁷ Йдеться про Стефана Джей Грінблата (народ. 1943) – сучасного американського науковця, літературного критика і теоретика, одного із засновників Нового історизму.

Переклад Юлії Осадчої

Іван Бондаренко

Доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри китайської, корейської та японської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, заступник директора Інституту філології КНУ.

Народився 1955 р. у м. Коропі на Чернігівщині. Вищу освіту здобув у Петербурзькому (Ленінградському) університеті (1978 р.). Тривалий час працював у Японії на посаді професора факультету міжнародної культури університету Генрі (преф. Нара) – одного з найвідоміших лінгвістичних університетів країни.

Автор понад 200 праць, серед яких навчальні посібники, підручники, хрестоматії, українсько-японські та японсько-українські словники, монографії («Російська мова японських мореплавців /XVIII ст./». – Нара (Японія), 1996; «Російсько-японські мовні взаємозв'язки XVIII ст.». – Одеса, 2000; «Мовні та літературні зв'язки України із країнами Сходу» /у співавторстві/. – Київ, 2010; «Розкоші і злидні японської поезії: японська класична поезія в контексті світової та української літератури». – Київ, 2010; «Японські поети. Біографічний словник» /у співавторстві/. – Київ, 2011; «Японська література». Хрестоматія в 3-х томах. /Укладач, автор передмов, коментарів/. – Київ, 2010-2011).

Перекладач класичної і сучасної японської поезії («Антологія японської поезії. Хайку. XVII-XIX ст.». – Київ, 2002; «Антологія японської класичної поезії. Танка. Ренга. (VIII-XV ст.)». – Київ, 2004; «Збірка старих та нових японських пісень («Кокін-вака-сю»»). – Київ, 2006; «Японська класична поезія». – Харків, 2007; «Сто краєвидів малювали хмари». – Київ, 2007; «По одному віршу ста поетів («Хяку-нін іс-сю»»). – Київ, 2008; «Рьокан. Вибрані поезії». – Київ, 2008; «Кім Соволь. Ясний місяць. Лірика». – Київ, 2008; «Коник, равлик і зозуля / Японські поети-класики – дітям/». – Тернопіль, 2011).

Лауреат премії імені Миколи Лукаша за 2004 р.

Людмила Грицик

Фрагмент із книги «Розкоші і злидні японської поезії» (К., 2010)

ЯПОНСЬКА ПОЕЗІЯ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Після завершення тривалого періоду самоізоляції Японії у другій половині XIX ст. здивована Європа несподівано відкриває для себе японську культуру – передусім живопис і поезію жанрів танка та хайку. У провідних європейських країнах панує мода на все японське. Сама ж Японія, навпаки, у другій половині XIX ст. покланялася західним культурам – європейській та американській. Значною мірою це проявилось також у літературному житті країни. Традиційні поетичні жанри танка і хайку здавалися японським поетам кінця XIX ст. закостенілими й архаїчними, як і мова, якою вони писалися. Усе частіше лунали заклики реформаторів відмовитися від їх тісних рамок, застарілих поетичних канонів, запозичити жанри європейської поезії та складати вірші відповідно до вимог західної поезики.

1882 р. в Токіо виходить друком збірка віршів трьох викладачів Токійського університету Тоями Тюдзана, Ятабе Сьокана та Іноуе Тецудзіро під назвою «Поезія нового стилю» (яп.: 新体詩 – «Сінтайсі»), що містила як власні вірші її укладачів, так і їхні переклади японською мовою поетичних творів Томаса Грея (1716-1771), Чарльза Кінгслі (1819-1875), Генрі Водсворта Лонгфелло (1807-1882), Альфреда Теннісона (1809-1892), Вільяма Шекспіра (1564-1616) та ін.

Головна мета укладачів цієї поетичної збірки полягала не лише в тому, щоб ознайомити японських читачів із творами видатних англійських та американських поетів, але й продемонструвати, як саме слід писати вірші «нового стилю» вітчизняним поетам, які щиро прагнули йти нога в ногу з сучасним їм світом. «Вірші доби Мейдзі повинні бути віршами доби Мейдзі, а не давніх часів. Японські вірші мають бути японськими, а не китайськими», – наголошував один із укладачів «Поезії нового стилю» Іноуе Тецудзіро, натякаючи не лише на «архаїчність» китайської поезики, проголошеної ще на початку Х ст. у «*Передмові*» Кіно Цураюкі (868-946) до укладеної ним антології «*Кокін-вака-сю*» («*Збірка старих та нових японських пісень*», 905-913 рр.) підґрунтям поезики національної, але й на поетичний жанр кансі (漢詩) – китайські вірші, які за багатовіковою традицією продовжували складати окремі японські поети китайською мовою навіть у другій половині ХІХ ст. (докладно про це див.: Григорьева 1991, 670-671).

Справа в тому, що до цього часу в Японії, яка лише після революції Мейдзі (1868 р.) в особі її найвпливовіших державних службовців почала активно закликати власну молодь вивчати європейські мови (а дехто з чиновників пропонував навіть повністю перевести систему вищої освіти на викладання англійською¹), знання саме китайської мови залишалося головною ознакою освіченості та шляхетності.

Однак повернімося до літературного життя Японії другої половини ХІХ ст. Через три роки після появи збірки «Поезія нового стилю» відомий японський літературознавець, письменник і критик Цубоуті Сьойо (1859-1935) друкує в Токіо трактат під назвою «Сутність роману» (яп.: 小説真髓 – «*Сьосецу сіндзуй*»), де проголошує нові принципи, на яких має ґрунтуватися будь-який сучасний літературний твір, у тому числі й поетичний. Головними з цих принципів, на його переконання, був принцип реалізму (яп.: 写実主義 – «*сядзіцусюгі*») та психоаналізу (останній Цубоуті Сьойо тлумачить як «метод психологічного реалізму»). На сторінках свого трактату він розмірковує не лише про сутність роману, але й про види та призначення нової прози й поезії, закони композиції сучасних літературних творів, нові способи оповіді, стилі тощо. Проте, добре розуміючи важливість літературної традиції, Цубоуті Сьойо жодним чином не закликає японських письменників «скинути з корабля історії» патріархів японської класичної прози й поезії, не спонукає їх до категоричної відмови від вікових літературних традицій та узвичаєних правил художньої творчості, а навпаки, наполягає на необхідності, активно запроваджуючи і застосовуючи європейську техніку оповіді та складання віршів, дбайливо оберігати й постійно спиратися на кращі національні літературні традиції, художньо-естетичні надбання тощо.

Услід за трактатом Сьойо, який наголошував на необхідності реформувати передусім прозові та драматичні жанри, наприкінці ХХ ст. в Японії з'являється ціла низка літературно-критичних трактатів, автори яких під впливом європейської поезії закликали до кардинального оновлення вітчизняної поезики, реформування традиційної системи версифікації, запровадження нових поетичних жанрів, використання в поезії сучасної розмовної мови тощо. Насамперед, слід назвати трактат «Про японські поетичні твори» Ямади Біммьо (Ямада Такетаро, 1868-1910) – основоположника японської школи романтизму й одного з фундаторів (разом з Одзакі Койо) літературного товариства «*Кен-ю-ся*» (1885 р.) (硯友社, досл.: «Компанія друзів каламаря /Пляшечки для туші»). – І.Б.), який згодом спільно з іншим відомим японським письменником і перекладачем російської літератури Фтабатеєм Сімеєм (Хасегава Тацуноске, 1864-1909) висунув принцип «єдності літературної та розмовної мови» (яп.: 言文一致体 – «*тембун ітти-тай*»).

Ще декілька аналогічних реформаторських поетичних трактатів кінця XIX ст. належали перу таких відомих японських критиків і літературознавців, як Міядзакі Косьосі («Роздуми про поезію»), Ісогаї Умпо («Про рідну поезію»), Овада Кендзю («Наука поезії нового стилю», Хагіно Йосікі («Реформа вака»), Іноуе Тецудзіро («Про поезію нового стилю») та ін. Останній головними ознаками поезії нового стилю вважав:

- а) вільний дух;
- б) необмежений обсяг вірша;
- в) широкий лексичний запас;
- г) використання сучасної мови;
- г) мажорний тон;
- д) новизну художніх образів;
- е) прагнення до майбутнього;
- є) ясність змісту.

Цікаво, що свою категоричну вимогу стосовно необмеженого обсягу віршів нового стилю Іноуе Тецудзіро обґрунтовував такою тезою: «У давні часи люди та їхні почуття були простішими, а тому вони висловлювали власні переживання тридцятиодноскладовим віршем-танка, ми не можемо висловити в кількох словах усе, що відчуваємо»².

Європейці ж, навпаки, уперше ознайомившись із поезією жанру танка, із захопленням писали: «Справжній геній знайшов своє втілення в танка – віршах із п'яти рядків і тридцяти одного складу. У всіх відношеннях танка демонструє значно більше обмеження поетичних засобів, ніж англійський сонет, і багатослівним європейським поетам корисно було б попрактикуватися в поетичній формі, де на першому місці – замовчування й недовомки, а головним засобом вираження є натяк» (Хедленд 2008, с. 363-364).

Окрім перекладів європейської поезії, в Японії з кінця 80-х років XX ст. з'являються перші антології сучасних віршів, написаних у жанрі «*сінтайсі*»: «Збірка пісень нових форм доби Мейдзі», «Вибрані вірші нових форм» за редакцією Ямади Бімьо, «Збірка сливових квітів поезії нових форм» за редакцією Морі Огая, а також збірки віршів нових строфічних форм окремих поетів, як наприклад збірка «Молоді трави» (1897 р.) Сімадзакі Тосона, що мала шалений успіх у читачів.

Останню крапку в палких дискусіях про необхідність реформування національної поезики, про новий стиль, сучасні жанри та строфічні форми поставив відомий японський поет Масаока Сікі³ (Масаока Цуненорі, 1867-1902) у своїх літературно-критичних трактатах «Розмови про Басьо» (яп.: 芭蕉雑談 – «Басьо дзацудан», 1893), «Про сутність поезії хайкай» (яп.: 俳諧大要 – «Хайкай тайо», 1895), «Поет (жанру) хайку Бусон» (яп.: 俳人蕪村 – «Хайдзін Бусон», 1897), а також у серії газетних публікацій під рубрикою «Дискусія про хайку» (яп.: 俳句問答 – «Хайку-мондо») на сторінках тогочасного популярного періодичного видання «Ніхон» (日本, травень-вересень 1896 р.).

Свій шлях до великої літератури Масаока Сікі почав з критики Мацуо Басьо й протиставлення поезики визнаного патріарха японської поезії жанру хайку творчому методу Йоси Бусона. Саме Бусона, а не Басьо, вважав він неперевершеним майстром хайку і закликав наслідувати саме Бусона, звертаючись до сучасних поетів, які працювали в цьому поетичному жанрі. «Хайку Бусона рівноцінні хайку Басьо, – писав Масаока Сікі в поетичному трактаті «Хайдзін Бусон», – а за цілою низкою показників навіть вище. Бусон не здобув поетичної слави головним чином через те, що його поезія – не для широкого загалу, а поети жанру хайку після Бусона були неосвіченими й нерозбірливими» (Масаока Сікі 1999, с. 16).

Сікі присвятив свій перший літературний есей «Розмови про Басьо» критиці всесвітньо відомого класика японської поезії. Його поява для багатьох шанувальників японської поезії стала справжнім шоком. Зазіхнути на авторитет самого Басьо! На таке не наважувалися навіть відомі поети і критики, а тут – вчорашній студент, вискочка. Що він собі дозволяє? Хто він такий! Посипалися різкі звинувачення, у пресі з'явилася безліч ніщивних і навіть образливих відгуків на цей публіцистично-критичний твір Масаоки Сікі. Проте молодий амбітний поет не поспішає ні вибачатися, ні каятися. Він дивиться в майбутнє.

У своєму наступному літературному маніфесті «Принципи поезії хайку» Сікі формулює власну концепцію жанру хайку, оцінюючи цей поетичний жанр як особливий твір мистецтва й ставлячи його на один рівень з романом та живописом.

Свою головну мету Масаока Сікі вбачав не лише в запровадженні кардинальних реформ системи національної поезики, але й у відродженні традиційних японських поетичних жанрів танка та хайку в новій якості. Відштовхуючись від досить поміркованих і зважених реформаторських ідей, висунутих Цубоуті Сьойо в трактаті «Сутність роману» (1885 р.), де той закликав до органічного поєднання в літературних творах «японського та європейського способів змалювання дійсності»⁴, Масаока Сікі, у свою чергу, висуває в якості актуального підходу до поезії нового стилю принцип синтезу традиційної національної поезики з прогресивними надбаннями поезики європейської. У своїх трактатах «Послання до тих, хто пише у стилі вака» (яп.: 歌よみに与ふる書 – «Ута-йомі атауру сьо», 1898 р.), «Вступ до хайку» (Навчальний посібник з поезії хайку)» (яп.: 俳句入門 – «Хайку нюмон», 1898), «Нові хайку» (яп.: 新俳句 – «Сін хайку», 1898) і на сторінках заснованого ним 1897 р. разом із видавцем Янагіхарою Кьокудо (1867-1957) літературно-поетичного журналу «Зозуля» (яп.: ホトトギス - «Хотото-гісу»)⁵ він закликає, спираючись на давні національні поетичні традиції й кращі художньо-літературні здобутки, наближати поезію до сучасного життя, а саме: сміливо пропонувати нові ідеї, відкрито й широко говорити про власні почуття та емоції, оновлювати мову поезії, застосовувати оригінальні художньо-стилістичні засоби, створювати сучасні образи тощо.

Стосовно поезії хайку Масаока Сікі висовує ідею нового стилю – «сясей» (写生, досл.: «замальовки з натури»), який передбачав максимально точну передачу словами вірша того, що безпосередньо бачить, за чим спостерігає поет (докл. про це див.: Такахасі 2003, XII). Власні хайку Масаоки Сікі чудово ілюструють його ідею художньо-реалістичного відображення дійсності:

* * *

Посеред наморозі саду

Самотній

Червоніє плід.

* * *

Крізь панцир крижаний

Лист клена

Пломеніє.

* * *

По пелюстках

Червоної троянди

Повзе жовто-зелений павучок.

* * *

На квітку дейції⁶

Зозуля цілить око.

Чи підлетить?

** * **

Травнева злива!

Плавають в ставку

Водою вкриті лотоса листочки.

** * **

Гортензія,

Біло-блакитна в дощ,

У сяйві місячному синьою здається.

** * **

Крізь зарості зеленої трави

Сліди стежок бейсбольних

Проступають.

** * **

На гребені у півня –

Чотирнадцять,

А то й зубців п'ятнадцять, мабуть, є.

Як підкреслюють дослідники творчості Масаоки Сікі, згідно з його концепцією сясей «правдиве й точне зображення речі такою, якою вона є, неможливе без звернення до вічного, незмінного, іншими словами, без співвіднесення ближнього, безпосереднього плану вірша (рюко) з дальнім, вічним (фуюкі, за термінологією Басьо). Поняття сясей набагато складніше, оскільки має значно більший філософський зміст, ніж поняття сукеті (від англ. sketch – малюнок, ескіз), яким також оперували поети доби Масаоки Сікі. Сясей це не просто миттєве зображення явищ і предметів природи, а розуміння її сутності, єднання поета з нею, усвідомлення суті речей» (Дьяконова 2003, с. 124).

Разом із Масаокою Сікі реформаторами японської класичної поезії нової доби були також Ісікава Такубоку (1886-1912), який першим серед японських поетів XX ст. наповнив традиційно любовний жанр танка романтично-філософською й соціальною тематикою; Накацука Іппекіро (1887-1946) і Кавахігасі Хекігодо (1873-1937), які 1911 р. заснували літературний журнал із красномовною назвою «Експеримент» (яп.: 試作 – «Сісаку»)⁷, самі писали й закликали інших поетів писати хайку-вірші звичайною розмовною мовою з притаманною їй граматикою та синтаксисом, які без вагань відкинули застарілі, на їхню думку, жанрові традиції, зокрема кількість складів і слів у їхніх віршах були такими, якими вони вважали за необхідне для реалізації авторського задуму й гармонійного завершення композиції поетичного твору, які відмовилися від обов'язкового використання в хайку, так званих, «сезонних слів» (яп.: 季語 – «кіго»); Танеда Сантока (1882-1940) і Одзакі Хосай (1885-1926), які також були прихильниками вільного стилю в поезії, а тому більшість їхніх хайку-віршів не відповідала формальним ознакам і канонам цього поетичного жанру. І це далеко не повний перелік імен видатних поетів, які сприяли оновленню жанрової системи японської класичної поезії, суттєвим змінам у поетиці, тематиці, ідейному змісті, мові й стилі поетичних творів тощо.

Зрештою, застарілі консервативні догми, усілякі заборони, архаїчні правила щодо написання віршів того чи іншого жанру відійшли в минуле. Перемогли свобода творчості і

свобода духу. Саме це дозволило Танеді Сантоці в його «Щоденнику з «Хижки самотньої стеблинки»» написати:

«Що таке хайку?

Дух, Природа, Експресія.

Аромат Японії, Аромат пір року, Аромат часу.

Істинність, Чистота самотності, Динаміка.

Могутність.

У кожному вірші – завершеність.

У письменнику – незавершеність» (Танеда Сантока 2001, 226).

Таким чином, якщо на межі XIX-XX ст. увага Заходу, який уперше відкрив для себе японську поезію, була прикута безпосередньо до змісту поетичних творів японських поетів, то починаючи з другої половини XX ст. акцент змістився на дослідження того, що саме робило ці твори такими привабливими в очах західних читачів, тобто настав час наукових розвідок у галузі поетики та стилістики японської поезії. Значною мірою це було зумовлено певними кризовими явищами в самій західній літературі й культурі в цілому. Як зазначає з цього приводу О. Геніс: «У пошуках незаялжених шляхів літературна думка не могла не наштовхнутися на новий, ще не освоєний теоретичний ареал – естетику класичного Сходу» [1, с. 265]. Він же наголошує на принциповій різниці між західною та східною поетиками, яка, на його думку, полягає в тому, що «перша спирається на метафору, а друга – на метонімію». А це означає, що «західне мистецтво будується навколо образу, тоді як східне – навколо сліду⁸». Як приклад такої «метонімічної стратегії» в поетиці, О. Геніс наводить давнє китайське прислів'я: «Один листок упав – увесь світ дізнався про осінь» [1, с. 265].

На завершення – ще одна важлива теза О. Геніса з його статті «Фотографія душі: Східні стратегії в сьогоднішній словесності», надрукованій в одній із наукових збірок Хоккайдського університету (Саппоро, Японія), в якій автор у характерній для нього образній манері порівнює східну та західну поетику, пише про покликання поезії та літератури в цілому. Аналізуючи принципові відмінності між поетиками Заходу і Сходу, О. Геніс наголошує: «Ми вважаємо книгу важливішою від письменника, оскільки їй він віддавав свій найкращий час, а життю – лише те, що залишалося. Проте в східній поетиці, що розвивалась абсолютно незалежно від західної, мета поезії полягає в тому, щоб бути *зовнішнім вираженням внутрішнього світу (виділено нами. – І.Б.)*. Зв'язок між ними зовсім не прямий: зовнішнє не розповідає про внутрішнє, а лише промовляє про нього. Завдання мудреця, як його розумів Конфуцій, розпізнати через зовнішнє внутрішнє... Твір має на меті не стільки розповісти про підсумки поетичних роздумів, скільки зберегти первісний, ще неусвідомлений імпульс, з якого він розпочався і до якого повертає читача. Головне в ньому – здатність зафіксувати душевний стан автора в усій його повноті. Тобто не лише те, що поет хотів сказати, але й те, що далось взнаки поза його бажанням, те, що не могло не позначитися, оскільки воно є квінтесенцією авторської особистості, а не лише тією її цілеспрямованою складовою, яку ми називаємо прагненням автора. Така поезія розповідає про те, про що сам автор може й не здогадуватися... Такі вірші перетворюються на меморіал миті, яка зосереджує в собі всю неповторність ліричного почуття. Слова в цьому разі є лише літературною оболонкою для непомітної, як повітря в кулі, поетичної матерії. Художня література – транспортний засіб, завдяки якому мимовільна думка автора мандрує через країни, мови та покоління. Диво літератури в тому, що вона здатна донести до читача ту невимовну, нероздільну,

субстанціональну, як серце, частку людини, без якої один автор не відрізнявся б від іншого» (Там само, 268-269).

Література

1. Геніс А. Фотография души: Восточные стратегии в современной словесности // Русская культура на пороге нового века. /Сб. статей под ред. Тэцуо Мотидзуки. – Саппоро (Япония): Центр славянских исследований Хоккайдского ун-та, 2001. – С. 261-270.
2. Григорьева Т.П. Поэзия: [Японская литература второй половины XIX в.] // История всемирной литературы: В 9 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит-ры им. А.М. Горького. – М., 1983; – Т. 7. – М., 1991. – С. 670-675.
3. Басьо Мацуо. Поезії: Пер. з яп. / Упоряд., перекл., авт. передм. та приміт. Г.Л. Турков. – К., 1991.
4. Танэда Сантока. Стихи и проза / Пер. с яп., предисл. и коммент. А.А. Долина. – СПб., 2001.

Примітки

¹ Йдеться про ініціативу тогочасного міністра освіти Морі Арінорі (1847-1889), за яку його критикували не лише співвітчизники, але навіть запрошені європейські професори, які читали лекції у вищих навчальних закладах країни переважно за допомогою японських перекладачів

² Це був своєрідний виклик Іноуе Тецудзіро уславленим авторитетам минулого, зокрема Мацуо Басьо, який кілька століть до цього заявляв: «В одязі слова поетові треба явити тільки вершинну мить духовного піднесення; усі підйоми і спуски навколо цієї вершини постануть в уяві читача, якщо він виявить бажання до співтворчості. Навіть така традиційна форма, як п'ятивірш, задовга для цього, вистачить і трьох рядків» (Басьо 1991, 25)

³ Власний літературний псевдонім «Сікі» – «Зозуля» (один із японських видів цього птаха) поет обрав не випадково. З юних літ він був хворий на сухоти, від яких і помер у 1902 р., коли йому ледве виповнилося 35 років. За давнім японським повір'ям, у зозулі, коли вона співає, із горла сочиться кров

⁴ «Існує два способи описання характеру людини, які можна назвати способом «інь» (темне, таємне) і способом «янь» (світле, явне), – пише з цього приводу Цубоуті Сьйою. – Коли письменник застосовує спосіб «інь», людський характер не розкривається, а окреслюється підспудно. Письменники нашої країни застосовували переважно цей метод. Спосіб «янь», навпаки, означає явний, відкритий опис на основі знання, коли характер розкривається читачеві. Більшість європейських письменників користується саме цим способом... Але не можна говорити про переваги якогось методу. Найкращий шлях, і письменники поступово до цього приходять, об'єднуючи обидва способи зображення» (цит. за кн.: Григорьева 1991, 673)

⁵ У 1898 р. редакцію цього надзвичайно популярного літературного журналу кінця XIX - першої половини XX ст., що відкрив шлях до літератури цілій плеяді молодих і талановитих японських поетів, на прохання тяжко хворого Масаоки Сікі очолив один із його кращих учнів і вірних друзів поет Такахама Кьосі (1874-1959)

⁶ Дейція (卯の花 - «у-но хана») – кущоподібна рослина з квітками білого чи блідо-рожевого кольору (лат.: *Deutzia*).

⁷ Назва журналу побудована на грі слів: слово «сісаку» в іншому ієрогліфічному написанні (詩作) означає також «віршування», «складання віршів».

⁸ Поняття «слід», за О. Генісом, ґрунтується на специфіці ієрогліфічного письма, яким записувалася далекосхідна поезія. Він підкреслює: «Буква є умовним позначенням, продуктом нашої винахідливості, тоді як ієрогліф – це не знак, а слід предмета у свідомості людини. Він містить пам'ять про те, що його залишило... Ієрогліф – це відбиток природи в культурі, а значить є таким, що належить до обох. Ієрогліф – місце зустрічі мовця з німотним, живого з неживим, свідомого з несвідомим. Будучи не стільки малюнком, скільки фотознімком, він зберігає зв'язок із предметом, який його породив. Поєднуючи нас із безсловесним оточенням, він дає можливість висловитися тому, що позбавлене голосу... Описуючи світ без посередництва мови, він скорочує відстань між предметами і нами, усуваючи з ланцюжка «предмет – слово – писемний знак» середню ланку... Це письмо, якому вдалося уникнути мовлення, давало змогу висловитися не нам, а світові» (Там само, 265).

Кім Сук Вон

Доцент Київського університету імені Тараса Шевченка. Народився в Кореї. Закінчив Корейський університет іноземних мов (Сеул), аспірантуру по кафедрі теорії літератури і компаративістики КНУ. Тема його дисертації – «Шевченко і корейська література: проблеми рецепції» (1997). Автор низки літературознавчих досліджень, що побачили світ у кінці ХХ – на початку ХХІ ст. в Кореї: «Шевченко та Юн Дон Джун», «Шевченко по-корейськи», «Порівняльне літературознавство в Кореї та Україні» та ін.

Кім Сук Вон – перекладач Шевченкового «Кобзаря» (Сеул, 1998). Переклав також на українську мову «Корейські народні казки» (Київ, 2006), нарис історії корейської літератури (Київ, 2003).

Стаття підготовлена спеціально для цього видання.

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО В РЕСПУБЛІЦІ КОРЕЯ

Дискусії щодо методології порівняльного літературознавства в Кореї почалися в 1955 р., коли було опубліковано «Напрями нових літературознавчих досліджень» Кім Донук та «Вступ до порівняльного літературознавства» Лі Їонсона. Праця Кім Донук має велике значення, оскільки започаткувала дискусії про літературну компаративістику Кореї в наукових виданнях. Цінність праці Лі Їонсона полягає в тому, що він систематизував методологію французького порівняльного літературознавства й познайомив з нею читачів.

У 1957 р. Спілка досліджень літературної компаративістики, заснована при корейському відділенні Міжнародного ПЕН-клубу, та Наукова спілка корейської мови та літератури розпочали в друкованих виданнях широкомасштабні обговорення щодо методології порівняльного літературознавства.

Варто згадати, наприклад, праці Бек Чхоль «Напрями порівняльного літературознавства» та Чжон Інсопа «Порівняльне літературознавство та корейське літературознавство».

У 1960-х рр. корейська літературна компаративістика піднялася на новий рівень. У червні 1959 р. було засновано Корейську спілку порівняльного літературознавства, а в вересні цього ж року вийшли переклади «Порівняльне літературознавство» П. Ван Тігема (1931 р.) та «Теорія літератури» А. Воррена та Р. Веллека (1947 р.). Працю Ван Тігема, яку можна назвати доктринальною провідною теоретичною основою французької компаративістики, переклав корейською мовою Кім Донук. Працю «Теорія літератури», яка містила різку критику французької компаративістики з позицій американського літературознавства, переклали Бек Чхоль та Кім Бьончхоль.

Таким чином, корейські вчені познайомилися з різними теоріями в галузі порівняльного літературознавства, що сприяло стрімкому розвитку компаративістики в Кореї. З цього часу почали з'являтися наукові дослідження, які спиралися на методологію порівняльного літературознавства. Крім того, у «Теорії корейського літературознавства» Кім Донук, яка вийшла 1962 р., та в «Теорії літератури» Бек Чхоль, надрукованій в 1963 р., було сформульовано нові засади порівняльного літературознавства.

Із 70-х рр. починають друкуватися результати наукових досліджень молодих учених, які цікавилися компаративістикою, але не були пов'язані з Корейською спілкою порівняльного літературознавства. У вересні 1973 р. Спілка історії літератури та мистецтва видала збірник «Порівняльне літературознавство», до якого увійшли статті з методології порівняльного

літературознавства десяти авторів, включно з Бек Чхолом. Статті, розміщені в цьому збірнику, здебільшого вже були опубліковані раніше, тому він не сприяв особливому прогресу науки, однак можна вважати, що він мав значну цінність, оскільки сконцентрував методологічні підходи багатьох дослідників. 1974 р. побачила світ книжка «Порівняльне літературознавство» М.-Ф. Гійара в перекладі Чжон Гютхе.

У вересні 1975 р. було реорганізовано Корейську спілку порівняльного літературознавства, і корейська компаративістика розширила коло своїх досліджень, не обмежуючись від цього часу лише літературою. Головою Спілки став Кім Донук, а змінився також склад Спілки. До неї приєдналися не лише спеціалісти з корейської та зарубіжної літератури, але й представники інших галузей науки, і компаративістика розширилася до вивчення всіх явищ культури. Члени оновленої Спілки проголосили: «Наша Спілка порівняльного літературознавства у вересні минулого року здійснила реорганізацію, і з її статуту було виключено положення про порівняльні дослідження корейської літератури. Тому запрошуємо до діалогу всіх, хто цікавиться порівняльною культурологією, тобто всіма проявами культури – іноземною літературою, лінгвістикою, міфологією, етнографією, мистецтвознавством, філософією тощо». Завдяки цьому діяльність Спілки значно пожвавилася, і від 1977 р. вона стала щорічно видавати журнал «Порівняльне літературознавство та порівняльна культурологія».

Варта уваги також діяльність Дослідницького центру східної та західної літератур при університеті Гемьон. 1976 року Центр провів симпозіум, присвячений теорії літературних жанрів, який був частиною підготовчої роботи за укладання «Словника порівняльного літературознавства». Також Центр видав серію праць із компаративістики.

У червні 1980 р. було змінено склад правління Корейської спілки порівняльного літературознавства. На засіданні нового складу на чолі зі Чжон Іваньоном було прийнято рішення перейменувати журнал, який випускала Спілка, назвавши його «Порівняльне літературознавство». Сьогодні помітно зросла кількість досліджень і дисертацій у галузі літературної компаративістики.

Праці з методології порівняльного літературознавства, такі як «Теорія порівняльного літературознавства» У. Вайштайна в перекладі Лі Юйона (1981 р.) та інші, сприяли розвиткові в Кореї порівняльного літературознавства. До збірника «Порівняльне літературознавство. Том 2» (переклад Лі Хесуна, 1980 р.) увійшли праці Ф. Бальдансперже, П. Ван Тігема, Р. Веллека, Р. Етьємбля, Х.Х. Ремака, Х.М. Блока, У. Вайштайна та інших. Цей збірник повністю відтворює процес методологічного пошуку в компаративістиці, який триває й досі.

У 1970-х рр. в Кореї публікувалися дисертації та праці, засновані на методології порівняльного літературознавства, такі як «Порівняльне дослідження корейської літератури» Кім Хактона (1972 р.), «Східна і західна література в XIX столітті» Юн Йончхуна (1973 р.), «Зв'язки між літературами Кореї та Японії» Кім Юнсіка (1974 р.) тощо. Тодішні дослідження фокусувалися не на зарубіжній, а на корейській літературі.

У праці Кім Хактона «Порівняльне дослідження корейської літератури», яка засновувалася на методології французької компаративістики, розглядалися прояви зарубіжних літературних напрямів в історії сучасної корейської літератури та аналізувалися переклади іноземних творів корейською мовою.

Праці Юн Йончхуна та Кім Юнсіка мали на меті порівняти літератури різних країн та осмислити характерні особливості кожної з національних літератур.

У 1976-1982 рр. вийшов збірник «Порівняльне дослідження корейської та німецької літератур» у трьох томах (Лі Юйон, Кім Хактон, Лі Чжесон), у 1978 р. – «Бібліографія публікацій перекладів західної літератури» Кім Бьончхоля, у 1979 р. – «Культурний обмін між Кореєю та США» Лі Синука.

У «Порівняльному дослідженні корейської та німецької літератур» автори дійшли висновку, що в процесі формування сучасна корейська література зазнала чималого впливу німецької літератури, у праці в діяхронічному аспекті розглянуто шляхи проникнення німецької літератури, її сприйняття та вплив.

У «Бібліографії публікацій перекладів західної літератури» викладено перелік перекладів західних творів та наукових праць, їм присвячених, від 1895 до 1945 року. Ця книжка є цінним джерелом для дослідників літературної компаративістики.

«Культурний обмін між Кореєю та США» розглядає культурний обмін між Кореєю та США упродовж кількох десятиліть після звільнення Кореї, а особливо у сфері літератури та мови, і таким чином вивчає трансформації традиційної культури в процесі запозичення іноземних культурних явищ.

У 1980-х рр. знову помітно зросла кількість досліджень у галузі порівняльного літературознавства, і з'явилися друком такі праці як «Проникнення до Кореї сучасної західної літератури» Кім Бьончхоля у двох томах, «Основні течії східної і західної культур» Чжон Гютхе (1980 р.), «Порівняльне літературознавство» Лі Хесуна (1981 р.), «Порівняльне дослідження корейської сучасної поезії» Кім Хактона (1981 р.), «Порівняльне дослідження східної і західної поезії» Чжо Унсе (1982 р.), «Теорія порівняльного літературознавства» Кім Хактона (1984 р.) тощо.

1990-х рр. порівняльне літературознавство в Кореї здійснило спробу змінити напрям, відмовившись від орієнтації на західну компаративістику, і значно розширило коло своїх досліджень.

У 1991 р. видавництво «Чжісік санопа» опублікувало працю Чжо Доніля «Корейська література та світова», у якій автор порівнює корейську літературу з літературами так званих країн третього світу. Він відкидає ідею про те, що світова література – це західна література, і вважає, що потрібно подолати обмеженість західноцентричних понять у літературознавстві й виробити загальну теорію світової літератури. Також він відмовляється від методології, у якій література Кореї розглядалася як така, що розвивалася під впливом традиції, і наголошує, що підлаштовувати корейську літературу до літературних теорій країн першого світу, тобто західної літератури, це велика помилка.

1990-х рр. вийшли відомі книжки «Теорія порівняльного літературознавства» Лі Чхонньона (1990 р.), «Історія корейської літератури» Кім Хактона та Чжан Сасона (1992 р.), «Порівняльне літературознавство» Юн Хобьона (1994 р.), «Порівняльне дослідження корейської поезії» Кім Чжанхо (1994 р.), а також було опубліковано близько 150 наукових досліджень у галузі компаративістики в наукових виданнях.

З методологією порівняльного літературознавства в Кореї познайомилися порівняно недавно, і тому не можна недооцінювати здобутки корейської компаративістики, здійснені дотепер. Літературна компаративістика надала можливості для нового аналізу і нових оцінок проблем історії літератури, які було неможливо розв'язати за допомогою методів звичайного літературознавства. Однак якщо на Заході компаративістика розвивалася з метою підкреслення національної вишестості, то корейська компаративістика відмовляється від твердження про оригінальність корейської літератури і намагається розглядати її крізь призму західного

сприйняття. Така негативна роль корейської компаративістики викликає занепокоєння. Але це явище можна тлумачити як помилку на шляху осмислення теорії порівняльного літературознавства, яку можна буде подолати.

Корейська література, незважаючи на існування блискучої літературної традиції, тривалий час була позбавлена уваги світової спільноти. Для цього існувало чимало причин, але в останні роки почалася робота з перекладу корейських творів іноземними мовами. Також поступово зростає кількість спроб за допомогою наукових праць пролити світло на істинну цінність корейської літератури для закордонних читачів і науковців. Це дає сподівання на світле майбутнє корейської компаративістики.

Також від 1970-х рр. з'явилися компаративні дослідження, в яких учені вивчали одночасно літературу й суспільство, літературу й живопис чи літературу та музику, і такі пошуки в суміжних галузях науки становлять нині найперспективнішу частку сучасної компаративістики.

Варті уваги й намагання з 1990-х рр. проводити компаративні дослідження літератур Південно-Східної Азії, арабських країн, Африки та Південної Америки.

Корейське порівняльне літературознавство долає тенденцію до орієнтації на американську та європейську методології і проводить дискусії щодо універсальності світової літератури, застосовуючи компаративні методи до корейської літератури. Корейська спілка порівняльного літературознавства (The Korea Comparative Literature Association, www.kcla.org), заснована в 1956 р., і досі є провідною дослідницькою установою. Її теперішній голова Чжон Чжонхо (професор університету Чжунан) і такі співробітники, як Сон Сангі (професор університету Горьо), Юн Хечжун (професор університету Йонсе), Хан Санчхоль (професор університету Хангук), Хон Доксон (професор Сеульського національного університету), плідно працюють у цій сфері.