

О. О. Бровко

**ОСНОВИ
КОМПАРАТИВІСТИКИ**

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Державний заклад
„Луганський національний
університет імені Тараса Шевченка”
Кафедра теорії літератури та компаративістики

О. О. Бровко

ОСНОВИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

*Навчально-методичний посібник
для організації самостійної роботи та підготовки
до модульних робіт студентів спеціальностей
„Українська мова і література”, „Українська мова і
література. Мова і література (англійська)”,
„Українська мова і література. Мова і література
(російська)”*

Луганськ
ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”
2012

УДК 82.09 (076)
ББК 83.0р 3
Б88

Рецензенти:

- Галич О. А.* – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Дмитренко В. І.* – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри всесвітньої літератури Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.
- Пустовіт В. Ю.* – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови і літератури Східноукраїнського національного університету імені В. Даля.

Бровко О. О.

Б88

Основи компаративістики : навч.-метод. посіб. для орг. сам. роботи й підготов. до модульної роботи студ. спец. „Українська мова і література”, „Українська мова і література. Мова і література (англійська)”, „Українська мова і література. Мова і література (російська)”/ Олена Олександрівна Бровко ; Держ. закл. „Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2012. – 215 с.

Навчально-методичний посібник подає структурований матеріал для вивчення однієї з базових дисциплін фахової підготовки бакалаврів філології. У посібнику вміщено тексти лекцій, питання для самоконтролю, плани практичних занять, орієнтовні питання для модульного контролю і різні види завдань для самостійної роботи.

Видання призначене для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів.

УДК 82.09 (076)
ББК 83.0р 3

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 2 від 28 вересня 2012 року)*

© Бровко О. О., 2012
© ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2012

Зміст

Пояснювальна записка.....	4
Модуль I. Становлення компаративістики як науки.....	13
Лекція № 1. Вступ. Предмет і основні завдання компаративістики.....	13
Лекція № 2. Передісторія літературної компаративістики.....	23
Лекція № 3. Генетико-контактний підхід до вивчення літератури.....	28
Лекція № 4. Типологічні спільності в розвитку літератур.....	47
Лекція № 5. Типологія літературних жанрів.....	70
Лекція № 6. Типологія літературних стилів.....	88
Практикум.....	101
Практичне заняття № 1. Генетично-контактний підхід до літератури.....	101
Практичне заняття № 2 – 3. Переклад як форма міжлітературних зв'язків.....	102
Практичне заняття № 4. Зіставно-типологічний метод.....	104
Практичне заняття № 5 – 6. Тематичний рівень компаративістики.....	106
Практичне заняття № 7. Генетичний рівень компаративістики.....	108
Практичне заняття № 8. Рівень літературних стилів і напрямів.....	109
Модульний контроль.....	111
Модуль II. Особливості сучасних компаративних досліджень.....	114
Лекція № 1. Міждисциплінарні підходи до літератури та її контекстів.....	114
Лекція № 2. Концепція інтертекстуальності в сучасному літературознавстві.....	145
Лекція № 3. Імагологія як галузь компаративістики.....	168
Лекція № 4. Література в системі мистецтв.....	171
Практикум.....	179
Практичне заняття № 1. Міждисциплінарні підходи до літератури та її контекстів.....	179
Практичне заняття № 2. Концепція інтертекстуальності.....	179
Практичне заняття № 3. Літературознавча імагологія.....	181
Практичне заняття № 4. Літературознавча конференція.....	182
Практичне заняття № 5 – 6.....	184
Модульний контроль.....	184
Завдання для підвищення рейтингу.....	187
Тестові завдання.....	188
Список використаних джерел.....	198

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Курс „Основи компаративістики” є базовою нормативною дисципліною підготовки бакалаврів філології за спеціальностями „Українська мова і література”, „Українська мова і література. Мова і література (англійська)”, „Українська мова і література. Мова і література (російська)”.

Предметом курсу є компаративізм як наукова парадигма сучасного гуманітарного знання. Основу компаративізму складає ідея єдності і різноманіття людства. У цьому відношенні він протистоїть, з одного боку, нормативному універсалізму однієї історичної моделі (наприклад, європоцентризму), з іншої – емпіризму безлічі національних (регіональних, етнічних) історій. Як метод історичного пізнання компаративізм орієнтований на конструктивне подолання детермінованості і спонтанності, процесуальності і подієвості літературного процесу.

Упродовж останніх 20 років літературознавча підготовка філологів здійснюється відповідно до двох концептуальних засад: по-перше, ідеться про національну ідентичність українського письменства; по-друге, наголошується на інтеграції духовних і інтелектуальних цінностей світової та вітчизняної культури. Саме порівняльно-типологічний підхід до української та зарубіжної літератури, контекстуальне вивчення, за твердженням таких авторитетних літературознавців, як Дмитро Наливайко, Володимир Моренець, Віра Агеева, Людмила Грицик, Микола Ільницький, Тамара Гундорова, Тетяна Бовсунівська, Василь Будний та інші, відповідає сучасним вимогам підготовки бакалавра філології.

Відповідно до вимог Державних галузевих стандартів, освітньо-професійних програм підготовки учителів української мови і літератури, основною метою літературознавчої підготовки є формування у студентів уявлення про цілісність літературного процесу, літературного розвитку, мистецького простору й картини світу в цілому, що

відображено засобами художнього слова. У Постанові Кабінету Міністрів України „Про затвердження Державного стандарту базової і повної загальної середньої освіти” від 23 листопада 2011 р. № 1392 зазначено: „Освітня галузь складається з мовного і літературного компонентів. До мовного компонента належать українська мова, мови національних меншин (мова навчання і мова вивчення), іноземні мови, а до літературного – українська література, світова література і літератури національних меншин. Кожен із компонентів містить кілька наскрізних змістових ліній.

Складовими літературного компонента є емоційно-ціннісна, літературознавча, загальнокультурна і компаративна лінії.

Компаративна лінія забезпечує порівняння літературних творів, їх компонентів (тем, мотивів, образів, поетичних засобів та іншого), явищ і фактів, що належать до різних літератур, встановлення зв'язків між українською, світовою літературою і літературами національних меншин, розгляд традиційних тем, сюжетів, мотивів, образів у різних літературах, зіставлення оригінальних творів і україномовних перекладів літературних творів, увиразнення особливостей української культури та літератури на основі світової, демонстрацію лексичного багатства і невичерпних стилістичних можливостей української мови” [1].

Компаративістика ставить собі за мету вивчення літературних явищ (твору чи літературної спадщини письменника, жанру і стилю) через вихід за межі окремого національного письменства. Зіставляючи таким чином національні літератури, компаративістика прагне глибше пізнати як їхні спільні і самотні риси, так і закономірності світового літературного процесу, проектуючи їх відтак на широкі мистецькі, культурні, історичні, ідеологічні, етнічні контексти минулщини і сучасності.

Отже, мета курсу – ознайомити студентів з основами сучасної компаративістики.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення

таких завдань:

- надати уявлення про сутність генетичних і контактних зв'язків;
- висвітлити питання порівняльної типології;
- актуалізувати дослідження зв'язку літератури з іншими видами мистецтва;
- розкрити аспекти імагології – розділу компаративістики, що з'ясовує національні образи народів у рецепції інших етносів та регіонів.

Стратегічним завданнями курсу є: проблематизація компаративізму як одного з основоположних принципів сучасного наукового мислення; опанування наукової метамови, дослідницького підходу і найважливіших категорій компаративістики; знайомство з вітчизняними і світовими традиціями і досягненнями компаративної методології гуманітарного пізнання; поглиблення і переосмислення шкільних уявлень про історико-літературний процес з позицій сучасної компаративістики.

Навчальний курс „Основи компаративістики” орієнтує студентів на різні форми самостійної роботи: опрацювання лекційного матеріалу, конспектування окремих теоретико-прикладних робіт, опублікованих у різних виданнях; пошук відповідей на запитання для самоконтролю засвоєння матеріалу курсу, підготовка до практичних занять, виконання тестів та творчого завдання, консультації з викладачем тощо.

Відомості про автора-укладача курсу

Бровко Олена Олександрівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики ЛНУ імені Тараса Шевченка (brovko0202@ukr.net). Автор понад 110 наукових і навчально-методичних праць, серед яких дві монографії, підручник з історії української літератури (у співавторстві).

Сфера наукових інтересів пов'язана з теоретико-методологічними аспектами літературознавства,

дослідженням питань теорії прози та проблем сучасного літературного процесу. Серед публікацій автора-укладача курсу змісту навчально-наукової дисципліни „Основи компаративістики” суголосні такі:

Бровко О. О. Новела в структурі української прози : модифікації та функції : монографія / О. О. Бровко ; Держ. закл. „Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011. – 400 с.

Бровко О. О. Лірика Миколи Руденка : монографія / Олена Бровко. – Луганськ : Альма-матер, 2003. – 173 с.

Бровко О. О. Генетико-контактні й порівняльно-типологічні аспекти дослідження вставних новел в епіці В. Винниченка / О. О. Бровко // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2011. – № 19. – С. 5 – 10.

Бровко О. О. Метатекстуальний аспект структури „текст у тексті”: презентації та функції / О. О. Бровко // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2011. – № 6. – Ч. 1. – С. 6 – 16.

Бровко О. О. Буквар нашого часу: новелістичний конструкт постмодерної епіки / О. О. Бровко // Наук. зап. Терноп. держ. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Сер. „Літературознавство”. – 2011. – № 31. – С. 215 – 223.

Бровко О. О. Літературні фрактали в смисловому просторі постмодернізму / Олена Бровко // Мова і культура : Наук. журнал. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – Вип. 14. – Т. II (148). – С. 225 – 229.

Бровко О. О. Новела-казка як інкорпорований текст у прозі Б. Антоненка-Давидовича, Ю. Шпола, М. Могилянського / О. О. Бровко // Літературознавчі студії. – К. : Вид-во Київ. ун-ту, 2010. – Вип. 26. – С. 60 – 64.

Бровко О. О. Поетика трансресивних метафор московських фрагментів М. Булгакова, Я. Голосовкера та В. Беняміна / О. О. Бровко // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – 2010. – № 20. – Ч. III. – С. 135 – 141.

Бровко О. О. Специфіка вставних конструкцій у текстах масової літератури / О. О. Бровко // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. Сер. „Лінгвістика і літературознавство”. – Ніжин : ТОВ „Видавництво „Аспект-Поліграф”, 2007. – Вип. XII. – С. 197 – 201.

Бровко О. О. Трансгресивні новелістичні сюжетні схеми: урбаністичний вимір / Олена Бровко // Теорія літератури: Концепції. Інтерпретації : Зб. наук. праць. – К., 2012. – С. 50 – 56.

Бровко О. О. „Bestium vocabulum” : пам'ять жанру та спроба деконструкції / О. О. Бровко // Теоретична і дидактична філологія : зб. наук. пр. Сер. : Літературознавство. – 2011. – Вип. 9. – С. 21 – 29.

Бровко О. О. Структуротвірні та семіотичні аспекти мотиву двійництва в прозовому творі / Олена Бровко // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. пр. – Вип. 16. – Ужгород. – 2011. – С. 24 – 27.

Бровко О. О. Типологічні паралелі творів Б. Карасу „Сад спочилих котів” та Г. Пагутяк „Кіт з потонулого будинку” / Олена Бровко // Сучасні літературознавчі студії : Топос тварини як антропологічне дзеркало. – 2011. – Вип. 8. – Ч. II. – С. 375 – 383.

При укладанні курсу „Основи компаративістики” враховано методологічні здобутки й методичний досвід викладачів Київського національного університету імені Тараса Шевченка та Львівського національного університету імені Івана Франка, узагальнений у виданнях „Основи літературної компаративістики” Л. Грицик, О. Астаф'єва та „Порівняльне літературознавство” В. Будного, М. Ільницького, а також подано авторські матеріали викладача Луганського національного університету імені Тараса Шевченка О. Бровко.

КРИТЕРІЇ ОЦІНЮВАННЯ НАВЧАЛЬНИХ ДОСЯГНЕНЬ СТУДЕНТІВ

1. Практичні заняття – **10 занять** по 4 бали = **40 балів.**
2. Літературознавча конференція – представлення монографії (у межах практичних занять) – **5 балів.**
3. Круглий стіл (творчий проект у межах практичних занять) – **20 балів.**

Індивідуальний науково-навчальний проект (наукове обґрунтування, використання мультимедійних технологій).

I. Імагологія як розділ компаративістики. Національні образи в художній рецепції інших етносів і регіонів.

II. Інтермедіальні підходи до літератури (література і кіно, живопис, музика).

III. Поняття про інтертекстуальні студії. Інтертекстуальність художньої літератури.

IV. Образ учителя, письменника, журналіста, бібліотекаря, редактора, видавця, рекламіста в художній літературі.

- 4 КМР № 1 – **20 балів**
(написання есе за тематикою індивідуального науково-навчального проекту – **12 балів** та реферування 4-х статей (Д. Наливайко, В. Будний, Л. Грицик, А. Нямцу або ін. – **8 балів** – 4 питання по 2 бали за кожне).

- 5 КМР № 2 – **12 балів**
З метою узагальнення та систематизації матеріалу проводиться контрольна модульна робота, що охоплює теоретичні питання (**12 балів** – 2 питання по **6 балів**.)

- 6 Форма контролю. Поточний контроль здійснюється у формі оцінювання виступів на семінарах та участі в дискусіях, яка оцінюється в **3 бали**

- 7 Курс завершується іспитом.

Максимальна кількість балів – **100**.

Розподіл годин

Кредити: 3,5

Лекції – 20 годин

Практичні заняття – 28 годин

КМР – 4 години

Форма контролю – іспит

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА ДО КУРСУ

Основна

1. *Будний В.* Порівняльне літературознавство : підручник для студ. вищих навч. закл. / Будний Василь Володимирович, Гльницький Микола Миколайович. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 430 с.
2. *Грицик Л.* Українська компаративістика / Людмила Грицик. – Донецьк : Юго-Восток, 2010. – 299 с.
3. *Гром'як, Р.* Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997 – 2007 / Роман Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – 368 с.
4. *Дима А.* Принципы сравнительного литературоведения ; [пер. с румын.] / Дима, Александр. – М. : Прогресс, 1977. – С. 40 – 65.
5. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы ; [пер. с словацк.] / Дюришин, Диониз. – М. : Прогресс, 1979. – С. 173 – 201.
6. *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1979. – 494 с.
7. *Літературознавча рецепція і компаративний дискурс* / [за ред. Р. Гром'яка]. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. – 367 с.
8. *Наливайко Д. С.* Теорія літератури й компаративістика / Д. С. Наливайко. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.
9. *Неупокоева И.* История всемирной литературы : Проблемы системного и сравнительного анализа / Ирина Неупокоева. – М. : Наука, 1976. – 216 с.
10. *Основи літературної компаративістики* : метод. вказівки, план-проспект курсу, плани практ. занять для студ. V курсу / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філол., Каф. теорії л-ри та компаративістики ; [упоряд.: проф. Л. В. Грицик, О. Г. Астаф'єв]. – К. : Київський університет, 2007. – 55 с.

11. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи* : антологія / [ред. Д. Наливайко]. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – 487 с.

Додаткова

1. *Галич О. А.* Історія літературознавства / О. А. Галич. – Луганськ: Знання, 2002. – 252 с.
2. *Галич О.* Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, С. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
3. *Енциклопедія постмодернізму*; [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К. : Вид-во С. Павличко „Основи”, 2003. – 503 с.
4. *Западное литературоведение XX века* : енциклопедія / [Е. А. Цурганова (гл. науч. ред.)]. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.
5. *Зубрицька М.* Передмова // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / Марія Забрицька. – Л. : Літопис, 2002. – С. 15 – 31.
6. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / [ред. А. Волков, О. Бойченко та ін.] ; Буковин. центр гуманіт. досліджень. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 634 с.
7. *Літературна компаративістика*. Вип. IV.: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. – Ч. I. – П. – К. : ВД „Стилос”, 2011. – 449 с.
8. *Літературна компаративістика*. – Вип. II. – К. : ПЦ „Фоліант”, 2005. – 362 с.
9. *Літературознавча компаративістика* : навч. посібник / [за ред. Р. Гром’яка]. – Тернопіль : Терноп. держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2002. – С. 6 – 20; 29 – 181.
10. *Літературознавство* : словник основних понять ; [пер. з нім. А. Цяпа]. – Тернопіль : Богдан ; Штуттгарт – Ваймар : Й. Б. Метцлер, 2008. – 278 с. – („Metzler kompakt”).
11. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 1. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).

12. *Літературознавча* енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
13. *Літературознавчий* словник-довідник / [Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
14. *Мітосек З.* Теорія літературних досліджень / Мітосек, Зофія ; [пер. з польськ. В. Гуменюк]. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с.
15. *Наєнко М.* Українське літературознавство. Школи, напрями, тенденції / Михайло Наєнко. – К. : Академія, 1997. – 320 с.
16. *Наливайко Д. С.* Спільність і своєрідність : українська література в контексті європейського літературного процесу / Д. С. Наливайко. – К. : Дніпро, 1988. – 395 с.
17. *Наливайко Д. С.* Сучасна літературна компаративістика : Аспекти й тенденції / Дмитро Наливайко // Слово і Час. – 2007. – № 5. – С. 28 – 30.
18. *Наливайко Д. С.* Україна очима Заходу / Д. С. Наливайко. – 2-ге вид., доп. – К. : Грамота, 2008. – 782 с.
19. *Тэн И.* История английской литературы. Введение / *Тэн, Инполит* // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. : Трактаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во Московск. ун-та, 1987. – С. 72 – 94.

МОДУЛЬ I
СТАНОВЛЕННЯ КОМПАРАТИВІСТИКИ ЯК НАУКИ
Лекція № 1. ВСТУП. ПРЕДМЕТ І ОСНОВНІ
ЗАВДАННЯ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Питання для розгляду

1. Предмет, структура, завдання компаративістики.
2. Наукові осередки дослідження компаративістики.
3. Статус літературознавчої компаративістики.

Мета: окреслити основні напрямки компаративних досліджень; охарактеризувати тенденції сучасної компаративістики; визначити предмет дослідження, мету й завдання курсу.

Ключові слова: предмет дослідження, мета дослідження, компаративістика, порівняльне літературознавство.

Предмет, структура, завдання компаративістики

У традиційному уявленні компаративістика або порівняльне літературознавство – це галузь філології, яка займається зіставленням еволюційних тенденцій національних літератур, вивченням безпосередніх та опосередкованих взаємин між ними, їхніх подібностей і відмінностей.

У короткому термінологічному словнику, уміщеному в підручнику В. Будного та М. Ільницького „Порівняльне літературознавство” зазначено, що компаративістика – літературознавча дисципліна, що зіставними методами вивчає генетичні і контактні зв'язки, типологічні та інтертекстуальні відношення національних літератур, а також їхні міжмистецькі й міждисциплінарні відношення [2].

У виданні „Літературознавча енциклопедія” за редакцією Ю. Коваліва, під компаративістикою (порівняльним літературознавством) розуміється як наукова дисципліна, метою якої є виявлення між літературних зв'язків на основі зіставлення творів та явищ національних

письменств одного чи різних історичних періодів [3, с. 509].

Автори підручника „Порівняльне літературознавство” В. Будний і М. Ільницький наголошують, що в полі уваги дослідників перебувають як окремі твори, їхні фрагменти чи окремі аспекти, так і комплекси мистецьких творів, як-от творчість письменника, літературний жанр, стильовий напрям тощо. Однак на відміну від історіографічного дослідження, яке має монографічний характер, об’єкт порівняльного дослідження є, як мінімум, бінарним, тобто складається з двох співвідносних складових, котрі можуть бути не лише, а й неоднаковими за, проте мають належати до різномовних літератур чи одномовних, але різнонаціональних.

Паралельно з назвою *порівняльне літературознавство* в українській мові вживають термін *літературна компаративістика* (і точніший його варіант *літературознавча компаративістика*), що походить від лат. *comparativus* – порівняльний. Схожий термін *littérature comparée* виник у XVIII ст. у Франції і закріпився як назва наукової дисципліни в середині наступного століття, коли почала формуватися нова наука. Це не означає, що термін був одностайно прийнятий. Навколо нього точилися суперечки, а спроби замінити його на точніший не увінчалися успіхом, і в літературознавстві остаточно утвердилася калька з французького варіанта *litterature comparue*: в італійській мові – *letteratura comparata*, іспанській – *literatura comparada*, англійській – *comparative literature*, польській – *komparatystyka literacka*, японській – *hikaku bungaku*. Німці вживають розгорнуте й точніше формулювання – *vergleichende Literaturwissenschaft* (порівняльне літературознавство), або *vergleichende Literaturgeschichte* (порівняльна історія літератури). Звідси походять відповідники – український (порівняльне літературознавство), російський (сравнительное литературоведение) та білоруський (параэнальнае літаратуразнаўства) [2].

Порівняльне літературознавство – це дослідження

літератури, що виходить поза межі окремої країни, а також вивчення зв'язків між літературою, з одного боку, й іншими царинами знання і свідомості, такими, як мистецтво (наприклад, малярство, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, гуманітарні дисципліни (наприклад, політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо – з другого боку. Тобто це порівняння однієї літератури з іншою або іншими і зіставлення літератури з іншими сферами людського вираження.

Порівняльний аналіз, на відміну від монографічного аналізу окремого літературного явища (твору, творчості письменника, стилю, періоду тощо), котрий полягає у поділі єдиного цілого на складники з метою вивчення внутрішньої його будови, генези і функціональних якостей, передбачає вивчення щонайменше бінарного об'єкту, складові якого належать до різних жанрів, стилів, національних літератур, видів мистецтв і дисциплін, а також відрізняються за етнокультурними, релігійними, гендерними чи будь-якими іншими ознаками. Таким чином, метою порівняльного аналізу є вивчення міжлітературних, інтертекстуальних, інтердисциплінарних зв'язків і відношень.

Як наукова дисципліна компаративістика складається з багатьох компонентів, причому різні вчені класифікують їх неоднаково. Відомий учений-компаративіст Д. Наливайко виділив кілька класифікацій, але всі вони так чи інакше охоплюють такі проблеми:

- літературні зв'язки та впливи;
- аналогії та розбіжності в галузі тематики і проблематики;
- типологія літературних напрямів і жанрів;
- національне й інтернаціональне.

Літературознавці В. Будний і М. Ільницький виокремлюють такі основні розділи (дослідні напрями чи галузі) сучасної літературної компаративістики:

– порівняльно-історичне літературознавство (вивчення генетичних і контактних зв'язків);

- рецептивна естетика, зокрема критична рецепція і перекладознавство;
- типологічне дослідження літератури;
- інтертекстуальні студії;
- інтермедіальні студії (міжмистецьке порівняння – висвітлення зв'язків літератури з іншими видами мистецтва);
- інтеркультуральні студії, зокрема постколоніальні студії, а також імагологія (розділ компаративістики, що вивчає образи народів у літературній рецепції інших етносів та регіонів) [2].

Таким чином, наприкінці XIX – першій третині XX ст. на основі генетико-контактології складається перша ґрунтовно розроблена система наукової літературної компаративістики, об'єктом якої виступає дослідження безпосередніх, „фактичних” генетико-контактних зв'язків та взаємодії літературних феноменів. До тих методологій літератури XX ст., які найбільш широко й продуктивно застосовуються в сучасній компаративістиці, можна віднести герменевтику, культурну антропологію (імагологію), рецептивну естетику й інтертекстуальність. Саме ці аспекти порівняльного вивчення літератури є становлять основний зміст курсу „Основи компаративістики”, положення якого важливі для опанування літературознавчих дисциплін – теорії, історії літератури та літературної критики.

Наукові осередки дослідження компаративістики

Нині функціонує відділ компаративістики в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, діяльність науковців якого охоплює компаративні студії світової літератури, зокрема, порівняльну поетику, а також різні теоретичні й методологічні проблеми сучасної компаративістики. Завідувач відділу: доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України Д. С. Наливайко. У відділі працюють доктори філологічних наук, професори Т. Н. Денисова, Г. М. Сиваченко, Т. Г. Свєрбілова та інші дослідники.

Серед наукових здобутків працівників відділу такі: у 2006 р. завершено роботу над колективною антологією літературної компаративістики ХХ ст., що презентує концептуальні праці з теорії та методології компаративних досліджень. У 2009 р. ця праця була опублікована під назвою „Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія” за науковою редакцією Д. С. Наливайка). У 2007 р. закінчено роботу над плановою темою „Національні школи компаративістики: генеза і сучасний стан”, результатом якої стала праця „Національні варіанти літературної компаративістики” (2009). У 2010 р. закінчено роботу над колективною науковою темою „Імагологія як галузь порівняльного літературознавства: предмет, аспекти, функції”. Наукові результати дослідження цієї теми представлено в четвертому номері щорічника „Літературна компаративістика”, що вийшов друком 2011 р. під назвою „Імагологічний аспект сучасної компаративістики”.

Науковці відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України працюють над такими літературознавчими проблемами:

1. Брайко О. В. „Проза В. Винниченка 1900 – 1910-х рр. у компаративному аспекті”;
2. Дубініна О. В. „Екранізація художнього твору: поле перетину літератури та кіно”;
3. Мельниченко І. В. „Іронічна парадигма чеської прози ХХ ст.”;
4. Наливайко Д. С. „Шевченко в компаративному аспекті”;
5. Пупурс І. В. „Орієнталізм в українській та європейських літературах доби романтизму”;
6. Рязанцева Т. М. „Трансформація тем і мотивів метафізичної поезії у літературі ХХ ст.”;
7. Стемковська Г. О. „Коди високої європейської поезії у полі поетичного експерименту американських авторів II половини ХХ ст.”

У 1995 р. створено кафедру теорії літератури та порівняльного літературознавства в Тернопільському

національному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка. На кафедрі працюють п'ять докторів наук (Р. Т. Гром'як, О. П. Куца, О. М. Веретюк, З. Б. Лановик, М. Б. Лановик). Своїми компаративними дослідженнями відомий доцент І. В. Папуша.

Наслідком наукової роботи членів кафедри стали колективні монографії: „Літературознавча компаративістика” (2002), „Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс” (2004), „Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій” (2005), „Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми” (2006), „Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретацій” (2006). Викладачі кафедри працюють над комплексною дослідницькою темою „Проблеми рецептивної поетики, наратології і трансляторики в українсько-зарубіжних літературних зв'язках”.

У Чернівецькому національному університеті імені Юрія Федьковича кафедру слов'янської філології та порівняльного літературознавства очолює доктор філологічних наук, професор А. Є. Нямцу – головний редактор щорічного збірника наукових праць „Біблія і культура”, автор праць „Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования)”, „Поэтика традиционных сюжетов”, „Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе”, „Поэтика современной фантастики” тощо. Важливими для розвитку компаративної методології є роботи чернівецьких науковців, докторів філологічних наук, професорів В. І. Антофійчука, Б. І. Бунчука, І. М. Зварича, О. В. Червінської, П. В. Рихла.

Кафедру теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка очолює доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України М. Ільницький. На кафедрі працюють відомі дослідники – професор М. І Гнатюк, доценти В. В. Будний, З. Дрозда, О. І. Галета,

М. О. Зубрицька, Т. В. Лучук, І. М. Старовойт, М. О. Гіряк.

Концепція наукової діяльності кафедри полягає в опрацюванні теоретико-компаративних категорій та понять, а також методик аналізу й опису діахронічних і синхронічних аспектів різноманітних еволюційних чинників, як-от: зміна жанрових і стильових систем; творча індивідуальність письменника і його соціальний статус; мистецькі уподобання публіки і літературно-критичні теорії; культурна політика суспільства і естетична функція національного письменства.

Саме викладачі й науковці ЛНУ імені Івана Франка В. Будний і М. Ільницький є авторами підручника з порівняльного літературознавства для студентів вищих навчальних закладів України.

В Одеському національному університеті ім. І. І. Мечникова кафедра теорії літератури і компаративістики отримала таку назву в 2003 р., хоча комплексне вивчення природи мистецтва було пріоритетним напрямом наукової діяльності упродовж попередніх десятиліть, коли кафедру очолював доктор філологічних наук, професор Г. А. В'язовський. З 1992 р. кафедрою завідує доктор філологічних наук, професор Н. М. Шляхова – автор монографій „Емоції і художня творчість”, „Духовний світ сучасника: Морально-етичні пошуки в сучасній радянській багатонаціональній літературі”, „Художній тип: Соціальна і духовна характерність”, збірника „Життя порізнені листочки”, навчального посібника „Еволюція форм художнього узагальнення” (2011). Окремим напрямом наукової роботи професора кафедри А. А. Жаборюка є історія українського живопису, європейських художніх стилів. Цій проблематиці присвячені його монографії „Український живопис доби Середньовіччя”, „Мистецтво живопису і графіки в Україні в першій половині і середині XIX століття”, „Український живопис останньої третини XIX – початку XX ст.”, „Малярська творчість Тараса Шевченка”, „Давнє українське малярство” (XI-XVIII ст.), „Історичні художні стилі Середньовіччя”, „Художній світ доби Відродження (ідеї,

образи, стиль”.

На кафедрі теорії літератури, компаративістики та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (завідувач: професор Л. В. Грицик) нині працюють доктори наук, професори Л. В. Грицик, О. Г. Астаф'єв, Н. І. Бернадська, Н. В. Костенко, А. О. Ткаченко, М. М. Гнатюк, М. О. Шаповал, доценти Н. М. Андрійченко, О. С. Яровий Наукові напрями роботи кафедри реалізовано у працях проф. М. К. Наєнка „Українське літературознавство. Школи, напрями, течії”, „Романтичний епос”, „Художня література України”; проф. Л. В. Грицик „Орієнталістика Агатангела Кримського в українському літературному процесі початку ХХ ст.”, „Зарубіжна література. Матеріали до вивчення літератур Сходу” у 2-х ч., „Українська компаративістика”; проф. Н. В. Костенко „Поетика Миколи Бажана”, „Українське віршування ХХ ст.”, проф. О. А. Ткаченко „Мистецтво слова. Вступ до літературознавства”; проф. О. Г. Астаф'єва „Образ і знак”, „Художні системи українського зарубіжжя”, „Лірика української еміграції”, М. М. Гнатюк „Текстологічні студії”, М. О. Шаповал „Інтертекст у світлі рампи”, а також у підручниках і посібниках з історії українського літературознавства, вступу до літературознавства, основ компаративістики, історії українського порівняльного літературознавства.

У Бердянському державному педагогічному університеті є кафедра української літератури та компаративістики, якою керує доктор філологічних наук, професор О. Д. Харлан.

За активної участі нинішнього ректора, професора-компаративіста В. А. Зарви було відкрито в 2007 р. на базі БДПУ спільно з Інститутом літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України Науково-дослідний інститут слов'янознавства та компаративістики. В. А. Зарва – автор праць „Російська та українська проза 60 – 80-х рр. ХІХ ст. (концепція просвітницького героя”, „Дискурс Просвітництва в російській

та українській прозі 60-80-х рр. ХІХ ст.” та ін.

Кафедри української літератури і компаративістики функціонують у Черкаському національному університеті імені Богдана Хмельницького (проф. В. Т. Поліщук), Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка (проф. М. Г. Кудрявцев). У Кіровоградському державному педагогічному університеті імені Володимира Винниченка існує кафедра зарубіжної літератури і компаративістики (доц. О. В. Вибрик). До складу факультету іноземних мов Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка входить кафедра романської філології та компаративістики (проф. В. П. Кемінь). У Житомирському державного університету імені Івана Франка створено кафедру українського літературознавства та компаративістики (доц. В. І. Башманівський).

Знаковим для стратегічного міждисциплінарного підходу до теоретико-методологічних і практичних завдань літературознавчої підготовки студентів Луганського національного університету імені Тараса Шевченка стало створення кафедри теорії літератури та компаративістики (12 жовтня 2009 р. наказом в.о. ректора С. В. Савченка № 312-ЗД у зв'язку з поділом кафедри української літератури).

Як бачимо, навіть назви кафедр різних університетів України засвідчують дискусійність статусу компаративістики, адже у згаданих назвах концептуально ця дисципліна пов'язана і з теорією літератури, і з українською літературою, і з іноземною філологією, і з українським літературознавством.

Статус літературознавчої компаративістики, тобто її місце серед інших гуманітарних дисциплін, – питання дискусійне. За твердженням В. Будного та М. Ільницького, традиційний погляд трактує компаративістику як галузь, яка зі своєю методикою і методологією є *розділом літературознавства*. Жан-Марі Карре, Франк Вольман, Діоніз Дюришин розглядали компаративістику ще вужче – як *частину історії літератури*. Рене Веллек та Остін Воррен

вважали її *методологією*, тоді як Віктор Жирмунський відносив її до *методики*, а не методології – це, мовляв, методичний засіб історичного дослідження, який може бути застосований з різною метою в рамках різних методів [2].

За твердженням дослідників, компаративна наукова галузь літературознавства виникла з потреби досліджувати національне письменство в поза(між)національному просторі – спершу в культурних контекстах, близьких мовно або географічно, а відтак – у світовому масштабі. Таке порушення кордонів зробило компаративістику, за образним висловом французького вченого Симона Жена, митником, який стежить за переходом книг через „державний кордон” і тримає в полі зору безпосередні та опосередковані взаємини між літературами [2].

Таким чином, традиційна проблематика компаративістики зосереджена передусім у царині міжлітературних зв'язків і взаємодії. Ці поняття потребують уточнення й додаткового коментування:

Міжлітературна взаємодія – творчий процес, змістом якого є міжлітературні контакти – зв'язки між літературами, а наслідком – збагачення і розвиток національних літератур.

Зв'язки і відношення міжлітературні (у потрактуванні В. Будного та М. Ільницького) – категорії, що відбивають історичний і системний аспекти порівняння літературних явищ. Зв'язок – це контакт, що має причиново-наслідковий характер і творить подібність на основі засвоєння успадкованого чи запозиченого набутку. Відношення – взаємна відповідність, яку виявляють у тому чи тому аспекті літературні явища, включені в загальну систему. Категорія відношення стосується не лише причиново-наслідкових, а й часових, просторових, естетичних та інших аспектів співвіднесених літературних явищ, таких їхніх зіставних параметрів, як подібність / відмінність, спільне / унікальне, універсальне / локальне, загальнолюдське / національне [2].

Питання для самоконтролю

1. Як Ви розумієте значення слова „компаративний”?

2. У чому полягає предмет компаративних досліджень?
3. Як Ви розумієте проблему статусу літературознавчої компаративістики?
4. Назвіть основні напрями сучасних компаративних досліджень.
5. Назвіть прізвища учених-компаративістів.
6. Які українські наукові центри вивчення компаративістики Ви знаєте?
7. Висловіть власні міркування й наведіть приклади на підтвердження власної позиції: „Чи потрібні порівняльні дослідження? Якщо компаративістика – це наука, то які шляхи порівняльного вивчення є найбільш продуктивними?”

Лекція № 2. ПЕРЕДІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Питання для розгляду

1. Поняття методології досліджень.
2. Історія виникнення порівняльних літературознавчих студій.
3. Розвиток компаративної методології.

Мета: окреслити основні етапи компаративних досліджень, охарактеризувати тенденції сучасної компаративної методології.

Ключові слова: передісторія, порівняльно-історичний підхід, типологічний метод, методологія.

Поняття методології досліджень

Методологія – це вчення про структурну побудову, логічні конструкції, методи і принципи розв’язання наукової проблеми, конкретніше – вчення про основоположні принципи побудови, форми і засоби наукового пізнання дійсності. Методологія (від грец. *methodos* – шлях дослідження, спосіб пізнання і *logos* – слово, поняття,

вчення): учення про методи пізнання й перетворення світу; сукупність методів, що використовуються в будь-якій науці.

Під методологією літературознавства польська дослідниця З. Мітосек розуміє науку, що складалася з філософії, теорії та історії літератури. На думку вченої, науковими завданнями є „пильнувати ґрунтовність наукових тверджень, узагальнень і настанов” [4, с. 13]. Методологія новітніх літературних досліджень розвивалася за двома магістральними напрямками: один з них формував методики дослідження літературного процесу „на основі окресленої філософії літератури” [4, с. 13]; другий – виходив з можливості „створення універсального, світоглядно нейтрального, чіткого методичного зняття, спрямованого на вивірнення особливостей конкретного літературного матеріалу” [4, с. 13].

Історія виникнення

порівняльних літературознавчих досліджень

Дослідження етапів вітчизняного і світового літературознавства має в українській історіографії свої традиції. Важливими тут є висновки М. Наєнка, О. Галича, Л. Грицик, М. Будного, М. Ільницького. Як відомо, у статусі науки про літературу, порівняльне літературознавство формується в другій половині XIX ст. Подібно до інших наукових галузей, компаративний підхід має багатовікову передісторію, що сягає принаймні античності її класичної пори V – IV ст. до н. е. Науковці наголошують, що до вказаного вище часу це була доннаукова компаративістика, емпірична за своїм характером, теоретично неусвідомлювана й методологічно не розроблена. Проявлялася вона фрагментарно, її репрезентанти вдавалися до порівняльних прийомів, які брали із різних сфер знання та практичного досвіду без більш-менш виробленої наукової термінології й системності. У підручнику з порівняльного літературознавства В. Будного та М. Ільницького зазначено, що в Ранній Новий час, десь з XVI ст., процес формування

літературної компаративістики інтенсифікується і, наприкінці XVIII – на початку XIX ст., набирає необхідної критичної маси, відбуваються глибокі зрушення у порівняльному підході до літератури й визначається настанова на вироблення її наукової парадигми [2]. На межі XVIII – XIX ст. з'являються й набувають поширення дихотомічні концепти літератури: „класичної і романтичної” А. В. і Ф. Шлегелів, „південної і північної” Ж. де Сталь та інші, що мають діахронні та синхронні виміри. На межі XVIII й Гердера XIX ст., головним чином у Франції та Німеччині, розгортається формування наукової компаративістики на рівнях експериментально-практичному і науково-теоретичному. Так, у Франції ще 1805 р. з'являється „Порівняльна еротика, або есей про різні потрактування любові у французькій і німецькій поезії” Ш. де Вілера, в 1816 р. Ф. Ноель викладає в сорбоннському університеті „Курс літературної компаративістики”, входить у вжиток самий термін „літературна компаративістика” (*littérature comparée*), поступово визначаючись у своїй семантиці [2]. У першій половині XIX ст. у кількох французьких університетах з'являються кафедри іноземної літератури, деякі із них набирають компаративістичної векторності. У формуванні науково-теоретичних засад літературної компаративістики особливе значення мали ідеї Й. Гердера та В. Гете. Зокрема, за концепцією Й. Гердера, у національних літературах втілюється „дух народу”, котрий проте є своєрідним проявом „людського духу, живого й вічно діючого”, універсальної єдності, що існує у невичерпній розмаїтості й потребує осягнення в цьому статусі [2].

Порівняльно-історичний підхід передбачає аналіз літературних явищ на основі на подібностях між ними, які засновані на їхній спорідненості (близькості за спільністю походження) та спілкуванні (контактах). Методологічний апарат порівняльно-історичного підходу становлять генетичний (генеалогічний) і зв'язаний з ним контактологічний методи дослідження.

Перший етап наукової компаративістики позначений домінуванням генетико-контактології, і цим вирішальною мірою обумовлена її тогочасна переважна пов'язаність з історією літератури. Порівняльні студії розглядалися як можливі й доцільні лише за наявності текстових збігів і документально фіксованих контекстів літературних явищ, що виступають предметом дослідження. Науковці підкреслюють, що в одних школах, як-то в німецькій, а також в російській та українській, увага спрямовувалася переважно на генетичні зв'язки, на виявлення їх джерел та вивчення їх поширення й трансформацій; великої популярності набула теорія міграції сюжетів та мотивів, переважно фольклорно-міфологічного походження [2]. Натомість у французькій компаративістиці досить швидко на перший план висуваються контактологічні аспекти й проблеми, порівняльне вивчення розвинених національних літератур, їхніх течій і стилів, морфології і поетики – переважно в перспективі контактів своєї літератури з іншою / іншими та впливів на них. Десь до останньої третини ХХ ст. англійське літературознавство характеризується переважним інтересом до порівняльної історії англійської та інших європейських літератур і відсутністю системної розробки теорії літературного компаративізму [2].

Розвиток компаративної методології

Д. Наливайко наголошує, що в середині ХІХ ст. напрям компаративістики, оснований на позитивістській методології, вступає у глибоку кризу й витісняється порівняльною типологією, яка зосереджується на вивченні аналогій і спільностей літературних явищ, їхніх контекстів і систем. Генетико-контактологія втрачає самодостатність і значною мірою інтегрується порівняльною типологією. Ця зміна загальної парадигми літературної компаративістики викликала зміну її векторності, спрямовуючи по висхідній її рух до теорії літератури.

Другий етап розвитку компаративістики вчені

пов'язують із **типологічним методом**, що посилив теоретико-узагальнювальні підходи до літератури й розширив, фактично до безмежності, діапазон компаративних досліджень. Вихід на передній план порівняльної типології приводить також до істотних змін у функціонуванні компаративістики в системі літературознавчих дисциплін, якоюсь мірою вона набуває значення й сенсу інтегруючої складової загального літературознавства. Усі ці процеси й тенденції готували ґрунт для переходу наукової компаративістики до її нового, сучасного етапу, означеного появою нових векторів і тенденцій.

На третьому етапі в останні десятиліття ХХ ст. формується нова компаративістична парадигма з такими, за визначенням Д. Фоккема, детермінатами, як

- a) нова концепція об'єкта літературознавчого дослідження;
- b) введення нових методів;
- c) нове бачення наукової цінності дослідження літератури;
- d) нове соціальне обґрунтування вивчення літератури [2].

В. Будний та М. Ільницький зазначають, що на цьому етапі відбулося також кардинальне предметно-тематичне розширення літературної компаративістики, можна навіть сказати – його подвоєння. До останніх десятиліть минулого століття предметом компаративістики було вивчення міжлітературних зв'язків і відносин, але залишалася поза її компетенцією така не менш масштабна й значуща сфера взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами та видами духовно-творчої діяльності, як філософія, історія, релігія, соціологія та інші суспільні й гуманітарні науки. Безперечний авторитет у цьому розширенні належить американській науці. Спершу міждисциплінарні дослідження зустріли досить жорсткий спротив європейських учених, але під кінець ХХ ст. вони вже сприймаються як законна складова компаративістики [2].

Ще одна фундаментальна прикмета сучасної компаративістики – це її дедалі щільніша й активніша

пов'язаність із теорією літератури.

До тих методологій теорії літератури ХХ ст., які найбільш широко і продуктивно застосовуються в сучасній компаративістиці, слід віднести герменевтику, рецептивну естетику, культурну антропологію й інтертекстуальність.

Прикметною особливістю сучасної компаративістики початку ХХІ ст. (**четвертий етап**) виступає її методологічний плюралізм, в якому вбачається закономірний феномен, корелятивний епосі постмодернізму, структурі її світосприйняття й мислення, на відміну від попередніх етапів наукової компаративістики, коли на кожному з них домінував певний напрям чи тип (генетико-контактологія на першому й порівняльна типологія на другому), на її сучасному етапі не знаходимо подібної домінанти.

Питання для самоконтролю

1. Як Ви розумієте поняття „методологія”?
2. У чому полягає сутність порівняльно-історичного підходу до вивчення літератури?
3. Чим відрізняються типологічні підходи до вивчення літератури від генетико-контактних?
4. Спробуйте виокремити основні етапи компаративних досліджень, охарактеризувати тенденції сучасної компаративної методології.

Лекція № 3. ГЕНЕТИКО-КОНТАКТНИЙ ПІДХІД ДО ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРИ

Питання для розгляду

1. Сутність генетичного підходу до вивчення літератури.
2. Форми міжлітературних контактів.
3. Рецепція як синтетична форма генетично-контактних зв'язків.
4. Переклад як форма літературних зв'язків.

Мета: розкрити сутність генетико-контактного підходу до вивчення літератури; охарактеризувати основні форми й

види міжлітературних зв'язків; окреслити особливості рецепції літературних явищ; визначити специфіку перекладу як форми літературних узаємин.

Ключові слова: генетико-контактний підхід, синхронія, діахронія, рецепція, переклад.

Сутність генетичного підходу до вивчення літератури

Генетично-контактний (генеалогічно-контактологічний) підхід, що зародився в порівняльно-історичній компаративістиці ХІХ ст., вивчає міжлітературні зв'язки і відношення, які стосуються спадкоємності і комунікації у сфері міжлітературних і міжкультурних відносин. Генеалогія зосереджена на тих подібностях (відповідностях, спільностях), що засновані на спорідненості літературних явищ, а контактологія – на тих, що спричинені їхнім спілкуванням (тобто двосторонніх міжнародних літературних взаєминах). Предметом генетично-контактного дослідження є різноманітні взаємодії у міжлітературному просторі й часі, що їх описують такі категорії, як традиція, еволюція, вплив, запозичення, рецепція тощо.

Порівнюємо літературні явища задля глибшого пізнання їх і вивчення таких відношень між ними, як:

- тотожність / подібність / відмінність;
- спільне / особливе / унікальне;
- універсальне / зональне / локальне;
- загальнолюдське / інтернаціональне / національне тощо [2].

Методологічний апарат порівняльно-історичного підходу становлять генетичний (генеалогічний) і зв'язаний з ним контактологічний методи дослідження.

У вже згаданому підручнику з порівняльного літературознавства наголошено, що генетичний (генеалогічний) метод заснований на порівнянні подібних літературних явищ та історичному їх розгляді для з'ясування наявності / відсутності спорідненості між ними. Зрозуміло, що хронологічно більш раннє, попереднє, літературне явище породжує наступне: байронізм у європейських літературах

спричинений розголосом поем Байрона, які стали взірцем для романтично налаштованих митців і породили низку бунтівних героїв [2].

В. Будний і М. Ільницький наголошують, що синхронні літературні явища, що мають ті чи ті подібні риси, генетична методологія проектує на вісь діахронії, шукаючи причини цієї подібності у їхньому походженні: виявляє спільних літературних „предків”, моделює генотип, простежуючи генеалогічні лінії (одні з яких розвиваються, а інші уриваються) та мутації (тобто поступові видозміни, спричинені пристосуванням до нових умов) у наступних поколіннях „нащадків”[2].

Діахронія (від гр. dia – через, кризь; chronos – час) і **синхронія** (від гр. synchro-nos – одночасність) – два виміри літературних явищ: перший – часовий, процесуальний, історичний, який дає уявлення про еволюцію національних літератур та розвиток міжлітературних взаємин, а другий – структурний, системний, асоціативний, що полягає в одночасному співвіднесенні низки літературних явищ, виявляючи аналогії та контрасти, типологічні спільності і відмінності між ними. Терміни запровадив Ф. де Соссюр у „Курсі загальної лінгвістики” (1916) [2].

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

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

Водночас подібність, заснована на генетичних зв’язках, виявляють між літературними явищами, які постають на

ґрунті спільної спадщини. Наприклад, спорідненістю з античною культурою зумовлено чимало подібностей у сучасних європейських (в тому числі й українській) літературах, як-от спільна для них система літературних родів, однакові жанрові моделі, коло міфологічних та історичних тем, традиційних сюжетів та образів, суголосність світовідчуттєвих і світоглядних концепцій [2].

Форми міжлітературних контактів

У підручнику „Порівняльне літературознавство” В. Будного та М. Ільницького читаємо: „**Міжлітературні контакти (зв’язки)** належать до сфери міжлітературної взаємодії (комунікації), і під ними мають на увазі як односторонню дію адресанта на сприймача, різноманітні форми сприймання іншонаціональних літературних явищ, так і двосторонні міжнародні літературні взаємини, які, власне, і становлять взаємодію. Контактологічна методологія, основи якої заклав Т. Бенфей, оперує такими категоріями, як вплив, запозичення, міграція, рецепція тощо [2].

Контактні зв’язки лежать в основі міжлітературної комунікації, яка виникає внаслідок налагодження процесу одно – чи двосторонніх стосунків, і бувають синхронними (А. Міцкевич – О. Пушкін, І. Франко – Я. Каспрович, Т. С. Еліот – Е. Павнд) і несинхронними (звернення Лесі Українки до біблійних джерел, М. Яцкова – до новелістики Е. По, Дж. Джойса – до „Одіссеї”). Притім контактні зв’язки часто виникають незалежно від генетичної спорідненості, хоча генетичні зв’язки завжди ґрунтуються на контактних – безпосередніх (байронізм Ю. Словацького і М. Лермонтова виник унаслідок ознайомлення обох митців із творчістю видатного англійського романтика) та опосередкованих (численні автори історичних романів вальтерскоттівського типу не обов’язково мусили бути читачами „Айвенґо” і „Квентіна Дорварда” – їх захопила течія „скоттизму”; до появи „Зів’ялого листа” І. Франка чи „З теки самовбивці” П. Карманського спричинилися як безпосереднє читацьке

враження від роману Гете, так і наявність літературної моди – „вертеризму”” [2].

Цікавий приклад зв'язків української літератури з ренесансною культурою можна знайти у творчості В. Винниченка.

Іноді вставна історія слугує сюжетним матеріалом для народження нового твору. Сюжет „Історії Якимового будинку” В. Винниченка є варіацією однієї зі вставних новел з роману М. де Сервантеса Сааведри „Дон Кіхот”. Окрім того, має значення розгортання літературної традиції, адже, за словами І. Козлика, „Сервантес увійшов в історію літератури як творець синтетичного романного жанру” [5, с. 152]. Детальніше перенесення проблематики твору В. Винниченка в актуальну для його творчості сферу взаємин між статтями охарактеризував В. Панченко. Дослідник наголошує: „З-поміж різних форм літературних сходжень варто виділити приклад травестування В. Винниченком вставної новели з „Дон Кіхота” М. Сервантеса” [6, с. 268]. Нас цікавлять сюжетні паралелі двох текстів та, власне, механізм трансформації вставної новели на цілком автономний твір, оскільки така практика (як і зворотні зміни) не є одиничною. Василь і Яким з твору В. Винниченка, як і Лотаріо й Ансельмо з „Повісті про безрозсудно-цікавого” – „обидва були нежонаті, молоді, одного віку й однакового звичаю, – усі ці обставини тільки зміцнювали їхню обопільну приязнь” [7, с. 285]. Зближує героїв В. Винниченка й очікування щастя: „Дійсно, не само щастя, не захват красою, вставав у душі, а именно віра в щастя, туга за ним, і непереможне, жагуче прагнення до його” [8, с. 5]. У М. де Сервантеса Ансельмо підмовляє Лотаріо спробувати спокусити його дружину Камілли, аби переконатися в її вірності. Подібне випробовування готує дружині Ліні й Яким. В. Панченко зауважує, що образ порожнього будинку, з якого зникли затишок і щастя, окреслений Сервантесом, є ключем до твору В. Винниченка. У Винниченковій версії вставної новели з „Дон Кіхота” ідеалізм адвоката Якіма

Чепурківського щодо побудови оселі власного щастя, своєрідного оновленого „дому буття” зіштовхується з руйнуванням норм шлюбних стосунків, адже його небажання вінчатися з Ліною викликає бурхливий супротив родини Довбнів. „Ідеальні прагнення, – пише Е. Ауербах, – повинні гармоніювати з навколишньою дійсністю принаймні в одному – вони не можуть пройти повз самого світу, повинні стикнутися з ним, зав’язати з ним взаємини, так, щоб склався справжній конфлікт” [9, с. 347]. Інакше, за твердженням дослідника, „не тільки немає надії на успіх, але й немає навіть вихідної точки, яка коренилася би в реальності, – постріли в порожнечу” [9, с. 347]. В „Історії Якимового будинку” ця метафора набула конкретного сюжетного втілення: Яким загинув від пострілу брата дружини, „місяців через два Сергія Івановича Довбню судили і суд одноголосно виніс йому виправдуючий присуд. А ще через кілька місяців Олена Іванівна Чепурківська вийшла заміж за поручика Калмикова. Так кінчилась історія Якимового будинку” [8, с. 75].

В обох творах цей конфлікт, ініційований самими чоловіками, набув трагічної розв’язки. Через низку хитрощів та кумедних ситуацій у традиціях збірки „Декамерон” проходять персонажі „Повісті про безрозсудно-цікавого”, проте ефект комічної плутанини в фіналі розсіюється, а натомість невідомий автор подає після історії відомості про загибель усіх трьох учасників подій. У своїй праці „Мімесис. Зображення дійсності в західноєвропейській літературі” Е. Ауербах доходить висновку, що вся складність полягає в тому, як Дон Кіхот з його нав’язливою ідеєю поєднує шляхетний і чистий задум спокутування з абсолютною безглуздістю й нісенітницею. Трагічна боротьба за ідеали, за здійснення сподівань може бути передусім подана тільки як осмислення втручання в реальне життя. Так постає необхідність переглянути чинні умови існування. Водночас „проти такого осмисленого ідеалізму повстають протилежні

сили”, серед яких Е. Ауербах називає й консервативні переконання [9, с. 347].

Іронія з приводу ілюзорних планів побудови нових шлюбних стосунків, здавалося б, свідчила про вичерпаність цієї теми для В. Винниченка, проте, він розробляє її в інших творах. „У драмі „Пригвожені”, – пише В. Панченко, – Родіон Лобкович, людина „з нових” пропагує ідею пробного шлюбу, такої собі взаємної перевірки перед одруженням, яка б дала відповідь на питання про доцільність самого шлюбу” [10, с. 186]. Цікавою є театральна історія твору, яку переповідає В. Панченко. „В. Немирович-Данченко був у захваті від „Розп’ятих” (інша назва „Пригвождених”), але п’єса на сцені МХАТу так і не з’явилася. І винен у цьому був сам В. Винниченко, який наполягав, щоб виставою „Розп’ятих” МХАТ „узяв під свою оборону справу перетворення людини й перебудову шлюбу. В. Немировича-Данченка така вимога знітила й ошелешила...” [10, с. 186].

В. Будний і М. Ільницький говорять **про різновиди зовнішніх контактів – обмін книгами, творчі взаємини між письменниками, геополітичні чинники**, які впливають на літературний процес (близькість чи віддаленість країн, їхні міждержавні взаємини, етнокультурний склад, політичний устрій тощо, навіть таке нещастя для народів, як війна, може відіграти певну роль у цій сфері). Зокрема, в історії інших європейських літератур важливу роль відіграли **емігранти** з Ірландії (Джеймс Джойс, Шон О’Кейсі, Семюель Беккет), Польщі (Адам Міцкевич, Юліуш Словацький, Ципріян Норвід), Росії (Іван Бунін, Александр Купрін, Владімір Набоков, Александр Солженіцин, Васілій Аксьонов, Владімір Войнович) [2].

Зокрема, Б. Рубчак як один із фундаторів Нью-Йоркської групи виокремлює еміграційну та діаспорну спільноти. За його спостереженням, еміграційна громада „запаадливо консервує історичні й культурні вартості, розпачливо намагаючися заморозити рух. Вона вперто закриває очі на віяння, які непомітно, але й невблаганно, її змінюють,

перетворюючи її – на гірше чи на краще – з громади еміграційної на громаду діаспорну” [11, с. 90]. Проти терміну діаспора, однак, категорично виступав Юрій Шерех, наголошуючи, що людей спіткало не „розсіяння”, а свідомо був обраний шлях поза межі батьківщини [12, 63].

Сучасне українське літературознавство пропонує два погляди на історію літературно-мистецького життя закордонного українства. По-перше, у науковому середовищі поширеним є самостійне вивчення літератури еміграції. По-друге, обґрунтовано звучить теза про необхідність інтеграції здобутків представників зарубіжної україніки в єдиний із материковим мистецький простір. Ці обидва погляди мають своїх прихильників і опонентів. Так, Б. Бойчук зауважує, що українська література „пливла двома річищами. Головне річище – поезія, творена на батьківщині, і друге, побічне – поезія на еміграції” [13, с. 14].

„Про вигнання можна прочитати у віршах, але куди повчальніше побачити своїми очима їх автора, поета-вигнанця. Поет глибше за всіх переживає й яскравіше утілює в собі всі протиріччя вигнання [14, с. 253]”, – наголошував Е. Саїд. Такі літератори-вигнанці та їх численні побратими по нещастю, за словами Е. Саїда, повертають велич статусу біженця – статусу, спеціально придуманому для того, аби принижувати людей, відмовляючи їм в національній приналежності [14, с. 253].

Глибинну сутність еміграції намагався осягнути Е. Саїд. За його переконанням, „вигнання в тих масштабах, якого воно набуло в ХХ ст., непізнанне ні засобами мистецтва, ні засобами наук про людину; література вигнання у кращому разі надає зримій формі тим стражданням і поневірянням, яких більшість людей не зазнали на особистому досвіді; але вважати, ніби вигнання, що породило цю літературу, сприяє пробудженню гуманності, – означає тішитися банальностями, скинувши з рахунку всі втрати його жертв, усі покалічені долі й те мовчання, яким воно реагує на будь-яку спробу відшукати в нім щось „конструктивне” [14, 252 – 253]. „Хто

наважиться заперечувати, що пануюче в літературі і тим більше в релігії трактування вигнання завуальовує його найбільш страхітливі сторони? Перерахуємо їх: по-перше, вигнання – це щось до неподобства земне, обумовлене, як це не боляче усвідомлювати, не містичними, а суворо прозаїчними історичними передумовами. По-друге, на вигнання людей прирікають тільки люди – і ніхто інший. По-третє, вигнання – та ж смерть, тільки менш милосердна: вирвавши вже мільйони, за останніми підрахунками, людей з родючого ґрунту рідних місць, воно прирікає їх на тривалу агонію далеко від звичного клімату і традицій, далеко від близьких [14, с. 253]”, – відзначає мислитель.

До літературних контактів належить **листування митців**. Наприклад, у листах до П. Плетньова, О. Никитенка та М. Прокоповича М. Гоголь боляче реагує на претензії щодо дозволу публікації „Повісті про капітана Копейкіна”, навіть впадає у розпач [15, с. 37]. Цей епізод „Повісті...”, за переконанням самого автора, необхідний не для зв’язку подій, а для того, щоб на мить відволікти читача, аби одне враження змінити іншим, і хто в душі художник, той зрозуміє, що без нього лишається велика прогалина [15, с. 37]. Очікуючи на рішення цензурного комітету після повторного прочитання, письменник висловлює свої побоювання в листі до М. Прокоповича від 15 квітня 1842 р.: „Я боюся, щоб не затяглося, і без Копейкіна я не можу і подумати випустити рукопис” [15, с. 38].

Варто назвати й таку форму контактів, як **літературні гуртки, салони й кав’ярні**. Наприклад, початки Нью-Йоркська група українських поетів слід шукати в зустрічі 20 грудня 1958 року в італійській кав’ярні „Павич” біля парку Вашингтона Богдана Бойчука (1927), Юрія Тарнавського (1934) і Патриції Килини (1936)

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

Ігор Качуровський виокремлює такі **складові зв'язку між письменниками**:

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

Рецепція як синтетична форма генетично-контактних зв'язків

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

Важливими для подальшого розкриття проблеми є роботи Г. Р. Яуса „Естетичний досвід і літературна герменевтика”, Г. Сивоконя „У вимірах сприймання: Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функції”, Р. Гром’яка „Естетика і критика. Філософсько-естетичні проблеми художньої критики” тощо.

Осмыслиючи явище діалогічного розуміння в міжлітературних зв’язках, Ганс Роберт Яусс запропонував розрізняти в історико-літературному процесі обидва аспекти стосунку тексту і читача, тобто вплив – як спричинений текстом – і рецепцію – як спричинений адресатом – елемент конкретизації смислу.

Притім, на відміну від впливу, рецепція може бути не лише пасивною і позитивною, а й активною і полемічною, що проявляється, скажімо, в пародіюванні („Енеїда” Вергілія – „Енеїди” італійця Дж. Б. Лаллі, француза П. Скаррона, австрійця А. Блюмауера, росіянина М. Осипова, українця І. Котляревського), концептуальному переосмисленні („Севільський ошуканець, або Камінний гість” Тірсо де Моліни – донжуанівська тема в Ж.-Б. Мольєра, П. Корнеля, К. Гольдоні, Д. Г. Байрона, О. Пушкіна, Б. Шоу, Лесі Українки та інших формах творчого засвоєння [2]).

А. Волков відзначає, що запозичуватися можуть різні елементи претексту:

- сюжет (так переважно чинили Алішер Навої, Вільям Шекспір, Бертольд Брехт);
- окремі мотиви (скажімо, мотив польоту на Місяць, що вперше появився в опублікованому посмертно 1657 р. утопічному романі С. де Бержерака „Інший світ, або Держави та імперії Місяця”, породив цілий тематичний куц сюжетів у романах „Незвичайна пригода Ганса Пфалля” Е. По, „З Землі на Місяць” та „Навколо Місяця” Ж. Верна, „Подорож пана Броучека на Місяць” С. Чеха тощо);
- персонажі (роман „Дон Кіхот” Сервантеса – комедія Г. Філдінга „Дон Кіхот в Англії”, поема „Молитва за

нашого пана Дон Кіхота” Р. Даріо; трагедія „Гамлет” Шекспіра – поема „Смерть Гамлета” М. Бажана);

- композиційні, стильові та інші поетикальні форми; наприклад, композиційно-стильові риси байронічної поеми, що сформувалися у „Чайлд Гарольді” та „Дон Жуані”, стали взірцем для „Беньовського” Ю. Словацького, „Євгенія Онегіна” О. Пушкіна, „Гайдамаків” Т. Шевченка й інших поемних творів доби романтизму;

- висловлювання (цитати, епіграфи) тощо [2].

Наприклад, у творчості Н. Королевої синкретизм постає як спосіб письма; категорія, що визначає семантичний і наративний рівень роману „Quid est Veritas?”. В авторській передмові зазначено, що письменниця спиралася на численні іспанські та провансальські легенди й апокрифи, які вона розшукувала і збирала протягом майже усього свого життя [16, с. 265]. Зацікавлення історією Понтія Пілата живилися саме родинними легендами, за якими мати письменниці походила з роду Мединаселі, спорідненого з родом Пілата. До цієї теми Н. Королева зверталася ще у збірці „Во дні они” (1935) і працювала над нею понад 25 років. І. Набитович зазначає, що характерною для роману є побудова сюжету, базованого на євангельських подіях, не лише шляхом повторення відомих фактів з Нового заповіту, а й шляхом їх „добудовування”, заповнення лакун деталями з інших історичних джерел: „Письменниця йде шляхом створення подієвих конструктів за допомогою розгорнутого полілогу – розповідей про чудо (як таке, що вже відбулося) різних героїв твору” [17, с. 8]. Зміцнюючи претензію на правдивість, авторка налаштовує читача і збільшує напруження, пов’язує кілька, на перший погляд, самостійних розповідей у завершену єдність – оповідь про воскресіння. Історія про воскресіння Лазаря має ознаки вставної новели, оскільки відзначається зміною оповідача, адже її спочатку розповідає дружині Понтія Пілата Клавдії Прокулі її рабіня, уведенням мотивів обрамлення, групуванням дійових осіб, пов’язаних

власною фабулою, закоріненістю розв'язки в первинну оповідь.

Серед текстуальних включень естетичною та змістовою самостійністю разом із оповіддю про воскресіння Лазаря відрізняються історії про Святий Грааль, Христове воскресіння, давній переказ про посланців світла та оніричні вкраплення новелістичного характеру. Зокрема, глибиною змісту позначений сон Понтія Пілата: „Але бачив ясно, як перед ним розіслався безмежною площиною широкий земний світ. Був це земний диск, заповнений людьми, дрібними, метушливими, як комашня. І всі вони біжать довкола, всі – в одному напрямі... Горе тому, хто наслідиться йти проти течії! Всі мусять бути однакові. Такий „закон”!” [16, с. 304]. Психологічно напружена картина сну Пілата містить філософічно закорінену розв'язку, що слугує антиципаційним прийомом в подальшій композиційній організації роману: „Страх не перед смертю, а перед життям!... Як більшість людей... Як усі!... Душу обпекло образою, здавило болістю, огорнуло огидою. Аж застогнав. Він від цього стогону прокинувся. Бо ж, вертаючись до притомности й недрісного стану, усвідомив собі, що то був його власний голос, спотворений невпізнанно жахом безслівного; глухонімого вигуку” [16, с. 305]. До цього ж образу прірви письменниця звертається ще раз наприкінці роману, коли в розділі „Між двома блакитями” подає сон дружини Пілата. Виразною є символіка цієї композиційної частини, зокрема зображення фіалкової галявини. По-перше, фіолетовий колір пов'язаний зі стриманістю, духовністю та каяттям, а також із переходом від життя до смерті. На деяких зображеннях Ісус і Марія вбрані у фіолетові шати. По-друге, в символіці квітів фіалка також асоціюється зі скромністю – символізм фіалок у сценах поклоніння волхвів, де ці квіти є натяком на цнотливість Діви Марії. Звернімося до тексту: „В уяві, в задумі своїй, у думках Прокула схоплюється з виступу скелі й, не оглядаючись уже на „зловісні квіти” йде до тієї дикої розщілини, в якій зникли Йосиф з Пілатом. Але...загубила стежку! Та, якою вона

ступає, цілком інша, рясно засіяна фіалками, великими, темними, запашними... Квіти дивляться просто в Прокуліні очі глибоким, сумним, фіялковим поглядом. Неначе ось-ось промовлять до неї..." [16, с. 537]. У цьому фрагменті виразнюється ще одне семантичне наповнення цього образу. Як відомо, у міфології Давньої Греції фіалка присвячувалася богині рослинності й володарці підземного світу Персефоні, тому для греків це була квітка жалоби, проте водночас і воскресіння.

На думку Я. Поліщука, чи не найзахопливішим легендарним сюжетом у романі „*Quid est Veritas?*” є оповідь про чарівну чашу, котра в історії християнства стала особливим культовим предметом і породила величезну кількість переказів [18, с. 133]. Авторка ґрунтовно підійшла до розробки цього мотиву, про що свідчать чисельні коментарі, подані в примітках: „Гebraйська легенда про „св. Грааль – земний келих”. До неї нав’язує свою книгу під заголовком „*Montsalvat*” французький письменник П’єр Бенуа, друковану 1957 р. У цій книжці „келих св. Граалю” приносить смерть усім, що його шукають. У мусульман Ангел Смерті, Азраель, приносить людям смерть не напуванням їх з келиха смерті, але цілуючи їх в уста” [16, с. 334 – 335]. „Опис келиха – не фантазія авторки, а взято його з опису так званого „Баальбекського келиха”, знайденого коло 1919 – 1920 р. в Сирії, в околиці Баальбеку”, – свідчить інше джерело [16, с. 374]. Письменниця доводить, що легенда про Святий Грааль має язичницьке коріння й веде свій родовід від давнього індоєвропейського міфу про магічний кубок, що символізував відродження. Письменниця подає свою версію відомого сюжету, за якою колишній прокуратор вирушає в подорож за келихом із Христовою кров’ю, під час бурі гине, але відроджується Лазарем для подвижницького життя в особі святого Маріюса.

Унікальну роль, за спостереження Я. Поліщука, виконують авторські примітки, котрі перетворюються на поширені ремарки з автобіографічними рефлексіями. Ці

примітки можна читати окремо, черпаючи з них чимало інформації про багате життя, інтелектуальні погляди й захоплення, а також особисті уподобання авторки [18, с. 134]. Письменниця поєднує свої спогади, фрагменти етнографічного, країнознавчого, юридичного, лінгвістичного, релігійного, езотеричного, мистецького змісту. У романі „Quid est Veritas?” наявні такі відомі типи інтертекстуальних повідомлень: власне інтертекстуальність (безпосереднє вживання тексту в тексті), паратекстуальність (вмонтовані в сам текст: авторська передмова, примітки, заголовки), метатекстуальність (коментар, що стосується іншого тексту). Саме синтез релігійного, наукового та міфологічного мислення є джерелом художнього світу низки творів, що є оригінальними здобутками в контексті стильових модифікацій вітчизняної прози та індивідуальних художніх системах.

Певною мірою, схожа структурна організація притаманна творові Л. Мосендза „Останній пророк”. Письменник, за спостереженням Н. Мафтин, „відмовляється від використання „декамеронівського типу рамки”, що охопила б цілу збірку. Використовує традиційне обрамлення та єдиного оповідача” [19, с. 162].

Спадщину Л. Мосендза в контексті художнього доробку митців Празької школи розглядали О. Астаф'єв і М. Ільницький, до окремих фактів біографії письменника й аспектів його творчості зверталися Р. Задеснянський, О. Тарнавський, О. Баган, З. Гузар, Ю. Ковалів, а також інші дослідники. Системний підхід до текстів Л. Мосендза запропонував І. Набитович у дисертації „Творчість Леоніда Мосендза. Особливості художнього світовідображення” (1999) і монографії „Леонід Мосендз – лицар святого Грааля: Творчість письменника в контексті європейської літератури” (2001). Етапними в розкритті призабутих сторінок історії літератури стали наукові конференції „Творчість Юрія Клена у контексті українського неокласицизму і вісниківського неороматизму”

(Дрогобич, 2003) та „Творчість Леоніда Мосендза у контексті вісниківського неоромантизму: історико-літературні та поетикальні аспекти” (Вінниця, 2009), адже теми доповідей О. Бондаревої, А. Гуляка, О. Єременко, П. Іванишина, Г. Клочка, Ю. Мариненка, І. Руснак та інших науковців розкривали різні аспекти художньої спадщини письменника. Новаторський ракурс сприйняття творчості Л. Мосендза запропонувала В. Просалова в дисертації „Празька літературна школа: текст, контекст, інтертекст” (2005) та монографії „Текст у світі текстів Празької літературної школи” (2005). Предметом уваги стала презентація „простої форми” новели в повістевій структурі „Засіву” крізь призму інтертекстуальних відношень.

Повість Л. Мосендза „Засів” окремими розділами друкувалася в „ЛНВ” та „Віснику” і в перспективі мала стати частиною більшої епічної форми. В останніх рядках історії повернення хлопчика Ніно до свого національного коріння автор зауважує, що відтепер починається нова історія – історія українця Антонія Людкевича [20, с. 95]. І. Набитович наводить документальні підтвердження цього ідейного задуму письменника, зокрема листи Л. Мосендза до редактора „Вогнів” Є.-Ю. Пеленського від та О. Теліги до Н. Лівницької-Холодної від 26 червня 1932 р. [21, с. 170].

Основний зміст автобіографічної повісті „Засів” полягає в художньому осмисленні витоків формування цілісної особистості юного Ніно, пошуків хлопчиком власної національної ідентичності в зросійщеному середовищі. Вузловими етапами цього винайдення постає в повісті низка „золотих зерняток” – епізодів: уперше почуте „а ми, синку, руські”, „перелицьовані на власний штиб відомості про народи, поляків, руських і криваве минуле”, які маленький Ніно переказує іншим дітям. Найбільше уяву дитини вражає оповідання баби Докії про підземний монастир, заснований Святим Антонієм, аби духовні християни могли убезпечитися від турецького нашествия. Від перевізника діда Гаврила хлопчик дізнався про Україну: „Нове, нечуване ще слово

бринить всіма голосами й виграє безліччю барв тільки що живих візій. Він тихенько повторює: Україна!... ” [20, с. 51]. Сцена дитячих пустощів Ніно, Дарки та улюбленця хлопчика дворового собаки розгортається як ланцюг знаменних подій, що уособлюють карколомні повороти людських доль „від пригоди до несподіванки, від небезпеки до боротьби, до героїства, до самопожертви” [20, с. 66]. Композиційно цей епізод має ознаки завершеної новелістичної форми, в якій остання фраза – типовий новелістичний пуант. Мужність героя твору в ситуації смертельної небезпеки, рішучість сусідської дівчинки – вияв кристалізації сильних характерів персонажів. Подальшими сходишками стали репліка матері про батькового брата, „кудись за Україну засланого” [20, с. 71], фрагментарне окреслення психологічного стану батька, його реакція на питання сина і друга кульмінація – загострення конфлікту з російськомовною вчителькою та батьківське покарання. Епіграфом до „Засіву” Л. Мосендз обрав слова з Євангелія від Марка: „Слухайте: ось вийшов сіяч сіяти...”, а вставна новела-притча про Божественного сіяча з Євангелія від Матвія є ідейно-естетичним центром повісті. Образ сіяча в повісті Л. Мосендза близький до аналогічного образу з „Веснянок” І. Франка („Встань, орачу, встань...”). Притчева символіка зерна постає своєрідним „соколиним поворотом”. Пейзажна замальовка набуває ознак притчі, адже закріплений традиційною поетикою сюжетний мотив розгортається у просторі культурно-національного ландшафту, „де спить малий, натхненний утікач до забутої предками й знов віднайденої рядовим інстинктом Батьківщини” [20, с. 95]. Важливість біблійного тексту в повісті помітив й І. Набитович: „У містичному образі сіяча, що вийшов до схід сонця на зораний лан, і в образі малого хлопчини, що спить у борозні, Леонід Мосендз творить власну історіософську візію шляху свого народу. Хоча довкола вже підноситься густа зелень сусідніх нив і сіяч дещо спізнився, але ця рілля врожайна, зерно добірне, і його нива ще дожене своїм врожаєм сусідні поля” [21, с. 173].

Новелістичне художнє оформлення історії порятунку хлопчика й собаки, смислове навантаження інкорпорованого в XXVII розділ епізоду біблійної семантики засвідчують: у „Засіві” „міцно концентрується, збирається в один фокус образний матеріал теми, досягається єдність і цілокупність враження” (В. Фащенко).

Переклад як форма літературних взаємин

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

Автори підручника з порівняльного літературознавства розмірковують над тим, що на Заході переклад трактують як складник літературної компаративістики, а в українських університетах його здавна фахово викладають і успішно вивчають як окрему дисципліну [2].

Переклад – це відтворення тексту іншою мовою, перекодування його з мови оригіналу на мову сприймача. У сучасному світі розвиваються науковий, технічний, діловий, мистецький (художній) та інші види перекладу, які виконують інформативну, просвітницьку, культурну, естетичну функції. Розрізняють такі форми перекладу:

- усний (у тому числі синхронний);
- письмовий;
- опосередкований (здійснений не з оригіналу, мовою якого перекладач не володіє, а з посередника – перекладу цього тексту на третю мову);
- автоматичний (машинний).

Р. Якобсон у роботі „Про мовознавчі аспекти перекладу” (1958) виділив три види перекладу:

- внутрішньомовний (інтерпретація вербальних знаків іншими знаками тієї ж мови, як-от у метафразі – прозовому переказі змісту поетичного тексту);
- міжмовний (інтерпретація вербальних знаків однієї національної мови засобами іншої мови);

- міжсеміотичний (інтерпретація вербальних знаків засобами невербальних знакових систем, скажімо, екранізація літературного твору) [2].

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

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

В. Будний і М. Ільницький подають такі визначення:

Буквальний переклад – різновид перекладу, який ставить за першочергову мету точне відтворення лексичних, синтаксичних, версифікаційних особливостей оригіналу навіть ціною втрати важливих змістових нюансів. Протилежний вільному перекладу.

Вільний переклад – різновид перекладу, що використовує образні засоби, не властиві першотворові, задля відтворення його духу.

Адаптація, переспів, переробка – це межові явища між рецепцією і перекладом, бо перекладач вільно трактує оригінал відповідно до власних творчих інтенцій.

Адаптація (від лат. *adapto* – пристосовую) – пристосування літературного твору до потреб іншого адресата чи виду мистецтва, наприклад переробка для дитячої аудиторії літературного тексту, призначеного для дорослих, або ж його перекодування з однієї знакової системи в іншу під час інсценізації чи екранізації. Така зміна первісного адресата чи медій пов’язана з більшими чи меншими трансформаціями стилістики, композиції та змісту оригіналу.

Підрядник – це дослівний переклад, здійснений спеціально для подальшого мистецького його опрацювання [2].

Питання для самоконтролю

1. Назвіть форми міжлітературних зв'язків.
2. Які типи літературної комунікації виділив І. Качуровський?
3. Наведіть факти творчої співпраці письменників. Наскільки, на Вашу, важливі творчі взаємини митців?
4. Наведіть приклади таких внутрішніх чинників літературного процесу як запозичення, наслідування, епігонство, плагіат.
5. Чи відрізняється художній переклад від підрядника? Що таке адаптація художнього твору?
6. Яке значення в літературознавстві має термін „рецепція”?
7. Назвіть форми міжлітературних зв'язків.
8. Які типи літературної комунікації виділив І. Качуровський?
9. Наведіть факти творчої співпраці письменників. Наскільки, на Вашу, важливі творчі взаємини митців?
10. Наведіть приклади таких внутрішніх чинників літературного процесу як запозичення, наслідування, епігонство, плагіат.
11. Чи відрізняється художній переклад від підрядника? Що таке адаптація художнього твору?
12. Яке значення в літературознавстві має термін „рецепція”?

Лекція № 4. ТИПОЛОГІЧНІ СПІЛЬНОСТІ В РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУР

Питання для розгляду

1. Дефініція поняття „типологія”.
2. Порівняльна поетика.
3. Орієнтовний план аналізу поетичного твору.
4. Спроба аналізу оповідних структур у компаративному вимірі.

Мета: розкрити сутність поняття „типологія”; охарактеризувати основні напрями порівняльно-типологічних літературознавчих студій; подати дефініцію поняття

„поетика”;

сприяти формуванню у студентів навичок компаративного аналізу літературних явищ

Ключові слова: типологія, оповідь, традиція, поетика, компаративний вимір, зіставлення, типологічні збіги.

Дефініція поняття „типологія”

У пошуках критеріїв типологізації літературних явищ дослідники, за словами А. Есалнек, застосовують переважно індуктивний підхід, тому подібні висновки мають різноманітний і не завжди чіткий характер. Однак і такі дослідження тяжіють до теоретичного мислення, типологічних узагальнень, які не можуть бути проігнорованими [22, с. 22]. О. Бондарева звертає увагу на дискусійність цього питання, зупиняється на окремих прикладах імпровізованих класифікацій, що спрацьовують симультанно, адже базуються „на основі незрозумілих критеріїв, немотивованих узагальнень” [23, с. 23]. Типологічні студії різних рівнів традиційно спираються на принципи класифікації, розроблені М. Храпченком. Дослідник наголошує на системному аналізі художніх явищ, ураховує загальну специфіку літератури, особливості її окремих аспектів та однорідність принципів дослідження [24, с. 362 – 383]. На доцільність типологічного розгляду віддалених варіантів одних структурних функцій, завдяки чому легше визначаються інваріантні – типологічні – закономірності, звертає увагу Ю. Лотман.

Типологія (від грецьк. τύπος – відбиток, форма, зразок) – метод наукового пізнання, в основі якого – роз’єднання систем об’єктів та їх групування за допомогою узагальненої, ідеалізованої моделі або типу. У „Новітньому філософському словнику” зазначено: „На відміну від класифікації, типологія виокремлює гомогенні множини, кожна з яких є модифікацією тієї чи іншої якості (суттєвої, „кореневої” ознаки, точніше „ідеї” цієї множини)” [25]. „Великий глосарій з антропології” (2001) відзначає, що проблеми типології набувають актуальності в усіх наукових дослідженнях,

пов'язаних з різнорідними за своїм складом множинностями об'єктів (як правило, дискретних), вирішують завдання впорядкованого опису й пояснення цих множинностей. Типологія розглядається як одна з найуніверсальніших процедур наукового мислення, оскільки спирається на виявлення відмінностей та схожостей досліджуваних об'єктів і спрямована на пошук надійних способів їхньої ідентифікації, а у своїй теоретично розвиненій формі прагне відобразити побудову досліджуваної системи, виявити її закономірності, що дають змогу передбачити існування невідомих досі об'єктів. Небезпека типології – штучність та довільність виокремлення класів об'єктів (типів), особливо якщо досліджувані ознаки мають безперервний характер варіації [26]. Отже, типологію трактують, по-перше, як учення про класифікацію, впорядкування та систематизацію складних об'єктів, в основі яких перебувають поняття про нечіткі множинності та про типи. По-друге, типологія розглядається як учення про класифікацію складних об'єктів, пов'язаних між собою генетично. По-третє, як учення про класифікацію складних об'єктів, між якими важко провести суворі розмежувальні лінії і котрі екземпліфікуються деякими типовими зразками [27].

Під поняттям „збіги типологічні” теоретики мають на увазі подібності, породжені не міжлітературною взаємодією, а схожими суспільно-історичними обставинами. Виявляються збіги за допомогою паралельного зіставлення, контекстуального аналізу, типологічного методу.

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

Зіставна компаративістика – розділ порівняльного літературознавства, що співвідносить літературні явища на синхронній площині, виявляючи їхні тематичні, образні, жанрові, стильові відмінності й подібності, встановлюючи їхні ближні й віддалені контексти з метою глибше пізнати й

типологічно упорядкувати історико-літературний матеріал [2].

В. Будний і М. Ільницький зауважують, що **типологічний підхід** узагальнює структурно-функціональні подібності й упорядковує їх у систему стандартних категорій (парадигм, класифікацій, періодизацій, топографій), за допомогою яких упорядковує різноманітні літературні факти, поділяючи їх на умовні групи:

- формально-змістові парадигми (теми та ідеї, традиційні образи й сюжети, композиційні, стилістичні форми);

- жанрово-родові класи (роди, види, підвиди);

- стильові тенденції (напрями, течії, віяння);

- хронологічні відтинки (літературне покоління, період, епоха);

- просторові міжлітературні контексти (національна література, літературна зона, літературний регіон, світова література) [2].

Відповідно можна вирізнити такі **різновиди компаративної типології**: порівняльна тематологія, компаративна генологія (жанрова типологія), типологія стильових течій, порівняльна історія національних літератур різних країн, типологія міжлітературного простору. Серцевиною зіставної компаративістики є порівняльна поетика – ужиткова галузь, яка зіставляє й упорядковує літературні жанри, стилі, мистецькі тенденції різних епох і культур. Порівняльна поетика об'єднує тематологію, жанрову і стильову типологію, здійснює зіставне вивчення національних літературних традицій тощо [2].

Порівняльна поетика

Вивчення поетики ускладнюється поліваріантністю семантичного наповнення цієї літературознавчої категорії. Тому дефініція цього поняття потребує термінологічної впорядкованості.

Поетика як один із найдавніших літературознавчих

термінів в античну добу позначав учення про художню літературу. Інтерес до цього поняття в добу середньовіччя, Відродження та класицизму сприяв формуванню окремої науки, що пізніше збагатилася філософськими категоріями та висновками лінгвістів. У працях відомого німецького мислителя В. Дільтея, одного з засновників герменевтики як самостійної наукової дисципліни, містяться важливі думки про зміну змістових акцентів поняття поетика у зв'язку з еволюцією поглядів на художню творчість. В. Дільтей писав, що поетика, створена Аристотелем, у всі віки свідомого існування поетичного мистецтва до другої половини XVIII століття була інструментом поетів у їх праці та зброєю критиків аж до Буало, Готшеда й Лессінга. Перед мислителем постав ряд питань стосовно спроможності канонічної поетики виявити загальні закони, придатні для сучасного йому мистецтва, розв'язання типової для всіх наук про дух проблеми виведення загальнозначущих тез із досвіду внутрішнього переживання. У цьому розумінні поетика, на думку В. Дільтея, – це дійсне введення в історію художньої літератури, тому що уява митця, його ставлення до світу досвіду є необхідною складовою будь-якої теорії, що претендує на тлумачення багатогранного світу поезії в послідовності її проявів. Отже, за В. Дільтеєм поетика – це водночас і предмет, і так би мовити, інструмент дослідження. Основою поетики мислитель уважав граматику та метрику, пов'язуючи поетичне мовлення з енергією переживання.

На розвиток лінгвістичної поетики значною мірою вплинули ідеї учасників Московського лінгвістичного гуртка, ОПОЯЗа, Празького лінгвістичного кола, Тартуської школи. У семіотико-структуралістській концепції представників Празької школи поетика постає як поліфункціональна система, що охоплює семантику граматичних категорій, функціональний синтаксис, фонологію, стилістику. Так, згідно ідей Я. Мукаржовського, утілених у працях „Естетична функція, норма й вартість як соціальні факти”, „Дорогами поетики й естетики”, „Студії з поетики”, художній

знак є контекстуальним феноменом, а мистецький твір є водночас й автономним, і комунікаційним знаком. Філолог-структураліст, дискутуючи з прихильниками психоаналітичної концепції, трактує основний чинник враження від твору як вияв авторської навмисності, що організовує текст. Тісний зв'язок поезики з мовознавством становить основну проблему досліджень відомого лінгвіста Р. Якобсона. У праці „Лінгвістика й поезика” він, послуговуючись мовознавчою термінологією, аналізує процес перетворення вербальної інформації на мистецький витвір. Дослідник вважає поезику складовою частиною лінгвістики, тому що остання постає загальною наукою про мовленнєві структури: „Оскільки змістом поезики є *differentia specifica* словесного мистецтва стосовно інших типів мовленнєвої поведінки, поезика мусить переважати в літературознавчих дослідженнях”. На думку Г. Винокура, принципової відмінності між лінгвістикою й поезикою не існує, проте дослідження мови письменника не слід обмежувати вузько лінгвістичною методикою у зв'язку з інтерпретацією художньої мови як мистецького факту. Г. Винокур розумів поезику як наукове дослідження словесного мистецтва, що підлягає лінгвістичному осмисленню відповідно до функцій поетичного й практичного мовлення, залучав до аналізу мови художньої літератури широке коло історико-філологічних знань, прикладні галузі, зокрема лексикографію та текстологію, у зв'язках із категоріями загальнолітературної мови. Художня функція ускладнена семантико-стилістичними, семіотичними конотаціями, адже поетична мова розуміється як вияв особливої поетичної експресії, окремий стиль мови, який має власні традиції вживання мовних засобів, та мова в особливій поетичній функції, піднесена до рівня мистецтва. У концепції Г. Винокура слово в поезії мотивується естетичними законами, а не вимогами практичної мови. Ідеї, близькі цьому теоретичному положенню, знаходимо в Г.-Г. Гадамера, для якого поезія й філософія об'єднанні відмежуванням від так званої

“риторики повсякдення”. На думку філософа, все буденне в поетичному мовленні неначе знімається, за інших умов філософія перетворюється на безплідну софістику, а в поезії стираються риси художності.

Поняття поетики фігурує в цілому ряді праць учених ХХ століття. Багатоплановість теоретичного літературознавства виявилась як у формалістичному методі, запропонованому в 20-і роки В. Шкловським, так і в соціологічному підході, розробленому дослідниками школи В. Переверзева, у книжці якого „Гоголь. Достоевський: Дослідження” підкреслено необхідність глибокого проникнення в особливості авторських творінь, бо основний предмет науки про літературу – художній текст. Подібні твердження визначають розуміння специфіки поетики в праці німецького літературознавця В. Кайзера „Словесно-художній твір. Вступ до літературознавства”. Дослідник підкреслює, що соціальний генезис художньої творчості, проблеми рецепції, психології автора допоміжні й вторинні в порівнянні з самим твором. В. Жирмунський та Б. Томашевський вбачали призначення поетики у визначенні способів побудови літературного твору, хоча, на думку В. Жирмунського, вичерпне значення особливостей естетичного об’єкта й естетичного переживання лежить за межами поетики. У дослідженнях В. Виноградова важливим завданням поетики теж вважається вивчення принципів, прийомів, законів побудови словесно-художнього твору. У теоретичній поетиці М. Бахтіна домінує протилежне твердження: поетика повинна бути естетикою словесної творчості, тому вивчення прийомів побудови літературних творів є тільки одним із її завдань. Нам особливо близькі твердження М. Бахтіна про кореляцію художньої форми твору та його змісту як пізнавально-естетичного моменту естетичного об’єкта, про позаестетичну вагомість змісту та емоційно-вольову напруженість форми, а також зв’язок найдрібніших елементів поетичної структури з естетичними оцінками.

У ХХ столітті крім теоретичної поетики, предметом якої

є побудова, склад, функції творів, а також категорії генерики, поширилося й інше наповнення терміна поетика. В. Халізов відзначає, що цим словом фіксується певна грань літературного процесу, а саме – принципи окремих письменників, художніх напрямів і цілих епох. У літературознавстві також розрізняють нормативну поетику, що орієнтується на досвід певного мистецького напрямку, загальну поетику, яка з'ясовує універсальні ознаки художнього твору, та історичну поетику, предметом якої є еволюція творчих принципів письменників у контексті світової літератури. Розподіл поетики на загальну, теоретичну (макропоетику), часткову, описову (мікропоетику) та історичну є традиційним. Відповідно до аспектів дослідження відокремлюють три галузі макропоетики – віршознавство, стилістику та топіку (поетику у вузькому значенні, за визначенням Б. Ярхо), хоча єдиного погляду на складові теоретичної поетики не існує. Проте всі вони об'єднані метою систематизації прийомів естетичної дії мови художнього твору на читача, оскільки матеріальним носієм образності є слово. Метою макропоетики постає створення індивідуальної поетичної цілісності, співвіднесення та функціональний узаємозв'язок усіх суттєвих компонентів. Головна проблема мікропоетики – фонічна, метрична, стилістична, образно-сюжетна й загальна композиція, аналіз якої націлений на окреслення картини світу з її основними характеристиками – хронотопом і динамікою ракурсів сприйняття в структурі художнього твору.

Продовження термінологічної традиції, запровадженої О. Веселовським, який ужив лексему „поетика” як еквівалент художнього стилю, спостерігаємо в ряді досліджень, надрукованих упродовж ХХ століття. Так, у „Поетиці ранньовізантійської літератури” С. Аверінцев розуміє під цим поняттям систему робочих принципів певного автора, літературної школи, конкретної епохи. У посібнику „Поетика російського фольклору” С. Лазутін уживає термін поетика у двох значеннях. У більш вузькому розумінні – як сукупність

компонентів художньої форми творів словесного мистецтва, а в ширшому розумінні – як система, що охоплює також поняття родів, жанрів, художні принципи, категорії теорії мистецтва. У дослідженнях Г. Ключека, присвячених творчості Б. Олійника та Л. Костенко, поетика як структурно організована цілісність аналізується в аспекті морально-етичних шукань сучасної літератури. Дослідник відокремлює такі основні постійні смисли цього поняття: „1) „художність”, 2) „система творчих принципів”, 3) „художня форма”, 4) „цілісність”, „системність”, 5) „майстерність письменника”. Слід відзначити відхід від суто формального погляду на завдання поетики, у сферу якої потрапляють не тільки художні засоби, а й причини, що обумовлюють певну форму. Таке розуміння поетики в значенні художньої структурної цілісності репрезентує дослідження М. Кодака „Поетика як система”, у якому через аналіз поетики конструюється модель авторської свідомості. Розширення смислового обсягу цього поняття демонструє дослідження Д. Лихачова „Поетика давньоруської літератури”, у якому узагальнюються відомості про закономірності функціонування категорії часу, літературних засобів у пам’ятках давньої літератури. Слід відзначити, що для розділів книжки „Поетика літератури як системи цілого”, „Поетика художнього узагальнення”, „Поетика літературних засобів” та інших характерний відхід від розуміння художності як вияву художніх засобів. У сферу дослідження поетики потрапляють не окремі засоби образності, а й причини, що обумовлюють їх використання, закономірності, які діють у художньому світі. У подібному значенні термін поетика вживається в дослідженнях М. Бахтіна „Проблеми поетики Достоевського”, С. Шаталова „Проблеми поетики І. С. Тургенєва”, О. Чудакова „Поетика Чехова”. Наприклад, С. Шаталов трактує поетику як точний смисловий еквівалент поняття мистецтва слова, тоді як Н. Костенко у праці „Поетика П. Тичини” зосереджується виключно на особливостях ритмічної організації поетичного мовлення. У дослідженнях М. Мільчиної, О. Ламзіної,

Б. Успенського та інших предметом наукового аналізу постають структурні текстові компоненти: назва, примітки та власне композиція. Окрім того, при вивченні проблем поезики звертають увагу на способи естетичного втілення авторського задуму в залежності від жанру твору. Так, О. Галич характеризує жанр як рівень поезики, що виявляє особливості сюжету, композиції, часу, простору, мови. Деякі дослідники, зокрема Б. Кроче та П. ван Тигем, навпаки, байдужі до категорії жанру. За слушним зауваженням В. Халізева, специфіку літератури сьогодення визначають не тільки закони жанрів, а й авторська творча ініціатива.

Таким чином, послуговуючись поняттям **поетика**, ми розуміємо її як частину літературознавства, що вивчає конкретні сегменти художнього твору (поетичне мовлення, ритмічні та композиційні особливості, жанрова своєрідність тощо), а також принципи, закономірності, які діють у художньому світі певного автора, своєрідність конструювання поетичного простору.

Пропонуємо можливий варіант схеми аналізу багаторівневої структури поетичного твору.

Орієнтовний план аналізу поетичного твору

1. Жанрова приналежність.

Увага! Бажано не підміняти жанрову класифікацію тематичною (громадянська, пейзажна, інтимна). Жанрові форми визначають згідно зі строфічною організацією (сонет, октава, тріолет тощо), емоційною та змістовною домінантою (елегія, медитація, вірш-пейзаж, ліричний портрет, ліричне послання тощо), взаємодією поезії й музики (романс, гімн, вірш пісенного складу). Іноді, спираючись на дослідження В. Моренця, у значенні жанру послуговуються родовим поняттям *лірика* або, відповідно до концепцій Т. Волкової та Е. Соловей, уживають терміни філософська чи публіцистична лірика в контексті жанрової системи.

2. Тема твору. Увага! У формулюванні теми твору слід уникати оцінного моменту. Тема – це основне питання, об'єкт

зображення, а не їх оцінка! Можна почати визначення теми зі слів „сприйняття”, „роздум”, „ставлення” тощо або послуговуватися поняттям *мотив*.

3. Спосіб побудови вірша.

Композиційна організація поетичного тексту ґрунтується на таких принципах:

- логічно-послідовна зміна думок (М. Вороний „Легенда”);
- градація (нагнітання, посилення однотипних думок і почуттів, увиразнене словесними повторами чи поетичними фігурами) (М. Вороний „Краса”);
- художня паралель (зіставлення змістовних частин тексту) (В. Самійленко „Українська мова”);
- художня антитеза (протиставлення змістовних частин тексту). **Увага!** В одному тексті можуть поєднуватися різні принципи структурування художнього матеріалу.

4. Способи забезпечення естетичного впливу художнього тексту на читача.

Естетична сутність художнього слова, його особлива енергетика найвиразніше виявляється в поезії завдяки таким рівням поетичного мовлення:

- лексико-семантичний рівень (добір слів із емоційним забарвленням: органічно-емоційних лексем, синонімів, стилістично маркованих власних назв, слів із суфіксами на позначення зневажливої чи зменшено-пестливої оцінки, словесні образи акустичного, візуального, дотикового, нюхового, смакового значення тощо);
- тропи – вислови, вжиті в переносному, зміненому значенні (епітети, метафори, метонімії, синекдохи, алегорії, символи, порівняння, оксиморони тощо);

- поетичні фігури – засоби художнього синтаксису, своєрідність синтаксичної, інтонаційної організації художнього мовлення (анафори, епіфори, синтаксичні паралелізми, риторичні фігури, антитези, градації, апосіопези (умовчання), інверсії тощо);
- елементи звукопису – засоби фонічної організації мови (алітерація – повторення приголосних звуків, асонанс – повторення голосних, ономотопея – звуконаслідування). **Увага!** Визначення особливостей образності вірша – це не статистичний перелік епітетів, метафор та ін. Аналізуючи текст, звертаємо увагу на найвиразніші образотворчі засоби, намагаємося проінтерпретувати їх емоційне, естетичне, змістове наповнення, пояснити стилістичну роль *конкретних* тропів, фігур, елементів звукопису та власне враження від тексту.

5. Ритмічна організація поетичного тексту: система віршування; вид строфи (за кількістю рядків: моностих, дистих, терцет, катрен тощо; за походженням: античні, східні, романські); види рим (точні – неточні, одногрупні – різногрупні, оригінальні – банальні, чоловічі (окситонні) – жіночі (парокситонні) – дактилічні (пропаракситонні) – гіпердактилічні та ін.); способи римування (перехресне – аабб, парне (суміжне, паралельне) – аабб, кільцове (охоплююче); ритмічна схема. **Увага!** Особливості ритмічної організації пов'язані з емоційною тональністю вірша. Своєрідний темпоритм увиразнює відповідні почуття та настрої, тому, характеризуючи елементи ритмотворення, намагаються збагнути естетичну роль віршового ритму в аналізованому тексті.

6. Емоційна тональність, пафос, настроїв вірша.

7. Ідея поезії. **Увага!** Ідея твору – це відповідь на

питання, поставлене в темі, оцінка зображення, основна думка; мистецькою ідеєю називають емоційно-естетичне ставлення автора до зображуваного, а також розкриття металогічного (символічного, алегоричного) змісту. Не варто в мистецькому творі обов'язково шукати об'єктивно наявної, свідомо декларованої авторської думки (тенденції), починати визначення теми кожного тексту з соціологічного штампу „засудження”, „викриття” тощо, а також уживати кліше „автор хотів сказати”.

Дослідження художнього твору – це науковий опис, аналіз тексту, а також його інтерпретації (творче трактування читачем) та частково контекстуальний розгляд (вивчення твору в зв'язках із біографією автора, зовнішніми чинниками літературного розвитку, особливостями вітчизняного та світового письменства). Залучення цих відомостей у поєднанні з особистою оцінкою твору – передумова проникнення в поетичний світ митця. Відповідь бажано будувати у формі суцільного тексту-роздуму, не відокремлювати складові художнього твору, а дотримуватися принципу взаємозв'язку змісту й форми, окресленого М. Бахтінім тезами „оформлений зміст” та „змістовна форма”.

Мандруючи через епохи й континенти, порівняльна типологія висвітлює поетику в міжкультурному аспекті, даючи змогу простежити подібності та відмінності творчих індивідуальностей і національних літератур за різними параметрами і на різних рівнях – тематичному, генологічному (жанровому), стильовому, хронологічному, культурно-просторовому тощо.

Спроба аналізу оповідних структур у компаративному вимірі

Для прикладу розглянемо проблему типології оповідних структур у компаративному вимірі.

Матеріалом для узагальнення стали зразки текстів з „1001 ночі”, „Семи візирів”, „Каліли і Дімни”, „Золотого віслюка” Апулей та „Декамерона” Дж. Боккаччо. У полі дослідження рамкової оповіді, новели-казки як складової більшої епічної форми увиразнюється інший ракурс сприйняття художнього матеріалу, а саме: співвідношення цього матеріалу та прийому, цікаве не тільки прихильникам суто формалістичного літературознавства. „Усі структурні ознаки європейської новели можна знайти вже в біблійних новелістичних вкрапленнях та оповідках Геродота”, – пише О. Денисенко [28, с. 109]. Окремі сюжети зі збірника „Новеліно, або Сто давніх оповідок” походили з індійських джатак і через персо-арабське посередництво поширювалися Європою. Посилання на відомі давньогрецькі сюжети містяться в деяких новелах Боккаччо. Дослідниця французької новелістики періоду пізнього Ренесансу О. Барановська звернула увагу на те, що логіка еволюції новели має універсальний характер, оскільки не тільки характеризує стан цього жанру в конкретну епоху, але й описує загальні процеси дифузії, що відбуваються в цій жанровій формі в певні періоди її історичного існування [29]. Ідеться про внутрішньо неоднорідну та функціонально багатопланову новелу в аспекті жанрової типології. „Такий погляд на генезис жанру спричинив появу досліджень античної новели, яка фактично рідко існувала самостійно, вегетуючи звичайно в лоні інших жанрів. Другий, більш традиційний напрям у теорії новели шукає колиски цього жанру в добі раннього Ренесансу. Саме витвір Боккаччового генія – „Декамерон” – знаменує для новели „розвидняючийся день” – епоху її генеалогічної одрубності та розвитку в письменствах різних народів”, – писав І. Денисюк [30, с. 127].

Власне спроби типологічної класифікації малої прози мають давні європейські витоки. Так, у творі Й.-В. Гете „Розмови німецьких біженців” (1794), важливого в плані розуміння теоретико-мистецьких традицій німецького письменства, знаходимо доволі продуктивні для подальшого теоретизування роздуми щодо трьох типів новел [31]. Перший тип наближений до канонічної новелістичної форми, оскільки заснований на дотепному сюжетному повороті. У творах другого типу йдеться про комічні випадки та кумедні метаморфози, тоді як новела третього типу на мить висвітлює потаємні глибини людської природи. Як бачимо, Й.-В. Гете підійшов до виокремлення жанрової специфіки новели-анекдоту, новели-казки та психологічної новели. Цікавим прикладом вставної новели в „Розмовах німецьких біженців” є введена в текст „Казка”, що може стати окремим об’єктом наукового аналізу.

Оригінальний підхід пропонує Н. Чавчавадзе, робота якої „Вставна новела в римській художній прозі” присвячена комплексному дослідженню вставних новел у „Сатирикони” Петронія і „Метаморфозах” Апулея. Рецепція казки про Амура та Психею виразно ілюструє дискусійність поглядів на генезу й типологію вставної новели. На думку Н. Чавчавадзе, обсяг „Метаморфоз”, цілісність основної сюжетної лінії надають творові романної форми, проте значна кількість вставок, що несуть основне смислове навантаження, дає змогу розглядати твір як збірку новел з обрамленням. За переконанням дослідниці, принцип симетричного розподілу вставок, який покладено в основу композиційної побудови „Метаморфоз”, сприяє відповідному сприйняттю творчого методу автора: „Первинна рамка (основна сюжетна лінія твору) розширюється вставними новелами. До первинної рамки вводиться вторинна рамка (розповідь про дівчину-полонянку). Вторинна рамка, у свою чергу, розсікається казкою про Амура та Психею, яка, як передбачається, є ядром твору, а пригоди дівчини-полонянки та Лукія покликані лише ефектно відтінити цю поетичну казку” [32, с. 12].

Актуальним лишається твердження І. Стрельникової щодо амбівалентності трактування тексту про Амура та Психею: „Питання про тлумачення казки має свою довгу історію, що не завершилася до цього часу. Дві крайні точки зору зводяться до такого: одна з них пропонує розуміти апулеївську казку як платонічний міф про поневіряння душі, а друга пропонує відкинути будь-які алегоричні або релігійні пояснення і розуміти казку, якою вона є, – просто як казку про добру жінку” [33, с. 356]. Немає чіткості і в жанровій номінації цієї структурної частини твору „Метаморфози”. В. Пропп розглядає сюжетну схему „Амура та Психеї” в „Історичних коріннях чарівної казки” [34], енциклопедичні видання традиційно наводять цей текст як приклад вставної новели. В окремих працях казку називають безпосередньо новелою, не тільки зважаючи на прийом вставної новели та рамкової організації художнього матеріалу, а й підкреслюючи новелістичність цього сюжету. Так, Й. Кобів у передмові „Визначна пам’ятка античного роману” пише: „З-поміж вставних новел виділяється своєю поетичністю й художністю образів уміщена в центрі роману казка про Амура і Психею, яка за своїм обсягом дорівнює майже двом книгам (кн. IV, розд. 28 – кн. VI, розд. 24)” [230, с. 15]. Водночас він називає її власне новелою: „Новелу про кохання Амура і Психеї переклав невтомний Іван Франко” [35, с. 17]. У розвідці „Традиції античного роману в романі Ф. М. Достоевського „Ідіот” Б. Щетинін послуговується цими поняттями як синонімічними: „Окрім вставних новел, у роман Апулея вплітається велика, дивна казка про Амура та Психею. <...> Важливо, що вставна новела про Амура і Психею тлумачилася як алегорія дороги людської душі до Христа, окультної посвяти тощо” [36, с. 82 – 86].

Таким чином, частково джерелом вставних новел, як зазначав Апулей, могли бути „Мілетські історії” Арістида – грецький збірник еротичних новел у 7 книгах, можливо, I ст. до н. е., який не дійшов до нас, але був неодноразово згадуваний античними письменниками. Серед 11 вставних

новел „Золотої віслюка” Апулея найвідомішою є казка про Амура і Психею, що має подальшу літературну історію в письменстві різних країн. В основі цього сюжету, напевне, лежить фольклорна казка, проте мотив зачарованого ускладнено алегоричними зображеннями страждань людської душі. Цей епізод у структурі прозового твору стоїть осібно від великої оповідної форми, його роль в архітектоніці зумовлюється ідейно-естетичним задумом та творчими настановами письменника.

С. Полякова, досліджуючи „Метаморфози”, виходить із того, що навіть кількісний показник можна розглядати як критерій важливості вставних новел у тексті „Золотої віслюка”. За її переконанням, функція вставних новел в античному романі не обмежується орнаментуванням. Має значення те, що вони забезпечують читачеві необхідне тло для розуміння подій основної оповіді [37, с. 61]. Дослідниця наголошує на продуктивності двох типів зв’язків вставного й основного текстів. У першому (східному) варіанті новели постають самостійними творами, здатними функціонувати без сюжетного обрамлення. Натомість західний варіант поєднання основного та вставних текстів полягає в наданні почергового слова зібраним разом оповідачам. С. Полякова зупиняється на таких особливостях вставних новел, як елементарність оповідної техніки, типової для фольклору, та амбівалентність тону – водночас ліричного та насмішкувато-пародійного [37, с. 71]. Д. Затонський зауважує, що в „Ефіопіці” Геліодора вставні новели були частиною дії: з їх допомогою вся історія знову поверталася до моменту сюжетної зав’язки.

Голландська дослідниця поезики „1001 ночі” Міа Герхард вважає структурні відмінності між вставною казкою та обрамленою „відмінностями відносних пропорцій та ваги” [38, с. 346], оскільки за обсягом вставна казка коротша за обрамлену й ніколи не виступає центром епічного цілого. Навпаки, обрамлена казка довша і, що особливо важливо, має більше значення, ніж казка, що її оточує. В єдиному цілому,

що називається рамковою казкою, обрамлення завжди підпорядковане казці або казкам, які воно обрамлює. Цікаво, якщо рамкові казки зустрічаються впродовж усієї „1001 ночі” дуже часто, то метод вставок використовується тільки в першій частині книжки [38, с. 347]. Неспівмірний розподіл дослідниці пояснює історичним чинником, оскільки вплив індійської традиції на перські зразки зумовив інкорпорування в „1001 ніч” повчальних вставок: один із персонажів в основній казці переповідає невеличку історію, переважно притчевого характеру, аби повідомити дидактичну сентенцію (наприклад, „Рибалка і демон”). Арабська оповідна традиція уникала подібних вставок, тому тексти багдадського та єгипетського періодів уже не рясніють повчальними новелами-прикладми. Дослідниці припускає, що частину повчальних вставок все ж додали єгипетські укладачі, тоді як історія „Осел і бик” із обрамлення, присвяченого Шахразаді, та повчальна історія про заздрісників, яку переповідає другий дєрвіш у „Трьох жінках”, мають більш раннє походження. „Усі вони, – узагальнює літературознавець, – беруть участь у створенні дуже заплутаної структурної моделі „китайських коробочок”, характерної для всієї першої частини «1001 ночі»” [38, с. 350].

Засобом уведення в текст вставної казки найчастіше є повчальна порада, приклад, яким діляться персонажі основної казки, аби застерегти інших від помилок і неприємностей. М. Герхард припускає, що в давнину переважала тенденція підпорядковувати основну казку вставній, тобто, вставні казки поступалися популярністю рамковим: „Суттєва різниця цих методів полягала в тому, що якщо перший створює суто оповідне розмаїття, то останній зумовлений актом оповіді й сконцентрований на ньому” [38, с. 353]. Якщо взяти до уваги, що зміст рамкової казки – оповідь, то зрозуміло, чому ця структурна модель переважає в „1001 ночі”. Під рамковою казкою дослідниці розуміє оповідне ціле, що складається з двох відмінних, але пов’язаних частин: казку або казки, які розповідають персонаж або декілька персонажів всередині

іншої казки менших розмірів, і другорядного значення, що, таким чином, обрамляє першу, як рама обрамляє картину [38, с. 354]. Відповідно до того, яку функцію виконує обрамлена казка щодо сюжету обрамлення, М. Герхард називає три основні типи цієї структурної моделі відповідно до функціонального призначення: викупна рама, розважальна й така, що затримує час. Розважальна рама – це найпростіший тип, що має такі визначальні риси: історія, яку розповідає персонаж, призначена для задоволення слухача; найчастіше вона оздоблена розробленою мізансценою; той, хто розважає, посідає нижче місце в соціальній ієрархії (виняток: „Синдбад-мореплавець”, де рама набуває додаткових змістових відтінків); структурні взаємини між рамою та викладеною історією обмежені; розважальна рама в технічному плані не відзначається складністю, проте створює атмосферу невимушеності оповіді.

Рама, що сповільнює час і відтерміновує вирок, притаманна індійській оповідній традиції і покликана з'єднати цілу низку історій, функція яких у межах рами – затягти час. Саме такий тип рами є основним у „1001 ночі”, адже Шахразада намагається виграти час, переповідаючи численні історії. Інший зразок – перський цикл „Сім візирів”, пізніше включений до „1001 ночі”. Однак укладачі, – пояснює М. Герхард, – не намагалися пов'язати казки в раму, як і підтримати живий інтерес до самої обрамлюючої історії” [38, с. 358].

У викупній рамі процес викладу історії має первинне значення, бо покликаний врятувати людське життя. У рамі цього типу традиційно йдеться про небезпеку, яка загрожує персонажеві, і зарадити цьому може тільки цікава розповідь („Купець і демон”, „Горбун”, „Три жінки” тощо).

З. Османова слушно наголошує: „Функціональна залежність обрамленої оповіді від світоглядної, філософської позиції митця, його творчого методу простежується в історії літератури, в історії літературних жанрів” [39, с. 44]. Наприклад, казки М. Горького – особливий жанр у його

ранній творчості. Вони вибудовувалися, як і належить казкам, зі збереженням низки правил, серед яких дослідниця виокремлює вкраплення легенд, вставних епізодів, авторських відступів, зачинів-кліше. Твори М. Горького, за переконанням З. Османової, об'єктивно підтверджують думку М. Герхард щодо сутності структурних відмінностей між вставними казками й обрамленими як відмінностей „відносно пропорції й ваги” у текстах, де більшість вставних казок вводиться за допомогою повчальної поради або моралізаторської сентенції [39, с. 45].

Знавець літератури Сходу П. Грінцер відзначає, що наявність строфи, яка зазвичай приєднує вставні оповіді до рами або поєднує ці оповіді між собою, містить коротку вказівку на головну сюжетну лінію всього оповідання. „В обрамленій повісті рама ніколи не слугує орнаментом до одного епізоду або розрізної низки епізодів, як, наприклад, у низці повістей Л. Толстого чи в „Докторі Фаустусі” Т. Манна, де вона являє собою майстерну і сповнену глибокого смислу паралель до життєпису героя, подану в зовсім іншій соціальній і часовій площині”, – зазначає дослідник [40, с. 301]. Обрамлена повість охоплює не розрізнені епізоди єдиного викладу, а самостійні оповідання. П. Грінцер наголошує на тому, що рамкова історія в обрамленій повісті – зазвичай самостійне оповідання, яке містить додаткове завдання, переважно дидактичне чи фабульне, розв'язати яке покликані вставні епізоди. Головна функція рами, на думку вченого, – стимулювати розповідь вставних історій, за відсутності яких рама втрачає сенс. Це зумовлює формалізацію рами як у давньоіндійській літературі, де була особливо поширена повчальна рама, так і в європейських зразках. „Таким чином, – підсумовує дослідник, – якого б значення не набула рамкова історія, присутньо в обрамленій повісті вона – завжди тільки форма, зміст якої складають вкладені в неї оповідання” [40, с. 301]. Літератури Сходу рясніють прикладами таких оповідей („Панчатантра”, „Рамаяна”, „Магабгарата”, джатаки). Наприклад, поема

Фірдоусі „Шах-наме”, що складається з дастанів, окрім оповіді про легендарного захисника Ірану Рустама, його битви з Сухрабом, взаємини з сином шаха Ісфандіаром, містить історії про Іскандера (Олександра Македонського) та вставні новели побутового змісту в повістуванні, присвяченому Бахрам Гуре. Індійська повість „Історія сімох мудреців”, що потрапила в Україну в перекладі польською мовою на початку XVI ст., поєднувала п'ятнадцять новел, обрамлених оповіддю про сімох наставників правителя Діолектіана. Унікальний казковий епос XI ст. „Катхасаритсагара” кашмірського поета Сомадеви, відомий під назвою „Океан сказань”, поєднує понад 350 сюжетів, що охоплюють усе розмаїття життєвих ситуацій.

Одним із найпомітніших документів впливу орієнтальної літератури на християнську І. Франко вважав духовний роман про Варлаама і Йоасафа – „найкращий і найпопулярніший твір духовної літератури трохи пізнішої доби, VI або VII віку, і одна з найбільше розповсюджених книг всесвітньої літератури” [42, с. 320]. „Варлаам і Йоасаф” привертав увагу Т. Бенфея, Ф. Лібрехта, Х. Цотенберга, М. Мюллера, О. Пипіна, О. Веселовського, О. Кирпичникова, М. Марра, А. Кримського та інших дослідників. Л. Грицик наголошує: „Відома думка А. Кримського: в основі „1001 ночі” – арабські перекази індійських казок із перської збірки „1000 казок” [41, с. 92]. Дослідниця звертає увагу на те, що деякі частини „1001 ночі”, збережені фрагменти з роману про Антара „дозволили вести мову не тільки про характер арабського (власне, багдадського та каїрського пластів „1001 ночі”), а й про особливості розвитку арабської прози загалом. На відміну від А. Клоустона, А. Кримський виводить її початки, у тім числі й „професійних оповідачів”, ще з до ісламського періоду, з культури давнього Ємену” [41, с. 93].

Художня практика вставної новели притаманна літературам різних періодів, стилів, країн, тому націлює на подальше висвітлення питання в аспекті компаративної поетики. Вставними новелами є історії, що розповідають

персонажі „Кентерберійських оповідей” Дж. Чосера, романів „Декамерон” Дж. Боккаччо, „Гептамерон” Маргарити Наваррської, „Пентамерон” Дж. Базіле. Вставна новела постає чинником формування стрижневої композиції, нанизування епізодів („Одісея” Гомера, „Енеїда” Вергілія, „Гаргантюа і Пантагрюель” Ф. Рабле, „Тисяча і одна ніч” тощо). Ю. Ковалів наголошує, що вставна історія може бути вмонтованою в додатковий епізод твору („Оповідь про нерозважливого допитливця” в романі „Дон Кіхот” М. де Сервантеса, „Історія гірського відлюдника” в романі „Історія Тома Джонса, знайди” Г.Філдінга, „Історія старої” в „Кандіді” Вольтера [3, с. 204].

Зацікавлення до форми „оповідання в оповіданні” виявляли також романтики („Оповідання мандрівника” В. Ірвінга, „Серапіонові брати” Гофмана). Готичний роман Ч. Р. Метьюрина „Мельмот-Мандрівник” є вдалим прикладом вільного поєднання окремих історій, об’єднаних атмосферою жаху. У поемах Дж. Г. Байрона „Дон Жуан”, „Мандри Чайлд-Гарольда” вставна новела постає „одним із засобів синтезу мистецтв” [3, с. 204]. П. Меріме активно послуговувався цим прийомом, залучаючи до тексту ніби винайдені листи або історичні чи філологічні екскурси. Дослідники наголошують на специфічній формі новели Г. де Мопасана. Література ХХ ст. запропонувала нові модифікації новелістичних конструктів. За спостереженням Ю. Коваліва, розгалуженість вставної новели притаманна творам Р. Бредбері „Марсіанські хроніки”, Я. Гашека „Пригоди бравого вояка Швейка”, Ф. Кафки „Процес, А. де Сент-Екзюпері „Маленький принц”, А. Моруа „Листи до незнайомки” та іншим. Множинність вставної новели доповнена вставними притчами в романах Ч. Айтматова „Плаха”, С. Гермліна „Лейтенант Йорк фон Вартенбург” тощо [3, с. 204].

Отже, новела, на відміну від роману, на початку існування перебувала в стані синкретизму, повільно відмежовувалася від казки, „хоча за основною своєю тенденцією новела протилежна казці” [43, с. 24]. Б. Грифцов

відзначав, що манера механічно включати в повістування іншого стилю оповідання, повісті, випадково знайдені в чужій валізі, властива не тільки Апулею та Сервантесу, але й письменникам ХІХ ст. Таким чином, роман іноді стає майже механічною зв'язкою новел [43, с. 24]. „Існує, нарешті, в середньовіччі й той тип оповіді, котрий буде здійснений Дон-Кіхотом і Жіль Блазом, уповні „Серапіоновими братами” Е. Т. А. Гофмана, який французькі теоретики дотепно називають roman a tirois „роман з висувними скриньками”, тобто зібрання різних новел, історій і анекдотів, об'єднаних тим, що їх розповідають оповідачі, які зібралися разом, – у цьому вигляді оповіді від роману взято лише широту охоплення. За внутрішньої єдності та інтенсивності тем ця форма буде прихованим видом роману, але частіше вона призводить до випадкового поєднання самостійних оповідань”, – відзначав дослідник [43, с. 61].

Таким чином, витoki розуміння новел у значенні структуротвірних елементів сягають східної обрамленої повісті та відомих античних зразків. У контексті досліджень генетико-контактних зв'язків та висвітлення типологічних сходжень літератур різних народів способи поєднання новелістичних складових та типи рамкових оповідей слугують не стільки власне предметом наукового аналізу, скільки постають засобом вивчення історії походження оповідних традицій, запозичень і впливів.

Питання для самоконтролю

1. Поясніть значення терміна „типологія”.
2. Як Ви розумієте поняття „типологічний збіг”?
3. У чому сутність зіставної компаративістики?
4. Який зміст Ви вкладаєте в поняття „поетика”?
5. Назвіть основні напрями досліджень із порівняльної поетики.
6. Поміркуйте над питанням: яку літературознавчу інформацію можна отримати на основі компаративного аналізу оповідних структур?

Лекція № 5. ТИПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ЖАНРІВ

Питання для розгляду

1. Огляд проблематики сучасних досліджень типології жанрів.
2. Внутрішня жанрова типологія новели.
3. Аналіз новели-казки в порівняльно-типологічному аспекті.

Мета: оглядово висвітлити сучасні проблеми жанрової типології; охарактеризувати основні напрями порівняльно-типологічних літературознавчих студій; сприяти формуванню у студентів навичок компаративного аналізу літературних явищ.

Ключові слова: типологія жанрів, новела, внутрішня типологія, новела-казка, порівняльно-типологічний аспект.

Огляд проблематики сучасних досліджень типології жанрів

„У сучасному західному літературознавстві, – наголошує М. Уртминцева, – значного розповсюдження набув рецептивно-комунікативний підхід до типології жанрів через свідомість автора й читача” [44, с. 187]. В основу такої класифікації покладено „горизонт жанрових очікувань читача, який орієнтується на жанрові вподобання у творчості письменника та характер авторського ставлення до попередньої традиції” [44, с. 187]. Дослідниця зауважує: „Однією з актуальних проблем типології жанру є визначення принципів, котрі дають змогу говорити про відому естетичну спільність, про належність того чи іншого факту до певного типу” [44, с. 186].

Французький філософ Ж.-М. Шеффер наголошує на тому, що статус жанрових класифікацій позначений проблемністю, тому, на думку дослідника, „наша первинна задача – не стільки пропонувати нові жанрові дефініції, скільки аналізувати функціонування жанрових імен, якими б вони не були, і намагатися з’ясувати, з чим вони співвідносяться” [45, с. 75]. Власне, поняття модифікації вказує на видозміну, перетворення, позначене виникненням

нових якостей. Це один із можливих станів об'єкта, явища, процесу, що характеризується певною структурою. М. Утехин пропонує таке трактування модифікації: „Вид літературного твору – це і є модифікація жанру або типу жанру” [46, с. 26 – 27]. Загалом типологічні дослідження на рівні жанрів сприймаються теоретиками та істориками літератури як найскладніші, оскільки ефективність такого підходу залежить від підґрунтя типології і набору спільних ознак, які відбивають сутність різних фактів [44, с. 186].

Л. Якименко зазначав, що типологія, яка спирається виключно на загальні сумарні ознаки, неодмінно тяжітиме до схематичності, тому в дослідженнях такої проблематики бажано не оминати конкретно-історичних обставин [47, с. 91]. Ірина та Сергій Жеребкіни зауважують: „Типології жанрів пов'язані з внутрішніми літературними потребами та запитамі літературних стратегій. Однак російські формалісти поставили розвиток теорії жанру і жанрової типології в залежність від типології читацької перцепції” [48, с. 182]. Р. Інгарден також звертав увагу на відмінності між літературним твором, узятим у його схематичній структурі, та його конкретизацією при читанні [49, с. 62]. Певною мірою, така подвійність літературного твору, за Р. Інгарденом, суголосна з двічі відзнятою кінострічкою [49, с. 62].

Внутрішня жанрова типологія новели

Спроби розглянути жанр новели в аспекті внутрішньої жанрової типології націлювали дослідників на аналіз малих епічних форм. Наприклад, порівнянню новели з оповіданням присвячено студії Ф. Білецького, В. Лесина, М. Матвійчука, В. Сорокіна, Л. Тимофеева та ін.

У дослідженнях Ю. Мартича питанням літературної традиції належала провідна роль. Літературознавець розглядав новелістику початку ХХ ст. в нерозривних зв'язках із творчістю попередників. У статті „Велич традиції” (1940) дослідник зазначає, що аматор класифікації може знайти в

старій українській новелістиці новелу з несподіваною кінцівкою (П. Мирний), новелу з кільцевим обрамленням (М. Вовчок), фантастичну (О. Стороженко), публіцистичну (О. Кониський), психологічну (М. Коцюбинський, В. Стефаник, С. Ковалів, Л. Українка), новелу-нарис (Д. Маркович), екзотичну новелу (В. Левенко, А. Кримський), новелу-повість (Т. Шевченко, І. Нечуй), новелу-мініатюру (О. Маковей). „Одним словом, – узагальнив Ю. Мартич, – українська новелістика може і з формального боку задовольнити найвибагливішого цінителя складної новелістичної побудови” [50, с. 57]. У пошуках джерел новелістики кінця XIX – початку XX ст. літературознавець звертається до творчості Т. Шевченка. Саме його повісті, означені Ю. Мартичем як оповідання, „за своєю формою, розміром, побудовою нагадують розгорнуті новели Бальзака і Гоголя, – дали сильний поштовх у розвитку цього жанру” [50, с. 58]. Українська класична новела постала на ґрунті народнопісенної творчості та традицій Т. Шевченка і М. Гоголя. У роботі „Путь новели” (1941) Ю. Мартич поширює цю думку на джерела вітчизняної новелістики: „Українська новелістика розвивалася під впливом Шевченкової поезії і Шевченкової прози. Новела українська, як і братня російська, йшла від повісті” [50, с. 12]. Повість розглядається ним як джерело двох протилежних жанрів – роману й новели, разом із тим дослідник говорить і про зв’язок європейської новели з анекдотом: „Історія про лицемірних монахів, яких обдурив хитрий пройдисвіт, викликала відповідну випробувану форму „плутовської” новели, ствердженої блискучою практикою новелістів епохи Відродження” [50, с. 27].

У студії Ф. Білецького „Оповідання. Новела. Нарис” (1966) на ґрунті художньої практики окреслено такі типи новел, як новела-мініатюра, метафорична новела, новела, в основі якої лежить алегоричний образ [51]. У контексті численних дискусій того часу з проблем малої прози вирізняються і праці І. Денисюка. Узагальнюючи авторські

жанрові нюанси в підзаголовках або назвах циклів, дослідник наголошує, що в українській новелістиці порубіжжя ХІХ – ХХ ст. вони можуть вказувати на різні критерії художнього твору: „а) розмір (новела, оповідання, мініатюра, дрібні оповідання, дрібні малюнки); б) спорідненість характеру виконання з жанрами суміжних мистецтв – живопису, музики тощо (етюд, ескіз (нарис), шкіц, арабеска, панорама, акварель, образок, картина, фотографія з життя, фрагмент, ноктюрн, студія, силует); в) форму викладу, техніку виконання, внутрішню структуру (імпровізація, подорожні нотатки, ритмічна фантазія, поезія в прозі, легенда, казка); г) тематику, спосіб здобуття матеріалу, локальний колорит (записки лікаря, спогади судового слідчого, сільська ідилія, образок з гуцульського життя, гірські акварелі, гуцульські образки); д) психологізм (психологічний етюд, психологічна студія, психологічне оповідання, психограма, настрої)” [52, с. 178]. За твердженням І. Денисюка, в українській літературі вирізняються „дві модифікації, два жанрово-структурні типи новели: новела акції, заснована на зіткненні двох конфліктуючих сил, і новела настрою з внутрішньо-психологічним конфліктом” [52, с. 14].

До групи новели, за І. Качуровським, належить анекдот, новела-мініатюра, власне новела. За спостереженням ученого: „Найпримітивніший новелістичний сюжет будується на мотиві сну: непередбачена розв’язка постає завдяки пробудженню героя, коли виявляється, що всі попередні події були тільки сном. Хоч це не виключає, звичайно, можливостей своєрідного, ускладненого використання мотивів сну. Недалеко від розв’язки-пробудження відбігає своєю примітивністю надприродна, фантастична розв’язка новели-казки. Новела-казка, яку можна вважати матір’ю чистого жанру новели, відома ще з часів давнього Єгипту. Іван Франко переклав єгипетську новелу-казку „Сатні і Табубу”. На жаль, перекладач викинув надприродну розв’язку і тим позбавив твір його новелістичності. Від новели-казки треба відрізнати фантастичну новелу, де елементи

фантастики можуть входити в сюжет від експозиції до кульмінації включно, але розв'язка не має в собі нічого надприродного. До таких новел належить „Пояс” Дітріха Глатцького (де, між іншим, геніально розкрита жіноча психологія) або – в часи пізніші – деякі твори Едгара По” [53, с. 158]. Необмежену кількість варіантів дає новелістична сюжетобудова з розв'язкою, що відбувається не так, як сподівалися, а навпаки, або коли герой досягає не поставленої цілі, а якраз протилежного.

Однією з головних ознак новелістичності твору цілком слушно вважається детально розроблений і чітко накреслений сюжет. Такий погляд, за твердженням літературознавця, має певну рацію: адже чим чіткіший сюжет, тим гостріше відчується несподіваність розв'язки. Але є деякі „шорт сторі” Конрада Берковічі, а подеколи і самого О. Генрі, коли несподіванка приходить після ледве накресленого, „пунктирного”, розгорнення сюжету [53, с. 171].

М. Васильєва та М. Пащенко розширили типологічний новелістичний ряд: „У процесі дослідження новелістики к. ХІХ – поч. ХХ ст. виявлено структурно-метафоричні типи творів, які розрізняються за видами тропових сполук. Серед них: новела-метафора („Дев'ята симфонія” С. Яричевського), новела-порівняння („Буря” Є. Мандичевського), новела-алегорія („Молох” Ю. Будяка)” [54, с. 180].

У „Літературознавчому словнику-довіднику” серед розмаїття жанрових форм новели названо психологічну, сенсаційну, соціально-психологічну, лірико-психологічну, філософську [55, с. 510]. Для досягнення жанрових витоків чехівської прози зрілого періоду найсуттєвішим, на думку В. Тюпи, виявляється зіткнення та взаємонакладання анекдотичного й параболічного (притчевого) бачення життя. За переконанням дослідника, жанрова сумісність анекдоту та притчі пояснюється тим, що за всієї, здавалося б, діаметральної протилежності світоглядних установок їх зближує, передусім, установка на усне побутування. М. Жилкін наголошує: „Категорія подієвості в новелі

„чехівського” типу перенесена із зовнішнього світу на внутрішній світ людини. Тут відсутня інтрига, а подією може стати відсутність події. У підсумку акцент у такій новелі робиться на психологію героя з допомогою таких прийомів, як підтекст, нейтральний виклад, різні ракурси бачення подій” [56, с. 14 – 15].

Серед епічних жанрових одиниць новелістичного збірника О. Гуро К. Ломакіна виокремлює елементи, стилістично орієнтовані на жанр притчі (відсутність розвиненого сюжету, лаконічна форма, прозорість, приховане порівняння (метафора), які письменниця подає як стилізацію власних новел, названих К. Ломакіною новелами-притчами [57, с. 15]. Дослідниця розглядає чисельні форми малої прози, класифікуючи їх відповідно до функції фабули, у роботі в комплексі аналізуються „ліричні вірші, вільний вірш (верлібр), лірична пісня, прозова мініатюра, наближена до жанру ліричного вірша, афоризм, новела-притча, чехівська” новела, причому малі форми епіки у своїй структурі тяжіють до метажанру новели” [57, с. 14].

У момент свого зародження новела частково перебувала під впливом східної оповідної традиції. Наприклад, А. Миролубова говорить про первинний арабський вплив на форму й сюжетний репертуар іспанської новели. Проте визначальна роль у становленні європейської новелістики належала традиціям усної розповіді. На думку дослідниці: „В іспанській новелі XVI ст. співіснують два типи художнього освоєння дійсності: увага до живих, конкретних її сторін із виходом у гротеск і „сміхову”, „карнавальну” культуру, й ідеалізація людини і всесвіту, що змикається ще не стільки з гуманістичною утопією, скільки з легендою і чарівною казкою” [58, с. 17].

Загальновідомим є фольклорне походження міського жанру фабльо у французькій літературі, зв’язок з анекдотом італійських новел, польських фрашок, а також фацецій. Поступово стиралася протилежність анекдоту та казки-новели, присвяченої випробуванням і примхам долі,

притаманна фольклору. Анекдот, за словами О. Барановської, трансформувався на сюжетне „квазіутворення у складі загального сюжету романізованої новели” [29, с. 18]. Загальним законом розвитку цього жанру дослідниця вважає еволюцію „від анекдоту – до класичної форми новели – та її подальший розпад на анекдот і прозаїчну форму невизначеної жанрової приналежності [29, с. 18]. Наприклад, іспанська новела, що склалася ще в часи середньовіччя на ґрунті фольклорної оповіді, східної повісті та народного романсу, своєрідно сприйняла італійський вплив, поширений у ренесансній літературі XV – XVI ст. Еволюцію оповідних форм детально проаналізував М. Балашов. Творчість новелістів XVII ст. має ознаки інших художніх систем, зокрема естетики бароко, що зумовила образну систему вставних новел-притч в українській літописній традиції. Подальший розвиток жанрової системи в добу романтизму, свідчить про зближення новели та казки в її авторських варіаціях і дифузії жанрів, що переконливо доводять Є. Мелетинський, Н. Берковський, С. Тураєв, Б. Максимов, Е. Белер, Ш. Грайф та інші дослідники. На цій підставі Б. Максимов розглядає романтичну казку та фантастичну новелу як твори однієї жанрової групи або споріднених жанрів. Є. Мелетинський писав: „Від анекдоту, одного з найважливіших джерел новели, її в основному ризнить, по-перше, більший ступінь наративного розгортання і вихід за межі анекдотичної ситуації, по-друге, можливість іншого, не комічного, а наприклад, трагічного чи сентиментального колориту, без усяких анекдотичних парадоксів. Вплив анекдотичної стихії протягом всієї історії новели посилює її жанрову специфіку – в анекдоті сконцентровані найважливіші елементи новели. Від байки новела ризниться відсутністю зооморфності основних персонажів, алегоризму й обов’язкової дидактичної спрямованості, часто вираженої в спеціальній сентенції. Відмова від дидактичної ілюстративності відділяє її від так званих „прикладів” (exempla)” [59, с. 5]. Поступово несподівана розв’язка новели

застаріла й залишилася актуальною для простої форми анекдоту. М. Жилкін наголошує на тому, що новела, яка відрізняється від сусідніх жанрів іноді тільки формальним, конструктивним боком, (що диктує, проте, і змістові відмінності), губиться, асимілюється з ними, якщо ця ознака послаблюється, або зникає зовсім. Таких сусідніх жанрів, відокремлених від новели лише перетинкою форми, чимало: байка, аполог, легенда, притча, казка, оповідання, повість, нарис. Отже, ідеальна структура має безліч інваріантів, як національних, так і належних різним епохам і стилям.

У колі російських формалістів не було повного узгодження щодо типологічних характеристик новели, проте в роботах спостерігаємо наявність важливих положень як із морфології художнього тексту, так і з питань генези та специфіки новелістичного жанру. Б. Ейхенбаум розмежовував власне новелу та новелу-нарис, а також у працях, присвячених творчості М. Лермонтова та Я. Полонського, вживав поняття „лірична новела”. Проблемність ситуації вдало окреслив О. Зирянов: „Однак говорити про те, що жанр ліричної новели набув належного теоретичного осмислення, не доводиться. Вимагає пояснення і часом нечітке розмежування форм ліричної новели й монологу, що драматизується, новели й „роману-лірики” (Б. М. Ейхенбаум)” [60, с. 78]. Літературознавець наголошує на значенні прозаїзації як загальній метажанровій спрямованості ліричної поезії на часткове осягнення матеріалу та способів його осмислення, притаманних малим прозовим жанрам, зокрема новелі. Однак, орієнтація лірики на оповідні та драматичні можливості малих жанрів найчастіше асоціюються у свідомості дослідників саме з жанровою формою новели, що доводить органічну спорідненість новелістичної та ліричної структур [60, с. 77 – 90]. Б. Томашевський диференціював новелістичні тексти за характером художнього матеріалу: якщо в новелі домінує фантастика, то це казка, якщо переважає опис справді ймовірної пригоди, то перед нами оповідання.

Як відомо, прагнення типологізувати оригінальну новелістичну жанрову форму були у В. Белінського, який вирізняв оповідання та „фізіологію”, зупинився на трьох новелістичних типах „повісті”: легкий нарис про звичаї (новела-нарис), дошкульна сатирична насмішка (новела-сатира, сатирична новела), новела, що розкриває глибоку таємницю душі та жорстоку гру пристрастей (лірична та психологічна новели). Розмірковуючи над питаннями типологічної характеристики новели, І. Денисюк узагальнює авторські дефініції, подані в назвах циклів або підзаголовках: „Розуміння новели як фрагменту з вільною композицією, в якій той чи інший компонент випинається залежно від художньої концепції, обіймає всі типи новелістичних різновидів, як-от етюд, образок, шкіц, творів з внутрішнім сюжетом, настроєвих акварелей, пастелей і т. д.” [52, с. 96]. Подальші пошуки в цій царині дали змогу уточнити запропоновані вченим критерії диференціації новелістичних форм у межах жанрово-структурних різновидів.

Важливі положення теорії новели стосуються особливостей її структури та композиції. Як відомо, вільне ставлення до жанрових традицій (характерне, приміром, для творчості новелістів) не передбачає відчутних змін у жанровій структурі твору. З огляду на те, що будь-яка жанрова структура є концентрованим творчим досвідом багатьох майстрів, до того ж частіше всього багатьох епох, структура новелістичного жанру не зазнала істотного розмивання. Внутрішня жанрова типологія новели характеризується низкою сталих ознак, що сприймаються в їхній єдності. Фокусуючи увагу на способі новелістичної оповіді, неможливо обійти увагою композицію новели, оскільки саме в ній реалізується стислість як визначальна особливість новелістичного жанру, особлива роль визначеного В. Фашенком „променя зору”, здатного висвітлювати окремі частини та викликати ефект уповільнених картин.

Аналіз новели-казки в порівняльно-типологічному аспекті

В європейській літературі новела-казка набула поширення у творчості Л. Тіка, К. Брентано, Е. Т. А. Гофмана та інших письменників. Саме під впливом Гофмана, Новаліса та По в добу романтизму семантичне наповнення поняття новели насамперед передбачало асоціювання з фантастичною казкою. Водночас спроби дефініції новели-казки залишають простір для теоретичних рефлексій. Окреме визначення новелістичної анімістичної казки, запропоноване російським дослідником Є. Костюхіним, орієнтоване на синтез змістових і поетичних домінант двох епічних жанрів, зокрема, визначальних ознак новели – відношень зіставлення – протиставлення – зіткнення, наявності несподіваної сюжетної розв'язки, поворотного моменту, що трактується як новелістичний пуант, та композиційних властивостей фольклорної й літературної казки. М. Липовецький зазначає: „Спостерігаючи за розвитком літературної казки в радянській літературі, ми звернули увагу на те, що активність цього жанру особливо зростає в періоди історичних криз і глибинних зсувів у ціннісній орієнтації всього суспільства. Імовірно, так проявляється специфічна функція казкового жанру в історико-літературному процесі. У періоди „хитань і сумнівів” (за висловом О. М. Веселовського) літературна казка перевіряє загострені суперечності дійсності світлом первинних, фундаментальних уявлень про духовну сутність людини та її місце у світі, які йдуть від „пам'яті жанру” народної чарівної казки [61, с. 153]. Тому, за спостереження М. Липовецького, в такі періоди літературна казка тяжіє до групи філософських жанрів [61, с. 153]. „За максимальної глибини відродження „пам'яті жанру”, – пише літературознавець, – чарівної казки крізь казковий світ проступають риси міфологічного універсума, що презентують буття як єдиний, цілісний і гармонійний світоустрій” [61, с. 154].

Л. Овчинникова розмірковує: „Фольклористика ХІХ –

XX ст. розв'язує проблему, відмежовуючи казку від цілої низки жанрів (билини, поеми, легенди, повісті, новели). Можна передбачити, що літературна казка XX ст. ніби проходить зворотний шлях, матеріалізуючись зусиллями індивідуальних авторів у цілій низці жанрових різновидів (повість-казка, казка-новела тощо) [62, с. 111].

На початку повісті Б. Антоненка-Давидовича „Смерть” міститься вставний текст про невідомого алхіміка. Разом з епіграфом, яким слугують поетичні рядки В. Еллана-Блакитного „За життя розплата тільки кров'ю, тільки смертю переможеш смерть”, ця вставна історія увиразнює позицію Костя Горобенка, допомагає розкрити його характер: „Але враз виринула, чи з гімназії, чи просто з дитячих літ, казочка. І стало смішно й сумно. Якийсь алхімік дошукувався філософського каменя” [63, с. 35]. Допомогти алхімікові погодився лише Сатана: „Ти знайдеш те, чого шукаєш. Тільки – одна умова, друже мій: тиждень не думай про білого ведмеда”. Нещасний алхімік, що, здається, ніколи за все своє довге життя серйозно не замислювався над ведмедями взагалі, а білими зокрема, цілий тиждень ні на хвилину не міг позбутися цієї навісної думки про білого ведмеда” [63, с. 35 – 36]. Розв'язка цієї новелістичної історії має характер типового пуанту: „Горобенко, посміхнувшись, подумав: „Більшовик” – це мій білий ведмідь, але якого ж філософського каменя дошукуюся я?..” [63, с. 36]. Мотив психологічної неволі споріднює цей фрагмент з іншими творами націєзорієнтованої проблематики. Зокрема, Б. Антоненко-Давидович згадує вміщену Ю. Самбросом у „Червоній просвіті” притчу про ведмедика, який, позбувшись ланцюгів фізичних, не міг визволитись від ланцюгів психологічних: „Хіба, панове-товариші, ми, українці, не подібні до ведмеда? Хіба не йдемо ми, вільні, без кайданів, старими стежками?” [64, с. 45].

Філософський текст набув оригінального вияву в романі В. Винниченка „Лепрозорій”. Г. Сиваченко називає цей твір винятково інтелектуальною конструкцією в дусі

„філософських казок” доби Просвітництва [65, с. 194]. Есеїстична розповідь професора Матура, включена в роман, розгортається як світоглядна сюжетна лінія. Загалом прозі Просвітництва був притаманний принцип подвійних сюжетів. Н. Пахсар’ян відзначає, що така сюжетність дає змогу залишити „останнє слово” у творі закону суспільної гармонії. Це надавало „фабулі відомої умоглядності, а розвиткові й вирішенню конфлікту раціоналістичної заданості” [66, с. 194].

Історія створення та видання шести еміграційних романів В. Винниченка „Сонячна машина”, „Поклади золота”, „Нова заповідь”, „Вічний імператив”, „Лепрозорій” („Прокажельня”), „Слово за тобою, Сталіне!” привертала увагу дослідників Т. Бевз, В. Панченка, Г. Сиваченко, Т. Масляничук, О. Чумаченко та інших. Різні аспекти творчості В. Винниченка дослідили Г. Костюк, Д. Гусар-Струк, Л. Залеська-Онишкевич, І. Качуровський, С. Погорілий, В. Ревуцький, М. Тарнавська та інші науковці діаспори. Проза письменника фахово цікавить як літературознавців, так і філософів, політологів і соціологів. Зокрема, Н. Гусак уперше проаналізувала філософсько-етичний доробок В. Винниченка, у тому числі невидані філософські трактати „Щастя: Листи до юнака” (1930) та „Конкордизм – система будівництва щастя” (1938 – 1948). Г. Сиваченко у праці „Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський „метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст” зауважує, що на творчість В. Винниченка мали вплив ідеї буддизму та індуїзму, а також вказує на очевидний вплив таких чинників: „Філософія життя” французького філософа Ж.-М. Гюйо, „Етика” німецького психолога й філософа В. Вундта, роботи французького мораліста Е. Куе, філософа Пуанкаре, „Психологія революції”, „Натовп: студії суспільної думки” психолога та філософа Г. Лебона, праці Вольтера, А. Бергсона, ідеї Епікура, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, теорії психоаналізу З. Фрейда та Е. Фромма. Г. Бежнар зазначає, що еміграційні твори є літературним віддзеркаленням етико-філософської

праці „Конкордизм”, яку письменник писав протягом довгих років тяжкої праці й глибоких роздумів, адже в ній письменник подав власне розуміння суспільної гармонії та окреслив шляхи до фізичного та духовного самовдосконалення [65].

У вступному зверненні „До видавців” жінка-автор, апелюючи до конкретних читачів, зізнається, що дуже молода й недосвідчена в питаннях письменства. Ім'я Івонна Вольвен – літературний псевдонім Володимира Винниченка. З цього приводу О. Чумаченко зауважує: „У романі „Лепрозорій” (1938), написаному перед другою світовою війною у Мужені (1938), також наявний наративний принцип з установкою на потенційного читача. Оповідь ведеться від імені оповідачки-жінки. Причина цього автобіографічна. Винниченко готував свій попередній роман „Вічний Імператив” до міжнародного літературного конкурсу в Парижі, але, за словами С. Погорілого, для участі в конкурсі журі обрало жінку, що ніколи не писала літературних творів [67, с. 48]. У вступному слові, адресованому видавцям, авторка наголошує, що дуже молода й недосвідчена в літературних питаннях. Аналогічно до передмови роману „Вічний Імператив”, звернення наратора до видавців експліцитно розкриває задум прихованого автора відтворити шматок життя, зробити це точно, правдиво, захоплююче, орієнтуючись на конкретного читача – широку публіку. Письменник стверджує, що людство майже у вселенському масштабі хворіє на недугу, яку він називає „дискордизмом”, а відтак, можна зробити висновок, що воно глибоко нещасне. Г. Сиваченко слушно наголошує, що Винниченко тлумачить абсурд як дискордизм” [65, с. 38].

„Письменник, – зауважує Н. Гусак, – обирає найближчу дорогу до читача – свої думки стосовно щастя висловлює лапідарно і точно. Тому у філософсько-етичному аспекті ці твори представляють неабиякий інтерес, хоча, ймовірно, програють у художньому плані (через те, що в них представлено переважно позалітературний матеріал). Разом

вони становлять мистецький варіант втілення „конкордизму”. Ідеться, передусім, про романи „Вічний Імператив” і „Лепрозорій”, стиль яких не пов’язаний з якоюсь певною традицією в українській літературі” [68, с. 16]. Завдяки елементам диспуту дослідниця вбачає зв’язок із творами Ф. Достоєвського. „Водночас, Винниченко застосував у романістиці і свій драматургічний метод, розвиваючи у романах „театр доктрини” Г. Ібсена і Б. Шоу. По суті, вони являють собою проект головного твору філософсько-етичного доробку Винниченка, де він, як нам здається, розв’язав головне питання власного життя і обґрунтував результати власних міркувань”, – узагальнює Н. Гусак [68, с. 16].

Казкові сюжети інкорпорованих текстів Б. Антоненка-Давидовича та В. Винниченка підпорядковані декларуванню авторських інтенцій і є предметом створюваного художнього світу, підкреслено конфліктного з реальністю (пошуки виходу з прокажельні в „Лепрозорії” та філософського каменя в „Смерті”). Літературні інтертекстуальні вектори (філософські твори Вольтера, Монтеск’є; інтерпретація легенди про Фауста) та введення в основний текст вставних новел без постаті додаткового оповідача та через послаблення усного викладу (концепція професора Матура та роман Івонни Вольвен як фіктивний метатекст; внутрішній монолог Костя Горобенка) презентують авторські версії інтелектуальних казок філософського (В. Винниченко) та національно-політичного змістового наповнення (Б. Антоненко-Давидович). Натомість у романах Ю. Шпола „Золоті лисенята” та М. Могилянського „Честь” переважають естетико-психологічні та етичні мистецькі варіації загальновідомих сюжетів, що не виключає їхньої філософічності.

Новелі-казці притаманна динамічність та однолінійність сюжету, стислість, мікроструктурованість, сфокусованість на казкових мотивах. Саме цей казковий мотив є епіцентром думки й настрою. Такою параболічною деталлю у вставній новелі роману Юліана Шпола „Золоті лисенята” є

трансформована сюжетна схема відомої казки про Курочку Рябу. У тексті роману ця новела-казка подана в листі Мавки до Мема. Образ золотих лисенят постає втіленням гармонії з довкіллям та душевної рівноваги в настроєвих пейзажних замальовках: „В уяві мені промайнули золоті лисенята. Вони таки, справді, тепер випорснули разом із сонцем, але були бліді і не такі цікаві, як тоді, коли я в мріях збирався розіп'ясти себе на хресті вигаданого кохання. Різьблений мармур і голуба пісня десь ледве згадувалися, як вичитані колись і вже напівзабуті образи” [69, с. 23]. Надалі цей образ увиразнює драматизм ситуації: „Отже, прощай коло, прощайте тривожні дні, і ви прощайте, мої золоті лисенята!.. Я не впав, а тільки тихо приліг на холодний камінь і тихо заціпив у собі свій жаль і тугу” [69, с. 263 – 264]. Сфера виключної гармонії набуває суцільного драматизму, а образ золотих лисенят сприймається не як утілення казкових персонажів-трікстерів (хоча на це орієнтує фольклорно-міфологічна традиція), а як метонімічний означник тасмниці буття: „Не було вже ні сонця, ні землі, ні їхнього химерного витвору – золотих лисенят. І раптом мене вдарила прудка, як ракета, і ясна, як свічка, свідомість: Хіба ж і я з своєю мукою, і всі ми з своєю великою тривогою не є тільки золоті лисенята?.. Адже вік наш – одна бентежна мить! А життя наше – тільки тремтливий і химерний відсвіт!..” [598, с. 264]. Окрім того, образи лисиць були поширені в давніх китайських новелах, де лиси-перевертні не сприймалися як лиходії, а мали власну, відмінну від інших, моральність і намагалися жити за її законами. Цікаво, що танські новели про лисиць згадує В. Шкловський. Проте взаємодія ігрової та філософської текстуальних площин роману актуалізується саме через новелу-казку, що поєднує іронію, біль, щирість, гру героїні – ніжної дівчинки з хлоп'ячим серцем. Зміна оповідача супроводжується традиційним введенням зачину, обов'язковою ознакою вставної новели в романі є зміна часу й місця дії: „Ну, от: тепер я можу вже й говорити з тобою. Я можу тобі розказати. До речі, ти іноді мені торочив, що я

маю... ну, не здібності, а... нахил „до художнього слова”. Отже, слухай, моє малюсіньке хлоп’я.

– Жив собі дід та баба... Ти не дивуйся. Це так треба... Ну, і звичайно, була в них курочка ряба” [69, с. 105]. Стабільні словесні формули початку та завершення казки, постійні звернення до слухача створюють ілюзію усної оповіді, однак Юліан Шпол якісно змінює традиційну фабулу, адже за його казковою сюжетною схемою з золотого яйця, яким заволоділа лисиця, може з’явитися на світ тільки людина: „І буде вона дівчина з синіми очима і русою косою. А коли виросте, то ніколи не знатиме свого справжнього місця, бо дві душі буде в тій дівчини. Одна душа золотого спокою і синього щастя, а друга душа – чорної колотнечі і червоної пристрасти. Так вона й буде між тими двома душами хилитися весь свій вік. І все в неї буде не щире, не справжнє, як і в оцього золота американського: з окола блищить і сяє, як дух святий над головою божої матері, а в середині, розлупи, – так там звичайна собі тільки... матерія [69, с. 107]. Мотив загадкового народження поєднано з мотивом віщування: „Тяжка доля тій дівчини, а ще тяжча доля тих, хто з нею зв’яжеться. Всі вони за нею ганятимуться, та ніколи не піймають. Бо вона блимне з росою по траві й на листячку, повабить, повабить і щезне. І так од сходу й до заходу, коли я пускаю оце сонце землі світити, а потім купаю його в синьому морі” [69, с. 108]. Емоційно піднесений тон оповіді переривається вкрапленнями фольклорного матеріалу, однак такий дисонанс в наступних фразах ще більше загострюється, бо оповідач, як зазначав М. Петровський, зазвичай підвищує динамічну дієвість новели, що має гострий заключний ефект – новелістичний пуант: „Дід радий, баба рада, а курочка кудкудаче. А коли вийшли всі строки, тоді народилася...

...Та ти вже зовсім спиш, мій тихий хлопчику! Я й справді так нудно розповідаю. Ну, одним словом, народилася я... Чи ти може недовірливо посміхаєшся з цього?...” [69, с. 108].

На перший погляд, із персонажем казки себе ідентифікує ще одна героїня експериментального роману 20-х років – Інна Сергіївна Падалка з „Честі” М. Могіляньського. У роман уведена невелика новела-казка, яку розповідає кохана головного героя Інна Сергіївна. Захоплена Калінім, заміжня за самозакоханим міщанином Трохимом Васильовичем – антиподом лікаря, жінка, за сюжетною схемою „Анни Кареніної” Л. Толстого у хворобі своєї дитини вбачає розплату за власні слабкості й намагається бути турботливою матір’ю. Сцена, в яку інкорпорована казка, вирізняється в загальній структурі роману. Повторення пісні без слів, яка захопила Інну Сергіївну в передчутті побачення з коханим, створює атмосферу безтурботної радості, навіть ейфорії. До реальності жінку повертає репліка маленької Ніночки: „Мамочко, що ти це сьогодні співаєш...” [70, с. 124]. Засоромившись, жінка згадує про доньку та за хвилину знов поринає у світ фантазії, розповідаючи дитині казку про дівчинку та подарунки від фей. Мотив святкування дня народження героїні, під час якого одну з чаклунок не запросили на урочистості, на що вона образилася й зачарувала новонароджену, набуває в романі М. Могіляньського аксіологічного, а іноді й соціального смислового наповнення: „Але ж самі подумайте, як то буде жити людині так нерозважливо обдарованій?! Багатій серед бідності й навіть злиднів, до того ж з серцем добрим” [70, с. 125].

Якщо казка про золотих лисенят у Ю. Шпола – це авторефлексії героїні, проекція вдачі казкової чарівної дівчини на її власний духовний світ, то казка в романі М. Могіляньського – це, радше, не саморозкриття героїні, а поетичний коментар до системи цінностей іншого персонажа. Письменник визначив жанр свого твору як іронічно-патетичний роман, поєднавши обстоювання персонажем Дмитром Андрійовичем Калінім власної системи цінностей з іронічним заглибленням автора в дискусійні моменти літературного життя, питання теорії роману та творчого

процесу. Текст твору містить у собі коментар щодо специфіки організації художнього матеріалу. Оповідь М. Могилянського дає читачеві змогу постійно співвідносити голоси лікаря Каліна та письменника-інтелектуала, який обрав для мистецького осмислення реальний життєвий факт – самогубство хірурга С. П. Коломніна після проведення невдалої операції. Ця подія сталася в 1886 році, натомість у М. Могилянського світило медицини Калін перенесений у 20-ті роки ХХ ст. Він живе за власно виробленою безкомпромісною системою цінностей. Вимогливий до інших, Дмитро Андрійович безжальний і до себе: дізнавшись, що пацієнтка померла після його хірургічного втручання від за давнених хвороб, що опосередковано робить його винним, лікар знаходить заспокоєння у водах Дніпра, тому, як і в повісті Б. Антоненка-Давидовича „Смерть” тут вставна новела-казка функціонально тяжіє до експозиційної ролі в розгортанні основної сюжетної лінії й постає антиципаційним прийомом у загальній структурі твору більшої епічної форми. Натомість у романі Ю. Шпола „Золоті лисенята” власне образ золотих лисенят актуалізується в художній структурі роману на різних етапах розвитку сюжету. Через поширені в фольклорних, а, отже, й у літературних казках мотиви двійництва вставний текст співвідноситься з основним завдяки образам-близнюкам, причому завдяки казковому сюжету внутрішній стан героїв відтворено з виключним драматизмом.

Питання для самоконтролю

1. Чи погоджуєтесь Ви з твердженням літературознавця А. Есалнек, що дослідження типології жанрів є в історії та теорії літератури одними й найскладніших? Відповідь обґрунтуйте.
2. Як Ви розумієте поняття „внутрішня типологія”?
3. Які критерії пропонують літературознавці для виокремлення внутрішніх типологічних моделей (на прикладі жанру новели)?

4. Наведіть приклади різної змістовно-естетичної ролі новели-казки в художньому творі.
5. У чому Ви вбачаєте зв'язок та відмінності між новелою, анекдотом, байкою в її національних версіях?

Лекція № 6. ТИПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНИХ СТИЛІВ

Питання для розгляду

1. Огляд проблематики сучасних досліджень типології стилів.
2. Аналіз поезики бароко в порівняльно-типологічному аспекті.

Мета: оглядово висвітлити проблеми дослідження типології стилів; сприяти формуванню у студентів навичок компаративного аналізу літературних явищ

Ключові слова: стиль, типологія стилів, бароко, модернізм, авангард, необароко.

Огляд проблематики сучасних досліджень типології стилів

Стиль (лат. *stilus*, від грец. *stylos* – паличка для письма) – індивідуально неповторний спосіб використання традиційної палітри поетичних засобів, своєрідність естетичних уподобань, які зумовлюють творчий вибір митця (чи групи літераторів або літературної епохи).

Авангард і модернізм у стильовому плані викликають у дослідників особливий інтерес. Н. Маньковська зауважує, що ці потужні, транснаціональні тенденції першої половини ХХ ст., які включили у свою орбіту всі види мистецтва, знаменують собою, з одного боку, перший досвід відхилення від класичної антично-вінкельманівської лінії в естетиці [71, с. 69]. „З іншого боку, – пише дослідниця, – з сучасних позицій класичний авангард і високий модернізм сприймаються як класика ХХ ст. Дослідження їх еволюції дозволяє углядіти ті сутнісні естетичні якості, які стимулюють вкорінення інновацій у художній культурі, забезпечують їх довгостроковий вплив на її подальший

розвиток” [71, с. 69]. У дослідженнях із мистецтвознавства, культурології та літературознавства наголошено на тому, що авангард і модернізм сприймаються науковцями як явища складні і суперечливі. Попри широке наукове висвітлення й потужний корпус теоретичних праць це питання до цього часу позначено дискусійністю. Складність, естетична неоднорідність, суперечливість рецепції притаманні як мистецтву авангардизму, так і окремим стильовим версіям модернізму.

У підручнику „Теорія літератури” за науковою редакцією О. Галича зазначено, що окремі напрями модерністської літератури сьогодні стали класикою: „Серед найбільш визначних – імажинізм та футуризм, акмеїзм та експресіонізм, сюрреалізм та „театр абсурду”, дадаїзм та „новий роман”. Деякі з них охопили не тільки літературу, а й інші види мистецтва (експресіонізм, сюрреалізм, футуризм поширилися також на образотворче мистецтво, музику, театр), проникли в кіно й на телебачення” [72, с. 392].

„Більшість літературознавців, – узагальнює Н. Ференц, – відлік авангардизму ведуть від 1909 – 1910 років, тобто від появи перших футуристичних маніфестів. До футуризму зводять літературний авангард О. Ільницький, С. Павличко, В. Моренець, О. Бобринська. Але авангардизм включає багато інших стильових течій, серед них – дадаїзм, сюрреалізм, імажинізм, конструктивізм” [73]. Як бачимо, проблема нижньої хронологічної межі авангарду залишається відкритою для подальших дискусій. Щодо особливостей цього процесу в Україні, то він був призупинений пануванням соціалістичного реалізму, деякі його особливості відновлені у 60-ті роки ХХ ст. У 80-ті роки він набув ознак неоавангардизму [73]. У літературознавчому словнику-довіднику наголошено, що „сам авангардизм не спроможний до створення неперебутих художніх цінностей, оскільки він не має свого коріння, а живиться енергією епатованого ним самим напрямом” [55, с. 11]. Йому притаманне „відкидання філософської (духотворчої) основи, втрата зв’язку з

концептуальною природою мистецтва на його іманентній основі, асоціація етикету явища із позаестетичними принципами, орієнтація на деструктивну „мінус-культуру” [55, с. 10]. Ідеться про основні інноваційні течії в естетиці і мистецтві вказаного періоду: футуризм, кубізм, кубофутуризм, абстракціонізм, супрематизм, конструктивізм, аналітичне мистецтво утворюють собою авангардистський ареал; інтуїтивізм і потік свідомості, фрейдизм і сюрреалізм, екзистенціалізм і абсурдизм, феноменологія і хепенінг, прагматизм і „мистецтво нової реальності” – модерністський. При цьому теорія на крок випереджає художню практику або виникає синхронно з нею (у другій половині століття намітяться усе більш явне відставання естетичної теорії від нових художніх реалій)” [55, с. 69].

Теоретичне обґрунтування сюрреалістичної естетики знаходимо в роботах Т. Антонюк, А. Білої, М. Ільницького, О. Ковальової, М. Моклиці, С. Павличко та інших дослідників.

За твердженням С. Павличко, „українська література ХХ століття зазнала кілька спроб модерністичного оновлення. Хронологічно їх можна позначити роками *fin de siecle*, десятиліттям напередодні першої світової війни, десятиліттям по ній, кінцем 40-х, нарешті, 60-ми і 80-ми роками. Кожного разу оновлення виявлялося частковим і не охоплювало художньої культури в цілому” [74, с. 13].

Аналіз поезики бароко в порівняльно-типологічному аспекті

Українське літературознавство має значні досягнення у висвітленні проблем функціонування в художньому творі таких різноманітних явищ, як універсалізм бароко, барокова свідомість, барокова культура. Дослідженню філософсько-естетичних, теологічних, мистецтвознавчих аспектів національної стильової версії цього явища присвячені роботи М. Возняка, Д. Горбачова, І. Заярної, І. Іваньо, М. Кашуби, В. Кречотня, С. Кримського, А. Макарова, О. Мишанича,

Д. Наливайка, М. Ольховик, О. Пахльовської, М. Сулими, В. Соболю, Л. Ушкалова, Д. Чижевського, В. Шевчука, І. Юдкіна-Ріпуна та інших науковців. „Формування барокової культури в Україні історично пов'язане з духовним становленням української нації, отож, у певному сенсі, виконує етнокреативні функції, тобто є присутнім складником процесу переробки українцями світового досвіду на власній етнічній основі, створення національної іпостасі „історичного універсуму” (А. Тойнбі) людства”, – слушно зауважив С. Кримський [75, с. 23]. За умов доволі продуктивного й вичерпного дослідження інтелектуальної й духовної специфіки бароко на полі гуманітарних наук є місце для подальших теоретичних рефлексій та узагальнень. Залишається актуальною потреба аналізу домінантних принципів художнього мислення та структурування текстів доби бароко, зокрема української барокової епіки.

Інкорпорування окремих історій у тексти проповідей і літописів передусім спирається на ренесансні й барокові європейські джерела. В. Кречотень наголошує, що така художня практика була прикметою „появи в тогочасному слухацько-читацькому середовищі „соціального замовлення” на власне новелістичні жанри” [75, с. 348]. Також поширювалися так звані „приповідні казочки” – вмонтовані у проповідь оповідання будь-якого характеру, які мали унаочнити церковне вчення (середнє бароко)” [76, с. 192]. Метою цього підрозділу є окреслення ролі так званих „геральдичних конструкцій” в українській літописній бароковій прозі). Предметом дослідження обрано вставні новели, які завдяки умовності увиразнюють явища, що особливо цікавлять авторів і привертають увагу читачів та слухачів.

У поезиці бароко нову семантичну перспективу отримала емблема, первинно пов'язана з геральдикой. Традиційно поняття геральдики асоціюють лише з гербовими формами, проте вживання геральдичної термінології передбачає взаємодію символів та знаків. Елементи барокової

поетики спостерігаються в геральдичних конструкціях „Історії Русів”. У літописі поєднані низка промов Б. Хмельницького, П. Полуботка, І. Мазепи, усні перекази, поетичні фрагменти, образи-картини (батальні сцени) та, за визначенням В. Шевчука, „оповідання-новели на взір опису загибелі Батурина чи історії дідича Горського) ” [75, с. 466]. За твердженням Л. Ушкалова, „українська емблематична поезія розвивалася здебільшого на ґрунті церковно-релігійному. Коли ж ідеться про світське письменство, то за найповажніший її ґатунок слід уважати поезію геральдичну. Виникнувши ще в другій половині XVI ст., геральдична поезія набуває в Україні особливого розмаху якраз під добу бароко. Чільною прикметою геральдичних віршів (епіграм) було відносно вільне тлумачення символіки шляхетських „клейнодів: сонць, зірок, місяців, корон, хрестів, мечів, стріл, списів тощо” [77, с. 39]. Дослідник зацентровує: „Посутнім проявом барокового „символізму” були також емблематичні вірші. Варто сказати, що наші поети чудово знали на емблематичних книжках, сила-силенна яких з’являється в Європі під добу бароко” [77, с. 37 – 38].

До трьох типів знаків, запропонованих Ч. Пірсом (іконів, символів, індексів), О. Григор’єва додає емблему як аналітичну абстракцію, поєднання образотворчого, конкретного, просторового, абстрактного та ідеологічного компонентів. Емблематичність літописної барокової стилістики уособлює релігійно-символічні, дидактичні, світські мотиви. Дослідник О. Михайлов наголошує на тому, що епоха бароко з її художнім мисленням мала одну генеральну властивість, яка дивним чином узгоджується з внутрішньою побудовою барокових творів, з їхньою перерваністю, відокремленням смислових елементів. Інструментом такого мислення й виступала емблема, яка немов навмисно була вигадана для того, щоб зручно та виразно заповнювати лакуни, передбачені загальною організацією барокового тексту. С. Кримський зазначає, що „3-посеред-сили-силенної емблематичних образів в українському

бароко найпоширенішими були ті, що так чи так дотичні до ідеї мудрості” [75, с. 44].

Отже, цей факт дає змогу залучати при розгляді питань барокової поетики загальний мистецтвознавчий досвід, щоб увиразнити й зберегти цілісність аналізованих текстів – як естетичну, так і семіотичну, адже те, що відбувається в ситуації інкорпорування в текст однієї жанрової форми іншого, фактично є складно організованими геральдичними конструкціями. Д. Чижевський звернув увагу на відмінності геральдичних та емблематичних текстів. За його спостереженням, гербові вірші мають в Україні значно старшу традицію, аніж звичайні емблематичні. Водночас герби як емблеми були поширені вже на початку емблематики в часи Ренесансу, а найрізноманітніші спроби зв’язати тлумачення гербів з емблемами можна знайти на Заході з самих початків геральдики [78, с. 189 – 243].

Сакральність, езотеричний подієвий контекст, опозиції небесного та земного, риторична спрямованість і власне специфіка барокового художнього мислення, яке передбачає наявність прихованого, непізнаного, визначає логіко-оповідну структуру новелістичних текстів у складі літописів. Засвоєння й синтез спільних європейських цінностей відбувалися на засадах глибинної національної традиції, саме тому в геральдичних вставках переважають національно-визвольні мотиви, емблематика здебільшого має політичний характер, а вставні тексти є алегорично-притчевим віддзеркаленням історичних подій. Уславлення лицарської звитяги визначало ідейний зміст барокових творів різних жанрів. Наприклад, у мистецькій культурі українського бароко розроблялася тематика гравюр із панегіричним зображенням І. Мазепи, П. Сагайдачного, Д. Апостола та інших історичних діячів, до панегіриків тяжіють й чисельні емблематичні поезії. Синкретизм постає домінантним принципом барокової художньої системи в єдності її мистецьких, релігійних, етико-філософських та національно-історичних вимірів. В. Соболев так коментує зв’язок основного та інкорпорованого текстів:

„...через трагічне потрясіння, шляхом викрашення барокової роз'яреності почуттів активізувати думку, відчуття, емоції читача, щоб той неодмінно наклав фантастичний план зображуваного на реальну основу і співвідніс роздуми літописця про долю свого багатостраждального народу (у новелі вони ідуть у підтексті) із суголосними в усьому творі” [79, с. 150]. Такий художній прийом суголосний практиці популярної в добу бароко геральдичної поезії. Отже, доцільно говорити про ізоморфізм основного (літописного) та геральдичного (новелістичного) текстів. Під ізоморфізмом як загальним науковим поняттям розуміється подібність властивостей окремих елементів або їх сукупностей, яка визначає здатність до взаємної заміни цих складових. Методологічний принцип ізоморфізму передбачає відповідність між елементами й виразно виявляється в текстах, де два повідомлення за допомогою взаємного накладання включені в єдину текстову структуру. Оригінальністю відзначається дослідження О. Астаф'євим зв'язків текстів-донорів та текстів-реципієнтів на матеріалі Літопису руського за Іпатіївським списком і давньопольських хронік XVII – XVIII ст. [80, с. 319 – 348]. В українській літописній бароковій прозі так званих „геральдичні конструкції” завдяки умовності увиразнюють явища, що особливо цікавлять авторів, привертають увагу читачів і слухачів.

Літопис Л. Боболинського, що, за спостереженням В. Шевчука, „засвідчує перехід од ренесансної до барокової поетики”, має „новелістичні блоки” – „Повість про Івоню” та „Повість про Підкову”). В історико-мемуарній прозі новелістичні складові відзначаються змістовою цінністю. Так, до літопису Г. Граб'янки входить твір „Звідки Палій постав”, названий повістю [75, с. 450]. В. Соболю наголошує на розвиткові літературної традиції. „Величкове оповідання про Глухівську битву, – пише дослідниця, – започатковує в „Повіствованні” цілу серію вставних творів військово-героїчної та історико-романтичної тематики – про напад турків на Запорізьку Січ, про Сіркову війну на Крим, про другий похід

турків на Чигирин та облогу Чигирина, про взяття Азова, про облогу Казикермана (у розділі XXXVI-му) та про війну з турками в Європі (у розділі XXXVIII-му). З точки зору прикметних рис авторської поетики оповідання про Глухів можна вважати мовби генеральною репетицією до створення цілого циклу мистецьки довершених творів” [463, с. 208].

Геральдичною конструкцією є й новела про сатира – виклад четвертої пісні „Звільненого Єрусалима” Т. Тассо С. Величком. Італійський поет створив цей текст близько 1575 року, поема здобула світову славу, була сприйнята в слов’янському світі. У 1618 році видано польський переспів П. Кохановського, а 1620 року сербсько-хорватську мовну версію уривків поеми запропонував І. Гундулич. Відомо, що український переклад поеми здійснено зусиллями ченців уніатів-василіян. В. Перетць наводить переконливі аргументи на користь того, що основою слугував польський текст П. Кохановського. Цей твір став зразком оспівування лицарських подвигів в ім’я віри, усвідомлення історичних проблем та пошуків засобів їх розв’язання. Новела про сатира в літописі С. Величка, створена на основі „Звільненого Єрусалима”, набуває оригінального звучання завдяки засвоєнню елементів фольклорної поетики, уведенню образу прихованого оповідача-самовидця: „Дивлюся я крізь щілину того дупла, що в ньому був, і бачу відразу князя тьми і стародавнього начальника злих духів Люципера з іншими його старшинами, що незвідь-звідки прийшли. Сів він недалечко від мене, як на престолі, на великому дерев’яному пеньку, гнилому й повному мурашви, маючи в руках іржаве, погнуте, залізне сцетпро, на бридкій голові багато рогів, а на чолі один – найбільший. Був він дуже великий, чорний, як вугілля, від голови до ніг, вуса мав паскудні – довгі, пом’яті, бороду – криву, густу, покошлану, що покривала й косматі груди” [82, с. 206]. Панегіричний пафос гротескно-фарсової промови Люцифера на адресу нечистої сили, що нищила українців „чварними війнами і сум’яттям” переходить у план тотального знищення „хозаро-руського народу”: „Нехай одні волочаться по світу, як заблукалі

без пастиря вівці, другі затягаються на службу всіляким чужим монархам і там гинуть за гроші, треті в п'янстві топляться, четверті в усіх світових розкошах, як свині, нехай плещуться, п'яті у плотській похоті нехай паскудяться і ображають на себе Бога, шості нехай бунтуються на своїх гетьманів і начальників зі своїми роздвоєннями і внутрішніми чварними незгодами – хай викорінюють себе самі, нехай військо згине, нехай йому те станеться, що пам'яті хазарів не останеться!» [81, с. 209]. Як зауважила В. Соболю, „новела про сатира є найбільш філософічною в „Повіствованні”, всі інші новели й оповідання (а вони переважно героїко-військового характеру, з відчутною дозою в них батальних сцен) є віддзеркаленням, якщо брати кожен жанрову мікроструктуру зокрема, переважно одного якогось домінуючого кольору в калейдоскопі Руїни-України” [79, с. 207]. Вставною новелою називає перероблену С. Величком четверту частину поеми „Звільнений Єрусалим” В. Шевчук. Як і В. Крекотень, В. Шевчук говорить про новелістичність барокової прози, адже літописець уміє вести свою розповідь цікаво, новелістичні структури завершувати якоюсь напруженою сценою (згадаймо хоча б опис Сіркового походу на Крим або прикінцевий епізод загибелі полоненого люду). Натомість Я. Дзира в статті „Італійські джерела в поемі «Великий льох»” вважає новелу про сатира фантастичним оповіданням [82, с. 23]. Слушною є думка В. Соболю, яка наголошує, що важко погодитися „з безапеляційним віднесенням новели про сатира до розряду казок, що творилися на терені християнської культури, як це робить Валерій Шевчук, оскільки в ній мають місце ознаки народної демонології, дохристиянських вірувань українського народу в сили добра і зла” [79, с. 144]. Функціональне призначення вставної новели – „для забави ласкавого читальника” – вдало означено В. Соболю як варіацію „барокової маски, що приховує глибинні істинні мотиви” [79, с. 145]. Динаміки новелі надає зіткнення / протиставлення двох точок зору на зображені події. „Зосереджуючою миттю” (поняття В. Фашенка) є промова Люципера, яку В. Соболю називає вершиною „наскрізь

гротескової картини, унікальної (як у контексті літопису, так і всієї давньоукраїнської прози загалом) у плані нестримності накопичення барокової техніки, якою Величко володіє з майстерністю віртуоза” [79, с. 150]. Варто погодитися з дослідницею й щодо наявності типового новелістичного пуанту, яким є стратегічний план винищення українців, котрі уособлюють благочестя та лицарство [463, с. 150]. „Суттєвим у новелі є й елемент випадковості (випадково сатир стає свідком, випадково зустрічає іншого сатира, випадково розмову їх підслуховує анахориста). Закономірним же є те, що літописець вводить новелу в тканину Літопису, приступаючи до „описання Чигирину...”, – відзначає дослідниця [79, с. 145].

Н. Пахсар’ян говорить про специфіку поєднання історій у межах більшої епічної форми за бароковим принципом контрапункту [66, с. 144]. У музикознавстві під контрапунктом розуміють мистецтво одночасного поєднання декількох мелодичних ліній, відношення між голосами. Певною мірою, виявом контрапунктної поетики є й аналізований твір. Композиційно новела міститься в літописі між епізодом взяття Чигирини Самойловичем та картиною походу турецького війська, отже, ця геральдична конструкція образно увиразнює один із драматичних періодів української історії. У сцені появи князя темряви в Недобірському лісі спостерігається асоціативний зв’язок із вторгненням турків до Чигирини. Л. Помпео зауважує, що „новела тлумачить історичні факти як вияв Божого провидіння, яке може перетворити їх у поле боротьби між добром і злом. Цей уривок можна вважати авторським прийомом, який переносить читача з площини історичної оповіді в площину епічну, відповідно до тогочасних принципів бароко” [83, с. 116]. Слушним є наступний висновок дослідника: „Автор ставить перед собою завдання прославити козаків у творі, що примирив би між собою дві протилежності – історію і звеличення, історіографію і риторичку, як це радили трактати епохи бароко” [83, с. 114]. Отже, новелістична геральдична конструкція належить до контексту літопису С. Величка та є дзеркальним відображенням конфлікту

попереднього й наступного епізодів основного тексту.

В одному з останніх творів Г. Сковороди – притчі „Убогий Жайворонок” – міститься вставна новела алегоричного змісту про Аструю, богиню добра і справедливості давніх греків, яка правила світом за „золотого віку”, останньою серед богів полинула на небо, що наголосив Овідій у „Метаморфозах”. Звернімося до тексту: „У кінці трапези почав трапезний голова жартувати, а гості сміятися. Адоній, пособляючи братові, утішно оповідав, у який спосіб у давнину Діва Божа – істина – вперше прийшла до них в Україну: так звалася країна їхня. Перший-бо зустрів її поблизу свого дому Маной і жона його Каска. Маной, зуздівши її, спитав із суворим лицем:

- Яке ім'я твоє, о жоно?
- Ім'я моє Аструя, – відказала Діва.
- Хто ти, звідки? Пощо прийшла сюди?
- Зненавидівши злобу мирську, прийшла до вас поселитися, почувши,

що в вашій країні панує добродетя і дружба.

Діва була в убогій одежі, підпоясана, волосся в пучці, а в руках жезл” [84, с. 134 – 135]. Біблійне твердження, що людина дивиться на обличчя, а Господь дивиться на серце є в цій вставній новелі сюжетотвірним. Каска гостинно прийняла подорожню, не дивлячись на її вбрання. „Адоній продовжував повість, що Аструя в їхній країні жила усамітно. Маноя і Каску більше за всіх любила, навідувала й жартувала, доки не переселилася у небесні обителі.

Алауда побуджував пити і співати. Він наклонив скляницю міцним медом.

– Хай живе Аструя! Хай процвітає дружба! Хай зів'яне ворожнеча!” [84, с. 136].

Ю. Барабаш звертає увагу на те, що „мотив дзеркала з'являється в Сковороди природно й закономірно, він підказаний ідеєю відображення, усвідомлення наявності копії в кожного явища і предмета. Дзеркало – один із найважливіших елементів емблематичної системи, що нею

широко послуговується мистецтво бароко” [85, с. 155]. Увиразнюючи свою думку, вчений уточнює: „При цьому мовиться не про мертві копії, не про механічне відтворення, а про відображення – образ, копію, інтерпретацію. Звідси парадокс барокової поетики: можливість зовнішньої розбіжності копії з оригіналом, відображення з предметом, що відображається, явища з фактом, подією, особо – із їхньою внутрішньою тотожністю” [85, с. 155].

Висновки М. Ямпольського здійснено на основі аналізу кінематографічного матеріалу, проте вони має загальний мистецький характер, оскільки геральдична конструкція „створює лише ілюзорну гру відсилань, референцій, щоразу акцентуючи одне й те саме – гру кодів, вияв репрезентацій, структурний ізоморфізм” [86, с. 72]. На думку дослідника, у таких структурних формах передусім не розкривається новий смисл, а радше „за рахунок повтору стає більш відвертим, унітарним. „Цитати тут уподібнюються до червоного олівця учителя”, – підсумовує вчений [86, с. 73].

Важливе узагальнення здійснює В. Кречотень: „Розглянуті типові форми вияву художньої свідомості в стародавній українській прозі були перспективними в пліні літературного розвитку. Культивуючи їх, українське письменство нагромаджувало технічний досвід художнього зображення, поступово прямуючи до синтезу всіх цих форм у прозовому оповіданні” [75, с. 433]. Дослідник зазначає: „Протягом XVII ст. дедалі пишніше розквітає на Україні ораторство релігійне, церковне, проповідництво, яке було потужною лабораторією, де культивувалися найрізноманітніші форми художнього словесного зображення й вираження. Мода на красномовство, перейшовши через смугу визвольної війни 1648 – 1654 років, зберігає й посилює свою значимість в українському культурному життя й після цього крутого історичного повороту, поступово слабнучи до кінця XVIII ст., – функції його поступово переходять до емансипованих і секуляризованих публіцистичних та власне художніх різновидів словесності. Як і в польській культурі, у нас мода на

красномовство теж накладає відбиток риторичності на всю літературу і найбільше, звичайно, на літературу прозову” [87, с. 20].

Отже, йдеться про численні новелістичні вкраплення в зразки української історико-мемуарної прози та подальший розвиток цієї традиції як у межах реалістичної естетики, так і в контексті літератури необароко. Типологічні проекції бароко на літературу авангарду та постмодерну ґрунтовно проаналізувала І. Заярна [88]. Ці проекції притаманні й сучасній українській прозі. Наприклад, у романі-притчі Г. Тарасюк „Храм на болоті” Чудо Господнє, за твердженням В. Соболя, пов’язане з образом Богородиці, а численні перекази та легенди про чуда святих її ікон в українській літературі, як знаємо, мають глибоку традицію. Дослідниця наголошує: „Це і Руно орошене Дмитра Туптала, і Небо нове Іоанникія Галятівського, і Фенікс, що втретє воскрес Якова Суші, й анонімна Преславна Гора Почаївська. Згадаймо ще і чуда, зібрані в книзі Парергон див Іларіона Денисовича. Ці та інші образи витворить ту незриму, але тим потужнішу енергію, в силове поле якої потрапляє притчевий мотив-пересторога: не змарнуйте ж сьогодні свого європейського шансу, як 350 років тому...” [89, с. 101]. В. Соболя відзначає, що „Храм на болоті” – це новочасна необарокова притча, у якій „проекція незреалізованого доленосного шансу 1658 року на сьогоднішні труднощі, пов’язані зі вступом України до євроспільноти, – дає повчальний урок” [89, с. 103]. Подальша художня практика пропонує інші функціональні модифікації автономних компонентів, включених у структуру прозового твору.

Питання для самоконтролю:

1. Охарактеризуйте проблематику сучасних досліджень типології стилів.
2. Поміркуйте, яке значення має аналіз літературних напрямів і стилів у порівняльно-типологічному аспекті?
3. Поясніть відмінності типологічного підходу від генетико-контактного вивчення літератур?

4. Наведіть приклади спільних типологічних рис і національних особливостей літературних напрямів (українське бароко, український романтизм тощо).

МОДУЛЬ I ПРАКТИКУМ ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 1

Генетично-контактний підхід до літератури

1. Сутність генеалогічної та контактологічної методик дослідження. Зовнішні та внутрішні міжлітературні зв'язки. Категорії міжлітературної комунікації: вплив, рецепція, запозичення на рівні сюжету, мотивів, персонажів, композиційних, стильових та інших поетикальних форм. Поняття літературної традиції.
2. Безпосередні й опосередковані літературні контакти. Різновиди зовнішніх контактів: обмін книжками; взаємне рецензування; листування митців; спільні виступи письменників на авторських літературних вечорах.
3. Еміграція як чинник налагодження міжкультурних контактів і взаємопізнання. Нью-Йоркська група митців і Київська школа поетів.
4. Принципи дослідження творчих зв'язків. Огляд окремих праць („Адам Міцкевич в українській літературі” (1885) І. Франка, „Гете в русской литературе” (1982) В. Жирмунського, „Шекспір в українській літературі” (1976) М. Шаповалової, збірники „Адам Міцкевич і Україна” (1999), „Юліуш Словацький і Україна” (2000), „Романтизм між Україною і Польщею” (2003), „Українсько-польські літературні контакти доби бароко” (2004), „Українська школа в літературі і культурі українсько-польського пограниччя” (2005), „Мовно-культурологічний діалог слов'янства” (2006) та ін.).

ЗАВДАННЯ

Підготуйте повідомлення за темами (на вибір):

1. Празька поетична школа: персональний склад і особливості творчості.
2. Нью-Йоркська група: персональний склад і особливості творчості.
3. Київська поетична школа: персональний склад і особливості творчості.
4. Контакти Є. Маланюка з представниками польської групи „Скамандер”.
5. Зв’язок Нью-Йоркської групи митців і Київської школи поетів.
6. Творча група „Бу-Ба-Бу”.
7. Листування між письменниками як чинник літературного розвитку.

Література

1. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид-во Києво-Могилянської акад., 2008. – 432 с.
2. Галич О. А. Історія літературознавства / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2002. – 252 с.
3. Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
4. Наєнко М. Українське літературознавство. Школи, напрями, тенденції / М. Наєнко. – К. : Академія, 1997.
5. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Д. Наливайко. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.
6. Наливайко Д. С. Україна очима Заходу / Д. С. Наливайко. – видання друге, доповнене. – К. : Грамота, 2008. – 782 с.
7. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія / ред. Д. Наливайко. – К. : Києво-Могилянська академія, 2009. – 487 с.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 2 – 3.

Переклад як форма міжлітературних зв’язків

1. Форми і різновиди перекладу. Праця з оригіналом. Категорії „еквівалентність”, „адекватність”,

- „трансформація” і „деформація”.
2. Поняття буквального перекладу, підрядника, вільного перекладу, художнього перекладу, адаптації, переспіву.
 3. Проблеми перекладу і тлумачення Біблії (переклад „сімдесяти тлумачів”; німецька Біблія Мартіна Лютера; англійські переклади Біблії. Українські переклади Біблії (переклад Франциска Скорини, Острозька Біблія, Пересопницьке Євангеліє; переклади Пантелеймона Куліша, Івана Полюя, Івана Нечуя-Левицького, Івана Хоменка – за редакцією Василя Барки, Ігоря Костецького та Михайла Ореста, переклади Митрополита Іларіона та Філарета).
 4. Українська перекладацька школа. „Позичена кобза” Пантелеймона Куліша. Перекладацька спадщина Івана Франка. Володимир Самійленко та його плеяда. Книга „Пальмове гілля” Агатангела Кримського. Перекладацький досвід неокласиків (Микола Зеров, Максим Рильський, Павло Филипович, Михайло Драй-Хмара, Освальд Бургардт (Юрій Клен)).
 5. Переклади Григорія Кочура, Миколи Лукаша, Василя Мисика, Михайла Ореста, Ігоря Качуровського.

ЗАВДАННЯ

1. Самостійно **доберіть приклади** оригінального й перекладеного поетичного твору (мінімум один текст двома мовами).
2. **Підготуйте повідомлення** на вибір за темами:
 1. Проблеми перекладу і тлумачення Біблії (загальний огляд відомих варіантів перекладу)
 2. „Позичена кобза” Пантелеймона Куліша.
 3. Перекладацька спадщина Івана Франка.
 4. Володимир Самійленко та його плеяда.
 5. Книга „Пальмове гілля” Агатангела Кримського.
 6. Перекладацький досвід неокласиків (Микола Зеров)
 7. Перекладацький досвід неокласиків (Максим Рильський).

8. Перекладацький досвід неокласиків (Павло Филипович)
9. Перекладацький досвід неокласиків (Освальд Бургардт (Юрій Клен)).
10. Перекладацький досвід неокласиків (Михайло Драй-Хмара).
11. Перекладацька діяльність Григорія Кочура.
12. Перекладацька діяльність Миколи Лукаша.
13. Перекладацька діяльність Василя Мисика.
14. Перекладацька діяльність Михайла Ореста.
15. Перекладацька діяльність Ігоря Качуровського.

Література

1. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид-во Києво-Могилянської акад., 2008. – 432 с.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
3. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 4

Зіставно-типологічний метод

1. Історичні етапи зіставного методу. Методика паралельного зіставлення. Аналогія, контраст. Контекстуальний аналіз.
2. Типологічне вивчення літератури. Поняття типології. Взаємовідношення між генеалогією та типологією. Структуральні засади типології. Категорії „зв'язок”, „відношення”, „синтагма”, „парадигма”, „варіант”, „інваріант”. Поняття „синхронія”, „діахронія”.
3. Порівняльна поетика і різні рівні типологічного вивчення художніх явищ (фоніка, ритміка, лексика, синтаксис, нарація, тематика, образна система, персоносфера, композиція, жанр).

4. Типологія літературних епох Д. Чижевського. Д. Чижевський про барокову поетику Г. Сковороди. Колізії теоретичної та історичної типології.

Поміркуйте над питаннями

- Чим відрізняються типологічні підходи до вивчення літератури від генетико-контактних?
- Поясніть значення терміна „типологія”
- Як Ви розумієте поняття „типологічний збіг”?
- У чому сутність зіставної компаративістики?
- Який зміст Ви вкладаєте в поняття „поетика”?
- Назвіть основні напрями досліджень із порівняльної поетики.
- Чи погоджуєтеся Ви з твердженням літературознавця А. Есалнек, що дослідження типології жанрів є в історії та теорії літератури одними й найскладніших? Відповідь обґрунтуйте.
- Як Ви розумієте поняття „внутрішня типологія”?
- Які критерії пропонують літературознавці для виокремлення внутрішньожанрових типологічних моделей (на прикладі жанру новели)?
- Охарактеризуйте проблематику сучасних досліджень типології стилів.
- Поміркуйте, яке значення має аналіз літературних напрямів і стилів у порівняльно-типологічному аспекті?
- Наведіть приклади спільних типологічних рис і національних особливостей літературних напрямів (напр., українське бароко, український романтизм тощо).
- Поміркуйте над питанням: яку літературознавчу інформацію можна отримати на основі компаративного аналізу оповідних структур?

Література

1. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид-во Києво-Могилянської акад., 2008. – 432 с.

2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 1. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).
3. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
4. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
5. Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А. Я. Эсалнек. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 184 с.
6. Чижевський Д. Українське літературне бароко : Вибрані праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – 576 с.
7. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський. – Нью-Йорк, 1956. – 511 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/chyzh/chy.htm>.
8. Бровко О. О. Новела в структурі української прози : модифікації та функції : монографія / О. О. Бровко ; Держ. закл. „Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011. – 400 с. (стор. 24 – 34; 98 – 110; 111 – 121).

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 5 – 6

Тематичний рівень компаративістики

1. Тема. Тематика і тематологія (зміст і обсяг понять). Вічна тематика, культурно-історична тематика, авторська. Категорії „образ”, „ідея”, „мотив”, „сюжет”. Проблеми класифікації тематичних елементів.
2. Поняття про генеративну поетику. Художній світ як набір смислових інваріантів і їхніх типових реалізацій (О. Жолковський, Ю. Щеглов).
3. Складові художньої тематики: тематологічний сюжет, тематологічний жанр, мотив, топос, архетип (на дібраних Вами прикладах). Мотивний аналіз Б. Гаспарова.

Функціональний підхід до сюжетопобудови Р. Барта,
Ц. Тодорова, А. Греймаса.

4. Традиційні сюжети та образи.

ЗАВДАННЯ

Підготуйте повідомлення на вибір за темами

1. Сюжети з античної міфології та драматургії в художній літературі:
 - а) Прометей;
 - б) Кассандра;
 - в) Нарцис;
 - г) Медея;
 - г) Одисей;
 - д) Лісістрата (з комедії Арістофана);
 - е) Антигона (з трагедії Софокла);
2. Розвиток протосюжету про доктора Фауста в європейських літературах.
3. Середньовічна легенда про Дон Жуана в літературах наступних епох.
4. Традиційні сюжети та образи в інших видах мистецтва (музика, живопис, театр, кіно- телемистецтво тощо).

Література

1. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид-во Києво-Могилянської акад., 2008. – 432 с.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 1. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).
3. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
4. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
5. Жолковский А. К. Работы по поэтике выразительности : Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А. К. Жолковский,

- Ю. К. Щеглов / [предисл. М. Л. Гаспарова]. – М. : Изд. группа „Прогресс”, 1996. – 344 с.
6. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров ; [пер. з фр. Є. Марічев]. – К. : Видавн. дім „Киево-Могилянська академія”, 2006. – 164 с.
 7. Греймас А.-Ж. Структурная семантика : поиск метода / А.-Ж. Греймас. – М. : Академ. проект, 2004. – 368 с.
 8. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; [пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.
 9. Барт Р. Нулевая степень письма / Ролан Барт ; [пер. с фр.]. – М. : Академ. проект, 2001. – 431 с. – (Философские технологии).
 10. Ференц Н. С. Основи літературознавства / Н. С. Ференц. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://pidruchniki.ws/13340203/literatura/klasifikatsiya_syuzhetiv.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 7

Генологічний рівень компаративістики

1. Поняття „жанр”. Теоретична та історична генологія. Аристотелівська „родова” тріада, між- і позародові форми літератури. Теорія родинної подібності, теорія прототипів, інтерпретаційний підхід у генології.
2. Трансформації і модифікації жанрів у національних літературах. Жанрові структури, канони і конфронтації.
3. Історичні трансформації жанрів. Процеси жанрової диференціації та дифузії. Прагматичний (інтерпретаційний) підхід.
4. Жанрові системи в порівняльному плані. Діахронічний і синхронічний аспекти.

Література

1. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид-во Києво-Могилянської акад., 2008. – 432 с.

2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 1. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).
3. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
4. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
5. Тамарченко Н. Д. Русский классический роман XIX века. Проблемы типологии и поэтики жанра / Н. Д. Тамарченко. – М. : Росс. гос. гуманитар. ун-т, 1997. – 203 с.
6. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика : понятия и определения : хрестоматия для студентов филолог. Факультетов / Н. Д. Тамарченко. – М. : РГГУ, 1999. – 286 с.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 8

Рівень літературних стилів і напрямів

1. Поняття „стиль”. З історії вивчення стилю. Від „елокуції” до „письма”. Класична теорія стилів. Теоретична модель стилю. Стиль – напрям – течія – школа. Типологія стильового напрямку.
2. Циклічні та лінійні концепції стилю. „Хвильова теорія” стилів Д. Чижевського.
3. Історична зміна стилів у трактуванні російських формалістів (В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов). Принцип одивнення.
4. Порівняльна типологія стилів. Концепції „смерті стилю”.
5. Дискусії довкола Премодерну, Модерну, Постмодерну.

Література

1. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид-во Києво-Могилянської акад., 2008. – 432 с.
2. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 1. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).

3. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 2. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
4. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
5. Эрлих В. Русский формализм : история и теория / Виктор Эрлих ; [пер. с англ. А. В. Глебовской]. – СПб. : Академ. проект, 1996. – 352 с. – (Серия „Современная западная русистика”).
6. Эйхенбаум Б. О прозе : [сб. статей] / Б. М. Эйхенбаум. – М. : Худож. лит., 1969. – 503 с.
7. Эйхенбаум Б. М. О литературе : работы разных лет / Борис Михайлович Эйхенбаум. – М. : Сов. писатель, 1987. – 554 с.
8. Шкловский В. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1983. – 383 с.
9. Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы / В. Б. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1961. – 667 с.
10. Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм : Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Оге А. Ханзен-Леве ; [пер. с нем. С. А. Ромашко]. – М. : Языки русс. культуры, 2001. – 669 с.
11. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський. – Нью-Йорк, 1956. – 511 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/chyzh/chy.htm>.

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ

1. Підготувати есе за тематикою індивідуального науково-навчального проекту – **12 балів**

I. Імагологія як розділ компаративістики. Національні образи в художній рецепції інших етносів і регіонів.

II. Інтермедіальні підходи до літератури (література і кіно, живопис, музика).

III. Поняття про інтертекстуальні студії. Інтертекстуальність художньої літератури.

IV. Образ учителя, письменника, журналіста, бібліотекаря, редактора, видавця, рекламіста в художній літературі.

Примітка: есе – невеликий за обсягом прозовий твір, що має довільну композицію і висловлює індивідуальні думки та враження з конкретного приводу чи питання і не претендує на вичерпне і визначальне трактування теми.

2. Опрацювати чотири статті компаративної проблематики (прочитати, осмислити, скласти тези) – **8 балів** (4 питання по 2 бали).

Орієнтовний список статей літературознавчої проблематики

1. Астаф'єв О. Текст-донор і текст-реципієнт : трансформація давньоруських літописів у польських хроніках // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія „Літературознавство”. – Т. : ТНДУ, 2011. – Вип. 31. – С. 319 – 348.
2. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології // Слово і Час. – 2007. – № 3. – С. 52 – 59.
3. Веретюк О. Скажи мені, хто я? (Проблема національної ідентичності літератури, літературного твору та його автора) // Слово і Час. – 2005. – № 12. – С. 69 – 73.

4. Грицик Л. Схід в естетичних шуканнях А. Кримського : Творча спадщина аль-Мааррі у творчості українського письменника // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1996. – № 6. – С.45 – 48.
5. Грицик Л. Індологічні праці Олександра Білецького. Компаративний аспект // Теорія літератури: концепції, інтерпретації : зб. наук. праць. – К. : Логос, 2012. – С. 78 – 88.
6. Денисова Т. Наука компаративістика в сучасному трактуванні // Слово і Час. – 2005. – № 5. – С. 24 – 31.
7. Жост Ф. Порівняльне літературознавство як філософія літератури. Нариси з порівняльного літературознавства // Слово і Час. – 2007. – № 5. – С. 30 – 44.
8. Забіяка І. Порівняння як шлях до теорії // Теорія літератури: концепції, інтерпретації : зб. наук. праць. – К. : Логос, 2012. – С. 88 – 82.
9. Зборовська Н. Перцепція феміністки у західноєвропейському дискурсі та українському письмі // Слово і Час. – 2005. – № 1. – С. 50 – 61.
10. Зборовська Н. Перцепція феміністки у західноєвропейському дискурсі та українському письмі // Слово і Час. – 2005. – № 2. – С. 53 – 62.
11. Іванишин П. Герменевтичні основи новітнього літературознавства: теорія і практика // Слово і Час. – 2005. – № 1. – С. 69 – 76.
12. Квіт С. Герменевтика: напрямки досліджень // Слово і Час. – 2006. – № 4. – С. 10-18.
13. Козак С. Ранні польські зацікавлення Миколи Костомарова // Теорія літератури: концепції, інтерпретації : зб. наук. праць. – К. : Логос, 2012. – С. 112 – 118.
14. Лімборський І. Weltliteratur за доби глобалізації: пошуки нової посткультурної ідентичності // Слово і час. – 2008. – № 6. – С. 3 – 10.
15. Лімборський І. Європейські літератури і глобалізація: національне і глобальне у просторі художньої свідомості // Всесвіт. – 2008. – № 5 – 6. – С. 152 – 156.

16. Лопушанський Я. Українсько-німецько-австрійські літературні взаємини I пол. XX ст. // Слово і час. – 2000. – № 11. – С. 74 – 78.
17. Наливайко Д. Сучасна літературна компаративістика: аспекти й тенденції // Слово і Час. – 2007. – № 5. – С. 28 – 30.
18. Нахлік Є. Проблеми і перспективи сучасної компаративістики // Теорія літератури: концепції, інтерпретації : зб. наук. праць. – К. : Логос, 2012. – С. 166 – 175.
19. Нямцу А. До проблеми функціонування літературних архетипів у європейському загальнокультурному контексті // Слово і Час. – 2009. – № 2. – С. 3 – 14.
20. Нямцу А. Трансформаційна аура міфологічних моделей у літературному контексті // Теорія літератури: концепції, інтерпретації : зб. наук. праць. – К. : Логос, 2012. – С. 176 – 188.

МОДУЛЬ II
ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНИХ КОМПАРАТИВНИХ
ДОСЛІДЖЕНЬ
Лекція № 1. МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ПІДХОДИ ДО
ЛІТЕРАТУРИ ТА ЇЇ КОНТЕКСТІВ

Питання для розгляду

1. Компаративістика „без берегів”. Поняття „ризоматичної структури” (Ф. Дельоз, Ф. Гваттарі).
2. Мультикультуралізм як складне міждисциплінарне явище.
3. Приклади аналізу текстів ризоматичної структури.

Мета: подати загальну характеристику міждисциплінарних досліджень, актуалізувати поняття компаративістики „без берегів”; розкрити сутність поняття „ризоматичної структури”, висвітлити елементи ризоматичної культурної парадигми на прикладі літератури постмодернізму; висвітлити категорію мультикультуралізму в аспекті міждисциплінарних досліджень.

Ключові слова: компаративістика „без берегів”, ризоматична структура, міждисциплінарні дослідження, мультикультуралізм.

Компаративістика „без берегів”.

Поняття „ризоматичної структури” (Ф. Дельоз, Ф. Гваттарі)

Зсуви й розлами, пов’язані зі зміною культурних парадигм в останні десятиліття ХХ ст., пояснюються народженням „динамічного образу нової реальності”, зафіксованої, як зауважує Г. Кучумова, у новітніх відкриттях, які призвели до зміщень смислових акцентів і вироблення нової ієрархії значущих культурних цінностей. Серед чинників переходу від статичної картини світу, а водночас і свідчення ускладненого стану культури дослідниця називає „теорію ідентичності” Ж. Лакана, „ефект реальності” Р. Барта, „перевідкриття часу” І. Пригожина й Г. Гакена. Варто згадати ще концепцію „дромократії” філософа й архітектурного критика П. Вірілію, погляд на фрагменти й фрактали, обґрунтування понять симулякрів і гіперреальності

філософом, соціологом і культурологом Ж. Бодріаром, міждисциплінарні підходи, запропоновані антропологом Г. Бейтсоном, ідеї Ж. Дельоза й Ф. Гваттарі. Спроби осмислити й артикулювати ситуацію формування нових культурних патернів у проекції на структуру сучасної прози апелюють до праць Р. Барта, Ж. Батая, У. Еко, А. Моля, М. Фуко та інших мислителів.

Аналізуючи ситуацію культурного сьогодення, французький фізик, філософ і культуролог А. Моль дійшов висновку, що „знання складаються з розрізнених уривків, пов’язаних простими, суто випадковими відношеннями близькості за часом засвоєння, за співзвуччям або асоціаціями ідей” [90, с. 43]. Ці фрагменти не утворюють структури, проте вони надають „екрану знань” певної щільності й компактності. А. Моль послуговується поняттям „мозаїчної культури”, яке увиразнює фрагментарність постмодерної естетики.

Дослідження типологічних закономірностей літературного процесу певного історичного періоду органічно пов’язане з висвітленням проблеми парадигматики художнього мислення. Такий підхід, зокрема, дав змогу літературознавцеві І. Лімборському розкрити особливості розвитку різних національних моделей Просвітництва. Дослідник розглянув класичну, конвергентну й амальгамну парадигми, проаналізував художні напрями і стилі рококо, просвітницького класицизму, просвітницького реалізму й сентименталізму. У культурологічній парадигмі сьогодення Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі вирізняють два типи культур – „деревинну”, що спирається на засади міметичної естетики, і „кореневу” (культуру кореневища – ризоми) [91]. Литовська дослідниця Н. Арлаускайте зауважує, що розуміння й трактування тексту за допомогою метафор карти, лабіринту або грибниці – прикмета постмодернізму, бо „в цьому випадку простір тексту дорівнює стратегії, траєкторії його прочитання” [92, с. 8]. Як відомо, поняття ризоми увійшло до філософсько-культурологічного обігу завдяки Ж. Дельозу й

Ф. Гваттарі, які запропонували цей термін на позначення потенційної нескінченності, нелінійного способу організації цілісності, відкритої для іманентної рухливості. Варто погодитися з О. Бабелюк, яка називає ризому емблематичною фігурою художньої практики постмодернізму.

На основі міфологічних уявлень і ритуальних дій у так званих „деревинних” культурах, аналізованих у багатьох фольклористичних, етнографічних, філософських дослідженнях, постала універсальна концепція Світового Дерева, узагальнена В. Топоровим. „З допомогою цього образу стало можливо звести воедино основні загальні смислові протиставлення, які порізно описували світ (верх – низ, небо – земля, правий – лівий, парний – непарний, близький – далекий, вогонь – вода, сонце – місяць, старший – молодший, чоловічий – жіночий і т. ін.), встановити між членами цих пар відношення еквівалентності і створити тим самим універсальний знаковий комплекс, який можна вірогідно реконструювати”, – наголошує дослідник [93, с. 178]. Ці твердження стали методологічним підґрунтям для низки студій із проблем міфопоетики, де структурування за принципом Світового Дерева поставало базовою основою класифікації домінант поетичного світу (І. Борисюк, Н. Глінка, Я. Голобородько, М. Єлісова, В. Копиця та інші дослідники). М. Вовк зауважує: „Міфологічне мислення передбачає ієрархізування і космічного, і соціального просторів. Особливо яскраво це відображено в уявленнях про наявність вертикальної площини в багатьох предметах та явищах, яка поділяється на три частини: верх це простір існування сакрального-небесного, середина – буденно земного, а низ – небезпечно-магічного і підземного” [94, с. 204].

У філософсько-естетичній системі постмодернізму класична міфологема Світового Дерева як вияв структурованості (= впорядкування світу) втрачає актуальність порівняно з поняттям „ризом”, адже актуалізується гасло „Rhizome Versus Trees” („Ризом проти Дерева”) [91].

Який зміст вкладають Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі в це поняття? Передусім, „кущ” або „кореневище” метафорично деконструє класичне Світове Дерево, позбавляючи його стовбура. Під ризомою в енциклопедичному виданні „Історія філософії” розуміється принципово позаструктурний і нелінійний спосіб організації цілісності, який залишає простір для „внутрішнього креативного потенціалу самоконфігурування” [91]. Термін був уведений у філософію в 1976 році в контексті розробки концептуальних положень „номадологічного проекту постмодернізму, фондованого радикальною відмовою від презумпції константної гештальтної організації буття” [95, с. 883 – 887]. Ця поширена в постструктуральних дослідженнях категорія була розроблена мислителями в спільній праці „Капіталізм і шизофренія”, що вийшла під назвою „Тисяча поверхней” (1980), а також у невеличкій студії „Ризома” (1976). Філософи виокремили низку принципів організації грибниці, що має вихід на різні сфери суспільного життя. Цілком логічно, що цією категорією активно послуговуються дослідники як природничих, так і суспільно-гуманітарних наук. Продуктивним є тлумачення ризоми в статусі моделі або патерну (П. Гречко, наприклад, пропонує категоріальне визначення „метапатерн” щодо дослідження історії). Д. Єврезов та Ю. Майер відзначають: „Розвиваючи далі концептуальний підхід до аналізу реальності на основі поняття „патерн”, Г. Бейтсон розглядає і наступний метарівень: рівень зв’язків і стосунків між патернами, вводячи поняття „єднальний патерн” або „метапатерн” [96, с. 63]. Відповідно поняття метапатерну – базового широкого узагальнення – вживається на позначення набору характеристик та окреслення сфери застосування певних патернів.

Таке трактування принципу ризоми вмотивовує його міждисциплінарний характер, що засвідчують праці британського, а згодом американського філософа, психолога й антрополога Г. Бейтсона, який через категорію патернів

переглядає фундаментальні основи гуманітарних наук. Пояснювальні моделі Г. Бейтсон вибудовував через синтез ідей із різних галузей науки. Дослідник, відомий як методолог біології, залучив здобутки кібернетики, психології, теорії інформації, створивши так звану „екологію розуму”. Загалом міждисциплінарні переходи є характерною ознакою сучасного наукового дискурсу. Так, Т. С. Мерфі наголошує на тому, що Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі використали запозичене з ботаніки поняття для моделювання „невного і не ексклюзивного зв’язку на протилежність трансцендентній, ієрархічній структурі дерева (арборесцентній моделі думки), яка розкривається через бінарну опозицію” [97, с. 361 – 362]. „Енциклопедія постмодернізму” містить таку інформацію: „Ризома, як трава, відома під назвою елевзина, росте горизонтально, посилаючи в усі боки повзучі пагони, і так далі, в кінцевому підсумку, утворюючи перервну поверхню без глибини (і таким чином без суб’єкта, що контролює) або центру (а отже, вільну від обмежувальної структури)” [97, с. 361 – 362]. Дефініція ризоми подається дослідниками на основі виокремлення й подальшого синтезу шести принципів, а саме: зв’язку, неоднорідності, множинності, не означуваного розриву або непаралельної революції, картографії, декалькоманії [163, с. 362]. „Кожна точка ризоми може й повинна бути пов’язана з якоюсь іншою, тоді як модель дерева встановлює ієрархію та порядок зв’язку, що в довільний спосіб обмежує її можливості” [97, с. 362].

О. Косарев звертає увагу на те, що образ Світового Дерева має величезний евристичний потенціал, особливо в тих галузях, де потрібно описати загальну картину й систематизувати матеріал [98, с. 226]. Тому образ Дерева, яке „гілкується” на класи, підкласи, види й підвиди, характерний для будь-якої науки. „Подібні моделі широко використовуються в біології, антропології, соціології, мовознавстві, наукознавстві, скрізь, де виникає потреба намалювати вихідну з єдиної підвалини картину того або іншого шматочка дійсності. Більше того, – зауважує

О. Косарев, – створюється враження, що схематично зображену деревоподібну форму має будь-який вид пізнавальної діяльності, незалежно від її форми, методів її здійснення та підходів до неї” [98, с. 226]. Така багатовимірність пов’язується міфологами ще з однією стійкою й поширеною міфологемою – з лабіринтом. „Якщо в класичному розумінні Світового Дерева системною домінантою є саме стовбур, який виступає носієм причин у причинно-наслідкових зв’язках, тимчасом як гілчасте підземне коріння або не менш гілчаста верхівка є носіями наслідків, то в міфологемах постмодернізму потреби в стовбурі немає”, – зазначає Г. Сурина [99, с. 226].

Важливими для розуміння ризоматичного принципу текстотворення є висновки В. Подороги, для якого буття в процесі становлення не може кодуватися за схемою дерева. Окрім того, схема дерева сприймається лише як похідна версія „універсальної моделі світу, тіла й мислення, організованого за принципом ризоми” [100]. Під ризомою не слід у цьому випадку уявляти образ кореневища в біологічному розумінні, оскільки ризоматичні структури не хронотопічні й не підлягають (на відміну від деревесних) означенню мовою операціональної геометрії. Отже, за В. Подорогою, ризома не відкривається, не презентується в образах, бо руйнує їх, не прагнучи відновити в будь-якій іншій якості [100]. „Проте ризома, – наголошує дослідник, – все ж не стільки просто коренева система, нехай автономна й незалежна. Ризома – це завжди і передусім ризосфера, тобто така галузь життєвого процесу рослин, в якій формується особлива екологічна система, існування й постійне відтворення якої залежить від багаточисельних чинників, причому жоден із них не може бути прийнятий за панівний над всіма іншими. Ризосфера – це модель ацентрованої системи” [100].

Розуміння тексту як лабіринту / мапи актуалізовано в Г. Блума в його „Карті перечитування”, що спирається на відмінності мапи в філологічному, вербальному сенсі від

географічного екстенціонального світу як території. За визначенням Р. Барта, текст не дає доступу до певної Моделі, слугуючи лише одним із входів до багатовекторної системи з великою кількістю подібних. Н. Маньковська у праці „Естетика постмодернізму” висловлює слушні думки щодо поглядів Ж. Дельоза: „Географіка мистецтва змінюється його картографією, виникає „культура кореневища”, методологією естетики стає ризоматика [101, с. 112]. На думку літературознавця, найважливіший елемент художнього континуума в естетичній концепції Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі – графічність, оформлена як естетичний метод географіки, що синтезував досягнення школи Ш. Монеск'є і передбачав поділ мистецтва на територіальне й імперське. „Знакові системи територіальних мистецтв засновані на ритмах, а не формах, зигзагах, а не лініях, виробництві, а не вираженні, артефактах, а не ідеях. В імперських мистецтвах жорстокість змінюється терором. Це система писемних зображень, заснованих на „кровозмішуванні” графіки й голосу...”, – зауважує Н. Маньковська [101, с. 113].

Н. Мариніч пропонує інтерпретацію текстів сучасних письменників – українця Юрія Іздрика й англійця Ієна Мак'юена, аби розкрити „функціонування ризоматичної моделі в контексті художньої творчості” [101, с. 419 – 424]. У п'ятому розділі твору Ю. Іздрика „Подвійний Леон” розповіді про буття Стефанії перемежовується зі вставками з пам'яток китайської літератури. Л. Косович зауважує, що хвороба Воццека з однойменного роману Ю. Іздрика є наслідком „внутрішньої багатовекторності, яка унеможливило будь-яку дію (своєрідний синдром „лебідь-щука-рак”)”. Синдром цей увиразнений у „Трактаті про мудаків”, уміщеному в романі „Воцтек”. Т. Гундорова наголошує на тому, що грайливий авантюрний герой, а також романтичний супермен-богемник поступаються іншим персонажам. „У центрі такого постмодернізму – пульсуюча свідомість і розірваний екзистенційний світ інтелектуала-маргінала, який більше не є зцентрованим суб'єктом, процес самоусвідомлення котрого

стає фрагментарним, тіло – гібридним, а мислення – поліморфним”, – пише дослідниця [103, с. 97]. По-перше, сама постать головного персонажа твору „Подвійний Леон”, його перебування на лікуванні, художня фіксація потоку розщепленої свідомості становлять доволі продуктивний матеріал для послідовників Г. Бейтсона, автора концепції „подвійного послання”, за якою парадокс, що ґрунтується на суперечностях, є основою теорії шизофренії. По-друге, композиційна організація твору накладається на матрицю патерна ризому, множинність якого – це, як наголошують автори „Енциклопедії постмодернізму”, „не зібрання стабільних одиниць виміру або уніфікованих суб’єктів, а сукупність вимірів та ліній зв’язку, що змінює свою природу, коли зростає кількісно” [97, с. 362]. На думку Т. Гундорової, „кінематографічні сні, галлюцинаторний колаж, гібридні монстри-образи, автопародія, поп-символи втілюють стан ентропії свідомості й народження нової креолізованої текстуальності – симбіозу візуальних та вербальних знаків” [103, с. 111]. Цей принцип множинності й еkleктики реалізується в новелах-розділах „Подвійного Леона” також завдяки вкрапленню в текст автентично пронумерованих зразків китайського письменства XVIII ст.: „Нові записи Ці Се” Юань Мея: Точка (904). VI. На вершині гори Фузхушань в Уі висить дзвін. Розповідають, що в часи Тан він злітав, піднімаючись над землею більш як на тридцять чжанів... Стефанія співає, і спів цей ніби плач...” [104, с. 57]. У п’ятому розділі такі вставки переривають хід основної оповіді 16 разів, відкриваючи нові виходи для читацької уяви. Історія хвороби розгортається як мозаїка інтертекстуальних кодів, адже інтермедіальні зв’язки роману з кінематографом і музикою реалізовано як через паратекстуальні елементи, зокрема, епіграфи з пісень „Бітлз” („Leave me where I am, I’m only sleeping”), культового фільму „Леон-кілер” („Як туга за мною здолає тебе, Ти заступ візьми і мене закопай”) та заголовки. Наприклад, назва „Never Say Never Again” відсилає до саги про Джеймса Бонда, а згадка про персонаж стрічки „Носферату –

фантом ночі”, створеної за романом Б. Стокера „Дракула”, слугує антиципаційним прийомом, що увиразнює емоційне сприйняття розділу „Трансильванський транс”.

Умовно-заперечні, а, отже, нездійсненні й водночас однаково можливі ситуації формують своєрідну настроєво-сповідальну раму оповіді. Звернімося до тексту: „Бо все ж повинно було виглядати цілком інакше: Ми зустрілися (б) на березі, де дві ріки зливаються в одну, і де купка самотніх коло розкладеного вогнища гамувала (б) спрагу самотності вмістом багатьох пляшок. Ми (б) відразу впізнали б одне одного і я (б) насмілюся просити, а ти дозволила (б) мені зняти маленького жучка, котрий заплутався в твоєму волоссі. А потім пішов (би) дощ, і я тримав (би) над тобою парасольку, аж поки хтось із самотніх і п’яних не закричав (би): „Подивіться на небо!”, – і ми побачили (б), як по той бік ріки на тлі темних хмар народжуються дві райдуги – одна в одній, ніби ворота до раю. І я, відкинувши парасольку, взяв (би) тебе на руки, як беруть маленьких дітей...” [209, с. 146]. У цю раму вміщено вербалізовану хвилю самотнього страху: „...Без тебе я почав багато чого боятися. / Боюся автомобілів, собак, дітей і каштанів, які падають згори. / Боюся низьких стель...” [104, с. 144]. Останній абзац є відлунням першого: „Ми (не) зустрілися на березі, де дві ріки (не) зливаються в одну, і де купка самотніх коло розкладеного вогнища (не) гамувала спрагу самотності вмістом багатьох пляшок. Я (не) відчувала його так сильно, як ніколи раніше, а він, здається, ще ні про що не здогадувався. Він лише (не) попросив дозволу зняти маленького жучка, що (не) заплутався в моєму волоссі. А потім (не) пішов дощ, і він (не) тримав наді мною парасольку, (не) стоячи так близько, що (не) було моторошно, аж поки хтось із самотніх і п’яних не закричав: „(не) Подивіться на небо!”, – і ми (не) побачили, як по той бік ріки на тлі темних хмар (не) народжуються дві райдуги – одна в одній, ніби ворота до раю. І він, (не) відкинувши парасольку, (не) взяв мене на руки, як беруть маленьких дітей” [104, с. 154].

Кожен новий твір Ю. Іздрика не залишається поза

увагою літературних критиків. Так, О. Шинкаренко, рецензуючи „ТАКЕ” Іздрика, зазначає: „Вже навіть добром слів у книжці Іздрик суттєво обмежує свою читацьку аудиторію. Наприклад, текст „Теорія відмови” містить прикметник „ризоматичний”, який філологи запозичили у біологів за браком власної термінології для описання „розпливчастих” творів постмодерністів, де не було звичних „зав’язки – кульмінації – розв’язки”, головних героїв та навіть певної мети, до якої рухається оповідь. Відомо, що в біології ризомами називаються примітивні організми з абсолютно рівноправними частинами, типу дощового хробака, якого можна розрізати навпіл і кожна половина заживе своїм окремим життям. (Те саме, до речі, можна сказати і про більшість текстів Іздрика). Але чи виправдана ця елітарність, якщо постійно відчувається її неприродність, висмоктаність із пальця?” [105, с. 8].

О. Бабелюк так узагальнила функціональне призначення принципу ризоми: „...актуалізація тих мовностилістичних прийомів, які відтворюють організовану смислову цілісність принципово позаструктурного й нелінійного способу розвитку сюжету” [106, с. 260]. Такими засобами дослідниця вважає „відеосигнал” і „телеграфний стиль”, яким притаманна передача текстової інформації „без начебто монтажного склеювання” [106, с. 260]. Якщо структура асоціюється з калькою, що неминуче відтворює сама себе, то аналогом ризоми є карта, як модель, що перебуває у стані формування, може бути читаною й має варіанти виходів. Отже, у потрактуванні Ж. Дельоза й Ф. Гваттарі, ризоматика (тобто мистецтво йти за ризомами) і графічність постають найсуттєвішими принципами постмодерної естетики, які знайшли практичне втілення в художній творчості кінця ХХ – початку ХХІ ст., адже ризома – це система, що перебуває в процесі постійного становлення. Надалі пропонується висвітлення окремих аспектів творчості Б. Бойчука, М. Гримич, а також інших письменників у контексті означеної культурної ситуації.

Мультикультуралізм як складне міждисциплінарне явище

І. Козлик говорить про загальну інтегрованість сучасного наукового пізнання, яка спростовує негативні конотації щодо інтенсивного запозичення теорією літератури окремих категорій і концептуальних положень з інших наук. „Питання тут полягає в тому, – наголошує літературознавець, – як відбувається це запозичення – механічно-ілюстративно чи адаптаційно, іншими словами, з втратою власного предмета дослідження й розчиненні його в предметі іншої науки-донора, чи, навпаки, з відкриттям нових своїх можливостей шляхом концептуальної специфікації запозиченого в межах особливостей предмета власної наукової сфери” [5, с. 6]. Отже, йдеться не про кризові явища й ознаки занепаду теоретико-літературного категоріального інструментарію, не про свідчення неспроможності філологів обходитися власними силами. Залучення досвіду природничих та точних наук до гуманітарних студій є не ситуативно вмотивованим, а актуальним, адже розвиток міждисциплінарних досліджень, потреба кристалізації універсальної методології на тлі плюральності й теоретичного еkleктизму – ознака сучасного наукового дискурсу.

Мультикультуралізм (від лат. *multum* – багато + *cultura* – догляд, освіта, розвиток) – політика підтримки розмаїття етнічних культур у суспільстві. Мультикультуралізм протилежний таким доцентровим та уніфікаційним тенденціям, як американський „плавильний казан” (*american melting pot*) чи політична стратегія творення „радянського народу” в колишньому СРСР (В. Будний, М. Ільницький) [2].

Приклади аналізу текстів ризоматичної структури

Проекції фрагментарності буття на різні вияви існування й діяльності людини продовжують привертати увагу філософів і культурологів, фізиків і математиків,

літературознавців і лінгвістів. Лауреат Нобелівської премії з хімії І. Пригожин так окреслив параметри картини світу: „Сучасна західна цивілізація досягла незвичних висот у мистецтві роз'єднання цілого на частини, а саме в розкладі на найдрібніші компоненти. <...> Забуваємо зібрати відокремлені частини в те єдине ціле, яке вони колись складали” [107, с. 11]. Увага науковців до структурних частин знайшла практичне втілення в царині прикладної математики, яка активно оперує поняттям „фрактал”. Латинське дієслово *frangere* (ламати) і прикметник *fractus* (дробовий) указують на те, що складається з частин, фрагментів. Дослідники визначають фрактали як структури, котрі, певною мірою, уподібнені цілому. У роботах цієї тематики науковці апелюють до поглядів ученого Б. Мандельброта, за якими визначальними рисами фракталів є самоподібність і дробова розміреність. На межі XIX – XX ст. фрактали взагалі вважались певною патологією, що не може зацікавити справжніх науковців. Сучасні дослідники звертають увагу на фрактальну природу предметів і явищ із різних галузей знань. Кореляція понять „фрагмент” і „фрактал” визначила рух думки у відомій роботі Ж. Бодріяра „Паролі. Від фрагмента до фрагмента”. Р. Кроновер у праці „Фрактали і хаос у динамічних системах” розглядає такі відомі фрактали, як сніжинка Коха, килим Серпинського, класична множина Кантора й наголошує, що ставлення до фрактальної геометрії в академічному світі змінилося завдяки зусиллям Б. Мандельброта. Р. Кроновер пише, що цей принцип застосовується для моделювання структури рослин, побудови бронхів і легенів, відображення схеми роботи нирок, системи кровообігу тощо. Наприклад, килим Серпинського – це колаж із трьох копій, зменшених удвічі. „Цікаво відзначити припущення Леонардо да Вінчі, – наголошує дослідник, – що всі гілки дерева на певній висоті, складені разом, дорівнюють товщиною стовбурові (нижче їхнього рівня)” [108, с. 15]. Таким чином, йдеться про моделювання крони дерева у вигляді фрактальної поверхні. Універсальність цієї категорії,

зв'язок наукового осмислення з теорією хаосу свідчить її про міждисциплінарний статус і актуальність у межах „деревинної” і „кореневої” парадигм. Поступово поняття фрактал входить в обіг культурологів, соціологів, лінгвістів, а також літературознавців. У контексті цієї теорії про літературні тексти говорить російський філолог Т. Бонч-Осмоловська [109]. Авторка зосереджується переважно на поезії, проте фрактальний характер мають і новелістичні включення, побудовані на сюжетних мотивах, які у своїй повторюваності творять цілісну структуру з окремих текстових фрагментів. Риси текстуальних фракталів визначаються відповідно до співвідношення структурних частин, а також особливостей рецепції. По-перше, фрактальна частина подібна до цілого (в ідеалі це уподібнення послідовно розповсюджується на нескінченність, хоча ніхто ніколи не бачив справді нескінченної послідовності фрактальних ітерацій (повторень)). По-друге, сприйняття відбувається „послідовно за вкладеними рівнями” [109].

Органічною інтеграцією цих актуальних наукових ідей у мистецький простір є проза О. Памука. У малюнку сніжинки кодує таємниці свого художнього світу поет Ка з роману „Сніг”. Саме співмірність і, водночас, унікальність сніжинки постає й метонімічним означником щедрої на асоціації назви, і ключем для розкриття змісту інтертексту – рукописного зеленого зошита: „Із книжок, прочитаних після подорожі в Карс, Ка дізнався, що час, за який сніжинка з шістьма відгалуженнями у формі зірочки падає на землю після кристалізації в небі, втрачає свою конфігурацію і зникає, становить приблизно вісім-десять секунд, а на утворення її форми, окрім вітру, температури та висоти хмар, впливають ще багато інших нерозгаданих чинників – так він відчув, що між сніжинками й людьми існує взаємозв'язок. Поезію „Я, Ка” він написав у карській бібліотеці, думаючи про сніжинку, а згодом Ка вирішить, що та сама сніжинка лежить у серці його збірки „Сніг” [110, с. 418 – 419].

Сценки театральних вистав у романі завершуються найбільш підготовленою імпровізацією – реальним убивством. Звернімося до тексту: „Сунай виглядає багатим просвітленим правителем, який, проте, не цурається бідного народу: танцює, жартує з ним, веде наукові суперечки про сенс життя і навіть розігрує сцени з Шекспіра, Віктора Гюго та Брехта – своєрідна вистава у виставі. Окрім того, і так хаотичний спектакль розпорошували вставлені в нього повчальні сценки на тему міського транспорту, застільного етикету, характерних рис турків і мусульман, яких ті не можуть позбутися, славної Французької революції, користі куховарства, презервативів і раки, танцю живота у виконанні багатих повій, шампунів і косметики, розбавлених підфарбованою водою” [110, с. 435 – 436]. Через постріл акторки Кадіфе в партнера по сцені – зірку театрального мистецтва Суная з зарядженою зброєю, його смерть під час гри „...цілий Карс відчув, що події у виставі були відображені аж занадто реалістично” [110, с. 450].

У фіналі дійства підкреслено схрещується реальність і штучна гра ілюзій: „Двоє солдатів, біжучи назустріч одне одному комічними смішними кроками, затягли завісу на сцені” [110, с. 450]. Романи О. Памука 80 – 90-х рр. ХХ ст. „Мене називають Червоний”, „Пан Джевдет та його сини”, „Чорна книга”, „Нове життя” відзначаються осмисленням традиційних коранічних, історичних і літературних алюзій, інтертекстуальних ремінісценцій (образ літератури в літературі), пародійності як інтертекстуальній грі. У романі „Сніг” одним із художніх вимірів постає вимір метатекстуальності. Керуючись такою логікою, герой розташовує на уявній сніжинці вірші „Рай”, „Шахи”, „Коробка шоколаду” та інші, відтворюючи її форму „на основі ілюстрацій та описів із книжок; всі свої карські вірші він розмістив на цій сніжинці. На ній він позначив як структуру нової поетичної збірки, так і всі ті речі, що робили його самим собою, себто Ка. В кожній людини повинна бути сніжинка, яка слугує картою цілого життя” [110, с. 419].

Автокоментування фрактальної природи віршів через вектори смислу, пам'яті й уяви – це своєрідний спосіб ідентифікації митця в сучасному світі. „Гілки сніжинки: Пам'ять, Уяву та Смысл, де й були розташовані його вірші, – пише О. Памук, – Ка запозичив для неї з дерева Бекона, за допомогою якого той класифікував людські знання, але і сам Ка, коментуючи свої карські поезії, багато й подовгу розмірковуюватиме над значенням кожної точки на відгалуженнях снігової зірочки” [110, с. 419].

Модель сніжинки, графічний малюнок якої, а також таблиці віршів уміщено в роман, набуває екзистенційної інтерпретації: „Як стверджує Ка, аналізуючи власну сніжинку, можна легко довести, які власне різні, дивні й незрозумілі такі схожі здалека люди. Отож сторінки зошитів Ка рясніють нотатками про структуру його поетичної збірки та власної снігової зірочки (Що означає точка на лінії Уяви, якою позначений вірш „Коробка шоколаду”? Як вплинула на форму зірочки поезія „Все людство й зорі”?), та я не розповідатиму про них більше, ніж того вимагає наш роман” [110, с. 419 – 420].

Отже, для героя роману й оповідача своя сніжинка – це своєрідна дорожня карта митця як симулякр відкритої й незнаної ним території. Таке розуміння органічно вписується в запропоновану філософами Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі парадигму ризому, адже складові концепту не бувають ані постійними, ані перемінними, а всього лиш варіаціями, впорядкованими за суміжністю.

Цікаво простежити, як художньо трансформується принцип фрактальної цілісності окремих елементів у постмодерній моделі мислення на прикладі алфавітних конструктів.

Семантично грецька лексема *stoicheion* пов'язана з розумінням літери як несамотійної складової певної цілісності, „лінії”. Пізніше це слово вживалося щодо основи, стихії та елемента, „тобто, метафорично, як те, з чого треба починати, аби дістатися цієї зв'язної цілісності” [111, с. 59 –

60]. За твердженням Г. Блюменберга, спроби відтворити античне трактування довкілля як космосу через реабілітацію метафори книги природи в сучасному письменстві постає не „тільки анахронізмом, що зазнає катастрофи у змаганнях з поняттями історії й історичності, а й герменевтичним непорозумінням” [111, с. 60]. Метафора літер хоча й „унаочнює дедуктивний метод атомістичної теорії, але аж ніяк не може стати її обґрунтуванням”, а в її синтетичному аспекті виявляється особливо плідною для структурованих естетичних текстових утворень, наприклад, „Ліади” та „Одиссеї” Гомера чи „Анналів” Еннія [111, с. 63]. У контексті можливостей астрологічного прочитання небесних знаків і міркувань на тему фатуму розгортається мотив літер у філософській концепції Плотіна [111, с. 65]. „Майже зухвало відкинувши традиційну метафору книги на користь безпосередності Божого голосу та Божого наказу, – продовжує Г. Блюменберг, – Кант дивним чином повертається назад до книги, причому до священної книги, до старозаповітної книги Йова” [111, с. 253].

У давній українській літературі було відомо кілька збірок основних правил досягнення душевного спокою: „Алфавіт духовний” Д. Туптала, „Алфавіт духовний інокам і мирським” І. Копинського, „Розмова, названа Алфавіт, або Буквар миру” Г. Сковороди. Цей твір відзначається глибинними спробами осягнення мікрокосму й світу символів, осмисленням сродної праці й самопізнання як умов досягнення стану „веселія серця”. Почасти розуміння алфавітної цілісності й метафорики літер набувало власне езотеричного змісту. Наприклад, над символікою єврейського алфавіту ґрунтовно працювали прихильники кабалістичного вчення. Подальший розвиток філософської думки увиразнив цю проблему й спричинив її актуальність і новизну. „Природа, хоча й є книгою, але книгою, написаною ієрогліфами, шифрами, математичними формулами, – вона втілює парадокс книги, що приховує себе від читача”, – пише Г. Блюменберг [111, с. 253].

Н. Беляєва нагадує, що прийом каталогізації відомий ще з часів античності, адже його знаходимо в „Іліаді” Гомера, тоді як у бароковому мистецтві він став основою композиції. Оригінальні версії текстів-абеток, текстів-каталогів пропонують новелістичні конструкти сучасної епіки М. Павича, О. Сивуна, Т. Толстой, Т. Прохаська, Ю. Винничука, Т. Малярчук. Передусім звернімо увагу на концептуальні положення відомих філософів кінця ХХ ст., зокрема, ідеї Ж. Дельоза. Під назвою „Алфавіт” впорядковано інтерв'ю-бесіди між Ж. Дельозом і К. Парне, підготовлені П.-А. Бутаном для телевізійного щотижневика „Метрополіс” на французько-німецькому каналі „Арте”. Двадцять чотири літери за аналогією до концептів-домінант на потрактування сучасного світу й людини в ньому – класичний приклад мистецько-філософської реалізації нелінійної моделі побудови філософського тексту: Animal (Тварина), Boisson (Випивка), Culture (Культура), Desir (Бажання), Enfance (Дитинство), Fidelite (Відданість), Gauche (Лівий), Histoire de la philosophie (Історія філософії), Idee (Ідея), Joie (Радість), Kant (Кант), Litterature (Література), Maladie (Хвороба), Neurologie (Неврологія), Opera (Опера), Professeur (Професор), Question (Питання), Resistance (Супротив), Style (Стиль), Tennis (Теніс), Un (Єдине), Voyage (Подорож), Wittgenstein (Вітгенштейн), Zigzag (Зигзаг) [112]. Таке впорядкування в межах рекламного дискурсу пропонує один із текстів сьогодення – „Brand” молодого російського літератора Олега Сивуна, надрукований 2008 року в „Новом мире”, за авторською дефініцією, „поп-арт роман”. Специфічна стадія авторефлексивності в романі вже висвітлена в розвідці Н. Беляєвої „Самосвідомість російського постмодернізму: поп-арт роман Олега Сивуна «Brand»” [113, с. 28 – 36]. Розгортання літературного тексту в рекламно-медійній дискурсивній практиці, звісно, не є винаходом О. Сивуна. Досить згадати загальновідомі романи Ф. Бегбедера „99 франків” і В. Пелевіна „Generation П”, однак інноваційним у романі „Brand” сприймається перетворення

рекламного матеріалу з прийому на сюжетну конструкцію, унаслідок чого новонароджений текст стає важливішим за матеріал. „Brand” складається з 26 розділів-назв популярних комерційних проектів та імен, каталогізованих відповідно до англійського алфавіту: „1. Andy Warhol”, „2. Barbie”, „3. Coca-Cola”, „4. Dolce & Cabbana”, „5. Esquire”, „6. Ford”, „7. Google”, „8. Home Box Office”, „9. IKEA”, „10. Jameson”, „11. Kodak”, „12. Lufthansa”, „13. McDonald’s”, „14. Nokia”, „15. Orbit”, „16. Putin”, „17. Quelle”, „18. Ray-Ba”, „19. Sony”, „20. Tour de France”, „21. USA”, „22. Visa”, „23. Wal-Mart”, „24. Xerox”, „25. Young & Rubicam”, „26. Zentropa”, причому 16 і 20 бренди („Putin” і „Tour de France” підсумовані мовчанням, що має графічні аналоги – „(((” і „....” відповідно [113]. Паратекстові елементи епіграфів із творів В. Беняміна, Р. Барта, В. Берроуза, Ж. Бодріяра, М. Уельбека та інших, підсумкові рекламні слогани не тільки є виявом авторської рефлексії, а й переносять читацьку увагу на маргінальне текстуальне поле, що закономірно стає центральним, адже крізь призму цих концептів фрагментарно складається цілісна історія життя молодого людини. Безсумнівно, текст О. Сивуна належить до зразків нелінійної структури, але, звернімося й до інших версій алфавітів-каталогів, представлених у новелістичних романах. Н. Беляєва згадує відомий перфоманс Г. Брускіна „Good-bye USSR” у контексті пошуків концептуалізму. Кожна з 33 глав роману Т. Толстой „Кись” названа літерою слов’янської абетки від „Аз” до „Іжиці”. Цей текст асоціюється з дельозівською „літературою кореневища” навіть за формальними, понятійно-образними показниками. „Алфавітна форма організації тексту робить його схожим на послання зниклої цивілізації, зашифроване в певних символах”, – пише С. Шейко-Маленьких [114, с. 24]. На сплетінні азбуки з енциклопедією російського життя в романі „Кись” наголошує М. Липовецький. „При цьому в енциклопедизмі, – зауважує дослідник, – проступає азбучний примітив – так Бенедикт розставляє книги в бібліотеці свого тестя за смішним асоціативним принципом, який за ідеєю

нічим не гірший і не кращий за принцип алфавітний і з тією ж мірою умовності імітує здатність охопити неосяжну строкатість всього і вся” [115]. Занурення в картотеку систематичного алфавітного каталогу представляє читачам не просто перелік бібліографічних карток, а сплетіння світу-тексту, в якому не залишилося нічого нечитаного, тобто невідомого („Усе це вже було, було, було, читав, читав, читав... Так що ж: усе прочитав. А тепер що читати? А завтра? А через рік?”; „Усе читав. Усе”).

„Лексикон інтимних міст” Ю. Андруховича та „33 герої укрліт” І. Славінської – оригінальні версії каталогізованих подорожніх нотаток та інтерв’ю.

„Дослідження досконалості” сербського письменника Сави Дам’янова, за спостереженням перекладача й літературознавця А. Татаренко, структурно поділене на п’ять частин, кожна з яких відповідає літері грецького алфавіту. „У „Дослідженні досконалості”, – зауважує вчена, – реалізовано принцип „ускладненої форми”, який характеризується поєднанням різних типів текстуальної презентації: складна система приміток, різні типи азбук, графічна схема, завданням якої є допомогти читачеві знайти вихід з текстуального лабіринту” [116, с. 238].

Своєрідними є взаємини сучасної людини з сакральним світом буквених знаків. „Ворогів у мене не так уже й багато, – зізнається персонаж у романі Ю. Іздрика „Воццек”, – принаймні їх можна перелічити на пальцях руки. Якщо мати так багато пальців і так багато рук. Отож ворогів у мене рівно 32. Пом’янемо їх поіменно: А., Б., В., Г., Д., Е., Є., Ж., З., И., І., Ї., К., Л., М., Н., О., П., Р., С., Т., У., Ф., Х., Ц., Ч., Ш., Щ., Ю., Я., Ї. Або так: «а», «б», «в», «г», «д», «е», «є», «ж», «з», «и», «і», «ї», «й», «к», «л», «м», «н», «о», «п», «р», «с», «т», «у», «ф», «х», «ц», «ч», «ш», «щ», «ю», «я», «ь». Навіть поодинці вони становлять грізну силу. А разом вони просто непереможні. Або так: «Н., Е., П., Е., Р., Е., М., О., Ж., Н., І.». Або врешті так: «н», «е», «п», «є», «р», «е», «м», «о», «ж», «н», «і» [104, с.130 – 131]. Фрагментарність, розщеплення на

частки не оминає й молитовного звернення до Всевишнього, яке розпадається у „Воцпеку” на окремі літери [104, с.137].

У романі В. Єшкілева й О. Гуцуляка „Адепт” (1993) трактування метафізичної сутності знакової системи увиразнює космогонічну проблематику. Знак постає філософською категорією, яка підлягає переосмисленню. „Він зрозумів, що гра Знаками Сушого виявилася невдалою. Обрані, що свято вірили в Знаки, прорахувались. Вічність, котра мудріша за жерців усіх храмів Землі, стерла пліснявою Знаки, яким передбачалося безсмертя. Він відчув убогість Знаків болем серця, як закоханий відчуває зраду коханої істоти. І в присмерковому напіввидінні він побачив, як повз нього проходять у безодню легіони Знаків, сумних від свого безсилля» [117, с. 229]. У творі постає універсальний метонімічний означник хаосу й порядку, світла й темряви: „Літери грецькі, арабські, арамейські, іудейські, латинські йшли до чорного небесного провалля. Повзли, перебираючи променями, зірки, Трикутники, Свастики, крокували кутасті руни. А за ними линув сірий, чорний, червоний потік Знаків, зовсім химерних, зачинених і диких; і не було Числа тим приреченим витворам людським; і зорі Оріона дивувались їхньому могутньому безсиллю; і Ворог радів тому походові, бо вмів обертати мудрість і дикість Знаків на користь собі” [117, с. 229 – 230]. Як відомо, у теософській концепції О. Блаватської літері надавалася роль небесного першообразу земних реалій. У сучасних версіях новелістичних текстів-абеток переважає втілення концептів постмодерної свідомості, умонастроїв сьогодення з його занепадом метаоповідей, змішуванням високого мистецтва й поп-культури.

Класикою постмодернізму вже став „Хозарський словник” М. Павича – художня містифікація, своєрідний псевдодокумент, структурований за аналогією до трьох енциклопедій, укладених на основі християнства, ісламу й іудаїзму. „Це відкрита книга, – зауважує автор, – яку можна закрити, а потім взятися дописувати її знову: маючи свого

колишнього і теперішнього лексикографів, у майбутньому вона може зустріти нових авторів, продовжувачів і дописувачів” [118, с. 18]. Роман являє собою поєднання статей гіпотетичної (втраченої або вигаданої) праці з проблеми прийняття хозарами нової віри в IX ст. Сюжет твору перенесено в інтелектуальну площину, оскільки християнські тексти про хозар суперечать іудейським та ісламським джерелам і, таким чином, один текст заперечується іншими. А. Татаренко наголошує щодо „Енциклопедії мертвих” Д. Кіша: „Від хронологічно нанизаних оповідань про виростання головного героя, через „повість”, елементи якої багаторазово пов’язані темами, персонажами, мотивами, Кіш приходить до „енциклопедії”, яка дає читачеві свободу прочитання, будучи за структурою найскладнішим твором письменника, прикладом подвійної циклізації і творчого діалогу з традицією – не лише в сенсі кореспонденції з твором Гете, а й з усією історією літератури” [116, с. 110]. Героїня твору Д. Кіша, від імені якої ведеться оповідь, опинилася на ніч у швейцарській Королівській бібліотеці, кожен зал якої був присвячений одній літері: „Значить, думала я, оце і є та знаменита „Енциклопедія мертвих”! Я уявляла її собі якоюсь древньою книгою, „книгою старовинною”, чимось на зразок „Тибетської книги мертвих”, або „Кабали”, або Житій Святих, себто одним із тих езотеричних витворів людського духу, яким можуть насолоджуватись лише пустельники, рабині і ченці” [119, с. 110]. Споглядаючи снігові вершини, зелені луки, квіти на деревах, чуючи дзвони сільської церкви, героїня поринає у світ свого батька, знаходить тут усе, що було з ним на землі, бо енциклопедія – „це спосіб, в якій описані людські стосунки, зустрічі, краєвиди, ота ряснота деталей, з яких складається людське життя” [119, с. 110]. Але потрапити до неї можуть тільки ті люди, про яких не згадують інші енциклопедії. У творі Д. Кіша підноситься думка про унікальність кожної особистості й неповторність індивідуального життєвого шляху кожної людини.

Оригінальну версію енциклопедії емпіричного пізнання світу під назвою „Лексикон таємних знань” створив Т. Прохасько. Літературне життя сьогодення позначено множинністю модифікацій жанрових імен у практиці представників різних естетико-поетологічних парадигм. У давньоукраїнській літературі відома збірка під назвою „Фізіолог”, що охоплювала 49 оповідань, де особливості реальних і вигаданих птахів, тварин, рослин, мінералів потрактовано в символічно-алегоричному ракурсі. Збірник відомостей про природу, започаткований, очевидно, в II – III ст. н. е. на підставі античних та азійських писемних пам’яток, поширений серед християн Близького Сходу, Візантії, середньовічної Європи” зберігся в списках на основі давньоболгарських перекладів із грецької пам’ятки.

„Bestium vocabulum” („Слово про звірів”) – жанр алегорично-дидактичної прози, поширюваний на теренах середньовічної Європи IX – XIV ст. У поезії тексти бестіаріїв поєднувався з лапідаріями (історіями про символіку каміння) і гербаріями. Ю. Ковалів у „Літературознавчій енциклопедії” як приклади оновлення середньовічної традиції наводить твори таких авторів: Ж. Ренар „Природні історії”, Х. Беллок „Книга звірів поганої дитини”, Г. Аполлінер „Бестіарій, або Кортеж Орфея”, Ф. Блай „Великий бестіарій сучасної літератури”, В. Хлебніков „Звіринець”, Б.-І. Антонич „Зелена Євангелія”, Дж. Орвелл „Двір худоби”, Х. Л. Борхес „Книга про вигадані створіння”, Ю. Андрухович „Середньовічний звіринець”, М. Кіяновська „Бестіарій”, „Риби і житіє” [3, с. 124]. У філософсько-літературній парадигмі екзистенціалізму адекватними формами вияву мотивів знеособлення людського існування, відчуття абсурду постають сюжетні схеми перетворень, художні аналогії та власне образи тваринного світу. Екзистенційні мотиви поєднання потойбіччя зі світом повсякденного животіння мають у мистецтві давні традиції. Окрім того, середньовічний принцип структурування енциклопедичних пам’яток, присвячених реальним і міфічним тваринам, поширився в літературних фентезі кінця

XX ст., серед яких – „Бестиарій, або Рукопис, знайдений в Драконовій печері” А. Сапковського, „Фантастичний бестиарій” К. Буличова, „Фантастичні тварини та де їх шукати” Дж. Ролінг. Класичним прикладом сучасної рецепції традицій енциклопедизму є „Підручник із фантастичної зоології” Х. Л. Борхеса, пізніше перевиданий під назвою „Книга вигаданих істот”, де автор пропонує алфавітний перелік 72 істот, образи яких закріплені в міфологічній свідомості впродовж століть. Письменник класифікує постаті драконів, химер, двійників, фіксуючи, в якій формі їх уперше оприявила мистецька фантазія: у загадкових візіях, архітектурних деталях чи літературних текстах. В оповіданні „Аналітична мова Джона Вілкінса” письменник на основі китайської енциклопедії „Небесний центр добромисних знань” поділяє тварини на: „а) тих, які належать Імператору; б) набальзамованих; в) дресированих; г) сосунків; г) сирен, д) казкових, е) собак без прив’язі, е) включених до цієї класифікації; ж) тих, що бігають, мов навіжені; з) незчисленних; и) намальованих дуже тонким пензлем із верблюжої шерсті, і) інших, і) тих, які щойно розбили вазу; й) тих, які здаля скидаються на мух” [120, с. 444].

Генезу, еволюцію й модифікації звіриних мотивів доби трипільської культури, середньовіччя й епохи бароко простежує О. Сліпушко в праці „Давньоукраїнський бестиарій”, де зупиняється на розвитку цих мотивів у новій літературі. Українську версію каталогізованого бестиарію запропонував Ю. Винничук у „Книзі бестій” – своєрідній енциклопедії народних вірувань.

Звернімося до сучасних версій „bestium vocabulum”, своєрідних оповідей-каталогів, присвячених тваринам – „Саду спочилих котів” досвідченого турецького письменника Б. Карасу й „Звірослова” молоді української авторки Т. Малярчук. Ці твори відзначаються своєрідністю наративних ситуацій, множинністю риторичних стратегій, образами тварин, які постають змістовими домінантами.

„Звірослов” Т. Малярчук – це, певною мірою, сучасний

аналог середньовічної енциклопедії, що містить десять „словникових статей”, названих, за академічною традицією, латинською мовою з українськими відповідниками. У збірці постає галерея персонажів, за якими закріпився штамп образів „маленьких людей”. Це й продавщиця рибного відділу Капітоліна з „*Gallus domesticus* (курка)”, яка переїхала до Києва, бо любить „Київські торти”, і дівчина Маша, яка працює в зоомагазині „Дружок” і марить нареченим („*Puma concolor* (пума)”), і „сіренька жіночка” Ельвіра Володимирівна з „*Canis lupus familiaris* (собака)”, і Іван Іванович, який обдумував власну смерть, допоки не збив своєю бетономішалкою Гальшку Гулевич з овочевого ринку („*Lepus eugoraicus* (заяць)”), пацієнтка Белла й лікарка психіатричної клініки Григорівна з „*Aurelia aurita* (медуза)”, які перебувають між снами й реальністю. „Звірослов” охоплює новели – психологічні (іноді психіатричні) студії, своєрідні портрети наших сучасників – самотніх, загублених у світі сьогодення. Іноді авторка не приховує іронічного ставлення до персонажів: „Маленьке боягузливе серце Вані наповнюється безмежною радістю. Я більше ніколи, думає він, я більше ніколи-ніколи не вмру” („*Lepus eugoraicus* (заяць)”) [121, с. 218]. Деякі персонажі Т. Малярчук не заслуговують і на іронію, формула якої, за словами Т. Манна, складається з критики й любові. У новелі „*Rattus norvegicus* (щур)” бабця Алевтина передає сусідці Тамарі Павлівні свою життєву мудрість: „Не бійтеся щура. Живіть з ним. Вивчіть його характер. Втріться йому в довіру. А потім, коли він вже перестане від вас ховатися, коли довіряться вам і втратить пильність – тоді завдайте смертельного удару. У найнесподіваніший момент. Сподтишка. У спину. Як і годиться справжній жінці” [121, с.92].

„З мене всі сміються, – шепоче Фаня, але Психіатр точно її чує, – я посміховисько. Я свиня. – Пані, – долинає із сусідньої кімнати, – із свиней не сміються. Свиней їдять” („*Sus domestica* (свиня)”) [121, с. 172]. У більшості новел герої раптом усвідомлюють, що можуть відповідати за свої дії

лише тоді, коли матимуть свободу вибору. Ці маленькі перемоги, не тільки незрозумілі для інших, а й іноді асоціальні й неадекватні, але такі важливі для них, бо є мірою прояву людської свободи. Наприклад, у новелі „Sus domestica (свиня)” Пазьо, який соромився попросити в крамниці цукерок, раптом „перехиляється через прилавок, хапає продавщицю за голову і лупить нею по електронній вазі. Продавщиця чи то від болю, чи то від несподіванки м’якне. Важко бухкається на підлогу, спантеличено виривавши очі.

– Тепер слухайте уважно, – каже Пазьо, – По сто грамів грильяхних, желейних, „Ліщини”, якщо свіжа, „Білочки”, „Корівки”, „Червоного маку”, „Вишні в шоколаді”, „Прометею” і „Пташиного молока”. І прошу швидко. Я спізнююся. На мене чекає Фаня” [121, с. 174].

„Corvus согах (ворон)” оголює самотність „злісного неплатника Божих податків”, колишньої вчительки літератури Антоніни Василівни, а також її приятельки Надєжди – „секретаря Бога на землі”, яких зрівняв час, бо „тепер ми знаєш хто? Я тобі скажу. Пенсіонерші” [121, с. 133]. Самотність – це й супутник молодої людини, зокрема, танцюриста Віктора, якому Антоніна Василівна зізнається: „Не знаю, чи ви зрозумієте. Я просто... я була занадто романтична, щоб прийняти земну любов” [121, с. 144]. Саме ці два герої, сподіваючись на щастя, мають у розв’язці новели, „світлу” прижиттєву перспективу, тоді як Жанна з „Метелика” залишає земний світ.

Особисті драми переживають персонажі новел „Limax maximus (слимак)”, „Lepus eugoraеus (заяць)”, намагаючись порозумітися не тільки з представниками протилежної статі, а й, як продавщиця пиріжків із вокзального перону Жанка, з самим Богом („Thysania Agrippina (метелик)”).

„– Ні, ні, – заспокоює Бога Жанка, – повір мені, мовчала рік, то помовчу і більше. Це не проблема. Тепер я буду мовчати скільки скажеш. Але перед тим, як полетиш звідси, пообіцяй, що незабаром усе буде добре. Ну, що щось зміниться у моїх з ним стосунках”.

Бог обіцяє. Жанка бачить цей його жест обіцяння так само ясно, як ви Жанку. Її серце раптом стає спокійним і солодким, ніби плід манго” [121, с. 242].

Жінка прагне вирватися зі звичного життєвого кола, урізноманітнюючи спочатку хоча б начинку для пиріжків, намагається допомагати людям, починає стежити за своєю зовнішністю, ходить до бібліотеки, щоправда, не читати, а переважно дивитися „Мир бабочек”, бо її нова ідея – розводити й продавати метеликів для святкових заходів. Іноді впадає в розпач:

„Бородата голова Бога нервово літає попід стелею, ударяється об люстру, і люстра падає на підлогу.

Ти мені тут істерик не влаштовуй! – кричить Жанка. – Лети собі на своє небо, чи в Лапландію, чи на Карибські острови, а мене лиши. Я не хочу тебе слухати. Я досить намучалась! І тепер всьо. Буду продавати пиріжки, їсти їх, дивитися телевизор, ходити в туалет, купувати собі імпорتنі блузки раз у два місяці. І всьо. І так буду жити. Як комаха” [121, с. 254].

Варто погодитися з Т. Трофименко, яка стверджує, що продовження середньовічної традиції обертається в новелі „Метелик” на її діаметральну протилежність. „Взагалі, – зауважує критик, – коли Малярчук не знає, що далі робити з персонажами, вона... перетворює їх на тварин. Безпрограшний прийом із середньовічного арсеналу – і вже Жанка, перетворившись на метелика, покидає миронівський вокзал, неказанно дивуючись тому, що просила „лиш Його”, а отримала „Царство Небесне” [122]. Як відомо, наслідуючи біблійну традицію, укладачі звіроловів вирізняють „чистих” істот, асоційованих з постаттю й діяннями Христа та настановами християнства (риби, пелікани), і „нечистих” (жаби, мавпи). Натомість десять історій „Звірослова”, за твердженням Т. Трофименко, „розповідають про безцільне життя у безсенсовному світі” [122].

Притчево-алегорична оповідна традиція набуває екзистенційного трактування в новелістичних текстах

Б. Карасу. У „Саду спочилих котів” формами прояву свободи для мешканців середньовічного містечка стає гра, що насправді обмежує волю гравців. „Отак у цьому місці, – уточнює оповідач, – я відчув потребу натякнути на ту дуже давню казку. Дошукуватися гармонії, яка стала б мірою досконалості, серед елементів людських творінь – із давніх-давен справа сумна, однак я відчуваю в тій казці інший смуток, який випереджає попередній: смуток од потреби в описі, від спонуки відчутти надію, як нерівність між творцем і його творінням рано чи пізно буде подолано...” [123, с. 280]. Казкові історії обрамлені розповіддю мандрівника, який потрапив до давнього середземноморського містечка з дивною традицією: кожні десять років тубільці й гості міста грають у живі шахи. Ціною поразки команд „Зелених” або „Фіолетових” будуть людські життя, адже гравці мають зброю. Визначати переможців чи переможених у сфері людських почуттів – справа апріорі невдячна, оскільки, „...яке марне й безплідне всяке жадання встановити рівність між ловцем і здобиччю, спостерігачем і об’єктом спостереження, тим, хто кохає, і тим, кого кохають? Попри те, що ми прагнемо рівності, у реальному житті, напевне, може запанувати тільки взаємна нерівність” [123, с. 280]. Б. Карасу послуговується відомими сюжетними схемами казок, наголошує на аналогії структури казки й шахової партії, апелює до К. Леві-Стросса, для якого розбіжності були важливіші за уподібнення. „Одна з закоренілих форм східної оповіді (манера письма затиснена в строгі рамки) спровокувала мене на роздуми. Там теж є рух... Утім, здебільшого – і повернення. І навіть у безповоротному становищі читача принадує цікавість, любов до форми”, – зауважує письменник [123, с. 279]. А. Татаренко відзначає, що в романі Д. Кіша „Клепсидра”, „вдаючись до асоціативної дедукції, читач зауважує паралель між грою в шахи Е. С. з паном Гаванським та „грою в шахи живими фігурами”, які відбувається навколо них. Згадуючи трагічні долі 64 спільних знайомих, вони заповнюють 64 клітинки шахового поля” [116,

с. 91]. Оригінальне трактування мотиву шахової партії стає композиційним стрижнем нелінійного, на перший погляд, суто ризоматичного тексту Ю. Іздрика „АМТМ: Як досягти безсмертя в домашніх умовах?” – постмодерної модифікації роману в новелах.

„Проте форма цієї оповіді ніби спрямована далеко вглиб рамок. Веде читача до її ядра, „кісточки”. Хоч і несмачної, хоч і неїстівної, але тієї „кісточки”, яка може показати дорогу до дальшого дерева, до якої можна дістатися, тільки з’ївши всю м’якоть фрукта... Ці рамки бодай частково рятують письмо від лінійності”, – пише Б. Карасу [123, с. 279]. Досвід східної оповідної традиції трансформував і Дж. Барт у творі „Остання подорож”. „Роман має подвійне обрамлення: весь текст повністю – це розповідь Симона Бехлера про свої пригоди молодій лікарці у палаті психіатричної клініки в одному з містечок на сході Меріленду. У своїй розповіді він звертається до Шехеразади, котра в очікування смерті переповідає історію перебування самого Бехлера у середньовічному Багдаді”, – зазначає М. Коваль [124, с. 113]. Дослідниця звертає увагу на поєднання в композиції роману гіперреалістичного матеріалу з казково-містичним, що не тільки сприяє створенню ефекту інтертекстуальної невизначеності, а й „дає змогу письменникові перетворити літературу „виснаження” в літературу „повторного наповнення”: традиційні знання Симона про пригоди Синдбада-мореплавця, почерпнуті з казок „Тисячі й однієї ночі” кардинально змінюються у зв’язку з пережитим ним і в арабському, і в американському світі” [124, с. 113]. Оповідна стратегія Б. Карасу поєднує казковий, екзистенційний пласти з сюрреалістичною художньою практикою.

„Вилон” – перша казка „Саду спочилих котів” Б. Карасу. Поєдинок рибалки зі здобиччю, змальований сюрреалістично, переноситься автором в екзистенційну площину: „Наче це не він спускався з рибою на морське дно, не він злітав з нею увись. Риба тоді проковтнула не лише його руку, вона немов огорнула його з усіх боків” [123, с. 27]. Новела викликає в

читача аналогії зі „Старим і море” Е. Хемінгуея. Цей аспект може стати предметом окремої літературознавчої розвідки. „Хто розповідь вудкареві, що орфіноз, ця риба, кохала його, поки мала за сильного, шойно ж розгледіла в ньому неміч – та не в порівнянні з людьми, хай їм грець, а з собою – розпалася, розлетілася на шматки. Хтось повинен розповісти. Але це завдання не для моря. Адже сила смерті, яка заглушить усякий біль, переважає для нього будь-чию силу” [123, с. 27 – 28]. В інтерпретації Б. Карасу це – історія про непоступливість і непередбачуваність взаємин, у яких існують свобода й рабська залежність: „Хто серед них полонений: рибалка чи риба? Можна сказати, що в цій таємній війні вони обоє полонили одне одного.

Тепер ми друзі.

Певна річ, риба хоче бути йому більше, ніж другом. Збігатимуть години, і між ними зародиться любов, яка обернеться на пристрасть; вже зароджується, вже обертається...” [123, с. 18].

У казці „Середньовічний абдал” образ хижого звіряти здається виключно плодом фантазії героя, адже „на початку всього, усередині та в кінці стоїть уява людини, котра приборкала свого звіра. Довкола цієї уяви все зосереджується, упорядковується, живе та розгортається” [123, с. 53]. Оповідь про загадкове чудовисько набуває філософічно-екзистенційного трактування. „Окрім нього, ніхто не відає про кігті й зуби, що, роздираючи повстину, дряпають йому шкіру та впиваються в тіло, про біль, що йому завдають. Адже ніхто ще не бачив звіряти, яке він носить за поясом: одна його половина – мов у „фараонової миші”, іхневмона, друга – наче в тушканчика; шерсть вилискує рожевим кольором, зуби – ніби в гризуна, кігті – як у ненажерливого хижака”, – пише Б. Карасу [123, с. 54].

Загалом мотив страху є в „Саду спочилих котів” одним із структуротвірних: „Страх – це той наш бруд, який ми найбільше ладні маскувати, це той наш запах, який ми найдужче прагнемо приховати” [123, с. 281]. У цьому

контексті органічними є казки „Похвала безстрашному їжакові” і „Похвала крабові”. „Але знаю одне: пора подолати наш страх. Та щоб подолати його, нам треба мандрувати, стикатися зі справжніми небезпеками й шукати шлях порятунку від них”, – читаємо у своєрідному їжак-наме [123, с. 81]. Додаток до четвертої казки пропонує ці питання на розсуд читачів: „Не знаю: хіба людина не може відмовитися від відкритої системи разом із життям? Переступити по той бік каяття, відкритості та свободи? Хіба ця границя, яка знищує свободу, не долається з дією?” [123, с. 93]. Відкритими залишаються ці питання, а також те, „коли ж запанувала рівність на ступені поваги між вихователем та зеленооким котом? Коли вони досягли – завдяки коханню – славної міцності в дружбі?” [123, с. 280]. Відкритим є й фінал „Саду спочилих котів”: „На міському кладовищі, поки його засипали землею, я, дивлячись з невисокого муру на крицеве море, запитував сам себе: „Хто з нас я? Кого з нас ховають?” Відповіді на це питання досі не маю” [123, с. 284].

У складній композиції твору Б. Карасу існування тлумачиться саме як драматичне прагнення свободи й винайдення своєї сутності через іншого, причому „іншими” постають представники тваринного світу: зеленоокий кіт, безстрашний їжак, героїчний краб, риба, яка ковтає руку, невідоме хиже звірятко, яке живе в кишені. „Потім якогось дня ми й самі – уподібнюючись котам – відповімо нудьгою та байдужістю на його настирливість, забаганки та кокетство. Кіт розгубиться. Хіба нормою цієї гри, узгодженим із самого початку принципом, не було: кіт залишається котом, а людина – людиною!” [123, с. 270]. „Кожна істота, ставши дорослою, мусить покинути власних опікунів і провадити самітне незалежне життя”, – сприймає самотність як життєву закономірність і кіт із повісті Г. Пагутяк „Кіт з потонулого будинку” [125, с. 6]. В обох творах мотиви трагічної невлаштованості, абсурдності докільля, страху, самотності переплітаються з апокаліптичними настроями й мотивами прагнення до свободи. Позірний „котоцентризм” творів

Б. Карасу і Г. Пагутяк пов'язує їх із фольклорно-міфологічною традицією і відомими з дитинства літературними казками, текстами Р. Кіплінга, М. Гоголя, Л. Керолла, Я. Гашека, М. Булгакова. Згадуються твори Е. Т. А. Гофмана „Житейські погляди kota Мурра”, Е. По „Чорний кіт”, Т. Еліота „Популярна наука про кішок, написана старим опосумом”, Е. Сетона-Томпсона „Королівська аналостанка”, К. Чапека „З точки зору кішки”, Л. Ше „Записки про Котяче місто”, В. Берроуза „Кіт всередині”, В. Куніна „Кися” тощо. У повісті Г. Пагутяк „Кіт з потонулого будинку” розгортається апокаліптичний мотив осмислення того, що залишилося після потопу: „Мав бути вогонь, але він скорочує страждання. Істинно, вогонь можна погасити, а воду ні. Багато води зійде з неба і затопить усю землю. Залізні птахи літатимуть над нею, доки не впадуть від втоми. Здійсниться те, чого сподівались від початку світу. А що буде далі? Того не знає ніхто. Крапка” [125, с. 13]. У перших двох частинах „Не сам” і „Сам” повісткування йде від імені kota, який єдиний вижив під час потопу: „Настає кінець світу. Ці слова я чую щодня і так собі міркую: закінчиться цей світ і почнеться новий, де ми, здається, не будемо разом” [125, с. 5]. У третьому розділі оповідачем стає сам самотній Всевишній, який залишився удвох із котом на руїнах світу: „Так, я створив їх для любові, для заповнення порожнечі, для втіхи у власній самотині, але діти покинули мене, забувши повернутись. Я не карав їх: вони самі себе покарали, обравши безпутне життя. Кожному я залишив часточку своєї сили, щоб колись вони таки повернулись до мене. Дарма. Повернувся поки що лише кіт...” [125, с. 23].

Якщо збірка Т. Малярчук „Звірослов” – це, за словами Т. Трофименко, „Фізіолог” „без теологічної частини; світ, із якого вихолощене все божественне; правда, не вина авторки, що він часто так і виглядає” [122], то „Кіт з потонулого будинку” Г. Пагутяк – письменницька версія постапокаліпсису, світу без людей, де лише Господь Бог і кіт побачать, що „коли спаде вода, землю вкриє огидне сміття”

[125, с. 13]. Прагнучи подолати відчуженість, герої Б. Карасу залишаються у світі абсурду, світі, у якому ми живемо щоденно, оскільки „хочемо розуміти одне одного, не зронивши й пари з уст, очікуємо розуміння один від одного в глибині нашої тиші” [123, с. 284].

Таким чином, у новітніх версіях „bestium vocabulum” трансформуються давні оповідні традиції. Образи звірів постають своєрідним виявом риторичної стратегії, що передає розгубленість самотньої людини на, кажучи словами Т. Еліота, безплідній землі.

Питання для самоконтролю

1. Як Ви розумієте висловлювання „компаративістика без берегів”?
2. На Вашу думку, міждисциплінарні дослідження свідчать про кризу літературознавства, чи є виявом інтеграції наукового знання?
3. Як значення вкладають філософи Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі в поняття ризоми?
4. Поясніть значення терміна „мультікультуралізм”.
5. Наведіть приклади художніх текстів ризоматичної структури.

Лекція № 2. КОНЦЕПЦІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Питання для розгляду

1. Поняття про інтертекстуальність.
2. Форми міжтекстуальних відношень.
3. Осмислення категорії метатексту в дослідженнях компаративної проблематики.
4. Приклад аналізу колажної поетики.

Мета: ознайомити студентів із поняттям інтертекстуальності; подати огляд різновидів інтертекстуальних відношень; на конкретних прикладах розкрити категорію метатексту.

Ключові слова: інтертектуальність, алюзія, метатекст, колаж, пародія, гіпертекст, палімпсест, текст у тексті.

Поняття про інтертекстуальність

Значного поширення в компаративістиці останніх десятиліть набув інтертекстуальний метод. Як відомо, поняття інтертекстуальності висунула французька дослідниця болгарського походження Ю. Крістева в книжці „Semiotiké. Дослідження з семаналізу” (1969). У її роботі узагальнене формулювання інтертекстуальності виглядає так: кожен текст є інтертекстом; інші 72 тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш або менш знайомих формах: тексти попередньої культури і тексти сьогоденної культури. Кожен текст є новою тканиною, зітканою зі старих цитат. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може зводитися до проблем джерел і впливів; вона є загальним полем анонімних формул, походження яких можна віднайти, підсвідомих чи автоматичних цитатій, що подаються без лапок (Т. Денисова).

Серед чинників формування дискусії навколо теорії інтертекстуальності І. Арнольд виокремлює „розмаїття розмірів, форм і функцій включення „іншого голосу” [126, с. 352]. Композиційно-стилістичну проблему становить аналіз як узятого в лапки окремого „чужого слова”, так і цілого роману в межах іншого („Майстер і Маргарита” М. Булгакова, „Дар” В. Набокова). Окрім того, іноді „чуже слово” позначено вказівкою на джерело в тексті або в спеціальних коментарях автора. За твердженням І. Арнольд, масштаби інтертекстуальності можуть коливатися від ремінісценцій, алюзій і цитат до включення цілісних великих текстів [126, с. 361]. Під зовнішньою інтертекстуальністю дослідниця розуміє реальну зміну суб’єкта мовлення. „Цитата дійсно належить перу іншого автора. А внутрішня інтертекстуальність (включення в роман листів, щоденників, літературних творів героїв тощо) по суті фіктивна, оскільки вставні елементи написані самим автором роману”, –

зауважує дослідниця [126, с. 380]. Н. Фатєєва наголошує: „Створення мовленнєвих конструкцій „текст у тексті” і „текст про текст” пов’язане з активним налаштуванням автора тексту на діалогічність, яка дає змогу йому не обмежуватися лише сферою своєї суб’єктивної, індивідуальної свідомості, а вводить у текст одночасно кількох суб’єктів висловлювання, які виявляються носіями різних художніх систем. Виникає те, що ще раніше М. Бахтін назвав „поліфонізмом тексту” і визначив як співіснування в тексті декількох голосів” [127, с. 4 – 5].

Інтертекстуальність (від лат. *inter* – між + лат. *textum* – тканина, зв’язок) – різні види міжтекстової взаємодії (транстекстуальності). Під інтертекстуальністю переважно мають на увазі перегук твору з літературною традицією, мистецькими формами, жанровими умовностями, стильовими кодами, дискурсами, коли відбувається демонстративне відтворення, наслідування, оголення, перетворення чи руйнування усталених поетичних норм. Інтертекстуальність є аспектом структурної самоорганізації твору й означає залучення контексту літературної традиції до тексту через стилізацію, пародію, травестію, парафразу, цитату, колаж, алюзійні згадки чи натяки тощо.

Процес переходу від світу реального до світу зображеного, тобто аспект спеціальної організації „рамки” осмислює Б. Успенський у „Поетиці композиції”. Для дослідника ця проблема постає як суто композиційна, адже вона безпосередньо пов’язана з певним чергуванням опису „зовні” та опису „всередині”, тобто переходом від „зовнішньої” до „внутрішньої” точок зору й навпаки [128, с. 279]. „Текст у тексті” передусім позначає текст про інший текст, розгорнутий за принципом ізотопії, що передбачає наявність композиційної рамки й лейтмотивної лексеми. Детальніше це питання висвітлили Л. Делленбах і М. Ямпольський через категорію геральдичної конструкції.

Початок розширення поняття „текст” пов’язаний із науковими здобутками М. Бахтіна, якому належить дефініція

діалогічності й текстового поліфонізму. Розвиваючи ці ідеї, Ю. Крістева й Р. Барт обґрунтовують тезу про інтертекстуальну природу будь-якого дискурсу. Розвиваючи думки Е. Бенвеніста щодо необхідності пізнати семіотичне (знак) і пізнати семантичне (мовлення), а також А. Поповича, згідно з яким онтологія тексту стає онтологією метатексту, П. Тороп пропонує свій погляд на інтерпретацію інтексту. Поняття „інтекст” вжито ним на позначення „семантично насиченої частини тексту, смисл і функції якої визначаються принаймні подвійним описом” [129, с. 39]. По-перше, дослідникові необхідно виявити функціональний аспект. По-друге, зафіксувати актуальний зв’язок із первинним текстом. В узагальненій типології метатекстів П. Тороп виокремлює композицію на основі знайденого рукопису як стверджувальний прихований спосіб приєднання елементів на рівні текстуальної цілісності [129, с. 38]. Літературознавчі довідкові видання фіксують такі дефініції понять: паратекст у функціональному вимірі відрізняється тим, що привносить у літературний твір інший, деколи протилежний голос (діалогічність), посилається на історичний контекст (нарис, інтерв’ю), тоді як інтертекст – цитований, переписуваний, інтерпретований, стилізований, перекодований текст чи сукупність текстів.

Слушними є зауваження В. Просалової щодо значного розширення інтертекстуальної термінологічної сітки. Дослідниця наводить довгий ряд дефініцій: „генотекст”, „фенотекст”, „прототекст”, „інтертекст”, „метатекст”, „гіпертекст”, „архітекст”, „інтекст”, „інтратекстуальність”, „паратекстуальність”, „гіпертекстуальність” і наголошує, що це ще далеко не повний перелік [130, с. 8]. Інтертекстуальність може виявлятися в перелицьовуванні відомих сюжетів і літературних кліше. Зокрема, це – один із найпоширеніших способів гри з літературою попередніх періодів.

Форми міжтекстуальних відношень

Алюзія (лат. *allusio* – жарт, натяк) – риторична фігура,

яка містить інтертекстуальний натяк на загальновідомий історичний факт, міфологічний сюжет чи літературний образ, відсилаючи читача до відповідного зовнішнього контексту. Наприклад, назва, епіграф, приховані та явні відсилання до Святого Письма творять важливу для розуміння „Саду Гетсиманського” Івана Багряного наскрізну алюзійну мережу, що змушує читача постійно проектувати романний сюжет на відомому євангелійну подію.

Топос (грец. *topos* – місце) – тематична категорія, що означає повторювані тематичні елементи. З античних часів топос відомий як готова риторична формула, схема побудови думки, стереотип метафоричного висловлювання („весь світ – театр”).

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

Пастиш (франц. *pastiche*, від італ. *pasticcio* – опера, створена з уривків інших опер; стилізація) – різновид стилізації, техніка якого ґрунтується на згущенні, конденсації та увиразненні стилістичних рис певного індивідуального стилю. Пастиш, який у класичному письменстві розглядали як літературну гру, став однією з найпопулярніших практик постмодерну, яка полягає в такому наслідуванні стилю інших митців та епох, що одночасно сприймається як пародія і самопародія.

Пародія (грец. *Parodia* – жартівлива переробка) – різновид парафрази, що виконує гумористичну чи сатиричну функції, створюючи комічний образ твору, гіперболізовану імітацію його стилю.

Гіпертекст (гр. *hyper* – над + лат. *textum* – тканина, зв’язок) – система текстів, сконструйованих за взірцем словника чи енциклопедії, де кожна стаття відсилає до інших статей і читати їх можна у довільній, нелінійній послідовності. Термін запровадив у 1960-х роках

американський філософ, піонер інформаційних технологій Тед Нельсон. Ж. Женетт називав гіпертекстом пізніший текст, котрий вступає в гіпертекстуальні відношення зі своїм попереднім текстом (гіпотекстом).

Палімпсест (грец. palimpseston, від palin – знову + psao – стираю) – рукопис із текстом, написаним на пергаменті, з якого було стерто попередній напис, котрий із часом проступав на поверхню. У переносному значенні палімпсест – це полісемантичне висловлювання з багатозоровою семантикою [2].

У літературному процесі пошуки в галузі творення нових форм спрямували розвиток ускладнених наративних структур, номінованих „**текст у тексті**”. Ця категорія інтерпретується як своєрідна гіперриторична побудова, іманентною ознакою якої є те, що основний текст спрямований на опис або написання іншого. „Текст у тексті” сприймається В. Рудневим як один із десяти принципів прози ХХ ст., який потіснив бінарну опозицію „реальність / текст” [131, с. 238]. Іншими принципами В. Руднев вважає такі: неоміфологізм; ілюзія / реальність; пріоритет стилю над сюжетом; знищення фабули; домінування синтаксису; прагматика, а не семантика; спостерігач; порушення принципів зв’язності тексту; аутистизм” [131, с. 237 – 241].

Здатність поєднувати самостійні теми, що паралельно розвиваються, в цілісний текст розглядається як універсальний художній прийом різних видів мистецтв і культур різних країн. Наприклад, шедеври світового кінематографа „8 1/2” Ф. Фелліні, „Усе на продаж” А. Вайди створені за принципом „текст у тексті”, названим В. Рудневим найбільш репрезентативним типом кінематографічного сюжету другої половини ХХ ст. [131, с. 310]. За Ю. Лотманом, „текст у тексті” – це специфічна риторична структура, у якій відмінності в закодуванні різних частин тексту постають чинником авторської побудови й читацького сприйняття [132, с. 581 – 595]. Текст як структура постав об’єктом фахових зацікавлень ще в ХІХ – ХХ ст.

Найвідомішою працею є дослідження літературознавця й фольклориста В. Проппа „Морфологія казки”, яке пізніше вплинуло на семіотичні й структуралістичні студії К. Леві-Стросса, Р. Барта, Ц. Тодорова, а також інших науковців. У 60-ті роки ХХ ст. теорія тексту формується під впливом ідей чеської лінгвістичної школи, згідно з положеннями якої текст спочатку аналізувався переважно структурними методами, проте, починаючи з другої половини 70-х років, лінгвістика набула рис дискурсивного аналізу.

Осмилення категорії метатексту в дослідженнях компаративної проблематики

Однією з актуальних категорій, що продуктивно розроблялася лінгвістами (А. Вежбицька, Н. Рябцева, В. Шаймієв, Т. Андрющенко), семіотиками (Ю. Лотман, О. П’ятигорський, П. Тороп, В. Іванов), літературознавцями (Р. Тименчик, Т. Цив’ян, Х. Й. Кім), є категорія метатексту. В її потрактуванні дослідники спираються передусім на досвід М. Бахтіна та здобутки Тартусько-московської школи семіотики. На думку філософів, ця проблема набула крос-культурного характеру, охоплює міфологію, релігію, мистецтво як підґрунтя для подальшого осмилення розгляду феномену „метатекст” [133, с. 202]. Специфіка сприйняття цієї категорії визначається, за А. Вежбицькою, тим, що метатекст – „висловлювання про висловлювання”. На питанні рецепції зупиняється й У. Еко. „Але Драма, як ми припустили, є метатекстом, – розмірковує дослідник, – а це означає, що вона розповідає принаймні три історії: (1) історія про те, що відбувається з її дійовими особами; (2) історія про те, що відбувається з її наївним читачем; (3) історія про те, що відбувається з самим оповіданням як текстом (ця третя історія потенційно така сама, як історія про те, що відбувається з критичним читачем)” [134, с. 286]. Учений зауважує, що фабула у фабулі „не тільки передбачає той лабіринт об’єктивних суперечностей, через які вся фабула поведе читача, а й робить те, що, як сподівається автор, робитиме

сам читач, тобто перетворює його сподівання (переконання й бажання) в реальні стани фабули” [134, с. 286].

Виявом такого вживлення одного зображення у простір іншого є показ сцен кінозйомок у кінофільмі, розігрування п'єси в структурі драматичного твору („Гамлет” В. Шекспіра, „Паливода XVIII століття” І. Карпенка-Карого, „Дійство про велику людину” І. Костецького тощо). Функціонування прийому „роман у романі” характеризує поетику „Рукопису, знайденого в Сарагосі” Я. Потоцького. В українській літературі відомий „Винайдений рукопис про руський край” Л. Мартовича. Хрестоматійним прикладом тексту про текст є роман М. Булгакова „Майстер і Маргарита”. Драма Л. Піранделло „Шість персонажів у пошуках автора” заклала підвалини модерного психологічного театру в Італії на початку ХХ ст. Роман В. Набокова „Блідий вогонь” складається з поеми загиблого автора Джона Шейда. Свід згадати твори, написані персонажами Я. Голосовкера, М. Йогансена, Б. Тенети, Я. Качури, О. Досвітнього та ін. Інкорпорований метатекст може поставати фікцією, авторською містифікацією, як-то вірші „вченого доктора Леонардо” з відомого роману М. Йогансена; „спалений роман” з твору Я. Голосовкера „Засекречений роман”. Наприклад, у романі сербського письменника І. Андрича „Шлях Алі Джерзелеза”, детально проаналізованому П. Рудяковим, перед уведенням у текст персонажа, який має стати головним героєм, автор-оповідач подає розлогі коментарі. Автор пропонує розповідь про знайдений документ, об'єднуючи в єдиний текст три відносно автономні частини.

Звісно, типологічний ряд текстів значно ширший за традиційно подані в літературознавчих довідниках приклади. Тільки за умов зіставлення різних творів унаочнюється типологічна спорідненість явищ, оригінальність композиційних прийомів як формотворчих чинників і маркерів змістових домінант. Науковець Д. Сегал вважає такі твори внутрішнім текстовим виявом процесу самосвідомості літератури, парадигмою світотворчості в межах тексту. За

спостереженням дослідника, низка творів російських митців 20-х років ХХ ст. містить включені тексти, про які йдеться в основній оповіді. Д. Сегал зупиняється на „Поемі без героя” А. Ахматової, „Єгипетській марці” О. Мандельштама, „Трудах і днях Свистунова” К. Вагинова та інших творах. Г. Прусенко розглядає особливості метапрози в романі Андрія Белого „Записки дивака”.

Повість Н. Бічуї „Біла вілла” присвячена роботі художника Івана Труша над портретом Лесі Українки в останні роки її життя. Творіння живописного полотна переплітається з історією народження тексту самої Лесі Українки й виводить читача на осмислення загальних проблем мистецтва. „Хотілося також затримати почуття нерозривного зв’язку із зображенням, не дозволити йому віддалитись, зробитися надміру самостійним, існувати окремо – від цього художник збіднів би, полишений сам на сам із власною буденністю і звичайністю хто знає як довго – аж до нової мислі, до нового спалаху в роботі. Водночас він також радів, що врешті вивільнився від задуму, від ідеї образу, котра досі жила в ньому, настирливо і постійно вимагаючи свого реального, майже фізичного виявлення”, – пише авторка [135, с. 3]. Прийом сюжетно-композиційного обрамлення в повісті увиразнює текст про творчість, що постає на перетині осягнення мистецьких пошуків не тільки портретиста, а й письменниці: „Закінчивши роботу, художник довго не відважувався поглянути на зроблене як сторонній, щоб оцінити витвір, бо зроблене стало частиною його самого” [135, с. 32]. На ролі обрамлення в повісті наголошує й А. Ткаченко, який зупинився на композиційній специфіці твору. „Письменниця вводить законспектований Лесиною матір’ю Оленою Пчілкою з вуст дочки фрагмент ненаписаного твору. Побудований на матеріалі давньоєгипетської історії, цей твір, подібно до інших, завершених, мав порушувати проблеми етнокультурної пам’яті, зокрема й таку, як нищення християнськими священиками-ортодоксами „язичницьких” папірусів”, –

зауважує літературознавець [136, с. 186]. Дослідник звертає увагу на те, що позичений вставний епізод перетворюється вже на написану то верлібром, то прозою драматичну версію переховування двома дітьми давніх папірусів. „Сюди вклинюється ще один вставний епізод, – наголошує А. Ткаченко, – тема Художника і Юди, теж з Лесі Українки, але осмислювана Бічусю через візію процесу творчості художника Івана Труша. Згодом знову виринає продовження з дітьми і папірусом – цього разу вони переносяться в часопросторі й стають звичайними львівськими школярами” [136, с. 186]. Загалом тема творчості – одна з провідних у художньому доробку Н. Бічуї. У повісті „Повінь” історія взаємин юної журналістки Марини з археологом Денисом переплітається з журналістськими нотатками й щоденниковими записами дівчини. Повісті „Репетиція” і „Бенефіс” містять вкраплення драматичних діалогів. Інтриги, суперечки, непорозуміння за лаштунками храму Мельпомени поступаються перед історією акторки, що переживає золоту пору творчої та життєвої зрілості: „Яка різниця – день народження, бенефіс... Вона готова до цієї події. Без репетиції готова” [135, с. 135].

Зображення автора через текстового двійника в образі персонажа-митця притаманні поетиці Р. Іваничука. („Манускрипт з вулиці Руської”, „Через перевал”, „Шрами на скалі” та ін.). Зокрема, оповідач роману „Шрами на скалі” планує подати власну літературну версію історичних подій часів Данила Галицького. За твердженням автора, задум написати твір про князя Данила й співця Митусу народився в творчій уяві І. Франка. Такою є сюжетна мотивація творення біографічного тексту, присвяченого останньому року життя письменника: „Здогадка з часом стала моєю ідеєю-фікс, бо й справді: тема Захара Беркута потребувала свого розвитку; засвідчує це примітка про Данила Галицького, зроблена в повісті Франком на вимогу видавця Омеляна Патрицького. Чи не задумував письменник у новому творі перейти від ідеї первісної демократичної громади до ідеї необхідності суворой

централізації держави в час смертельної загрози?” [137, с. 222].

Головний герой роману Аркадія й Бориса Стругацьких „Кульгава доля” письменник Фелікс Сорокін – автор численних оповідань патріотичної тематики й злободенних нарисів – дозволяє собі бути справжнім лише наодинці зі своїм творінням – „Синьою текою” – умовною назвою повісті „Гидкі лебеді”. Рукописи з „Синьої теки”, хоч і не претендували на оприлюднення, але чарували автора можливістю витворення окремого світу та його мешканців: „І невимовну насолоду приносило мені керувати їхніми долями, приводити в зіткнення одного з одним і з похмурими дивами, у які вони в мене виявилися вплутаними” [138, с. 308]. Попри позірну хаотичність, матеріал відзначається своєрідним упорядкуванням: усі загадкові ситуації, які Сорокін осмислює як втручання „кульгавої долі”, зазвичай „мають корелят у системі допоміжних інтекстів, котрі на відміну від „Синьої Теки” документують творчу лабораторію Сорокіна (плани, начерки тощо)” [139, с. 113 – 114]. У романі братів Стругацьких „зберігає свої моделюючі властивості” оповідна структура „Майстра і Маргарити” М. Булгакова. Найвиразнішим „сигналом”, за зауваженням Г. Іванюти, є поява в номенклатурі дійових осіб Булгакова й читання ним Сорокіну ненаписаного фрагменту „Синьої Теки” [139, с. 114].

Романом про своєрідність письменницького слова є твір С. Процюка „Жертвопринесення”. Концепція творчості, яка близька авторові роману, сформульована так: „І вкотре твій ангел-охоронець пропонує порятунок нестримним приступом поезотворення, виверженням вулкану слів, що дрімало, у твоєму мозку, який покликаний бути не резервуаром істеричної захопленості, а лише метафоричним двигуном. Не реактором почуттів тобі бути, а креатором! І не лежати, як засмерджений відходами життєдіяльності мішок, а горіти в метафізичній плавильній печі вічного самооновлення” [140, с. 191]. „Словоілюзіоністом” Максимом Іщенком за три тижні створено рукопис „Сутінки ідеологій”, але цей текст був

„надто вразливим і беззахисним, наче новороджений, щоб до нього торкалися чужі руки й очі” [140, с. 191]. Варто згадати відоме висловлювання Х. Ортеги-і-Гасета: „Поет починається там, де закінчується людина. Людині випадає прожити своє людське життя, поетові – вигадувати те, чого не існує. Саме в цьому виправданні професії поета. Поет розширює світ, додаючи до його реальності континенти своєї уяви” [141, с. 150]. Творчість Максима Іщенка подається в романі через читацьку рецепцію: вона надто складна для сприйняття. „Наче для якоїсь рівноваги – вставні новели із життя (галицького). Але головне, звісно, – все ті труднощі – і не так із рецепцією поезії, як труднощі екзистенційні („довкола дика екзистенційна пустка”), що закінчується трагедією”, – пише В. Герасим’юк [142, с. 203]. Спочатку вставні новели постають ретроспективно, у спогадах Максима, увиразнюючи його психологічний стан, контрастуючи з декларованим поетом збайдужіло-цинічним ставленням до жіноцтва. У першій новелі йдеться про самогубство вчительки зі Східної України через неприйняття громадою її кохання з молодшим на 10 років учнем. Усі вставні новели виділені в тексті роману курсивом, як і численні інтертекстуальні вкраплення з творів класиків та новітніх авторів: „Немає кохання чи я невдатний любити нікого, окрім поезії? Чомусь невідчепно згадувалася одна із дивовижних історій, розказаних Максимові львівським поетом...”

Це діялося в післявоєнний час в одному із західноукраїнських сіл” [140, с. 37]. Новела побудована на розгортанні типового сюжетного мотиву фатального кохання, самогубства одного закоханого й скаліченого життя іншого. У романі вона міститься перед розділом, який передає міркування героя щодо жертвовності, смутку за Божим у Слові. „Треба йти за власною інтуїцією, шепотів після відвідин церкви Максим, і брати приклад з великих старців-схиґуменів. Треба вірити в релігію поезії. І нехай в тебе не буде читачів (десяток набереться завжди), це не повинно турбувати. Бо турбота про читача – крок до деградації,

світської метушні, якою ти так нездарно проймаєшся” [140, с. 46]. У подальшому розвитку сюжету епізод зустрічі Максима зі студенткою Марією, дівчиною з очима „чи то лані, чи то антилопи” [140, с. 55], розширює власне метатекстуальний план роману відповідно до емоційно-змістовної домінанти вставної новели. Друга й третя вставні життєві історії повістують про нерівний шлюб, спокусу, зраду, окреслюють перспективу взаємин Максима з Марією. Три варіанти фінальних сцен – це радше не розв’язки сюжету, а післяісторії, адже розв’язка повторюється тричі в усіх версіях: „Книжка написана, внутрішній траур за Марією пережито”. Поет В. Герасим’юк звертає увагу на те, що „власне, є три варіанти фіналу, і хоч фактично Іщенко гине в першому, трагічні, повторюю, всі три. Бо у всіх трьох фактично гине поет, навіть в „еміграційному” [142, с. 203].

Послуговуючись музикознавчою термінологією, залученою до аналізу прози дослідницею Н. Пахсар’ян, констатуємо: якщо В. Даниленко в романі „Кохання в стилі українського бароко” подає новели за принципом барокового контрапункту, то С. Процюк у „Жертвопринесенні” поєднує вставні новели й пропонує три фінальні варіанти „за принципом канону (в якому схожі голоси, вступаючи один за одним, повторюють одну мелодію)”. Фінальне розімкнення структури роману на три варіативні ситуації подальшого розгортання подій суголосне не стільки популярній постмодерній стратегії множинності інтерпретацій, скільки передає авторські інтенції, покликані ставленням самого письменника до проблем творчості в психоаналітичних і духовно-екзистенційних вимірах, що підтверджують інші роботи С. Процюка, зокрема його книжка есеїстики „Аналіз крові”, сповнена трансгресивних метафор.

Поширений мотив знайденого рукопису є структуротвірним у низці зразків постмодерної епіки, наприклад, у романі М. Павича „Скринька для писання”. „Уміст скриньки, – пише А. Татаренко, – є змістом роману: фабулу утворено поєднанням текстових фрагментів різного

нарративного типу (сорок вісім листівок, плівка з автовідповідача, електронний лист, сторінки з неназваної книжки, у якій читач пізнає оповідання М. Павича „Корсет” тощо). Замість розповіді про предмети зі скриньки автор пропонує транспонування в оповідь „готових”, окремих текстів” [116, с. 361].

У романі відомого турецького письменника, лауреата Нобелівської премії О. Памука „Біла фортеця” прийом рукопису, знайденого „на дні заповненої скрині” в 1982 році, дає змогу художньо увиразнити протистояння та близькість Заходу та Сходу. Фарук Дарвіноглу вивчає записи італійця, який у далекому XVII столітті потрапив у полон і виявився неймовірно схожим на свого хазяїна-турка. „Мені здається, що найбільшою хворобою сьогодні є спроба відшукати зв’язок між усім. Я теж в обіймах цієї хвороби, тому і друкую твір” [143, с. 8].

Отже, „текст у тексті” сприймається літературознавцями як своєрідна гіперриторична конструкція, притаманна розповідним текстам. Іманентною ознакою цієї побудови є те, що основний текст спрямований на опис або написання іншого, що й визначає зміст усього твору. Роль вставної новели переважно відіграє розповідь персонажа, історія пошуку та відкриття певних документів, написання художнього твору чи наукового трактату, своєрідний щоденник літературного досвіду. Сучасна художня практика демонструє перетворення тексту на художнє ціле у свідомості реципієнта, множинність, багатошаровість коментарів і розгалуження приміток до містифікованого твору. Наприклад, за умов значного обсягу текст роману Д. Галковського „Нескінченний глухий кут” („Бесконечный тупик”) ділиться на фрагменти, які створюють, за спостереженням В. Руднева, неповторний образ світу-лабіринту, з якого немає виходу, звідси й назва твору. Роман Д. Галковського – промовистий приклад трансформації метатексту в нелінійній моделі письма, актуалізованій у світлі світоглядних пошуків культури постмодернізму.

Приклад аналізу колажної поетики

Творчість багатьох митців розвивається шляхом поєднання можливостей модерністської поетики й постмодерністського досвіду осягнення текстової реальності. Явище це в сучасному письменстві доволі розповсюджене, поетика постмодернізму ґрунтується, зокрема, і на принципах колажів, тобто, за словами К. Тарасової, „поєднання в межах одного цілого різних жанрів, мов, текстів, стилів” [144, с. 278]. Багаторівнева організація художнього матеріалу, розрахована на елітарного й масового читача, поєднання розважального начала з інтелектуальними пошуками, принцип ризому як особливості постмодерністської парадигми зумовлюють фрагментарність, колаж, монтаж, використання готового тексту, послаблення, а подекуди й відсутність центрального вузлового зв'язку.

Колажна техніка в образотворчому мистецтві, як відомо, передбачає наклеювання на будь-яку основу матеріалів, відмінних за кольором і фактурою. Причому можливе використання як окремих фрагментів, так і цілісних об'єктів. В. Костюк наголошує: „Монтажна композиція пішла шляхом колажу, що розривав неперервність мовної комунікації. Пластична несумісність фактур і форм перестає бути простим дефектом твору, навпаки, пробуджує до життя новий рівень побутування форми. Буття, що дається у вигляді пластичної тканини твору і мислення, яке постає в рефлексивному усвідомленні конфліктних ідей, перетинаються у творі, у зв'язку з чим змінюється і характер його сприйняття” [145, с. 18]. Серед властивостей колажної естетики, пов'язаних передусім з деконструкцією джерел, дослідники відзначають історичну значущість колажів, закладену можливість реконструкції історичного тла і різних реалій, що імпліцитно чи експліцитно „видають” їхні складові. І. Сабурова вживає термін „роман-колаж” на позначення текстів мозаїчної побудови. Визначений П. Сорокою принцип колажу трактується як прийом сюрреалістичної поетики, що передбачає еклектичне

нагромадження образів, несумісних за змістом. У колажі можуть перебувати поруч різноманітні елементи, до яких категорії „високе” – „низьке” недоречні, адже як тільки вони сполучаються одне з одним, то створюють іншу якість.

У потрактуванні дослідниці Н. П'єге-Гро, колаж – термін, запозичений із живопису, позначає прийоми, що дозволяють сполучати різноманітні матеріали, синонім цитації та інтертексту, позначає будь-який фрагмент (словесний або інший), включений у новий ансамбль [146, с. 227]. Таким чином, **колаж** – це художній об'єкт, створений автором як композиція з фрагментів інших художніх або випадкових предметів, зображень, суміш складових, виразне повідомлення з уривків інших текстів.

У „Літературознавчій енциклопедії” колаж розглядається як прийом, запроваджений у малярстві за доби кубізму, який розвинули й урізноманітнили дадаїсти (П. Пікассо, Ж. Брак, К. Швіттерс, Г. Арпп та ін.).

У романі А. Бітова „Віднімання зайця: 1825” („Вычитание зайца: 1825”) колаж як елемент постмодерністської поетики охоплює численні, позірно не пов'язані між собою частини. Ілюзія наукового оформлення книжки й ролі зміненого шрифту створює імітацію візуальної форми коментаря, адже письменник подає не тільки пародію на текст академічного видання, але й на формальні ознаки такої книжки. Окремі тексти, створені О. Пушкіним у 1825 році, ілюструють філософсько-естетичний погляд А. Бітова на життя як життя із текстів.

Колажна поетика твору французького письменника А. Роб-Гріє „У лабіринті” зумовила жанрову дефініцію „роман-калейдоскоп”. Вільне нелінійне нагромадження різноманітного матеріалу творить оригінальний текстуальний синтез (М. Батай „Різдвяна ялинка”, Л. Арагон „Бланш, або Забуття”, М. Кундера „Неспішність” тощо). Найвідоміший приклад колажу – роман „На ваш розсуд” американського письменника Р. Федермана з нумерованими сторінками, де за принципом візуальної поезії хрестоподібно відтворено

прізвище Ж. Дерріда. „Література постає в новій іпостасі, на художній текст обертається те, що досі існувало як допоміжні засоби. За таких обставин доцільніше говорити не про існування великої кількості маргінальних жанрів, а про нелінійне письмо як характеристику гіпотексту, що поглинув і нівелював усі наявні жанри, перетворивши їх на текстуальні фрагменти відкритого тексту, які можуть вільно поєднуватися й не вимагають центральної та впорядкованої структури”, – характеризує Л. Сокол сучасне літературне життя [147, с. 110]. До засобів колажу звернувся і М. Слабошпицький у романі „Никифор Дровняк з Криниці”. „За неоавангардизму колаж набув вигляду асамбляжу, що охоплює різні варіанти речових комбінацій з уведенням реальних предметів у структуру певного твору (А. Кепроу, Д. Дайн та ін. представники „нового реалізму”). Така тенденція помітна і в творчості В. Цибулька, О. Ірванця, апологетів візуальної поезії, зокрема „гераклітів”. Можливості колажної поетики активно використовують Л. Шева („Протоколи рибного дня”), М. Матіос („Фуршет...”, „Кулінарні фіглі”, „Поштовий індекс”) та ін. І. Насмінчук наголошує: „Оповідна фрагментарність віддзеркалює мозаїку світовідчуття письменниці, вживлення не літературних елементів (гастрономічних рецептів, фотомонтажів), налаштованість на діалог з читачем сприяє структурній різноманітності книги, сигналізує про прагнення спростувати канонічні критерії художньої єдності, бажання модифікувати традиційний художній текст, надати йому нового естетичного звучання” [148, с. 119].

Елементи колажної поетики в романах Б. Бойчука „Над сакральним озером” (2004) і М. Гримич „Фріда” (2008) увиразнюють взаємопроникнення основного й елективного текстів. В обох романах розгортаються мотиви лабіринту, двійництва (Ірина-Фріда в М. Гримич; Світа-Світання, Зосим-Зотц у Б. Бойчука), актуалізується міфопоетичний текстовий масив через уведення картин снів героїв, міфологеми сакралізованого озера в Б. Бойчука й Світового Дерева в М. Гримич.

Професійна зацікавленість етнолога М. Гримич питаннями етнопсихології й міфології сприяє посиленню в її художньому світі міфопоетичної тенденції. Будинок дитинства героїні роману „Фріда” постає оселею дивної міфологічної істоти з єврейського фольклору, втіленням того, чого немає, але що хочеться мати. Звернімося до тексту: „Цей дворик являв собою невеличкий квадратний майданчик, що його по периметру оточували чотири будиночки. Вхід сюди був через арку. Власне, це місцеві мешканці стверджували, що дворик складається з чотирьох прибудованих один до одного будинків, однак Ірці завжди здавалося, що то один будинок-химера з внутрішнім двориком і виходом через арку у зовнішній світ.

Торгова, 4 була якоюсь просторовою фантазмагорією, це був виклик архітектурній науці і законам фізики. До будинку в різних, геть неймовірних і недотичних до правил забудови місцях хаотично ліпилися незграбні флігельки, сарайчики, балкончики. Двері продовжувалися в стінах у найнеймовірніших місцях, там, де ніхто нормальний зроду їх не поставив би, і навпаки – входи-виходи замуrowані там, де вони були конче необхідні. Як у всіх справжніх торговців, цей будинок був подібний до айсбергу, підземна частина якого перевищувала наземну. Нижня частина вела до міського підземного ходу, який пронизував Бердичів аж до річки Гнилоп’яті. У підземній частині будинку зосередилася величезна кількість реальних та віртуальних, які існували лише в уяві мешканців, таємних ходів. Вони, попри всі заборони й міліцейські обшуки, таки вели до міського підземелля, про яке ходили різні чутки. Одні стверджували, що то підземні ходи бердичівського кляштору, інші – що там ховали й ними провозили контрабанду євреї. Це був не будинок. Це було міфологічне світове древо з трьома ярусами – піднебесним, земним і підземним” [149, с. 14 – 15].

Героїня роману „Фріда” відчуває себе міфологічним деревом, чие коріння всотало мудрість і культуру різних народів: „Її снилися класичні архетипальні сни. Ось вона

стоїть на високій горі, і є водночас деревом і розп'яттям” [149, с. 177]. Мистецький зв'язок художнього світу роману М. Гримич з живописом Фріди Калло націлює на подальше вивчення творчості письменниці в аспекті інтермедіальності, адже, художній перегук з картинами Піросмані, колажами С. Параджанова – цікавий аспект вивчення поетики. Мистецький діалог поглиблює усталене філософсько-естетичне наповнення міфологеми Світового Дерева, що постає втіленням жіночого начала. Окрім того, єдність із деревом на картині художниці й рецепція цього образу героїнею роману Іриною-Фрідою увиразнює ідеї єдності світу, вічності життя та циклічності буттєвих ситуацій: „Ірина якось зустріла Андрія. На його виставці в Києві. Він малював у стилі Фріди Калло... Після презентації вона скупила всі картини... Аби ніхто не бачив дерева, що проростає крізь красиву смагляву зеленооку жінку” [149, с. 154]. У розмові з Іриною Маджарян зазначає: „Ти нагадуєш мені Фріду Калло, мексиканську художницю... У Фріди Калло картини передають твою суть – суть жінки-всесвіту. Якби я тебе не знав, то назвав би Фрідою...” [149, с. 176 – 177].

Міфологічна символіка визначає особливості образу будинку дитинства головної героїні. Центральний сюжетний мотив Світового Дерева синтезує психоаналітичний юнгіанський текст роману (мотив снів, архетипів „аніма / анімус”), зовнішній сюжетний хід (Ірина займається видавничим бізнесом, і „древесинний” папір – безпосередній предмет її фахових зацікавлень), а також інтермедіальний шар роману (зв'язок із творчістю Фріди Калло, зокрема, образом її жінки-дерева). Проте, основний топос роману – будинок-дерево. У цьому будинку-лабіринті, домі-химері переплітаються мови, абетки, життя, „різні культури, різні звичаї, різні долі”. Найяскравіше ця думка передається через уведення в композицію роману фрагментів знайдених Іриною-Фрідою старих документів – бухгалтерських книг, листів, щоденників, адже ці пожовклі папери були матеріальним слідом майже ілюзорного будинку-дерева. У

романі „Фріда” художньо трансформується ідея сакральної сутності Світового Дерева, його ролі у вертикальній триєдиній будівлі світу, оскільки письменниця своєрідно моделює картину світоустрою. Коріння і крона мають безліч гілок і гілочок, цим пояснюється неоднорідна природа підземного й небесного світів, їхня багатоплановість і багатомірність, які, проте, цілком вписуються в тривимірність первісного поділу. Роман містить вузловий топос – будинок-дерево, а типовий постмодерний мотиви лабіринту з’являються як реалістична деталь, фрагмент життєвої картини. Таким чином, міфологічна символіка визначає особливості створення поетики роману М. Гримич „Фріда”, що перебуває на межі силових полів „деревинної” та „кореневої” парадигм культури, постульованих Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі.

У будинку свого дитинства опиняється й герой роману У. Еко „Загадкове полум’я королеви Лоани” (2004). Антиквар Ямбо, переживши автокатастрофу, втратив пам’ять і шукає розради серед паперових свідків його життя – старих газетних статей, афіш, рекламних проспектів, коміксів. Я. Гаркуша зазначає: „Рухаючись лабіринтами дідового дому, старий антиквар заглиблюється в себе, і цей процес нагадує читачеві швидше за все саме блукання, а не подорож з метою „віднайти себе”, адже ці коридори та кімнати оповиті туманом забуття, тому кожен новий поворот – це чергова безвихідь” [150, с. 132]. Характеризуючи включення в розповіді картин минулого з життя героя, його спогадів, Ретроспекція завжди була прийомом часового планування дії, композиційним мотивуванням, але в ХХ ст. постав роман, у якому „воскресіння минулого перетворилося на „пошуки” його, що визначило всю структуру роману” (Н. Ржевська).

Віднайти свою справжню сутність прагне й героїня роману Б. Бойчука „Над сакральним озером” (2004). У вступній нотатці письменник зауважує, що завжди захоплювався так званим „тоталітарним театром”, „у якому режисер використовує всі мистецькі засоби: текст п’єси,

візуальні електронні ефекти, музику, балет, художні картини та поезію” [52, с. 3]. За авторським визначенням, „Над сакральним озером” – „тотальний роман”, у якому задекларовано синтез прози, поезії, прозопоезії, театральних діалогів, фотографій, художніх творів, а основним прийомом текстотворення є „перетасовування часу”. Твір Б. Бойчука – роман-колаж, структура якого охоплює три частини: сучасні події („Передслово” і „Післяслово”), що стосуються взаємин митця й інтелектуала Зосима з екзальтованою жінкою-загадкою Світою, а також прадавнє „Слово” – розповідь Світи про життєву історію дівчини з роду майя Світання та її чоловіка – жорстокого диктатора Зотца. Окрім подробиць свого попереднього земного втілення від народження до мученицької загибелі у вогні, жінка переповідає про взаємини Зотца з коханками – куртизанкою Ксокс і донькою священника Ікс Чель, інтриги віщуна Тізока, прагнення Зотца прислужитися королю Іцткоатлю. „Соколиним поворотом” у творі є священне озеро, адже його води переслідували Зосима в нічних жахіттях як генетична пам’ять про обряд жертвопринесення. На березі озера Зосим уперше побачив невідому жінку, про озеро згадає і Світа, але тільки у „Слові” читач дізнається, що жертвою богів дощу Чакові стала донька Світання й Зотца, втоплена в озері своїм батьком. „Передслово” насичене класичними архетипальними снами-видіннями, прихованими страхами героя, загадковими твердженнями незнайомої, але такої близької жінки про те, що Зосима завинив перед нею й обов’язково це згадає.

Цей твір митця „Нью-Йоркської групи” – досить промовистий вияв боротьби та взаємного накладання „деревинної” і „кореневої” культур, територіального й імперського начала, адже „культурою кореневища” є не тільки мистецтво андеграунду, а й автентичний культурний шар, наприклад, мистецтво індіанців для США. Героїня роману Світа вирушає до Мексики, аби підтримати хвору сестру, і залишається там на все літо, шукаючи в музеях і архівах свідчення свого минулого життя. Результати її пошуків і

становлять основний зміст „Слова”, що структурно є множинною вставною історією. Розв’язка сучасної сюжетної лінії в „Післяслові” має типовий новелістичний характер: герой так і не дочекався повернення реальної жінки Світи, яка обіцяла повернутися, „коли простір і час зйдуться для нас клином”, пошуки її оселі виявилися марними: „Щодня я витоптував нову стежку, та заходив на той самий зруб. Я сподівався, що одного дня знайду ту віллу. Мушу знайти. З дня на день я чекав, щоб час і простір зійшлися клином. Я був певний, що одного разу вони зйдуться. Мусять зійтись” [151, с. 228].

На думку мовознавця І. Бехти, довільна гра в текстотворення дає змогу не лише деформувати логіку подій, простір, тілесність і мову персонажів, а й розхитувати фізичні межі самого тексту, вміщуючи в нього додаткові текстові, а то й нетекстові елементи, як у прозі Дж. Барта, Дж. Фаулза, Дж. Ірвінга, Дж. Бартельма, С. Рушді, а також інших авторів [152, с. 66]. Загалом такі лексеми, як „дзеркало, лабіринт, карта, подорож, енциклопедія, реклама, телебачення, фотографія, газета (mirror, labyrinth, map, journey (without destination), encyclopedia, advertising, television, photograph, newspaper)” є, за твердженням дослідників, типовими для постмодерністського тексту [152, с. 66]. Своєрідним „знаковим” виявом актуальності принципу нонселекції загалом і продуктивних постмодерних метафор зокрема стало відзначення М. Уельбека Гонкурівською премією за роман „Карта і територія” (2010), що став предметом звинувачень автора в плагіаті. Натомість Ф. Бегбедер наголосив, що „Карта і територія” – не більше, ніж колаж. „Незабаром на одному з сайтів з’явився відеозапис самого автора. Дещо розгублений Уельбек стверджував, що таким є його творчий метод, який він назвав „тканням” або печворком, „різнокольоровим килимком”. Він не претендує на лаври першопрохідця в цій галузі, адже цей спосіб використовувався, за його словами, в минулому славними попередниками – від Жюль Верна до Хорхе Луїса Борхеса, не

кажучи вже про сучасних авторів” [153]. Як бачимо, відмінності мапи в семіотичному, вербальному сенсі від географічного світу як території („Карта не є територія” А. Коржибськи, „Карта перечитування” Г. Блума) набувають у літературі постмодернізму нових акцентів.

М. Гримич інкорпорує в текст роману „Фріда” фрагменти бухгалтерських книг, листів, щоденників, міфологічний матеріал, апелює до живопису. Герой роману У. Еко „Загадкове полум’я королеви Лоани” шукає розради серед паперових свідків його життя – позовклих газетних статей, афіш, рекламних проспектів, коміксів. Давня історія часів майя й ацтеків, щедро оздоблена топографічними відомостями, фотографіями пам’яток архітектури й портретами легендарних особистостей, складає основний зміст обрамленої частини роману Б. Бойчука „Над сакральним озером”. Колажна поетика романів М. Гримич, Б. Бойчука, У. Еко має потужний естетичний потенціал. Сучасні автори активно послуговуються невербальними образотворчими засобами, притаманними передусім кіномистецтву, вводять у структуру художніх текстів фрагментарні свідчення, що апелюють до індивідуальної та історичної пам’яті. Особливого значення набуває активізація уваги читача – учасника творчої гри та процесу конструювання художніх образів. Зв’язки цих фрагментів свідчать про взаємопроникнення основного й елективного текстів, що перебувають у „дзеркальних” відношеннях, є варіацією накладання „деревинної” і „кореневої” культурних парадигм.

Художнє втілення варіацій універсальних філософсько-культурологічних метафор постмодернізму „світ – текст – книга – словник – енциклопедія – бібліотека – лабіринт” відкриває простір для подальших пошуків і літературознавчих узагальнень, адже ці образи є виявом семіотичної культурної моделі бібліотеки-лабіринту, окресленої У. Еко.

Питання для самоконтролю

1. Подайте визначення поняття „інтертекстуальність”.
2. Розкрийте сутність понять і наведіть приклади алюзій, метатексту, колажу, пародії, гіпертексту, палімпсесту, текст у тексті.

Лекція № 3. ІМАГОЛОГІЯ ЯК ГАЛУЗЬ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Питання для розгляду

1. Імагологія як міждисциплінарна галузь.
2. Розвиток літературознавчої імагології.
3. Поняття „етноімагологія”, „етнообраз”.

Мета: окреслити сутність імагологічних студій; визначити предмет літературознавчої імагології; подати визначення етноімагології та етнообразу.

Ключові слова: імагологія, етноімагологія, етнообраз, інше як етнокультурне, національна ідентичність.

Імагологія як міждисциплінарна галузь

В. Будний і М. Ільницький наголошують, за своїм характером і структурою **імагологія** є галуззю міждисциплінарною, поряд із літературознавцями нею займаються антропологи й етнологи, соціологи й культурологи, історики ментальностей та історики ідей, психологи тощо. **Літературна імагологія** існує не відокремлено, а в зв'язку й співпраці зі зазначеними галузями, однак не розчиняючись при цьому в „загальній імагології”. Її безпосередній предмет – образи/іміджі інших народів та іноземців, які створюються в певній національній (або регіональній) свідомості; за своєю структурою вони є інтегрованими образами, специфічними етно-й соціокультурними дискурсами, що відзначаються значною сталістю, але не лишаються незмінними [2].

На сучасну імагологію, її теоретико-методологічні засади особливо значний вплив має антропологія, передусім філософсько-етичні концепти Свого – Іншого, автентичності й

ідентичності, які імагологи зі сфери соціопсихологічної проектують на сферу етнокультурних відносин і процесів. Можна сказати, що з усіх корелятивів Іншого імагологію найбільше цікавить **інше як етнокультурне**. Відповідно, в ній на передній план виходять проблеми відносин суб'єкта з етнокультурними спільнотами, своїми й чужими, образи / іміджі цих спільнот.

Наступна із засадничих категорій (і проблем) імагології – це **категорія ідентичності Я** або колективних ідентичностей в їх широкому спектрі: родової, національної, соціальної, віросповідальної, психологічної, культурної, мовної тощо. Для літературної імагології особливу вагу мають національна й культурна ідентичності, які можна об'єднати в етнокультурну ідентичність.

Розвиток літературознавчої імагології

До тих течій і шкіл сучасного загального й порівняльного літературознавства, які найраніше виникли й розвинулися саме у французькій науці, незаперечно належить імагологія. Тут вона формується вже в повоєнний період, підтвердженням чого є такі капітальні праці, як Ж.М. Карре „Французькі письменники і німецьке чудо. 1800–1940” („Les Écrivains français et le Miracle allemand. 1800–1940”, 1947), А. Лортолари „Філософи” XVIII ст. і Росія. Російський міраж у Франції XVIII ст.” (Lortholary A. Les „Philisophes” du XVIII siècle et la Russie. Le mirage russe en France XVIII siècle, 1951) та М.Ф. Гюйара, „Образ Великобританії у французькому романі. 1914 – 1940” (L'image de la Grande Bretagne dans le roman français. 1914 – 1940, 1954). В інших європейських країнах і США імагологія набирає розвитку в останніх десятиліттях XX ст., і особливо прискорюється цей процес у XXI ст. [2].

В Україні посилювся інтерес до імагологічних студій, вітчизняні вчені (Д. Наливайко, В. Будний, М. Ільницький, В. Орехов, С. Андрусів) не тільки звертаються до питань літературної імагології та соціально-філософського потрактування категорій Свій / Інший (Чужий) зарубіжними

дослідниками, поступово виробляючи власну теоретико-методологічну базу цієї нової дисципліни. „Тенденція до наділення специфічними рисами різні спільноти, раси чи нації має довгу історію та є досить поширеним явищем. Невдалий контакт з представниками інших культурних спільнот нібито має етноцентричну природу, адже все, що сприймається як „інше” є чудернацтвом, аномалією та винятковістю. Такі етноцентричні записи культурних відмінностей призвели до стратифікації такого поняття, як „характер”, що свідчить про існування специфічних рис у різних націй, так само як і у людей. Хоча цей термін є набагато складнішим, ніж може здатися на перший погляд. Довіра до розповідей про різні національні характери створила незаперечне когнітивне оточення культурної критики та рефлексії до кінця XVIII століття. У XIX столітті вона стає частиною компаративно-історичної парадигми, що домінувала у гуманітарних науках. XX століття в свою чергу довело, по-перше, критичне ставлення до компаративістики з її записом та описом текстуальних свідчень про такі національні характеристики, а пізніше збільшення вагомості заперечення національної сутності та національного детермінізму. Це у свою чергу мало призвести до деконструктивного та критичного аналізу риторики національного відображення, що стало початком справжньої імагології” [154, с. 17].

Поняття „етноімагологія”, „етнообраз”

Етноімагологія (від гр. *ethnos* – народ + лат. *imago* – образ + гр. *logos* – слово, вчення) літературна – галузь літературної компаративістики, що вивчає зображення в національній літературі інших народів і країн.

Етнообраз – літературний образ, що конструює не лише індивідуальні риси, а й етнічну (національну) ідентичність зображуваних персонажів, краєвидів чи історичної минувшини, подаючи певні їхні ознаки як „типові” для відповідної країни, „характерні” для цілого народу [2].

Питання для самоконтролю

1. Чому імагологію вважають міждисциплінарною галуззю знань?
2. Розкрийте поняття „етноімагологія”, „етнообраз”.

Лекція № 4. ЛІТЕРАТУРА В СИСТЕМІ МИСТЕЦТВ

Питання для розгляду

1. Поняття інтермедіальності.
2. Огляд досліджень інтермедіальної проблематики.
3. Приклади літературознавчої інтерпретації в інтермедіальному вимірі.

Мета: окреслити поняття інтермедіальності; подати огляд досліджень інтермедіальної проблематики; навести приклади літературознавчої інтерпретації.

Ключові слова: інтермедіальність, література, живопис, музика, архітектура, інтерпретація.

Поняття про інтермедіальність

Категорією інтермедіальності в останнє десятиліття активно послуговуються науковці в різних галузях знань. Поняття інтермедіальності увійшло до теоретичного обігу філософії, філології й мистецтвознавства в останнє десятиліття ХХ ст. разом із категоріями інтертекстуальності, взаємодії мистецтв і розвитком міждисциплінарних досліджень та культурних студій. Важливим для літературознавства є не аналіз цитат, а увага до проблеми кореляції текстів, особливостей інтерсеміотичного перекладу. Як відомо, під поняттям інтермедіальності в широкому розумінні сприймають наявність у літературному тексті образних структур, які несуть інформацію про естетичні можливості інших видів мистецтва. „У ширшому смислі, – пише Н. Тишуніна, – це створення цілісного поліхудожнього простору в системі культури (або створення художньої „метамови” культури [155, с. 16 – 17]”. Існує ще одне трактування інтермедіальності, а саме: це – особливий тип

внутрішніх текстових зв'язків у художньому творі, заснований на взаємозв'язках мови різних видів мистецтв.

Огляд досліджень інтермедіальної проблематики

Цій темі присвячені такі роботи:

1. Тишуніна Н. В. Интермедиальность: к определению границ понятия / Н. В. Тишуніна // Тезисы I Междунар. Конференции „Литература в системе искусств : методология междисциплинарных исследований” 23 – 25 марта 2000 г. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. – 2000. – С. 16 – 18.
2. Тишуніна Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств : опыт интермедиального анализа / Н. В. Тишуніна. – СПб. : Изд-во РГПУ, 1998. – 159 с.
3. Фесенко В. І. Дивитись / бачити / читати. Інтермедіальний дискурс літератури і живопису. – К. : Самвидав. – 2009. – 320 с.

Про актуальність цього питання свідчить і проведена 29–30 вересня 2011 року в Чернівецькому національному університеті Міжнародна наукова конференція „Гене́за жанрових форм у контексті жанрових форм інтермедіальності”.

На конференції розглядалися проблеми: „Актуальні жанрологічні параметри літературознавства в контексті теорії інтермедіальності”; „Вплив інтермедіальних компонентів на жанрову гене́зу: від маргінальності до канонічності”; „Інтермедіальність як креативна домінанта постмодерністського письма”; „Жанрова матрична „форма” і жанрова „метаморфність”; „Значення „історичного компоненту” в новітніх генеологічних літературних зразках”; „Жанрологічні проблеми сучасної україністики”. Тематика доповідей охоплювала рідні аспекти між мистецької взаємодії. Наприклад, Артюх Альона (*Київ*) „Джазова поезія Мар'яни Савки (на матеріалі збірки „Бостон-джаз”); Бакіна Тамара (*Київ*) „Книжка-картинка в українській дитячій

літературі”; Бігун Ольга (*Івано-Франківськ*) „Біблійний бестіарій поетичних творів Т. Шевченка: компаративні студії”; Біляшевич Тетяна (*Київ*). „Міжмистецька взаємодія у спільному проєкті А. Гренда, А. Камю та Р. Шара „Нащадки сонця””; Бондаренко Олеся (*Київ*). „„Мовна поезія” США та політичне кіно: інтермедіальні паралелі”; Боренко Валерій (*Тернопіль*). „Жанр фрески в образотворчому мистецтві та літературі”; Випасняк Галина (*Івано-Франківськ*). „Іконічність образу національного героя в сучасній українській прозі”; Горбачевська Ірина (*Чернівці*) „Транзитивний образ короля Артура у мультікультурних прекціях”; Дзик Роман (*Чернівці*) „Французький кіноінтертекст Достоевського: екранізації роману „Ідіот”” тощо.

Приклади літературознавчого аналізу в інтермедіальному вимірі

Дослідники звертають увагу на зв'язок сюрреалістичного живопису й скульптури з творчістю митців Нью-Йоркської групи. Зокрема, про паралелі збірки Емми Андієвської з картиною Сальвадора Далі свідчить і те, що в її збірці ми знаходимо майже всі образи з полотна художника. Сама поетеса в розмові з Л. Таран так говорить про свою творчість: „Малювати – певний спосіб медитації. Моя рука якимось, незалежним від мене чином, підключена до мого шлунку-підсвідомости. Тому „нагорі”, в мозку, я нічого не знаю, що чинить моя рука, малюючи” [156, с. 111]. Драматичний твір В. Вовк „Триптих” було створено під враженням від полотен художника Ю. Соловія. Структурні частини драми мають назви, що відповідають назвам картин митця. Про інтермедіальні виміри поезики збірки В. Вовк „Карнавал” у зіставленні з живописом Ю. Соловія цікаво пише І. Жодані: „Розпочинається збірка оповіданням „Людина, що падає” та одноіменною картиною Ю. Соловія, яка розділена на дві частини: на першій зображена людина, що падає, а на другій – обличчя. На нашу думку, вона

символізує два шляхи: перший веде у смерть, другий – у життя. Підтвердженням цьому є бачення Віри Вовк: герой оповідання піднімається на недобудовану вежу, дивиться на карнавал і розуміє, що „коли не має на собі людина одягу карнавального принца чи принаймні блазня – вона випадає з карнавалу і стає самотня”, втрачає сенс життя. Тому юрба закликає героя стрибати з вежі, але він обирає життя, як і на другій картині Ю. Соловія” [157, с. 84].

Навіть із технічного боку поети Нью-Йоркської групи зверталися до досвіду інших видів мистецтв при укладанні збірок своїх текстів. Показовим у цьому плані є видання „Нові поезії” (№ 10, 1968), яке побудовано за античним принципом строфи й антистрофи. У змісті збірки виокремлено авторів поезій (К. Горбач, Ю. Тарнавський, Б. Рубчак, Ю. Коломієць, О. Коверко, В. Вовк, П. Килина, Б. Бойчук) і художників-графіків (А. Оленська, Ю. Соловій, Я. Геруляк, Л. Гуцалюк, Я. Гніздовський, Б. Пачовський). Кожен поетичний текст має графічну ілюстрацію. Так, своєрідною антистрофою до вірша Б. Рубчака „Свята і чорт” став малюнок Я. Геруляк „Рослинне. Ч. 39”, а „Нарікання на грудень” ілюстровано „Рослинними променадами” цієї ж художниці. Певною мірою, такий не ситуативний, а продуманий добір малюнків подає нову інтерпретаційну версію кожного поетичного тексту. Зокрема, рослинна тематика ілюстрацій асоціюється з улюбленими образами Б. Рубчака, закоріненими в пантеїстичне світосприйняття й художньо оприявлене в поезиці Р. Тагора, В. Уїтмена та одного з найулюбленіших поетів автора – Б.-І. Антонича, „Зелена Євангелія” якого є ніби відповіддю на версію деконструкції християнського тексту у вірші „Свята і чорт”.

Аналогічний художній прийом структурування матеріалу наявний у поезії В. Вовк. Л. Залеська-Онишкевич наголошує: „Як і у свої дитячі роки, Віра Селянська залучала до власних представлень і текст, і музику, і зорові декорації – так і до сьогодні використовує їх для повного вислову даного мітосу. Коли у *Триптиху* зазначено, що він „до картин Юрія

Соловія”, які поміщені у книжці, в *Іконостасі* включено кольорові репродукції кількох сучасних мистців діяспори: Зої Лісовської, Юрія Соловія, Марка Зубаря; оба *Дійства* мають ілюстрації Лади Нижанківської, а *Вериник* – уже зі власними кольоровими витинанками Віри Вовк” [158, с. 19]. До вірша В. Вовк „Я співаю татарське сонце...” укладачі „Нових поезій” обрали ілюстрацію Я. Гніздовського „Соняшник”. Малюнок цього автора складною геометричною структурою нагадує сакральне зображення кола, тобто мандалу – один із поширених образів В. Вовк. „Мандали Віри Вовк, – пише І. Жодані, – мають багато спільного з класичними буддистськими мандалами, але є і певні відмінності, зумовлені, ймовірно, українським народним світоглядом, а також особливостями техніки витинанки. В авторки мандали також являють собою круг, вписаний у квадрат, до того ж на більшості з них він подвоєний або й потроєний (наприклад, „Чорна мантиль”, „Папороть”, „Колесо щастя” тощо)” [157, с. 131– 132].

Роман у новелах М. Вайно „Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету” – закономірний вияв творчої практики письменниці, адже, за її зізнанням, вона прийшла до кіносценарію через прозу, надаючи перевагу новелістиці. Із новелістикою О. Кобилянської, передусім із її „*Valse melancolique*”, твір М. Вайно споріднює і музична тематика, й жіночі образи, і проблеми пошуку особистого щастя та реалізації митця. М. Рудницький писав про О. Кобилянську: „Наші письменниці не згадували перед нею про той світ настроїв, що його найкраще висловлює музика, сказати б можна, жіночий світ. Коли Кобилянська описувала примхливі, зовсім особисті враження жінки, що тужить і мріє, дарма, що не вмiла своєї туги і своїх мрій відтворити в живій постаті або в формі якогось реального ідеалу, там вона залишила нам враження, подібне до музичних акордів – уява наша здоганяє наодинці образи, до яких не треба ні слів, ні занадто ясних думок” [159, с. 180]. Проте у творі М. Вайно „нез’ясований ліричний подих”, яким сповнені акорди і півтони

О. Кобилянської, набуває реалістичного втілення.

Текст сповнений музики, адже музична семіосфера охоплює імена композиторів, назви творів, термінологію. „Кожне ім'я, – пише О. Бразговська, – знакове. Воно відсилає нас до відповідного тексту – способу актуалізації уявлення про Красу і Гармонію. У ролі таких текстів виступають як конкретні музичні твори <...>, так і цілісний семантичний простір композитора, його єдиний Текст, його стилістичні прийоми інтерпретації світу” [160, с. 47]. О. Бразговська зауважує, що терміни з музичної сфери у художніх текстах використовуються переважно як метафори, а визначення тональності, темпу музичного твору – це знак відповідного стану свідомості або психіки [160, с. 49]. У творі М. Вайно музичні знаки різнопланові: це і „Мелодія” Скорика, і „Українська рапсодія” Левицького, і „Largo” й „Adagio” Баха, „Поєма” Шоссана, згадки про Бетховена, Чайковського, Моцарта, чії мелодії увиразнюють переживання героїнь, які усвідомлюють, що справжнє щастя – поруч. Наприклад, ось як порівнює свої почуття музикою Вікторія: „ – Ти знаєш, любий, наше кохання я хотіла бачити, як музику Бетховена чи Вагнера „Лоенгрін”, „Танейзер”, а чи Дебюссі „Палеаста і Мелізанда”. А воно звучало якось ...інакше. Я лише згодом зрозуміла, що накликала на себе фатальний кінець... Ці твори динамічні, трагічні...

- А тепер яка музика звучить у тобі наших стосунках?
- Музика Рахманінова.
- І чого ж ти очікуєш?
- „Народження разом”... Божої присутності при тому...” [161, с. 187].

Звісно, кожне ім'я та музичний твір тут не є випадковістю, оскільки разом вони складають семантичний малюнок, який накладається на прозовий текст.

Короткі новелістичні цикли, названі М. Вайно музичними термінами й жіночими іменами, передають історії Соломії, Вікторії, Оксани, Аннички (останню, до речі, забули згадати автори анотації до роману, виданого 2008 року) і

вчительки музики Августина. Усі новели поєднані наскрізним мотивом життя в музиці. Структурно роман у новелах „Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету” уподібнений до музичного твору не тільки завдяки назвам розділів, що містять окремі новели, а також словнику музичних термінів, уміщеному на початку. Власне динаміка ліричного чуття в творі М. Вайно, настрої, що охоплює розповіді про чотирьох колишніх учениць пані Августина, повторювані злети й падіння, надії та розчарування знаходять відгомін у душі їхньої вчительки. Через розгортання конкретних життєвих ситуацій письменниця надає невловимій тузі і мрії реалістичних обрисів.

Відомий роман В. Даниленка „Кохання в стилі бароко” – це низка химерних історій про Івана Сулиму, Леоніда Родзянка, Сержа Лифаря, Владислава Городецького, Олександра Мурашка; це легенди про таємниці київських будинків на Подолі, Лютеранській, Прорізній, загадки Голосіївського лісу, старовинних церков, мосту Патона. Детективно-містичний сюжет, побудований на розгадуванні архітектором Валерієм Колядевичем на прохання його нової знайомої Юлії Маринчук дивного кросворду, обрамлений скульптурними зображеннями Заплаканої Вдови, атлантів, Горгулі з Великої Житомирської, Повітрулі з Будинку з химерами, які мають свої уподобання, риси вдачі й власні історії [162]. Розгалужені сюжетні лінії, переплетені мотивами архітектурних загадок, структурно організовані в романі за принципом барокової композиції. Твір В. Даниленка „Кохання в стилі бароко” – рамкове поєднання оповідей в оповідях, що мають характер геральдичної конструкції, через які, як через лабіринт, герой проходить до містичної розгадки, якою є його смерть. Загалом прийом кросворду доволі поширений у сучасній літературі. Наприклад, у творі М. Павича „Краєвид, мальований чаєм”, за спостереженням А. Татаренко, „вставні оповідання і фрагменти роману потрактовано як клітинки кросворду або як уже складені слова, поєднання яких горизонтально чи вертикально

утворює роман” [490, с. 329]. В інтертекстуальному й інтермедіальному вимірах розгортається сюжет роману дипломанта конкурсу „Коронація слова” М. Іванцової „Вітражі”, у якому історія життя героїні переплітається з історією Франсуази Саган.

Питання для самоконтролю

1. Розкрийте понятті інтермедіальності.
2. Наведіть приклади взаємодії літератури з іншими видами мистецтв.

МОДУЛЬ П
ПРАКТИКУМ
ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 1

Міждисциплінарні підходи до літератури та її контекстів

1. Література в системі мистецтв та інших сфер культури. Поезія і система мистецтв у давніх греків. Праця Г. Е. Лессінга „Лаокоон, або про межі живопису й поезії”. Теорія синкретизму О. Веселовського. Праця І. Франка „Із секретів поетичної творчості”.
2. Тенденції до синтезу мистецтв (імпресіоністичні акварелі М. Коцюбинського, графіка в „Каліргамах” Г. Аполінера, „поезюмалярство” М. Семенка).
3. Мистецтво та інші сфери духовної культури: наука, філософія, релігія, мораль. Ф. Ніцше і його теорія естетизму; її послідовники в Україні (М. Євшан, Б.-І. Антонич). Культурні студії. Постколоніальний дискурс (М. Павлишин).
4. Мультикультуралізм як складне міждисциплінарне явище. Теоретики мультикультуралізму (Е. Саїд, Л. Фідлер, Ф. Кермоуд, П. Лаутер). Маргінальність як свідома установка на периферійність. Тема безумства в Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі („шизофренічний дискурс”).

Література

1. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник для студ. вищих навч. закл. / Будний Василь Володимирович, Ільницький Микола Миколайович. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 430 с.
2. Енциклопедія постмодернізму ; [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К. : Вид-во С. Павличко „Основи”, 2003. – 503 с.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 2

Концепція інтертекстуальності

1. Компаративістика „без берегів”. Поняття „ризому” (Ф. Дельоз, Ф. Гваттарі).

2. Форми міжтекстуальних відношень (алюзія, топос, цитата, ремінісценція, цитата, колаж, пастиш, стилізація, наслідування, пародія).
3. Учення Михайла Бахтіна про діалогічність. Гіпертекст. Палімпсестова будова тексту.
4. Історичні форми міжтекстовості. Міжтекстовість у добу модерну і постмодерну. Концепції інтертекстуальності Ю. Крістєвої, Р. Барта. Текст як інтертекстуальна гра.

ЗАВДАННЯ

1. Опрацювати статтю „Інтертекстуальність” за джерелом: Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 1. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита) (стор. 430 – 432).

Література

1. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева [Електронний ресурс] // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М. : Прогресс, 2000. – http://www.libfl.ru/mimesis/txt/kristeva_bakhtin.pdf.
2. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро ; [пер с фр. Г. К. Косиков, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 270 с.
3. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник для студ. вищих навч. закл. / Будний Василь Володимирович, Ільницький Микола Миколайович. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 430 с.
4. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман / Л. Сокол // Слово і Час. – 2002. – № 11. – С. 76 – 80.
5. Бровко О. О. Новела в структурі української прози : модифікації та функції : монографія / О. О. Бровко ; Держ. закл. „Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка”. – Луганськ : Вид-во ДЗ „ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011. – 400 с. (стор. 266 – 274).

6. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 1. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 3

Літературознавча імагологія

1. Імагологія як мультидисциплінарна спеціалізація літературної компаративістики. Проблема національного характеру і національний образ світу. Поняття про національну ідентичність. Національні стереотипи у дискурсивному висвітленні.
2. Жанрові особливості „подорожньої літератури”. Екзотика в літературі романтизму. Образи-міражі, збірні та психологічні етнообрази. Гендер, вік, расова й етнічна приналежність. Особистість як продукт і носій лінгвокультури.
3. Світосприймання крізь призму культури. Народи-сусіди, іноплеменні співвітчизники, „люди без батьківщини” в літературі.
4. Україна в рецепції Заходу і Сходу. Комунікативні стратегії й етикетні норми. Критерії успішної міжкультурної комунікації. Асиметрія в міжкультурному діалозі. Конфліктність і діалогічність культур.

Література

1. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник для студ. вищих навч. закл. / Будний Василь Володимирович, Ільницький Микола Миколайович. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 430 с.
2. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології / Василь Будний // Слово і Час. – 2007. – № 3. – С. 52 – 59.
3. Наливайко Д. С. Україна очима Заходу / Д. С. Наливайко. — видання друге, доповнене. – К. : Грамота, 2008. – 782 с.
4. Гачев Г. Национальные образы мира. Общие вопросы / Г. Гачев. – М. : Прогресс, 1995. – 445 с.

5. Наливайко Д. С. Козацька християнська республіка : Запорозька Січ у західноєвропейських літературних пам'ятках / Д. С. Наливайко. – К. : Дніпро, 1992. – 495 с.

ЗАВДАННЯ

1. **Законспектувати статтю:** Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології / Василь Будний // Слово і Час. – 2007. – № 3. – С. 52 – 59.

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 4 ЗАХИСТ ІНДИВІДУАЛЬНИХ НАУКОВО- НАВЧАЛЬНИХ ПРОЕКТІВ

Літературознавча конференція

План презентації монографії

1. Короткі відомості про автора
2. Окреслення наукової проблеми, якій присвячена монографія
3. Зміст і структура видання
4. Огляд розділів монографії
5. Характеристика технічних аспектів видання (шрифт, обкладина, інформаційно-довідковий апарат, бібліографія, ілюстрації тощо)
6. Дискусійні питання монографії. Проблемність викладу, складність/доступність сприйняття
7. Перспектива подальшої розробки цієї наукової проблеми.

Орієнтовний перелік монографій для презентації

1. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку / Віра Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
2. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.
3. Агеєва В. Три долі: Марко Вовчок в українській, російській та французькій літературі / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2002. – 367 с.

4. Александрова Г. А. Помежів'я (Українське порівняльне літературознавство кінця ХІХ – першої третини ХХ століття) : монографія / Галина Александрова ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К. : ВПЦ Київський університет, 2009.
5. Барабаш Ю. Я. „Коли забуду тебе, Єрусалиме...” : Гоголь і Шевченко. Порівняльно-типологічні студії / Юрій Барабаш. – Х. : Акта, 2001. – 373 с. – (Харківська школа).
6. Блум Г. Західний канон : книги на тлі епох ; [пер. з англ. Р. Семків]. – К. : Факт, 2007. – 720 с. – (Сер. „Висока полиця”).
7. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : [монографія] / Олена Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
8. Дон Жуан у світовому контексті / уклад. В. Агеєва. – К. : Факт, 2002. – 448 с. – (Літературний проект „Текст + контекст”).
9. Забужко О. Notre Dame d'Ilkkraine: Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – Сер. „Висока полиця” / післям. Л. Ушкалова. – К. : Факт, 2007. – 640 с.
10. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
11. Мельник Я. Іван Франко й biblia аросуґна / Ярослава Мельник. – Л. : Вид-во Укр. Католицького ун-ту. – 2006. – 512 с.
12. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / Володимир Моренець. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2002. – 327 с.
13. Наливайко Д. С. Україна очима Заходу / Д. С. Наливайко. – видання друге, доповнене. – К. : Грамота, 2008. – 782 с.
14. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського / Соломія Павличко. – К. : Основи, 2001. – 328 с.

15. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія / Ярослав Поліщук. – 2-ге вид., переробл. і доповн. – Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2002. – 392 с.
16. Соболев В. О. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко / В. О. Соболев. – Донецьк : МП „Отечество”, 1996. – 336 с.
17. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов. – К. : Факт. – Наш час, 2006. – 284 с. – (Сер. „Висока полиця”).

ПРАКТИЧНЕ ЗАНЯТТЯ № 5 – 6 **ЗАХИСТ ІНДИВІДУАЛЬНИХ НАУКОВО-** **НАВЧАЛЬНИХ ПРОЕКТІВ**

(наукове обґрунтування, інформаційне забезпечення)

- I. Імагологія як розділ компаративістики. Національні образи в художній рецепції інших етносів і регіонів.
- II. Інтермедіальні підходи до літератури (література і кіно, живопис, музика).
- III. Поняття про інтертекстуальні студії. Інтертекстуальність художньої літератури.
- IV. Образ учителя, журналіста, редактора, видавця, рекламіста в художній літературі.

МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ **ПИТАННЯ ДО КОНТРОЛЬНОЇ МОДУЛЬНОЇ РОБОТИ № 2**

1. Як Ви розумієте значення слова „компаративний”?
2. У чому полягає предмет компаративних досліджень?
3. Як Ви розумієте проблему статусу літературознавчої компаративістики?
4. Назвіть основні напрями сучасних компаративних досліджень.
5. Назвіть прізвища учених-компаративістів.
6. Які українські наукові центри вивчення компаративістики Ви знаєте?
7. Висловіть власні міркування й наведіть приклади на

підтвердження власної позиції: „Чи потрібні порівняльні дослідження? Якщо компаративістика – це наука, то які шляхи порівняльного вивчення є найбільш продуктивними?”.

8. Як Ви розумієте поняття „методологія”?
9. У чому полягає сутність порівняльно-історичного підходу до вивчення літератури?
10. Чим відрізняються типологічні підходи до вивчення літератури від генетико-контактних?
11. Спробуйте виокремити основні етапи компаративних досліджень, охарактеризувати тенденції сучасної компаративної методології.
12. Поясніть значення терміна „типологія”.
13. Як Ви розумієте поняття „типологічний збіг”?
14. У чому сутність зіставної компаративістики?
15. Який зміст Ви вкладаєте в поняття „поетика”?
16. Назвіть основні напрями досліджень із порівняльної поетики.
17. Поміркуйте над питанням: яку літературознавчу інформацію можна отримати на основі компаративного аналізу оповідних структур?
18. Чи погоджуєтеся Ви з твердженням літературознавця А. Есалнек, що дослідження типології жанрів є в історії та теорії літератури одними й найскладніших? Відповідь обґрунтуйте.
19. Як Ви розумієте поняття „внутрішня типологія”?
20. Які критерії пропонують літературознавці для виокремлення внутрішніх типологічних моделей (на прикладі жанру новели)?
21. Наведіть приклади різної змістовно-естетичної ролі новели-казки в художньому творі.
22. У чому Ви вбачаєте зв'язок та відмінності між новелою, анекдотом, байкою в її національних версіях?
23. Охарактеризуйте проблематику сучасних досліджень типології стилів.
24. Поміркуйте, яке значення має аналіз літературних

- напрямів і стилів у порівняльно-типологічному аспекті?
25. Поясніть відмінності типологічного підходу від генетико-контактного вивчення літератур?
 26. Наведіть приклади спільних типологічних рис і національних особливостей літературних напрямів (українське бароко, український романтизм тощо).
 27. Як Ви розумієте висловлювання „компаративістика без берегів”?
 28. На Вашу думку, міждисциплінарні дослідження свідчать про кризу літературознавства, чи є виявом інтеграції наукового знання?
 29. Як значення вкладають філософи Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі в поняття ризоми?
 30. Поясніть значення терміна „мультікультуралізм”.
 31. Наведіть приклади художніх текстів ризоматичної структури.
 32. Подайте визначення поняття „інтертекстуальність”
 33. Розкрийте сутність понять і наведіть приклади алюзій, ремінісценцій, метатексту, колажу,
 34. Розкрийте сутність понять і наведіть приклади пародії, гіпертексту.
 35. Розкрийте сутність понять і наведіть приклади палімпсесту, текст у тексті.
 36. Чому імагологію вважають міждисциплінарною галуззю знань?
 37. Розкрийте поняття „етноімагологія”, „етнообраз”.
 38. Розкрийте понятті інтермедіальності.
 39. Наведіть приклади взаємодії літератури з іншими видами мистецтв.
 40. Назвіть сучасні монографії компаративної проблематики й окресліть основну проблематику цих робіт.

ІНДИВІДУАЛЬНІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ ПІДВИЩЕННЯ РЕЙТИНГУ

А. Напишіть есе на одну із запропонованих тем (основні вимоги до есе див.: Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка. – К., 1997 – стаття „Есе”)

1. Міфологема Світового Дерева у фольклорі та літературі.
2. Античні образи та сюжети в українській літературі.
3. Образ Дон Жуана в художній літературі.
4. Образ Фауста й Мефістофеля в художній літературі.
5. Образ Дон Кіхота у світовій культурі.
6. Трансформація фольклорних жанрів у сучасній літературі („Втеча трьох братів з Азова” і „Дума про братів неазовських” Л. Костенко).
7. Компаративні зацікавлення І. Франка („Влада землі в сучасному романі”, „Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія” та ін.).
8. Сонети В. Шекспіра в перекладах Д. Павличка.
9. „Осіньна пісня” П. Верлена: українські версії.
10. Зіставний аналіз „Тюремних сонетів” І. Франка і „Гратованих сонетів” І. Світличного.
11. Зіставний аналіз монологу Гамлета („Гамлет” В. Шекспіра) в українських і російських перекладах.
12. Німецькомовна творчість Ю. Федьковича.
13. Німецькомовна творчість О. Кобилянської.
14. Німецькомовна творчість Є. Маланюка.
15. Перекладацька діяльність англійських (німецьких, французьких) та українських авторів (на вибір студента).
16. Ремінісценції в романі Дж. Джойса „Улісс”.
17. Міжмистецький переклад: екранізації творів І. Франка.
18. Рецепція повісті М. Коцюбинського „Тіні забутих предків” в кіномистецтві.
19. Жанр кіноповісті у творчості О. Довженка.
20. Кіноцентричність української епіки 20-х рр. ХХ ст. (Ю. Яновський, Л. Скрипник).

ТЕСТОВІ ЗАВДАННЯ

1. Основою типології як методу наукового пізнання є:
 - а) роз'єднання систем об'єктів та їх групування за допомогою ідеалізованої моделі (типу);
 - б) аналіз художньої типізації образів-персонажів;
 - в) синтез як наукова процедура;
 - г) заперечення можливості побудови узагальнених моделей (типів) літературних явищ.
2. Під поняттям „типологічні збіги” теоретики розуміють:
 - а) подібності, породжені схожими суспільно-історичними обставинами;
 - б) подібності, породжені між літературною взаємодією;
 - в) подібності, породжені спілкуванням письменників;
 - г) подібності, породжені літературними впливами.
3. Зіставлення – це пізнавальна аналітична процедура, що полягає у співвіднесенні предметів із метою виявити:
 - а) різноманітні відношення між ними – не лише подібність, а й різнорідність і відмінність;
 - б) схожі риси різних явищ;
 - в) індивідуальні особливості кожного явища;
 - г) тільки відмінності та розбіжності між явищами.
4. Адаптація – це:
 - а) пристосування літературного твору до потреб іншого адресата чи виду мистецтва;
 - б) дослівний переклад, здійснений спеціально для подальшого мистецького опрацювання;
 - в) відтворення літературного тексту засобами іншої мови;
 - г) точне відтворення лексичних, синтаксичних, версифікаційних особливостей оригіналу.
5. Вільний переклад передбачає:
 - а) використання художніх засобів, не властивих першотворові, задля відтворення його духу;
 - б) вільне трактування оригіналу відповідно до власних творчих настанов перекладена;
 - в) інтерпретацію вербальних знаків засобами невербальних знакових систем;

- г) прозовий переклад змісту поетичного твору.
6. Р. Якобсон у роботі „Про мовознавчі аспекти перекладу” (1958) виділив такі типи перекладу:
- а) внутрішньомовний, міжмовний, міжсеміотичний;
 - б) мистецький, вільний, буквальний;
 - в) адаптацію, підрядник, переспів;
 - г) опосередковано, автоматичний, художній.
7. Під поняттям „рецепція” у компаративістиці розуміють:
- а) синтетичну форму генетично-контактних зв’язків, яка полягає у сприйманні ідей, авторів і літератур та їхньому творчому переосмисленні;
 - б) пізнавальну аналітичну дію, що полягає у співвіднесенні предметів із метою виявити не лише подібність, а й відмінність між ними;
 - в) пристосування літературного твору до потреб іншого адресата чи виду мистецтва;
 - г) творче трактування тексту.
8. Назвіть різновиди компаративної типології:
- а) жанрова, стильова, тематична, порівняльна поетика;
 - б) спілкування між письменниками, запозичення та впливи;
 - в) адаптація, підрядник, переспів;
 - г) лірична, епічна, драматична.
9. Назвіть складові художньої тематики:
- а) мотив, топос;
 - б) жанр, рід;
 - в) вірш, проза;
 - г) метонімія, оксиморон.
10. Структуральні засоби типології ґрунтуються на категоріях:
- а) зв’язок, відношення, синтагма, парадигма, варіант, інваріант;
 - б) прагматика, філософема, лінгвістика, міфологема, комунікація;
 - в) синтез, аналіз, узагальнення, систематизація, класифікація;
 - г) модифікація, різновид, вид, форма, підвид.

11. Назвіть поетів-перекладачів, відомих у літературознавстві як неокласики:

а) М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филипович, О. Бургардт (Юрій Клен), М. Рильський;

б) Г. Кочур, М. Лукаш, В. Мисик, М. Москаленко, І. Качуровський;

в) В. Барка, І. Костецький, Мих. Орест, Філарет, Митрополіт Іларіон;

г) П. Куліш, І. Франко, В. Самійленко, А. Кримський, Б. Грінченко.

12. Збірка перекладів, переспівів і оригінальних творів А. Кримського має назву:

а) „Пальмове гілля”;

б) „Мій Измарагд”;

в) „Переклади й переспіви”;

г) „Друге відлуння”.

13. Такі категорії, як традиція, еволюція, вплив, запозичення, рецепція дають змогу розкрити літературні явища з позицій:

а) генетично-контактного підходу;

б) порівняльно-типологічного підходу;

в) постструктуралізму;

г) структуралізму.

14. У потрактуванні Г. Клочека поетика має такі понятійні смисли:

а) художність; система творчих принципів, художні форма; цілісність; системність;

б) інтерпретація; рецепція; переспів, адаптація; переклад;

в) зміст; форма, система; структура; домінанта;

г) мова; стиль; (тропи) поетичні фігури, засоби звукопису.

15. Алюзія – це риторична фігура, яка містить:

а) інтертекстуальний натяк на загальновідомий історичний факт, міфологічний сюжет чи художній образ;

б) різновид стилізації, техніка якої базується на згущенні та увиразненні стилістичних рис певного митця;

в) повторювані тематичні елементи, стереотип висловлювання;

г) неусвідомлений відгомін у художньому творі текстів інших письменників.

16. Вияв художньої практики постмодерну, який полягає в пародійному згущеному наслідуванні стилю інших митців, має назву:

- а) пастиш;
- б) алюзія;
- в) ремінісценція;
- г) цитата.

17. Тематична категорія, що означає повторювані тематичні елементи (загальні місця), має назву:

- а) топос;
- б) дискурс;
- в) хронос;
- г) симулякр.

18. Концепцію ризоматичної моделі культури запропонували філософи:

- а) Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі;
- б) Ж. Лакан і Ж. Дерріда;
- в) Ж. Батай і Ж. П. Сартр;
- г) У. Еко і М. Фуко.

19. Рукопис, написаний на пергаменті, з якого стерто попередній напис, називають:

- а) палімпсест;
- б) гіпертекст;
- в) інтертекст;
- г) метатекст.

20. Який термін започаткував американський філософ, піонер інформаційних технологій Тед Нельсон?

- а) гіпертекст;
- б) інтертекстуальність;
- в) хронотоп;
- г) дискурс.

21. До категорії між літературної комунікації належать:

- а) вплив, літературна традиція, запозичений на рівні сюжету, мотивів, персонажів, композиції, стилю;

б) принципи дослідження творчих зв'язків, методи і прийоми дослідження;

в) стиль, напрям, течія, школа, група;

г) рід, жанр, різновид, модифікація, вид.

22. Різновидами зовнішніх контактів між письменником є:

а) листування, взаєморецензування, спільні виступи на літературних вечорах, обмін книгами тощо;

б) запозичення тем, мотивів, образів, художніх засобів, жанрів, стилів;

в) інтерпретація, трансформація, контамінація, рецепція, перцепція;

г) типологія жанру, стилю; порівняльна поетика.

23. Назвіть праці, у яких реалізовано генетично-контактний підхід до літератури:

а) „Адам Міцкевич в українській літературі” І. Франка; „Гете в російській літературі” В. Жирмунського, збірник „Юліуш Словацький і Україна”;

б) „Російський формалізм: історія і теорія” В. Ерліха; „Внутрішньожанрова типологія і шляхи її вивчення” А. Есалнек;

в) „Естетика. Філософія. Критика” Ф. Шпенглера;

г) „Short story і постмодернізм” В. Оленевої.

24. Категорії „еквівалентність”, „адекватність”, „трансформація” і „деформація” характеризують передусім:

а) переклад;

б) стиль;

в) жанр;

г) літературну школу.

25. Дослідники наголошують на творчих контактах Є. Маланюка з:

а) представниками польської групи „Skamander”;

б) учасниками групи „Бу-Ба-Бу”;

в) діячами „Кирило-Мефодіївського товариства”;

г) представниками озерної школи англійського романтизму.

26. В Україні до естетичних засад Нью-Йоркської групи поетів були близькі митці:

- а) Київської поетичної школи (М. Воробйов, В. Кордун, В. Голобородько та ін.);
- б) Організації „Ланка-МАРС” (Б. Тенета, Я. Качура, Б. Антонечко-Давидович та ін.);
- в) групи „Бу-Ба-Бу” (Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець);
- г) Харківської школи поетів-романтиків (І. Срезневський, Л. Боровиковський, М. Костомаров).

27. Міфологемою називають:

- а) уламок давнього міфу;
- б) науку про міфологію;
- в) сукупність міфологічних уявлень певного народу;
- г) архетипний образ.

28. Дмитро Чижевський – автор таких праць компаративної проблематики:

- а) „Філософія Г. С. Сковороди”, „Гоголь у Росії”;
- б) „Адам Міцкевич в українській літературі”; „Шекспір в українській літературі”;
- в) „Мовно-культурологічний діалог слов’янства”; „Романтизм між Україною та Польщею”;
- г) „Ярослав Івашкевич і Україна”; „Гете в російській літературі”.

29. Дмитро Наливайко – автор праці:

- а) „Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI – XVIII ст.”;
- б) „Доля – Los – Судьба. Шевченко і польські та російські романтики”;
- в) „Канон і іконостас”;
- г) „Гоголь у Росії”.

30. Назвіть науковців-компаративістів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України:

- а) Д. Наливайко, Т. Денисова, Г. Сиваченко;
- б) Р. Гром’як, М. Лановик, З. Лановик;
- в) В. Зарва, О. Харлан, О. Новик;
- г) А. Нямцу, В. Антофійчук, О. Червінська.

31. Назвіть авторів підручника „Порівняльне літературознавство”:

- а) В. Будний, М. Ільницький;
- б) Л. Грицик, О. Астаф’єв;
- в) В. Моренець, Т. Пастух;
- г) В. Агеєва, Т. Гундорова.

32. Назвіть українців зарубіжжя:

- а) І. Качуровський, Г. Грабович, Д. Чижевський;
- б) Л. Ушкалова, Д. Наливайко, Л. Грицик;
- в) А. Нямцу, Р. Гром’як, Ю. Ковалів;
- г) Н. Шляхова, О. Харлан, О. Астаф’єв.

33. Наведіть приклад твору, побудованого за принципом гіпертексту:

- а) Д. Галчуровський „Нескінченний глухий кут”;
- б) Г. Квітка-Основ’яненко „Маруся”;
- в) М. Стельмах „Правда і Кривда”;
- г) О. де Бальзак „Гобсек”;

34. Термін „інтертекстуальність” запровадила:

- а) Ю. Крістева;
- б) А. Есалнек;
- в) Д. Уліцька;
- г) С. де Бовуар.

35. Українсько-угорські літературні зв’язки засвідчує творчість:

- а) Ласло Балли;
- б) Орхана Памука;
- в) Мілорада Павича;
- г) Сави Дам’янова.

36. Українсько-польські літературні зв’язки засвідчує творчість:

- а) Ю. Тувіма, Я. Івашкевич;
- б) Л. Балли, Ш. Веіренга;
- в) М. В. Льоси, Х. Л. Борхеса;
- г) Я. Купали, Я. Коласа.

37. Українсько-німецькі літературні зв’язки засвідчує творчість:

- а) О. Кобилянської, Ю. Федьковича;
- б) А. Міцкевича, Ю. Словацької;
- в) Л. Дашвар, А. Чеха;
- г) А. Головка, П. Панча.

38. Чия праця присвячена морфології чарівної казки?

- а) Володимира Проппа;
- б) Бориса Ейхенбаума;
- в) Юрія Тинянова;
- г) Майка Йогансена.

39. Основною тенденцією розвитку компаративних досліджень є шляхи:

- а) від порівняльно-історичних до типологічних і міждисциплінарних студій;
- б) від міжмистецьких розвідок до генетико-контактних зв'язків;
- в) від міждисциплінарних підходів до порівняльно-історичних праць;
- г) від порівняльно-типологічних, міждисциплінарних студій до генетико-контактного підходу.

40. Поняття „компаративний” указує на:

- а) порівняльний дослідницький підхід;
- б) системний метод дослідження;
- в) біографічний метод;
- г) постмодерний підхід.

41. Поясніть значення поняття „мультикультуралізм”:

- а) увага до особливостей культури різних етнічних груп;
- б) стан культури, окреслений метафоричним висловом „великий плавильний казан”;
- в) дослідження культур колишніх колоній;
- г) аналіз стану колоніальної свідомості.

42. У потрактуванні А. Вербицької, метатекстом є:

- а) висловлювання про висловлювання;
- б) гіперриторична побудова;
- в) метажанр;
- г) метажанрова форма.

43. Голандська дослідниця Міа Герхард присвятила окрему працю аналізу оповідних структур твору:

- а) „Тисяча і одна ніч”;
- б) „Панчатантра”;
- в) „Океан сказань”;
- г) „Рігведа”.

44. Європейські варіації духовного роману про Варлаама та Йоасафа дослідили:

- а) О. Кирпичников, І. Франко;
- б) О. Котляревський, О. Бодянський;
- в) М. Зеров, П. Филипович;
- г) Б. Грінченко, М. Загірня.

45. Виокремлення новели-казки, новели-метафори, чехівської новели, новели настрою, сатиричної новели тощо – результат:

- а) внутрішньої жанрової типології;
- б) стильової диференціації;
- в) жанрово-родового поділу;
- г) жанрово-стильового поділу.

46. Індивідуально неповторний спосіб використання традиційної палітри художніх засобів, своєрідність естетичних уподобань називають:

- а) стилем;
- б) жанром;
- в) методом;
- г) родом.

47. Назвіть прізвища сучасних вчених-компаративістів:

- а) Д. Наливайко, А. Нямцу, Л. Грицик;
- б) О. Галич, В. Галич, Л. Синельникова;
- в) М. Максимович, М. Костомаров, М. Драгоманов;
- г) Б. Шкловський, О. Фрейденберг, Ю. Тинянов.

48. Назвіть представників російського формалізму:

- а) Б. Ейхенбаум, Б. Шкловський;
- б) Н. Тамарченко, М. Храпченко;
- в) М. Бахтін, Ю. Крістева;
- г) Ю. Борев, Г. Гачев.

49. Предметом інтермедіальних студій є:

- а) міжмистецька взаємодія;
- б) особливості рецепції представників інших етносів;
- в) алюзії, ремінісценції в текстах;
- г) жанрові особливості літератури.

50. Імагологія – це:

- а) міждисциплінарна галузь знань, зосереджена на сприйнятті етнообразів;
- б) літературознавча дисципліна, зосереджена на аналізі образності;
- в) система образів твору;
- г) учення про засоби творення образів-персонажів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Про затвердження Державного стандарту базової і повної загальної середньої освіти [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/1392-2011-%D0%BF>.
2. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник для студ. вищих навч. закл. / Будний Василь Володимирович, Ільницький Микола Миколайович. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 430 с.
3. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – Т. 1. – К. : ВЦ „Академія”, 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).
4. Мітосек З. Теорія літературних досліджень / Мітосек, Зофія ; [пер. з польськ. В. Гуменюк]. – Сімферополь : Таврія, 2005. – 408 с.
5. Козлик І. В. Вступ до історії західноєвропейської літератури доби Середньовіччя та епоха Відродження. („Картина світу. Естетика. Поетика”) / І. В. Козлик. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. – 155 с.
6. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1902 – 1920 рр. у європейському літературному контексті / Володимир Панченко. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
7. Сервантес де М. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі : [роман] : [в 2 ч.]. – Ч. 1 / Сервантес Сааведра, Мігель де ; [пер. з ісп. М. Лукаш, передм. Г. Кочура]. – Х. : Фоліо, 2008. – 479 с. – (Б-ка світової літ.).
8. Винниченко В. Історія Якимового будинку / Володимир Винниченко. – К. – Відень : Вид-во „Дзвін”, 1919. – С. 5 – 75.
9. Ауэрбах Э. Мимезис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. – М. : Прогресс, 1972. – 558 с.
10. Панченко В. Є. Володимир Винниченко : Парадокси долі і творчості : Книга розвідок та мандрівок / В. Є. Панченко. – К. : Твім інтер, 2004. – 288 с.

11. Рубчак Б. Кам'яні баби чи Світо-вид / Богдан Рубчак // Світо-вид. – 1996. – № 2. – С. 89 – 100.
12. Шерех Ю. МИ і ми / Ю. Шерех // Слово і час. – 2000. – № 1. – С. 62 – 64.
13. Бойчук Б. Декілька думок про Нью-Йоркську групу і декілька задніх думок / Богдан Бойчук // Сучасність. – 1979. – №1. – С. 20 – 33.
14. Саид Э. Мысли об изгнании / Эдвард Саид // Иностранная литература. – 2003. – № 1. – С. 252 – 262.
15. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем : [в 17 т] / Н. В. Гоголь. – Т. 12 : Переписка, 1842 – 1844 / [сост., подгот. текстов и коммент.: И. А. Виноградов, д-р филол. наук, В. А. Воропаев, д-р филол. наук]. – М. ; Киев : Изд-во Моск. Патриархии, 2009. – 704 с.
16. Королева Н. Без коріння. Во дні они. Quid est veritas? : [повість, роман, новели, оповідання, спогади] / [упоряд. і наук. ред. О. Баган; літ. ред. Я. Радевич-Винницький; передм. І. Набитовича]. – Дрогобич : Видавн. фірма „Відродження”, 2007. – 671 с. – (Серія „Укр. модерн”).
17. Набитович І. Художній всесвіт на палімпсестах минулого : Літературні обрії Наталени Королевої / І. Набитович // Королева Н. Без коріння. Во дні они. Quid est Veritas? : [повість, роман, оповідання, спогади]. – Дрогобич : ВФ „Відродження”, 2007. – С. 3 – 36.
18. Поліщук Я. Пейзажі людини / Ярослав Поліщук. – Х. : Акта, 2008. – 358 с.
19. Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20 – 30-х років ХХ століття : парадигма реконквісти : [монографія] / Мафтин Наталя Василівна. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпат. нац. ун-ту імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.
20. Мосендз Л. Засів : [повість] / Леонід Мосендз. – 2-ге вид. – Прага : Вид-во „Колос”, 1941. – 96 с.
21. Набитович І. Леонід Мосендз – лицар святого Грааля : Творчість письменника в контексті європейської

- літератури / І. Набитович. – Дрогобич : Відродження, 2001. – 222 с.
22. Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А. Я. Эсалнек. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 184 с.
23. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : [монографія] / Олена Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
24. Храпченко М. Б. Собрание сочинений : [в 4-х т.] / Михаил Борисович Храпченко. – Т. 4 : Художественное творчество, действительность, человек. – М. : Худож. лит., 1982. – 479 с.
25. Новейший философский словарь / [гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. – Минск : Совр. литератор, 2007. – 816 с.
26. Большой глоссарий по антропологии : Национальная философская энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://terme.ru/dictionary/702/word>.
27. Ивин А. А. Словарь по логике [Электронный ресурс] / А. А. Ивин, А. Л. Никифоров. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с. – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/dictionary/slovar-po-logike.htm#_Тoc513624854.
28. Денисенко О. В. До інтерпретації жанру новели у світовому літературознавстві / О. В. Денисенко // Культура народів Причорномор'я. – Симферополь : Межвуз. центр „Крым”. – 2004. – № 49. – Т. 2. – С. 109 – 111
29. Барановская О. Н. Эволюция жанра новеллы во французской литературе последней трети XVI века : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.05 „Литературы народов Европы, Америки и Австралии” / О. Н. Барановская. – Москва, 1999. – 20 с.
30. Денисюк І. О. Поетика новели / І. О. Денисюк // Жовтень. – 1969. – № 10. – С.127 – 134.

31. Гете И. В. Собрание сочинений : [в 10 т.] / И. В. Гете / [ред. А. Аникст, Н. Вильмонт]. – Т. 6 : Романы и повести. – М. : Худож. лит., 1978. – 480 с.
32. Чавчавадзе Н. В. Вставная новелла в римской художественной прозе : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.14 „Классическая филология” / Н. В. Чавчавадзе. – Тбилиси, 1985. – 20 с.
33. Стрельникова И. П. „Метаморфозы” Апулея / И. П. Стрельникова // Античный роман / [Е. А. Беркова, И. П. Стрельникова, Н. П. Зембатова и др. ; отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек]. – М. : Наука, 1969. – С. 332 – 364.
34. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2004. – 336 с.
35. Кобів Й. У. Визначна пам’ятка античного роману / Й. У. Кобів // Апулей. Метаморфози, або Золотий осел. – К. : Дніпро, 1982. – С. 5 – 17.
36. Щетинин Р. Б. Традиции античного романа в романе Ф. М. Достоевского „Идиот” / Р. Б. Щетинин // Бюл. оператив. науч. информ. – Томск : Изд-во Томск. гос. ун-т. – 2006. – № 84. – С. 82 – 86.
37. Полякова С. В. „Метаморфозы” или „Золотой осел” Апулея / С. В. Полякова. – М. : Гл. ред. изд-ва вост. лит. „Наука”, 1988. – 150 с.
38. Герхард М. Искусство повествования : Литературное исследование „1001 ночи” / Герхард Миа И. ; [пер. с англ. А. И. Матвеева, предисл. И. М. Фильштинского]. – М. : Гл. ред. изд-ва вост. лит. „Наука”, 1984. – 455 с.
39. Османова З. Г. Встречи и преобразования : Поэтика повествовательных жанров в контексте взаимосвязей национальных литератур / З. Г. Османова. – М. : Наследие, 1993. – 232 с.
40. Гринцер П. А. Избранные произведения : [в 2 т.] / П. А. Гринцер. – Т. 1 : Древнеиндийская литература. – М. : Изд. центр РГГУ, 2008. – 548 с.

41. Грицик Л. В. Українська компаративістика : концептуальні проєкції / Людмила Грицик. – Донецьк : Юго-Восток, 2010. – 299 с.
42. Франко І. Зібрання творів : [у 50 т.] / Іван Франко ; [редкол. : Є. П. Кирилюк (голова) та ін.]. – К. : Наук. думка, 1976 – 1986– . – Т. 30. : Літературно-критичні праці (1895 – 1897) / [упоряд та комент. І. О. Денисюка С. С. Дідик, Л. О. Гаєвської, В. П. Колосової, Є. М. Черняхівської ; ред. І. І. Дорошенко, Н. Л. Калениченко]. – 1981. – 719 с.
43. Грифцов Б. Теория романа / Б. Грифцов. – М. : ГосАХН, 1927. – Вып. 6. – 151 с. – (История и теория искусства).
44. Уртминцева М. Г. Жанр литературного портрета в русской литературе второй половины XIX века : генезис, поэтика, типология : дисс. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Уртминцева Марина Генриховна. – Н. Новгород, 2005. – 322 с.
45. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Шеффер Жан-Мари ; [пер. с фр., послесл. С. Н. Зенкина] – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 192 с.
46. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы / Н. П. Утехин. – Л. : Наука, 1982. – 185 с.
47. Якименко Л. Г. На дорогах века (Актуальные вопросы советской литературы) / Л. Г. Якименко. – М. : Худож. лит, 1978. – 494 с.
48. Жеребкина И. А. Метафизика как жанр / Ирина Жеребкина, Сергей Жеребкин. – Киев : ЦГО НАН Украины, 1996. – 313 с.
49. Ингарден Р. Очерки по философии литературы / Р. Ингарден ; [А. Якушев (ред.), А. Ермилов, Б. Федоров (пер. с пол.)]. – Благовещенск : Благовещен. Гуманитар. колледж им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. – 184 с.
50. Мартич Ю. Путь новели / Юхим Мартич. – К. : Держ. літ.видав., 1941. – 148 с.
51. Білецький Ф. Оповідання. Новела. Нарис / Ф. Білецький. – К. : Дніпро, 1966. – 89 с.

52. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. / І. О. Денисюк. – Л. : Академ. експрес, 1999. – 238 с.
53. Качуровський І. Генерика і архітектоніка / Качуровський Ігор Васильович. – К. : Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2005. – 376 с.
54. Васильєва М. Б. Українська модерна новела кінця ХІХ – початку ХХ століть : розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Васильєва Майя Борисівна. – О., 2003. – 196 с.
55. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
56. Судьба жанра в літературном процесі / [под. ред. Н. В. Дуловой]. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1996. – 148 с.
57. Ломакина Е. В. Жанровое своеобразие сборника Елены Гуро „Небесные верблюжата” : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Русская литература” / Е. В. Ломакина. – Самара, 2009. – 18 с.
58. Миролубова А. Ю. Испанская новелла : рождение и рассвет / А. Ю. Миролубова // Испанская новелла Золотого века / [сост., справки об авт. З. Плавскина ; вступ. ст. А. Миролубовой]. – Л. : Худ. лит., 1989. – С. 5 – 20.
59. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы : [монографія] / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1990. – 278 с.
60. Зырянов О. В. Лирическая новелла как жанр русской „поэзии сердца” / О. В. Зырянов // Изв. Урал. гос. ун-та : Гуманитарные науки : Филология. – Вып. І. – 1997. – № 7. – С. 77 – 90.
61. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х годов) /

- М. Н. Липовецкий. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 194 с.
62. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика) / Л. В. Овчинникова – М. : Ред.-изд. центр „Альфа”, 2001. – 324 с.
63. Антоненко-Давидович Б. Д. Смерть ; Сибірські новели ; Завищені оцінки : [повісті, новели, оповідання] / Б. Д. Антоненко-Давидович / [упоряд. Б. О. Тимошенко ; прим. Л. С. Бойка]. – К. : Рад. письм., 1989. – 559 с.
64. Антоненко-Давидович Б. Нашадки прадідів / Б. Антоненко-Давидович // Життя й революція. – 1930. – Ч. 1. – С. 7 – 51.
65. Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський „метароман” Володимира Винниченка : текст і контекст / Г. М. Сиваченко. – К. : Альтернативи. – 2003. – 265 с.
66. Пахсарьян Н. Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690 – 1760-х гг. / Н. Т. Пасхарьян. – Днепропетровск : Пороги, 1996. – 269 с.
67. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка / Семен Погорілий. – Нью-Йорк : УВАН у США ; Комісія для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка : Сер. 3 : 3 нашого минулого. – 1981. – Ч. 4. – 212 с.
68. Гусак Н. І. Щастя в етичній концепції „Конкордизму” Володимира Винниченка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.07 „Етика” / Н. І. Гусак. – К., 1999. – 19 с.
69. Шпол Ю. Вибрані твори / Юліан Шпол / [упоряд., передм., прим. та комент. О. Ушкалов]. – К. : Смолоскип, 2007. – 531 с. – (Серія „Розстріляне Відродження”).
70. Могилянський М. Честь / М. Могилянський // Вітчизна. – 1990. – № 1. – С. 92 – 147.
71. Маньковская Н. Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания /

- Н. Б. Маньковская // Эстетика : Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 1. – М. : ИФ РАН, 2005 – С. 68 – 89.
72. Галич О. А. Теорія літератури : [підруч. для студ. філол. спец. вищ. навч. закл.] / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв ; за наук. ред. Олександра Галича. – Вид. 4-е, стер. – К. : Либідь, 2008. – 486 с.
73. Ференц Н. С. Основи літературознавства : підручник / Н. С. Ференц // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://pidruchniki.ws/15840720/literatura/osnovi_literaturoznavastva_-_ferents_ns.
74. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко / [упор. В. Агеєва, Б. Кравченко, передм. М. Зубрицької]. – 2-ге вид. – К. : Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2009. – 679 с.
75. Українське бароко : [у 2 т.]. / [наук. та літ. ред. Л. Ушкалов]. – Т. 1 – Х. : Вид-во „Акта”, 2004. – 636 с.
76. Літературознавство : словник основних понять ; [пер. з нім. А. Цяпа]. – Тернопіль : Богдан ; Штуттгарт – Ваймар : Й. Б. Metzler, 2008. – 278 с. – („Metzler kompakt”).
77. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Леонід Ушкалов. – К. : Факт – Наш час, 2006. – 284 с. – (Серія „Висока полиця”).
78. Чижевський Д. Українське літературне бароко : Вибрані праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – 576 с.
79. Соболь В. О. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко / В. О. Соболь. – Донецьк : МП „Отечество”, 1996. – 336 с.
80. Астаф'єв О. Текст-донор і текст-реципієнт : трансформація давньоруських літописів у польських хроніках / Олександр Астаф'єв // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія „Літературознавство”. – Т. : ТНДУ, 2011. – Вип. 31. – С. 319 – 348 с.

81. Величко С. В. Літопис / С. В. Величко ; [пер. з книжн. укр. мови, комент. В. О. Шевчука ; відп. ред. О. В. Мишанич]. – Т. 2. – К. : Дніпро, 1991. – 642 с.
82. Дзира Я. Італійські джерела в поемі „Великий льох” / Ярослав Дзира // Всесвіт. – 1964. – № 5. – С. 21 – 26.
83. Помпео Л. „Новела про сатира” Самійла Величка : джерела і літературні моделі / Лоренцо Помпео // IV Міжнар. конгр. українців, Одеса 26 – 29 серп. 1999. – К., 2000. – Кн.1. – С.113 – 118.
84. Сковорода Г. Твори : У 2 т. / Григорій Сковорода. – К. : ТОВ «Вид-во „Обереги”», 2005. – 2-е вид., виправ. (Київська б-ка давнього укр. письменства. Студії; Т. 5, 6). Т. 2 : Трактати. Діалоги. Притчі. Переклади. Листи. – 480 с.
85. Барабаш Ю. Я. „Коли забуду тебе, Єрусалиме...” : Гоголь і Шевченко. Порівняльно-типологічні студії / Юрій Барабаш. – Х. : Акта, 2001. – 373 с. – (Харківська школа).
86. Ямпольский М. Б. Память Тиресия : интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. – М. : РИК „Культура”, 1993. – 464 с. – („Философия по краям”).
87. Кречотень В. І. Вибрані праці / В. І. Кречотень. – К. : Обереги, 1999. – 343 с.
88. Заярная И. С. Барокко и русская поэзия XX столетия : Типология и преемственность художественных форм : [монография] / И. С. Заярная. – Киев : ВПЦ „Київ. ун-т”, 2004. – 405 с.
89. Соболев В. Исторична проза про Гадяцьку унію : Спроба осмислення у світлі інгарденівських ідей / Валентина Соболев // Тека Ком. Пол.-Ukr. Związ. Kult. – OL PAN. – 2009. – S. 94 – 105.
90. Моль А. Социодинамика культуры / Абрам Моль ; [пер. с франц., предисл. Б. В. Бирюкова]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 416 с.
91. Постмодернизм : энциклопедия / [сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/risoma2.html>.

92. Арлаускайте Н. Анализ герметичного текста. Возможности пространственного моделирования смысла текстов : Велимир Хлебников / Наталия Арлаускайте. – Вильнюс : Изд-во Вильнюс. ун-та, 2005. – 163 с.
93. Топоров В. „Світове дерево” : універсальний образ міфологічної свідомості / В. Топоров // Всесвіт. – 1977. – № 6. – С. 176 – 193.
94. Вовк М. Світове дерево у контексті сакрального виміру українців / М. Вовк // Вісник НАУ : Філософія. Культурологія. – 2006. – № 2 (4). – С. 204 – 207.
95. Грицанов А. А. История философии : Энциклопедия / А. А. Грицанов, Т. Г. Румянцева, М. А. Можейко ; под общ. ред. А. И. Мерцалова. – Минск : Книжный дом, 2002. – 1376 с.
96. Евзрезов Д. В. Анализ категорий „паттерн” и „метапаттерн” / Д. В. Евзрезов, Б. О. Майер // Философия образования. – Новосибирск : Изд-во СО РАН. – 2006. – № 3 (17). – С. 63 – 70.
97. Енциклопедія постмодернізму ; [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К. : Вид-во С. Павличко „Основи”, 2003. – 503 с.
98. Косарев А. Ф. Философия мифа : Методология и ее эвристическая значимость : [учебн. пособ. для вузов] / А. Ф. Косарев. – М. : ПЕР СЭ ; СПб. : Университет. книга, 2000. – 304 с. – (Humanitas).
99. Суріна Г. Ю. Міфологема світового дерева як один із виявів архетипу триєдності / Г. Ю. Суріна // Мультиверсум : Філософський альманах : зб. наук. праць / Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. – К. : Укр. Центр духовн. культури, 2006. – Вип. 56. – С. 166 – 176.
100. Подорога В. А. Театр без маски (Попытка философского комментария) [Електронний ресурс] / В. А. Подорога // Человек. – 1990. – № 1. – Режим доступу до журналу: <http://dironweb.com/klinamen/dist8.html>.

101. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2002. – 347. – („Gallicinium”).
102. Косович Л. Додаток (Постскрипт. Коментар. Примітки) / Л. Косович // Іздрик. Подвійний Леон. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2000. – С. 176 – 199.
103. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодерн : [монографія] / Тамара Гундорова. – К. : Часопис „Критика”, 2005. – 264 с.
104. Іздрик Ю. Р. 3:1. Острів КРК. Воцпек Подвійний Леон / Ю. Р. Іздрик – Х. : Вид-во „Клуб сімейного дозвілля”, 2009. – 320 с.
105. Шинкаренко О. Іздрик „Таке” : важка філософська інтоксикація [Електронний ресурс] / Олег Шинкаренко // Культреванш : Богемний вісник. – 2009. – № 2. – С. 8 – 10. – Режим доступу до журналу: <http://www.kultrevansh.com/archive.php?id=2>.
106. Бабелюк О. А. Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми : [монографія] / О. А. Бабелюк. – Дрогобич : ТЗОВ „Вимір”, 2009. – 296 с.
107. Пригожин И. Порядок из хаоса : Новый диалог человека с природой / Илья Пригожин, Изабелла Стенгерс ; [пер. з англ. Ю. А. Данилова ; общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова.]. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
108. Кроновер Р. Фракталы и хаос в динамических системах / Р. Кроновер. – М. : Техносфера, 2006. – 448 с.
109. 109. Бонч-Осмоловская Т. Фракталы в литературе : в поисках утраченного оригинала [Електронний ресурс] / Татьяна Бонч-Осмоловская. – Режим доступу: <http://www.metodolog.ru/01202/01202.html>.
110. Памук О. Сніг : [роман] / О. Памук ; [пер. з тур. О. Б. Кульчинський]. – Х. : Фоліо, 2006. – 479 с. – (Література).

111. Блюменберг Г. Світ як книга / Ганс Блюменберг ; [перекл. з нім., прим. та коментарі В. Єрмоленка]. – К. : Лібра, 2005. – 544 с.
112. Делез Ж. Алфавит [Електронний ресурс] / Жиль Делез. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/delez_alf/01.php.
113. Беляева Н. В. Самосознание русского постмодернизма : поп-арт роман Олега Сивуна „Brand” / Н. В. Беляева // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 26. – С. 28 – 36.
114. Шейко-Маленьких С. И. Поэтика русского постмодернизма в прозе 1990-х годов (Мир как текст) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Шейко-Маленьких Софья Ивановна. – СПб., 2004. – 162 с.
115. Липовецкий М. След Кыси [Електронний ресурс] / Марк Липовецкий // Искусство кино. – 2001. – № 2. – Режим доступу: http://www.rodichenkov.ru/critic/tatiana_tolstaya/index.html.
116. Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) / Алла Татаренко. – Л. : ПАІС, 2010. – 543 с.
117. Єшкілев В. Адепт. Роман знаків / Володимир Єшкілев, Олег Гуцуляк. – Х. : Вид-во „Клуб сімейного дозвілля”, 2008. – 240 с.
118. Павич М. Хозарський словник : Роман-лексикон на 100000 слів : Чоловічий примірник / Мілорад Павич ; [пер. з серб. О. Рось] – Х. : Фоліо, 2006. – 350, [1] с. – (Література).
119. Кіш Д. Енциклопедія мертвих / Данило Кіш ; [пер. з серб. А. Татаренко]. – Л. : Класика, 1998. – 147 с.
120. Борхес Х. Л. Алеф : Прозові твори / Х. Л. Борхес ; [пер. з ісп., передм. В. Г. Наріжної; прим. С. Ю. Борщевського]. – Х. : Фоліо, 2009. – 572 с. – (Б-ка світ. літ).
121. Малярчук Т. Звірслов / Таня Малярчук. – Х. : Фоліо, 2009. – 281 с. – (Графіті).
122. Трофименко Т. „Звірслов” Тані Малярчук або сучасний

- „Бестіарій” [Електронний ресурс] / Тетяна Трофименко. – Режим доступу: <http://books.netagency.com.ua/digest/2009/11/24/132349.html>
123. Карасу Б. Сад спочилих котів / Більге Карасу ; [пер. з тур. О. Кальчинський]. – Х. : Фоліо, 2010. – 286 с. – (Карта світу).
 124. Коваль М. Гра в романі і гра в роман: (Про творчість Джона Барта) / Марта Коваль. – Л. : Піраміда, 2000. – 121 с.
 125. Пагутяк Г. Кіт з потонулого будинку / Галина Пагутяк // Кур’єр Кривбасу. – 2002. – № 148. – С. 3 – 24.
 126. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность : [сб. ст.] / И. В. Арнольд / [науч. ред. П. Е. Бухаркин]. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – 444 с.
 127. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
 128. Успенский Б. А. Семиотика искусства : Поэтика композиции. Семиотика иконы : Ст. об искусстве / Б. А. Успенский. – М.: Шк. „Яз. русс. культуры”, 1995. – 357 с., [28] л. ил. – (Язык. Семиотика. Культура).
 129. Тороп П. Проблема интекста / П. Тороп // Труды по знаковым системам XIV / [Ю. Лотман (отв. ред.)]. – Тарту : Тартус. ун-т, 1981. – С. 33 – 44.
 130. Просалова В. А. Празька літературна школа : текст, контекст, інтертекст : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 / Просалова Віра Андріївна. – К., 2006. – 403 с.
 131. Руднев В. П. Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты / Вадим Петрович Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.
 132. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світ. літ.-крит. думки XX ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Л. : Літопис, 1996. – С. 581 – 595.

133. Ким Х. Е. Теория метатекста и формы ее проявления в поэтике / Ким Хен Хен // Acta Slavica Iaponica. – 2004. – № 21. – С. 202 – 213.
134. Еко У. Роль читача. Дослідження семіотики текстів / Умберто Еко ; [пер. з англ. М. Гірняк]. – Л. : Літопис, 2004. – 383 с.
135. Бічуя Н. Л. Бенефіс : [повісті] / Н. Л. Бічуя. – К. : Дніпро, 1990. – 475 с.
136. Ткаченко А. Мистецтво слова : вступ до літературознавства : [підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів] / Анатолій Ткаченко. – 2-е вид. випр. і доповн. – К. : ВПЦ “Київ. ун-т”, 2003. – 448 с.
137. Іваничук Р. І. Четвертий вимір. Шрами на скалі : [романи] / Р. І. Іваничук. – Харків : Фоліо, 2008. – 447 с. – (Історія України в романах).
138. Стругацкий А. Н. Хромая судьба. Пять ложек эликсира : [фантастические романы, повести, рассказы] / Аркадий Натанович Стругацкий, Борис Натанович Стругацкий / [сост. Н. Ютанов; послесл. С. Переслегин; илл. Я. Ашмаиной] – М. : „ООО Издательство АСТ”; СПб. : Terra Fantastica, 2002. – 539 с.
139. Иванюта Г. Л. Из наблюдений за поэтикой поздних Стругацких „Хромая судьба” / Г. Л. Иванюта // Вестн. Удмурт. гос. ун-та имени 50 лет СССР. – 1993. – № 4. – С. 112 – 114.
140. Процюк С. Жертвопринесення / Степан Процюк. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2007. – 207 с.
141. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Ортега-і-Гасет ; [перекл. з ісп. В. Бурггардт, В. Сахно, О. Товстенко]. – К. : Основи, 1994. – 420 с.
142. Герасим'юк В. Хтось на сході жертву приніс / Василь Герасим'юк // Процюк С. Жертвопринесення. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2007. – С. 203 – 205.
143. Памук О. Біла фортеця : [роман] / О. Памук ; [пер. з тур. Г. В. Рог]. – Х. : Фоліо, 2011. – 191 с.

144. Тарасова Е. Мещанин во дворянстве / Екатерина Тарасова // Иностранная литература. – 2002. – № 4. – С. 278 – 280. – (Среди книг). – Рец. на кн.: Бэнкс И. Шаги по стеклу; [пер. с англ. Е. Петровой]. – СПб. : Азбука, 2001.
145. Костюк В. Модерн як поле експерименту : Комічне, фрагмент, інтертекстуальність / Костюк Василь, Денисенко Вадим. – К., 2002. – 176 с.
146. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро ; [пер с фр. Г. К. Косиков, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 270 с.
147. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман / Л. Сокол // Слово і Час. – 2002. – № 11. – С.76 – 80.
148. Насмінчук І. А. Стильове розмаїття прози М. Матіос / І. А. Насмінчук. – Кам'янець-Подільський, 2009. – 180 с.
149. Гримич М. Фріда : [роман] / Марина Гримич. – К. : ПП „Дуліби”, 2006. – 192 с.
150. Гаркуша Я. А. Подорож лабіринтами пам'яті у романі Еко „Загадкове полум'я королеви Лоани” / Я. А. Гаркуша // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 26. – С. 130 – 133.
151. Бойчук Б. Над сакральним озером : [роман] / Бойчук Богдан. – К. : Факт, 2006. – 232 с. – (Серія „Ехсертіс ехсірїендіс”).
152. Бехта І. А. Структурно-семантичні кореляції постмодерністського тексту / І. А. Бехта // Вісн. Житомир. держ. ун-ту імені Івана Франка. – 2006. – Вип. 27. – С. 65 – 70.
153. Коваленко Ю. Маститому літератору пред'явили обвинення в плагиате [Електронний ресурс] / Юрий Коваленко. – Режим доступу: <http://nauka.izvestia.ru/mifs/article103360.html>.
154. Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey / Ed. by Manfred Beller and Joep Leerssen. – Amsterdam – New York (NY) : Rodopi, 2007. – 476 p.

155. Тишуніна Н. В. Інтермедіальність: к определению границ понятия / Н. В. Тишуніна // Тезиси І Міжнарод. Конференції „Література в системі мистецтв : методологія міждисциплінарних досліджень 23 – 25 марта 2000 г.” – СПб. : Изд-во РГПУ ім. А. І. Герцена. – 2000. – С. 16 – 18.
156. Таран Л. „Провидіння не любить ледачих...” : Розмова з Еммою Андієвською / Л. Таран // Таран Л. Гороскоп на вчора і на завтра. – К. : Рада, 1995. – С. 108 – 112.
157. Жодані І. М. Інтерсеміотичність у творчості письменників Нью-Йоркської групи (Емма Андієвська і Віра Вовк) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Жодані Ірина Михайлівна. – К., 2007. – 180 с.
158. Залеська-Онишкевич Л. Від вертепу до крилатої скрипки : Драматичні твори Віри Вовк / Л. Залеська-Онишкевич // Вовк В. Театр. – К. : Родовід, 2002. – С. 5 – 19.
159. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке „Молода Муза”? / Михайло Рудницький. – Дрогобич : Вид. фірма „Відродження”, 2009. – 502 с. – (Сер. „Cognito: навчальна класика”).
160. Бразговская Е. Е. Текст в пространстве культуры : от события – к событию („Sny. Ogrody. Serettite” Ярослава Ивашкевича): [монографія] / Е. Е. Бразговская. – Пермь : Изд-во Перм. гос. пед. ун-та, 2001. – 114 с.
161. Вайно М. Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету : [роман у новелах] / Марія Вайно. – К. : Факт, 2008. – 216 с. – (Серія „Ехсертіс ехсірієндіс”).
162. Даниленко В. Кохання в стилі бароко : [роман] / Володимир Даниленко. – Л. : ЛА „Піраміда”, 2009. – 300 с.
163. Основи літературної компаративістики : метод. вказівки, план-проспект курсу, плани практич. занять для студ. V курсу / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філол., Каф. теорії л-ри та компаративістики ; [упоряд.: проф. Л. В. Грицик, О. Г. Астаф'єв]. – К. : Київський університет, 2007. – 55 с.

Бровко О. О. Основи компаративістики. – Навчально-методичний посібник.

Навчально-методичний посібник подає структурований матеріал для вивчення однієї з базових дисциплін фахової підготовки бакалаврів філології. У посібнику вміщено тексти лекцій, питання для самоконтролю, плани практичних занять, орієнтовні питання для модульного контролю і різні види завдань для самостійної роботи.

Видання призначене для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів.

Бровко Е. А. Основы компаративистикию. – Учебно-методическое пособие.

В пособии вменен анализ источников, посвященных концепции компаративистики, формированию ее принципов и методов. Отражены проблемы становления компаративной методологии, современное состояние компаративистики, предложены авторские примеры анализа литературного материала. Поданы конспекты лекций, вопросы для самоконтроля, задания для практических занятий, ориентировочные вопросы для модульного контроля и задания для самостоятельной работы студентов (темы для самостоятельного изучения, тематика эссе, требования к творческому проекту, тесты, список литературы и т.п.).

Издание рассчитано на студентов гуманитарных факультетов высших учебных заведений.

Brovko H. O. Bases of Comparative Studies. – Guide manyal.

The analysis of the sources sanctified to conception of comparative studies, forming of her principles and methods, are contained in a manual. The problems of becoming of comparative methodology, modern state of comparativistics are reflected, the authorial examples of analysis of literary material are offered.

The compendia of lectures, question for self-control are given, task on practical employments, reference questions for module control and task for independent work of students (themes for an independent study, subject of essay, requirements to the creative project, tests, list of literature and others like that).

The publication is intended for students in the humanities departments of universities.

Навчально-методичне видання

БРОВКО Олена Олександрівна

ОСНОВИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

*Навчально-методичний посібник
для організації самостійної роботи та підготовки
до модульних робіт студентів спеціальностей
“Українська мова і література”, “Українська мова і
література. Мова і література (англійська)”,
“Українська мова і література. Мова і література
(російська)”*

За редакцією автора
Комп’ютерне макетування – О. О. Бровко

Здано до склад. 28.08.2012 р. Підп. до друку 28.09.2012 р.
Формат 60x84 1/16. Папір офсет. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Ум. друк. арк. 12,5. Наклад 300 прим. Зам № 195.

Видавець і виготовлювач
Видавництво Державного закладу
«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. т/ф: (0642) 58-03-20.
e-mail: alma-mater@list.ru
Свідоцтво суб’єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.