



Ігор Лімборський

**СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА І  
ГЛОБАЛІЗАЦІЯ**

БРАМА-УКРАЇНА-2011

**РЕЦЕНЗЕНТИ****Грицик Л.В.,**доктор філологічних наук, професор  
(Київський національний університет  
ім. Т.Г.Шевченка)**Киченко О.С.,**доктор філологічних наук, професор  
(Черкаський національний університет  
ім. Б.Хмельницького)**Лімборський І.В.**Л58 Світова література і глобалізація / І.В. Лімборський. —  
Черкаси: Брама-Україна, 2011. — 192 с.

У центрі монографічного дослідження перебувають складні транснаціональні і транскультурні трансформації в різних національних літературах за доби глобалізації. Послугуючись новітніми стратегіями і методами літературознавчої компаративістики, автор аналізує сучасний стан «світової літератури», а також чинники, які приводять до переосмислення на початку XXI ст. усталених поглядів на історію як зарубіжних, так і української літератур. Взаємодія і діалог літератур розглядаються в рідніці проблем імагології, генології, типологічних зближень і відмінностей, інтермедіальності, перекладознавства з урахуванням опозиційних і корелятивних культурних концептів та кодів: «свого/чужого», «автохтонного/привнесеного», «виклику/відповіді», «центру/периферії», «мейнстріму/культурного пограниччя».

Книга розрахована на студентів, магістрів, аспірантів, викладачів вищих навчальних закладів та усіх тих, хто цікавиться літературознавчою компаративістикою і проблемами нового прочитання історії зарубіжної та української літератур.

© І.В. Лімборський, 2011

Радикальні зміни світоустрою, пов'язані з процесами глобалізації, надають сьогодні потужного імпульсу для вироблення нових підходів до аналізу мозаїчного розмаїття постсучасного світу, його складної структури, причому з різних науково-теоретичних перспектив і позицій. У багатьох дослідженнях останнього часу проводиться думка про те, що більшість національних держав зазнають впливів глобалізації, які не тільки увиразнюють протистояння «відкритих» і «закритих» суспільств (за К.Поппером), а й змушують усвідомити глобальний характер проблем, які перед ними постають. Одна з можливих моделей поведінки національних держав – спроба наслідувати інших, спираючись на принцип «кроснаціонального мімесису». Але залишається відкритим питання, як саме на подібні процеси будуть реагувати національні культури? Виникає низка й інших запитань, при відповіді на які сьогоднішня наука має бути особливо поміркованою і неупередженою. Які небезпеки очікують тих, хто на початку XXI ст., болісно переживаючи наслідки свого тоталітарного, колоніального чи напівколоніального минулого, все ще до кінця не визначився з власною національною ідентичністю, в економічному плані залишається далеко позаду «розвинутих» країн, але сьогодні уже поставлений перед фактом нового проекту «розмивання» кордонів і транскультурних, транснаціональних і трансмовних змін? Які альтернативні моделі існування культур сьогодні може запропонувати глобалізоване постсучасне суспільство? Яке місце в цих процесах відведено Україні, українській культурі і літературі?

Автор цієї монографії далекий від того, щоб уже сьогодні сформулювати відповіді на ці запитання, але, принаймні, він здійснює спробу загострити увагу на тих важливих моментах культурних змін, які змушують принципово переглянути вектори наукових досліджень, з нових позицій – позицій глобалізації – подивитися на історію української літератури та на характер її взаємодії з іншими національними літературами.

У монографії часто зустрічається термін «постсучасність», «постсучасний», які потребують додаткового обґрунтування і пояснення. Автор схиляється розуміти ці поняття так, як це було запропоновано італійським філософом, представником герменевтичної гілки постмодерністської філософії Джанні Ваттімо. Він, зокрема, стверджує, що постсучасність – це не постмодерн, а більш широке і значуще поняття. Це скоріше стан «кінця модерну», в який «вступила», «потрапила» сучасність, що опинилася без історії, поза часом і хронологічними рамками. Для Ваттімо, якщо «модерн» – є «ерою історій», то «постсучасність» – період «кінця історій» і навіть «історичності» (historicity)<sup>1</sup>. Сьогодні культури, перетнувши черговий історичний рубіж, переживаючи хворобу «кінця», опинилися в ситуації парадигматичної «невизначеності», відчуваючи не стільки прихід нового періоду, скільки тривогу і небезпеки, пов'язані з очікуванням свого невідомого майбутнього.

Структура монографії поєднує проблематику теоретичних і практичних розділів, у центрі яких – як глобальні процеси постсучасності, так і їх оцінки у науковій думці, в тому числі і те, як вони розглядаються світовим літературознавством. У цілому слід сказати, що сьогоднішні погляди науковців на глобалізацію меншою мірою спрямовані на удосконалення уявлень і якісний аналіз новітніх культурних феноменів, а більшою мірою зосереджені навколо полемік, розмов про те, що цивілізація «втрачає», домінуванням діаметрально протилежних точок зору, а також відзначаються критичним дискурсом, пошуком механізмів і методик для проникнення у сутність

1 Vattimo G. The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture. – Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991. – P.5.

явища. Це є свідченням того, що наукова думка все ще знаходиться на «початку» шляху всебічного осмислення глобалізації, її тенденцій в літературі і мистецтві. Водночас дослідник тут зустрічається з прикметним парадоксом гуманітарних наук – нове дослідження культур і літератур не стільки спирається на попередні відкриття, скільки рухається немов би паралельно з ними, сперечаючись і змагаючись з раніше висунутими поглядами і концепціями. «Кожний серйозний аналіз культури розпочинається завжди з самого початку і закінчується там, куди йому пощастить дійти перед тим, як буде вичерпано інтелектуальний імпульс»<sup>2</sup>, – змушений констатувати К.Гірц. Проте це зовсім не означає, що треба припинити спроби теоретичного обґрунтування нового світового упорядкування, провідних тенденцій в культурних дискурсах. Важливий імпульс для дослідження глобальних світів і культур постсучасності може надати компаративістика, яка уже давно заявила про себе у якості науки, що призвичаїлася легко долати національні кордони. Тому провідне місце у монографії відведено саме компаративістиці, її науковій парадигмі на початку XXI століття, новим проблемним обширам і горизонтам. Аналізується і стан літературознавчої компаративістики, і її новий статус у глобальному світі, а основні її стратегії використовуються при аналізі як окремих постатей світового письменства, так і літературного процесу в цілому.

Саме в її системі наукових методів, теоретичних підходів і стратегій уможливорюється рефлексія з точки зору «культурного пограниччя», з урахуванням відмінностей і «інших» голосів, які в умовах мультикультуральної плюралістичності одержали право на артикуляцію «свого» культурного досвіду і можуть бути почутими тими, хто донедавна претендував на роль культурного «ядра».

2 Гірц К. Інтерпретація культур. – М.: РОСПЕЧ, 2004. – С.34.

## РОЗДІЛ 1 WELTLITERATUR ЗА ДОБИ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: ПОШУКИ НОВОЇ ПОСТКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

### 1.1. Літературознавча компаративістика початку ХХІ ст.: поразка теорії чи тріумф науки?

Глобальні зміни кінця ХХ – початку ХХІ ст., зачепивши найвіддаленіші куточки світу, наблизили людство не тільки до «точки біфуркації» (Е.Валлерстайн) попередньої історичної доби, за якою розпочинається новий відлік часу всієї цивілізації/ цивілізацій, а й посутньо змінили уявлення про традиційну шкалу політичних, національних, культурних пріоритетів і гуманітарних цінностей. Наука опинилася в ситуації, коли вона часто виявляється неспроможною пояснити характер подібних змін за допомогою звичного для неї інструментарію. Історичний період, коли науковий дискурс базувався на парадигмі дослідницьких конвенцій і, за словами І.Лакатоса, універсальній «спільній домовленості»<sup>1</sup> при визначальні категорії і поняття, поступово добігає кінця, а натомість посилюються тенденції до гетерогенності, відмінності, строкатості і конкуренції наукових дискурсів. Відомий французький соціолог Б.Латур дійшов у цьому плані песимістичного висновку про те, що науки сьогодні «можуть отримати місце під сонцем лише за умови, якщо будуть відособленими одна від одної»<sup>2</sup>. З'являється відчуття того, що перехід до нової системи світобудови стане «періодом грізних потрясінь, оскільки ціна переходу надзвичайно велика, його перспективи вкрай незрозумілі, потенціал впливу невеликих змін на кінцевий результат дуже значний»<sup>3</sup>. В останні десятиріччя, зокрема, логіка глобальних перетворень ставить під

1 Лакатос І. Избранные произведения по философии и методологии науки. – М.: Академический проект, 2008. – С.246.

2 Латур Б. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006. – С.64.

3 Валлерстайн И. Конец знакомого мира: Социология XXI века. – М.: Логос, 2004. – С.5 – 6.

сумнів виключну роль держави у формуванні визначальних для освіченого європейця від часів Просвітництва констант світосприймання, як, приміром, його культурна, національна і політична ідентичності. На думку більшості теоретиків нового глобального світоустрою, провідні наративи (або навіть метанаративи) глобалізації часто виявляються спрямованими на те, щоб переглянути межі політичної ідентичності щодо приналежності людини до певного громадянства, яке дедалі більше перестає співпадати з кордонами культурної ідентичності. З цим пов'язані не лише культурні загрози для відкритості і довіри у стосунках між окремими країнами, «центром» і «периферією». Породжується взагалі феномен культурної «бездомності», коли індивід втрачає відчуття приналежності до якогось народу і якоїсь культури, що позбавляє його природного права бути десь «своїм». Беручи до уваги, що донедавна кожна національна культура намагалася в іншій побачити «віддзеркалення» образу (іміджу) своєї власної (перифразовуючи Ж.Ліповецьки, можна сказати, що спостерігалася ситуація не індивідуального, а національного культурного «нарцисизму»<sup>4</sup>), сьогодні подібна теза обертається фундаментальними непорозуміннями і призводить до «викривлення» культурного діалогу між представниками різних культур. Деякі філософи, як, приміром, Ю.Габермас, схиляються навіть до думки про те, що наблизилися часи, коли марно висувати будь-які претензії з боку окремих держав – цілком виправдані до недавнього часу для демократичних суспільств – про дотримання принципу співіснування з іншими на основі невтручання у внутрішні справи. «Державні суб'єкти, – пише Габермас, – колись суверенні, але які давно втратили презумпцію невинуватості, уже не можуть посилалися на принцип невтручання у внутрішні справи»<sup>5</sup>. Отже, донедавна панівна риторика і відповідна лексика у спілкуванні між країнами відходить у минуле,

4 Липовецьки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. – СПб: Издательство «Владимир Даль», 2001. – С.31.

5 Хабермас Ю. Вовлечение Другого. Очерки политической теории. – Санкт-Петербург: Наука, 2001. – С.49.

виявляючись абсолютно непридатною для означення нових типів стосунків між державами.

Поступ глобалізаційних процесів останнього часу неухильно підштовхує до парадоксального висновку: глобальне зближення колишніх національних держав, поява нових транснаціональних і транскультурних діалогів та форм комунікації і навіть фактичне відкриття кордонів між країнами Європейського Союзу ще не означає, що країни стали ближче, а їхні культури утворили нову наднаціональну єдність. Навіть відчуття європейцями залежності від начебто «спільного історичного шляху» для них усіх ще не дає гарантії того, що колишні національні пріоритети уже переборені таким явищем, як постнаціональна ідентичність. Той самий Ю.Габермас змушений наголосити сьогодні на такому факті стосовно Європейського Союзу: «Взаємна недовіра до націй і держав-членів, напевно, сигналізує про те, що європейські громадяни не відчують політичної єдності і що держави-члени далекі від того, щоб здійснити спільний проект»<sup>6</sup>.

Кожна культура як багатоликої Європи, так і світу в цілому, виявляє складні резистентні механізми самозбереження і чинить по можливості опір універсалізації та уніфікації. Водночас динаміка творення й відтворення культурних відмінностей, апеляція до автохтонного не лише на рівні локального, а й глобального набуває нових форм ознак. А це, звичайно, вимагає нестандартних, нетрадиційних форм наукової рефлексії про характер і сутність цих проблем. Погляди на глобальне намагаються сформулювати, сформулювати й максимально узгодити з локальною термінологією, руйнуючи уявлення про наявність обов'язкового визначального вектору впливу однієї культури на іншу і стверджуючи тезу, що локальне є органічною частиною глобального. Так, зокрема, теорія постколоніалізму, послуговуючись принципами компаративізму, допомагає зрозуміти, яким чином

6 Хабермас Ю. Расколотый Запад. – М.: Издательство «Весь мир», 2008. – С.62 – 63.

переосмислення концепцій і понять панівної культури служить вираженню власної культурної самобутності пригноблених, причому навіть тоді, коли сам пригноблений виявляє своє «я» у нав'язаних йому колоніальним дискурсом формах і структурах<sup>7</sup>.

Подібна ситуація взагалі накладає особливу відповідальність на гуманітарні науки, в тому числі і на літературознавство. Передусім це стосується літературознавчої компаративістики, яка своїми основоположними стратегіями і методами виявилася якнайбільш придатною для оцінки та аналізу нових явищ глобального поступу людства, спираючись на концептуальну тезу про обов'язковість подолання аксіологічних горизонтів однієї національної літератури задля того, щоб убезпечитися від культурних преференцій. Компаративістика, оцінюючи локальне як контрапункт і складову глобального, наголошує на необхідності подолання «розривів» і асиметричних форм комунікації між різними за традиціями і рушійними силами національними літературами. І в цьому плані не можна не погодитися з Ф.Жостом, який писав: «Порівняльне літературознавство, справді, не відноситься ні до якоїсь однієї мови, ні до однієї культури, ні до однієї традиції – воно відносно належить до багатьох мов, культур і традицій, водночас чи послідовно»<sup>8</sup>. Його слова сьогодні сповнюються особливим смислом – рефлексія про порівняння і вибір самого методу вимагає від компаративіста багатовекторності та плюралістичності мислення і залежить від його здатності піднятися над застарілими шаблонами, усталеними науковими моделями і «матрицями» культурних дискурсів.

Полеміки навколо самодостатності літературознавчої компаративістики тривають уже понад півстоліття, починаючи з відомої статті Р.Веллека «Криза літературознавчої компаративістики» (1959), в якій літературознавець наголо-

7 Див.: Bhabha Homi K. The Location of Culture. – London & New York: Routledge, 1994.

8 Жост Ф. Порівняльне літературознавство як філософія літератури // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За ред. Д.Наливайка. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С.65 – 66.

шував на відсутності у цієї гілки літературознавчої думки чітко визначених методів і предмету дослідження. Критичний пафос виступу Веллека перекочував у більшість подальших досліджень багатьох компаративістів, які зосередилися на констатації факту «кризи», але меншою мірою звернули увагу на те, що у Веллека йдеться не про компаративістику взагалі, а про той її стан, в якому вона опинилася в середині ХХ ст. Особливо він не сприймав того, що компаративістика поступово перетворюється, за його словами, на «допоміжну дисципліну що вивчає дані про іноземні запозичення і значення творчості письменників в історії тієї чи іншої літератури»<sup>9</sup>. Літературознавець не стільки заперечував значення і роль компаративістики, скільки обстоював необхідність перегляду її наукової парадигми. Критикуючи позитивістські підходи, запроваджені французькою компаративістикою на чолі з П.Ван Тігемом, Веллек бачив важливі перспективи цієї науки: вивченню в компаративістиці підлягають не односторонні зв'язки на рівні «домінуючої» і «сприймаючої» літератури, де одна ставилася в абсолютну залежність від іншої і категорія впливу потрактовувалася як однолінійний процес. Компаративісти мають оцінювати, на його думку, порівнювані літератури з певної універсальної перспективи, не акцентуючи на національних пріоритетах і розуміючи, що компаративне дослідження літератур «не обмежується однією національною»<sup>10</sup>. Він перший наголосив на тому, що компаративіст має уособлювати собою «універсальну людину», яка здатна позбутися своєї «національної пихи»<sup>11</sup>. Чи не нагадує це зредуковану особистість доби глобалізації, яка уже не прив'язана до однієї визначеної колись освітою, національними чинниками і політикою ідентичності? Словом, уже у Р.Веллека у «згорнутому» вигляді міститься та наукова програма, яка стане предметом наукових дискусій за доби глобальних трансформацій, причому не лише у царині компаративістики, а й узагалі в усій гуманітаристиці.

9 Веллек Р. Криза компаративістики // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / За ред. Д.Наливайка. – С.114.

10 Там само. – С.119.

11 Там само. – С.123

Проте заклик Р.Веллека до звуження предмету дослідження в компаративістиці на сьогодні виявився значною мірою проігнорованим – компаративістика не лише у геометричній прогресії розширює сфери своїх зацікавлень, а й узагалі виглядає часто як наука «без берегів». У сферу інтересів літературознавців-компаративістів зараз потрапляють історія філософських ідей і суспільних рухів, теоретичні проблеми літературознавства і критики, історія впливів і запозичень, творчість видатних і пересічних письменників, перекладознавство і лінгвістика<sup>12</sup>, психологія і соціологія, а також суто фахові проблеми імагології і генології, контактології і типології, інтертекстуальності й інтермедіальності тощо. І хоча при цьому компаративісти часто відчують ті самі труднощі, від яких намагався дистанціюватися свого часу Р.Веллек, прагнучи запровадити «прозорі» критерії для увиразнення специфіки літературознавчої компаративістики, сьогодні це свідчить уже не про штучне «розмивання» кордонів компаративістики, а про плідність і перспективність її підходів за нової епістемологічної ситуації рішучих цивілізаційних «розломів» і зрушень. Закономірно, що останнім часом поряд з розмовами про перманенту кризи серед компаративістів посилюється переможна риторика, як, приміром, у Х. Соссі, який наголошує: «Літературознавча компаративістика щоразу виграє свої битви»<sup>13</sup>.

За доби глобалізації позиція Р.Веллека набуває важливого методологічного значення: його думки про необхідність перегляду наукової парадигми компаративістики (здається, зараз це стосується не тільки компаративістики, а й інших гуманітарних наук) надали імпульс для формування поглядів наступних поколінь дослідників, а розмови про кризу стали

12 Лінгвістичний аспект літературознавчої компаративістики взагалі посідає особіне місце у дослідженнях. Деякі науковці схиляються до думки про пріоритетність лінгвістичного підходу у порівняльному аналізі літератур окремих регіонів. Так, уже Р.Якобсон вважав, що «для порівняльного вивчення слов'янських літератур найприродніше було б звернутися у першу чергу до тих моментів художньої творчості, котрі найбільше пов'язані з мовою». Див.: Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С.24.

13 Saussy H. Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: of Memes, Hives, and Selfish Genes // Comparative Literature in an Age of Globalization / Ed. H.Saussy. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006. – P.3.

ледь не загальним місцем для багатьох літературознавчих праць. Звичайно, треба брати до уваги умовність цієї термінології, її, так би мовити, «метафоричний», а не конкретний смисл. Тому, коли Г.Співак сьогодні говорить про «смерть дисципліни», маючи на увазі літературознавчу компаративістику, то це зовсім не означає, що компаративістика припинила своє існування і «померла». Знову, як і у Р.Веллека, ідеться про те, що компаративістика у тому вигляді, в якому вона сформувалася на переломі ХХ – ХХІ ст., уже не відповідає новим викликам, що постали перед культурами у результаті глобалізації. Тому і наголошується не стільки на очікуванні трагічного кінця науки, скільки на пропозиціях, які здатні подолати чергову «кризу» дисципліни. Один з рецептів, за словами Співак, полягає у наступному: «Те, що я пропоную – це відмовитися від політизації дисципліни. Ми уже втягнуті в політику. Я пропоную підхід, який допоможе деполітизувати наукові дослідження для того, щоб відсторонитися від політики ворожості, страху і половинчастих рішень»<sup>14</sup>. Намагаючись запровадити деконструктивістські підходи до літературознавчої компаративістики, дослідниця використовує принцип «подолання» матеріалу дослідження зсередини самого явища, означивши моменти «розривів» між тематикою і риторикою тексту, переносючи окремі елементи тексту (другорядні персонажі, вставні сюжети) у новий контекст, що вияскравлює нові «сміслові поля». Все це відкриває можливість для нового «перепрочитання» текстів і контекстів у постколоніальній перспективі. В результаті за розмовами про «смерть дисципліни» приховуються заклики до впровадження нових стратегій у літературознавчій компаративістиці, яка все частіше стає окремим предметом наукового дискурсу з помітною тенденцією до теоретичних узагальнень, вимогами культурного плюралізму і конкуренцією всередині дослідницьких метанаративів, які так і не можуть поставити остаточний «діагноз» порівняльним студіям.

<sup>14</sup> Spivak Chakravorty G. *Death of a Discipline*. – New York: Columbia University Press, 2003. – P.4.

У світлі подібних роздумів про «кризу» і «смерть» компаративістики примітними є слова К.Гірца, який обґрунтовує можливість «антропологічного підходу» до порівняльного аналізу культур і особливо при цьому опікується методологією досліджень. «Якщо ви бажаєте зрозуміти, що собою представляє та чи та наука, вам передусім слід подивитися не на її теоретичну основу, не на відкриття, і, зрозуміла річ, не на те, що говорять про неї апологети; у першу чергу треба подивитися на те, чим займаються учені-практики»<sup>15</sup>, – зазначає науковець. Саме компаративістика виявила сьогодні особливу методологічну гнучкість і теоретичну придатність для оцінки й аналізу нової ситуації мультикультурного плюралізму і розмаїття, діалогу глобального і локального, дискурсів «панівної» і «пригнобленої» літератур з очевидною установкою на реінтерпретацію колишніх підходів і методологій. Відтак деякі компаративісти заявляють про «нове народження» літературознавчої компаративістики, яка здатна змінити моделі репрезентацій «охоронних» і «типологічних» тенденцій в культурних парадигмах, виділяючи в них автохтонну логіку «свого», регіонального і національного та глобальну логіку «чужого»<sup>16</sup>.

Між(інтер)дисциплінарність – як черговий проект літературознавчої компаративістики початку ХХІ ст. – виглядає сьогодні як спроба не тільки розширити поле і набір методів дослідження, а й дати відповідь на глобальні очікування окремих національних літератур, які постали перед проблемою пошуків і відкриття нової транскультурної і транснаціональної гібридної ідентичності. Адже гібридну ідентичність здатна «освоїти» лише «гібридна», міждисциплінарна галузь наукового дискурсу, яка якнайменш прив'язана до певних усталених і стабільних, протоптаних попередньою думкою шляхів в осмисленні історико-культурних фактів з визначеним набором уявлень, стереотипів і «інтелектуальних

<sup>15</sup> Гирц К. *Интерпретация культур*. – М.: РОСПЭН, 2004. – С.11.

<sup>16</sup> Див.: Damrosh D. *Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Literature // Comparative Critical Studies*. – 2006. – № 3. 1 – 2. – P. 99 – 112.



конструктив» – продуктів наукової рефлексії донедавна конкретно визначеної спрямованості.

При цьому інтердисциплінарність у компаративістиці може наповнюватися надзвичайно широким спектром значень. С.Т.Зепетнек, наголошуючи на тому, що «порівняльне дослідження літератури досягне своєї мети тоді, коли в річищі інтердисциплінарності будуть дотримуватися послідовно принципи порівняння і відповідного методу»<sup>17</sup>, запроваджує до вжитку додаткові поняття – «інтрадисциплінарність» (intradisciplinary) і «мультидисциплінарність» (multidisciplinary). Під «інтрадисциплінарністю» дослідник розуміє порівняльне дослідження різних видів мистецтва у залежності від способів «проникнення» і відтворення реальності («фіксація» реальності, наприклад, в кіно і в літературі), а під «мультидисциплінарністю» – аналіз літературних текстів із застосуванням «відалених» наукових дисциплін, як, наприклад, фармакології і медицини (смерть, хвороба героя з точки зору «медичного фактору»). В такому випадку, на думку дослідника, буде забезпечене оновлення традиційного порівняльного літературознавства на шляху до появи «Нової літературної компаративістики» (New Comparative Literature). Польський компаративіст Б.Бакула у цьому плані говорить про інтегральну компаративістику, яка «функціонує на принципах диференціації й водночас зосередження, передбачаючи, крім того, методологічний плюралізм»<sup>18</sup>.

Зовнішня «строкатість» стратегій і методологій літературознавчої компаративістики – це не спосіб «сховатися» за методом, коли дослідник не може остаточно визначитися з предметом дослідження. Інтелектуальний ландшафт постсучасної літературознавчої компаративістики зараз нагадує місце, де формується новий глобальний науковий і методо-

17 Zepetnek S.T. Comparative Literature as/and Interdisciplinarity // Zepetnek S.T. Comparative Literature: Theory, Method, Application. – Atlanta: Rodopi, 1998. – P.82.

18 Бакула Б. У напрямі до інтегральної компаративістики // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С.511.

логічний проект. Цей проект уже зараз дозволяє означити не лише нові стратегії міжлітературних і міжкультурних взаємин, а й надає імпульс для вироблення глобального онтологічного критерію для оцінок повноти і самодостатності світу, де кожна окрема національна література залишається культурним досвідом, системою артефактів і практикою якоїсь конкретної спільноти людей – адже «нічиєї» літератури і культури для компаративіста просто не може існувати. В цьому аспекті літературознавча компаративістика переростає звичні для неї донедавна кордони і стає такою науковою дисципліною, яка заслуговує посісти одне з центральних місць у гуманітарних науках.

У літературознавчій компаративістиці дедалі більше зростає інтерес до проблем, які донедавна ще не можна було уявити в річищі літературознавчих досліджень. Останній приклад політизації і розширення об'єкту наукового аналізу у компаративних дослідженнях – тероризм. Він сьогодні поставив перед компаративістами низку складних альтернатив культурного плану, одну з яких Д.Кадір визначив як альтернативу опинитися між тими, «хто з нами», і тими, «хто проти нас»<sup>19</sup>. З точки зору компаративістики, глобальний тероризм представляє собою «децентровану» силу, яка побудована не як локалізована у просторі структура, а як позбавлена прив'язаності до певного місця «мережа», яка існує за принципом дзеркальної відповідності: «глобальний тероризм» і «глобальна війна з тероризмом» – дзеркальне відображення одне одного<sup>20</sup>. Корпоративна риторика постсучасного суспільства, яка розглядає тероризм як символічне уособлення нових форм «влади» і перерозподілу «владних» стосунків у світі, розбудовує такі типи дискурсів (страх, ненависть), які використовуються засобами масової комунікації і свідчать про появу нових культурних загроз і пересторог. Компаративістика у такому випадку фіксує стратегію розгортання

19 Див.: Kadir D. Comparative Literature in an Age of Terrorism // Comparative Literature in an Age of Globalization / Ed.H.Saussy. – P.68 – 77.

20 Малахов В.С. Государство в условиях глобализации. – М.: Университет «Книжный дом», 2007. – С.154.

нарративних структур (в тому числі і в художній літературі), де «чужий» як ворог опиняється як у межах культурних кордонів певних національних держав, так і поза ними, перебуваючи у якісно новому статусі одночасного перебування і «тут», і «там», тобто у віртуальному «місці», де не можна провести чіткої лінії фронту.

У результаті постійного розширення сфери інтересів літературознавчої компаративістики цілком природно, що в центрі дискусій останніх десятиліть опинилися проблеми освітніх «стандартів» цієї наукової дисципліни. До цього стимулює і той факт, що упродовж другої половини ХХ ст. літературознавча компаративістика в результаті бурхливих процесів оновлення системи вищої освіти стала надзвичайно популярною в університетах Європи і США. Провідні концептуальні ідеї щодо забезпечення якісного процесу підготовки компаративістів в університетах у межах «професійних стандартів» оприлюднюються у США як звіти Комітету з професійних стандартів Американській Асоціації Літературознавчої Компаративістики (American Comparative Literature Association). У першому звіті 1965 року, який дістав назву «доповідь Гаррі Левіна», йшлося про те, що швидке поширення у наукових колах досліджень у царині літературознавчої компаративістики вимагає запровадження «хоча б мінімальних стандартів», які б висувалися до підготовки відповідного типу фахівців. Звертаючи увагу на те, на яких саме відділеннях мають проходити курси порівняльного літературознавства – у межах кафедр, факультетів чи більших інституційних утвореннях (це, на думку Левіна, залежить від місцевих традицій і наявності відповідних фахівців) – автор наголошує на тому, що порівняльне літературознавство має перерости межі літературознавства і звернутися до таких наук, як лінгвістика, фольклор, живопис, історія, філософія, а також психологія, соціологія і антропологія. По можливості слід розвивати спеціальні відділення, які мають забезпечувати інтердисциплінарні зв'язки між різними науками, а підготовка буде здійснюватися у тісній взаємодії

різних спеціалізованих кафедр. Одна з головних вимог – обов'язкова робота студентів і магістрів з першоджерелами оригінальною мовою, а тому особливий акцент має бути зроблений на вивчення іноземних мов, навіть тих, які начебто і не стосуються самих досліджень. Спектр іноземних мов має збільшуватися від звичайного знання компаративістами однієї-двох до трьох-чотирьох. Це, як вважає Левін, дозволить студентам «працювати з різними літературами і аналізувати проблеми, виходячи за межі національних кордонів»<sup>21</sup>. Відповідно має поступово збільшуватися і кількість літератур, що вивчаються. «Курси, які зосереджені на вивченні однієї літератури, не можна вважати курсами з літературознавчої компаративістики»<sup>22</sup>, – зазначив доповідач.

Другий звіт – «доповідь Томаса Гріна» 1975 року – торкнулася проблем підготовки фахівців з компаративістики, які були б здатними здійснювати дослідження з «космополітичної точки зору» (а *cosmopolitan vantage point*) і під кутом «нового інтернаціоналізму», що дозволить вивчати як європейські, так і неєвропейські літератури «на глобальному рівні»<sup>23</sup>. Деяко критично оцінюючи заклик Г.Левіна вивчати компаративне літературознавство в річищі взаємодії різних наук на спеціальних відділеннях, Грін пропонує зосередити вивчення літературознавчої компаративістики на невеликих кафедрах. Позиція Левіна, на його думку, не впливає з реалій навчального процесу, оскільки подібна підготовка можлива лише в університетах з потужними бібліотеками і різноспрямованими за науковими інтересами кафедрами. За обставин, коли порівняльні студії почали запроваджуватися масово, багато принципів, на яких наголошував Левін, були не почуті. Так, приміром, знання кількох мов часто не береться до уваги: поширеною є ситуація, коли ні студенти, ні сам викладач не володіють іноземними мовами і на занят-

21 The Levin Report, 1965 // *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* /Ed. Ch.Bernheimer. – Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1995. – P.24.

22 Ibid. – P.27.

23 The Greene Report, 1975 // Ibid. – P.36.

тях послуговуються перекладами під час вивчення різних національних літератур. Разом з поганим знанням теорії і історії літератур це призвело до того, що літературознавча компаративістика, будучи «модною» наукою, не спроможна звільнитися від «дилетантства і поверховості»<sup>24</sup>. Можливий вихід Т.Грін бачить у тому, щоб послідовно, по-перше, запроваджувати принцип активної і плідної взаємодії кафедр окремих національних літератур і взагалі кафедр гуманітарного спрямування як в окремих університетах, так і між ними (обмін викладачами, студентами); по-друге, стимулювати зростання ролі не тільки вивчення іноземних мов, а й взагалі лінгвістичних дисциплін (linguistic training); по-третє, дотримуватися вимоги, згідно з якою «компаративне літературознавство як дисципліна має базуватися на обов'язковому знанні історії»<sup>25</sup> (студент, який хотів би спеціалізуватися на літературі ХХ століття, повинен заглибитися в історію задля того, щоб зрозуміти сутність процесів обраного періоду). З метою оперативного регулювання проблем і неузгоджень при вивченні курсів літературознавчої компаративістики Грін запропонував створити постійно діючий Комітет розвитку (Evaluation Committee), до якого увійшли б п'ятнадцять членів з бездоганною репутацією й авторитетом. Вони на прохання самих університетів могли б регулювати процеси взаємодії різних наукових дисциплін у навчальних планах і програмах з літературознавчої компаративістики, виїжджаючи у разі потреби до самих навчальних закладів.

Найбільшого розголосу серед компаративістів дістала третя доповідь – Чарльза Бернгеймера 1993 року. Відомий науковець одразу наголошує на тому, що від часу двох перших доповідей відбулися важливі трансформації у професійній підготовці компаративістів. На його думку, якщо доповідь Левіна передусім мала на меті запровадити «високі» стандарти у літературознавчій компаративістиці, а Грін – розкритикував ситуацію недостатнього знання іноземних мов

24 Ibid. – P.31.

25 Ibid. – P.32

і «дилетантство» компаративістів, то у 90-х прийшов час, коли слід серйозно поговорити про «оновлення» (renewing) предмету дослідження. «Простір компаративу, – зазначив Бернгеймер, – сьогодні включає порівняння творів мистецтва з точки зору різних наукових дисциплін з урахуванням відповідних підходів; культурної традиції Заходу, як «високої», так і «популярної», з не-Західними культурами; колонізованих культур «до», «під час» і «після» колонізації; гендерних особливостей, які визначаються як феміністичні і маскулініні або ідентифікуються як «правильні» і геї; расових й етнічних засобів вираження; герменевтичних способів висловлювання значень і матеріальною формою їх побутування і т.д.»<sup>26</sup>. Бернгеймер пропонує плюралістичну наукову парадигму літературознавчої компаративістики, методи якої підпорядковані загальній меті – обґрунтувати нову модель культурного розмаїття. При цьому традиційний підхід «старої» компаративістики, коли порівнювалися між собою лише ті культурні явища, що вже сформувалися (для того, щоб порівнювати, треба точно знати, що ці феномени існують і вони уже у якийсь спосіб означені не компаративістами, а іншими дослідниками), за нових обставин обмежує поле діяльності компаративіста. Культурні явища слід вивчати в порівняльному аспекті вже в момент появи й еволюції культурних феноменів, а компаративний елемент додає тут важливий імпульс для їхнього, так би мовити, «стереоскопічного» розуміння. У протилежному випадку літературознавча компаративістика приречена на хронічне «запізнювання», а тому і не застрахована від перманентних криз. Заклик «переспрямувати» компаративні дослідження з власне літератури на більш широкі культурні феномени змушує зробити Бернгеймера парадоксальний висновок: «Література як феномен більше не перебуває у явному фокусі нашої дисципліни»<sup>27</sup>. Компаративісти, які завжди були схильними перетинати кордони різних наукових

26 The Bernheimer Report, 1993 // Ibid. – P.42.

27 Ibid. – P.45.

дисциплін, у 90-х рр. уже мають можливість теоретизувати з приводу природи і характеру цих кордонів і беруть участь в їх «розмиванні» та новому «проведенні» (remapping). Тому у поле зору компаративістів природно потрапляють зараз музика, філософія, історія і навіть право як «система подібних дискурсів», що регламентують стосунки людей у різних країнах. Пріоритетним для Бернгеймера є вивчення «канонічних текстів» з неканонічної і маргінальної перспективи, включаючи аналіз різних засобів «медіа» – від стародавніх рукописів до телебачення, від «гіпертекстів» до різних «віртуальних реальностей».

Як і його попередники, Бернгеймер звертає увагу на особливе значення іноземних мов при підготовці фахівців з компаративістики, які повинні вивчати, принаймні, дві літератури на основі оригінальних текстів. «Компаративістами, – зазначає доповідач, – можуть бути люди з виключним інтересом до іноземних мов, з постійним бажанням їх вивчати, одержуючи насолоду від використання їх»<sup>28</sup>.

Одразу після оприлюднення доповіді у наукових колах розгорнулася полеміка щодо її основних положень, що стосувалося передусім нових підходів до вивчення літературної компаративістики в університетах<sup>29</sup>. Серед інших взяли участь у дискусії М.Валдес і Л.Гатчеон, які наголосили на перспективності написання за доби глобалізації порівняльних історій національних літератур з урахуванням усіх реінтерпретацій та «переосмислень» (rethinking) традиційних уявлень про літературний процес. Причому така компаративна історія літератур, на їхню думку, має обов'язково включати і такий важливий момент як «рецепція» тієї чи іншої літератури у світі<sup>30</sup>.

Розмова про стандарти літературознавчої компаративістики в університетах давно назріла і в Україні, причому участь у дискусії і розробці вимог до навчальних планів

28 Ibid. – P.49.

29 Див., наприклад: A Roundtable Discussion on the Bernheimer Report // Stanford Humanities Review. – 1998. – Volume 6.1.

30 Valdes M., Hutcheon L. Rethinking Literary History – Comparatively // American Council of Learned Societies. Occasional Paper. – 1994. – No.27. – P.7.

мають взяти фахівці з компаративістики, провідні вчені, по можливості без втручання з боку чиновників міністерства освіти і науки, молоді та спорту. Сьогодні вітчизняні компаративісти уже висловлюють занепокоєність через те, що компаративістика все ще не посіла належного місця серед інших філологічних дисциплін<sup>31</sup>. Але тут аж ніяк не можна обмежитися кількісним збільшенням годин, відведених на компаративні студії: процес підготовки фахівців з порівняльного літературознавства має бути перебудований на якісно іншій основі. Адже тут відкриваються важливі перспективи для підготовки студентів і магістрів, зорієнтованих на спеціалізацію з української і зарубіжної літератур з обов'язковим знанням кількох іноземних мов. У протилежному випадку компаративістика в Україні так і буде залишатися лише «модною» наукою, коли ледь не кожний університет має кафедру компаративістики (як правило, у поєднанні у назві з іншими дисциплінами), але при цьому мало хто опікується програмами з викладання спеціалізованих предметів з літературознавчої компаративістики. Цілком зрозуміло, що тут аж ніяк не можна обмежуватися одним-двома курсами, у назві яких наявні слова «порівняльне» або «компаративне вивчення» і які часто викладаються не фахівцями з компаративістики. Це має бути інтегративний підхід з чітко прописаною логічною схемою викладання курсів, зорієнтованих на літературознавчу компаративістику. В свою чергу ці курси мають базуватися на ґрунтовних, паралельних курсах історії української і зарубіжної літератур, які б викладалися не лише істориками літератури, а й компаративістами. Саме у ці навчальні предмети слід інтегрувати іноземну мову (бажано кілька) і переклад, які часто якщо і вивчаються, то лише як лінгвістичні курси, відірвані від викладання літератури й літературознавчої компаративістики. Обов'язковими якщо не для бакалаврів, то магістрів повинні стати окремі курси, пов'язані з історією національних шкіл літературної

31 Грицик Л. Українська компаративістика: концептуальні проєкції. – Донецьк: Юго-Восток, 2010. – С.16.

компаративістики, історією компаративних досліджень в Україні, теоретичні курси стратегій і методів порівняльного дослідження літератур, художнього перекладу в контексті проблем рецепції творів в іншомовній культурі, постколоніалізму, мультикультуралізму, імагології, інтертекстуальності, історії й компаративного вивчення різних видів мистецтв (інтермедіальності)<sup>32</sup>. Можна сподіватися, що особливої ваги будуть набувати курси порівняльного вивчення історій світових і європейських літератур, у тому числі й слов'янського регіону<sup>33</sup>. Це можуть бути також спеціалізовані курси «англійський і український романтизм», «українська і польська поезія модернізму», «європейське та українське літературне Просвітництво» (характер таких курсів залежатиме від дисертаційних досліджень викладачів, які захистилися з порівняльного літературознавства).

Окремої розмови вимагає і паспорт спеціальності порівняльного літературознавства при захисті кандидатських і докторських дисертацій, який уже давно потрібно переглянути з урахуванням і сьогоденних дискусій у світовій компаративістиці, і глобальних змін постсучасного світу. Чіткіше треба визначитися з предметом дослідження дисертаційних праць, вимогами до теоретичних розді-

32 У цьому плані в українській компаративістиці уже зроблено важливий крок уперед й останнім часом опубліковано низку важливих праць, які можна плідно використати для таких потреб у процесі підготовки фахівців. Йдеться про підручник В.Будного і М.Льницького «Порівняльне літературознавство» (1 видання – Львів, 2006; друге – К., 2009), колективні праці Тернопільської наукової школи «Літературознавча компаративістика» (Тернопіль, 2002), «Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс» (Тернопіль, 2004), відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка «Сучасна літературна компаративістика: Стратегії і методи. Антологія» (К., 2009), «Національні варіанти літературної компаративістики» (К., 2009), готується до друку «Імагологія як галузь літературної компаративістики: предмет, аспекти, функції». А також одноосібні монографії і статті Г.Александрової, О.Астаф'єва, Л.Грицик, Р.Гром'яка, Т.Денисової, В.Зарви, М.Зимомрі, О.Кеби, З.Лановик, М.Лановик, В.Моренця, М.Наєнка, Д.Наливайка, В.Нарівської, А.Нямцу, І.Пупурс, Р.Радишевського, Г.Сиваченко, Е.Циховської та багатьох ін.

33 В українському літературознавстві написання порівняльних історій європейських літератур започаткував уже Д.Чижевський публікацією у 1968 році німецькою мовою «Порівняльної історії слов'янських літератур» (переклад українською – 2005 року).

лів (йдеться про обов'язковість розділу чи підрозділу, в якому обґрунтовувався б методологічний вектор дослідження і який дозволяв би цю працю кваліфікувати як компаративну, а не, скажімо, з теорії чи історії літератури). Можливо, доречно перейти на назву «літературознавча компаративістика», обговоривши публічно різницю між нею і «порівняльним літературознавством», якщо, звичайно, така існує.

В українській компаративістиці останніх років зростає увага до проблем, пов'язаних з інтердисциплінарним характером цієї науки про літературу, зокрема до проблеми взаємодії різних видів мистецтв<sup>34</sup>. Це зумовлюється не лише специфічним предметом наукового дослідження компаративістики, яка, як уже вказувалося, постійно розширює коло своїх наукових зацікавлень, а й самою природою художньої творчості, що характеризується комунікативною стратегією донесення авторської концепції до реципієнта. За доби глобалізації характер подібних розвідок виходить за межі конвенційних уявлень про культуру і тягнє до пошуку нових наукових парадигм, заснованих на компаративній методології.

Враховуючи те, що в арсеналі різних мистецтв наявні різні засоби художньої виразності, інакше кажучи, різні «коди», особливого значення набувають проблеми кодування і перекодування творів всередині різних семіотичних (знакових) систем, якими є твори літератури, живопису, музики та архітектури. І якщо традиційне і постсучасне літературознавство уже розробило різні, доволі плюралістичні способи аналізу творів літератури в залежності від шкіл і методів (міфологічний, біографічний, порівняльно-історичний, психологічний, формальний, соціологічний, структуральний, соціологічний, наратологічний, семіотичний тощо), то взаємозв'язок художньої словесності з невербальними мистецтвами залишається недостатньо висвітленим до сьогодні. Прикметно, що навіть при побіжному погляді на проблему в око впадає те, що в різ-

34 Див., наприклад: Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С.9 – 37.

них видах мистецтва одні й ті самі поняття не завжди співпадають: композиція картини або музичного твору – це зовсім не те, що мається на увазі, коли говориться про композицію твору літературного. В різних видах мистецтва по-різному вибудовуються простір і час, відповідно розрізняються і засоби творення художнього образу. Природно, що науковці порушують питання про необхідність вироблення специфічного універсального методу аналізу будь-якого витвору мистецтва, активно полемізують щодо запровадження нової термінології, яка здатна відбити повною мірою складність і контрверсійність взаємодії різних мистецтв. У. Вайсшайн, приміром, вслід за іншими компаративістами писав про можливість появи нової «супердисципліни» – «компаративного дослідження мистецтв» (comparative arts), методологія якої базувалася б на синтезі літературознавства й естетики.

Показовим у цьому плані є також нещодавно запроваджений до наукового обігу термін «інтермедіальність», під яким розуміють: а) особливий спосіб організації тексту, в якому різні види мистецтв взаємодіють одне з одним; б) методологію аналізу, яка дозволяє вивчати способи кореляції між різнорідними художніми (мистецькими) дискурсами, виявляти точки «перетину» смислових і образних інтенцій творів живопису, музики і літератури; описувати «канали зв'язків» у творах з «поліхудожньою» структурою. На відміну від традиційного погляду на взаємозв'язок мистецтв як на їхній «синтез» або «синестезію», інтермедіальні дослідження базуються на постструктуралістській і постмодерністській методології. Якщо структуралізм дослідив механізми культури як взаємодію різних текстів, в основі яких система дискретних символів, то постструктуралізм абсолютизував тезу про всеохоплюючу пантекстуальність культури (світ як текст у Дерріді, світ як бібліотека в У.Еко). Важливого значення набуває принцип евристичної кореляції з інтертекстуальністю як «транспозицією» однієї системи знаків в іншу (як у Ю.Крістевой і Р.Барта). Інтертекстуальність дозволяє не тільки «привнести

історію в структуру тексту»<sup>35</sup>, оскільки читач/ глядач/ слухач змушений ідентифікувати текст у своїй культурній пам'яті, а й побачити такі образні структури, що містять інформацію про «присутність» одного виду мистецтва в іншому.

В інтермедіальності важливі і форми комунікації, і її «канали», а сама комунікація, що покладена в основу кожного з мистецтв, уже ідентифікується як «медіа», які циркулюють у сфері культури. При цьому основоположною залишається компаративна теза про те, що засоби виразності мистецтва слова та інших мистецтв порівнювані між собою як на рівні естетичних, художніх принципів, так і в плані більш загальному, як, приміром, принцип співвіднесеності художнього змісту, що покладений в основу живопису, музики та літератури.

Інтермедіальність як самостійна сфера досліджень сформувалася у річищі компаративістики у 50 – 60-х роках ХХ ст. і постала на спільний для структуралізму і постструктуралізму концептуальній основі – ототожненні законів побудови тексту і культури. Важливу роль тут відіграли ідеї О.Вальцеля про «взаємне висвітлювання мистецтв» (die wechselseitige Erhellung der Künste), а згодом і праці уже згаданого У.Вайсшайна, який закликав до зваженого і поміркованого використання міждисциплінарних підходів при порівняльному вивченні різних видів мистецтв або, за його термінологією, «інтермедійності»<sup>36</sup>. Виключну роль науковець відводив літературі, яка, як він вважав, має бути початковою точкою при розбудові всіх наукових теорій порівняння мистецтв.

Не можна в цьому контексті не згадати і праць О.Лосєва, який висловив думку про недоцільність поділу мистецтв у залежності від матеріалу, яким послуговується мистець (традиція, що була всебічно розглянута уже Лессінгом<sup>37</sup>). На переко-

35 Ямпольський М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК Культура, 1993. – С.11.

36 Вайсшайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтв // Сучасна літературна компаративістика: стратегія і методи. Антологія. – С.385.

37 Лифшиц М. Лессинг и диалектика художественной формы // Лессинг и современность. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – С.97 – 98.

нання російського дослідника, твори різних мистецтв здатні викликати одне й те саме враження. Мистецтво, як гадав Лосєв, слід поділяти за принципом «оформленості» – чистий художній досвід (музика, лірика) і образний, структурований (література, живопис). Дослідник також використовує відомий уже з античності термін «становлення», який поширюється ним на всі види мистецтва. Під «становленням» він розумів таку категорію, яка фіксує момент «безпосередньої реальності свідомості» при спогляданні творів мистецтва, його сприйняття реципієнтом упродовж певного проміжку часу (музика, живопис, архітектура, скульптура), як злиття перервності й неперервності. В цьому плані, скажімо, музика уподібнюється поезії, які разом належать до «часових мистецтв»: «Зрештою, просто поетичний твір, велика поема чи невеликий вірш, також є мистецтвом часу, оскільки такого ґатунку твори існують і сприймаються у часі»<sup>38</sup>.

Інтерес представляє і думка про «поліглотизм» будь-якої культури і будь-якого твору Ю.Лотмана, який вважав, що кожний твір мистецтва зашифрований багатьма кодами різних мистецтв. А також висунута ним концепція «семіосфери», згідно з якою будь-яка мова, у тому числі і мова різних мистецтв, занурена у певний семіотичний простір, який і дозволяє реалізуватися такій «мові». При цьому спостерігаються моменти асинхронності у функціонуванні окремих мов: «Треба враховувати те, що різні мови мають різні періоди обертання: мода в одязі змінюється зі швидкістю, яку неможливо порівняти з періодом зміни етапів літературної мови, а романтизм у танцях не є синхронним романтизму в літературі»<sup>39</sup>.

Не можна тут обминути стороною і концепцію Я.Мукаржовського, який, наголошуючи на значенні «автомного знаку» у кожному з мистецтв, розрізняв їх за «функцією комунікативного або сполучного знаку»<sup>40</sup>. Комуніка-

38 Лосєв А.Ф. Философия музыки // Лосєв А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Издательство политической литературы, 1991. – С.320.

39 Лотман Ю. Семіосфера. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 2000. – С.252.

40 Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – С.194.

ція – при всій специфіці її проявів у мистецтвах – виступає у ролі об'єднувального чинника. На думку цього дослідника, поетичний твір функціонує не лише як художній твір, але водночас і як «слово», що виявляє стан душі, думку, почуття і т.д. Тут комунікативний аспект виявляється найбільш рельєфно і послідовно, як, до речі, і в живописі і скульптурі. Але в деяких мистецтвах комунікація виявляється слабкою (танець) або взагалі невидима (музика, архітектура). Але це зовсім не свідчить про те, що комунікативний знак у них взагалі відсутній. Наприклад, генетичну близькість можна спостерігати між мелодією й лінгвістичною інтонацією, комунікативна сутність якої цілком очевидна.

Всі ці підходи більшою чи меншою мірою співвідносяться з літературознавчою компаративістикою, з її теоретичними парадигмами і стратегіями. Деякі художні явища виявляються в цьому контексті показовими. Так, імпресіонізм, який загострив зображувальний момент в різних мистецтвах, причому не тільки в літературі (музику Дебюссі вже сучасники називали «пейзажами, що рухаються»), вирізняється тут низкою характеристик, які стосуються і шляхів «перекодування» мови різних мистецтв, і їх типологічних характеристик.

Водночас тут залишається простір для дослідження таких важливих аспектів поетики в контексті проблем взаємодії/інтермедіальності мистецтв, як цитация (використання в літературі тем, сюжетів і образів живопису) і кореляція (зіставлення засобів і методів творення художніх образів в літературі, живописі і музиці). Ці аспекти виглядають надзвичайно перспективними за нової ситуації літературознавчої компаративістики, яка неухильно виявляє тенденцію до аналізу глобального проекту «імпортування» культур на всіх рівнях художнього мислення включно з відповідними засобами і формами художньої виразності в різних видах мистецтв.

І хоча традиційна цивілізаційна модель, коли локальна культура фактично ототожнювалася з національною куль-

турою, в результаті глобалізації зазнає відчутної еволюції і принципових змін, компаративістика залишається такою наукою, яка попереджає про можливі наслідки асиметричних стосунків між різними літературами, акцентує на небезпечності «винайдення» штучних традицій, які не впливають з реалій національних літератур. Компаративістика, яка завжди і особливо зараз наголошувала і наголошує на збитковості проектів, коли одна культура привласнює собі право говорити за «інших», сьогодні опікується тим, щоб розширити можливості культурного діалогу і взаємодії. Фактично вона виходить за межі аксіологічного горизонту не лише однієї національної культури, а й різних цивілізацій на шляху до поліцентричної, «багатоголосої» концепції літератур. Перебуваючи на «кордонах» різних наук і культур, час від часу опиняючись в ситуації «перманентних» криз, компаративістика залишає за собою право окреслювати перспективи нашого посткультурного майбутнього, принаймні, визначити основні вектори пошуків нашої постанціональної ідентичності.

## 1.2. Постсучасна наукова парадигма світової / світових літератур

Глобалізація, яка одночасно охопила різні щодо культурних традицій і економічного рівня країни, надзвичайно загострила перед європейськими літературами низку складних і неоднозначних за своїми наслідками проблем. Змінюються не лише моделі репрезентації національних літератур, які донедавна претендували на роль «світових», а й суттєво трансформується уявлення про «включеність» культурних традицій у річище світового письменства. Водночас переглядається і механізм «залучення» письменника до європейського і ширше – світового літературного канону. Спроби деяких відомих літературознавців хоча б пунктирно визначити межі канонічності – як це, приміром, зробив

Г.Блум у широко відомій праці «Західний канон: книги і літературні школи епох» («Western Canon: the Books and School of the Ages», 1994) – натикаються сьогодні на вповні зрозумілі контраргументи представників мультикультуралізму і постколоніальної критики. Останні виступають з вимогами не тільки нагально переглянути критерії канонічності, а й пропонують взагалі відмовитися від застарілого, з їхньої точки зору, стереотипу – вписувати письменника у рамки певного канону. Дедалі більше лунає голосів з боку представників тих національних літератур, які зазнали «колоніальної травми», а відтак до сьогодні не можуть претендувати на роль світових. До того ж останнім часом активно дискутується висунута одним з найяскравіших представників постколоніальної критики Г.Бгабгою ідея «культурної гібридності», в якій убачають панацею від крайнощів світової глобалізації і можливе втілення ідеальної моделі посткультури. Під останньою, зокрема, представники мультикультуралізму і постколоніальної критики на Заході розуміють формування особливого дискурсу «гібридизації» різних культур та літератур, які сьогодні постають у новій, невідомій раніше якості, а визначальною їхньою рисою проголошується «розмивання» кордонів традиційних національних культур. Джоел С.Кан причини виникнення такої моделі посткультури бачить у складних і суперечливих процесах світової глобалізації, що ламає уявлення про роль культур у постсучасному світі<sup>41</sup>.

Отже, жодна з літератур, передусім західноєвропейських, сьогодні вже не може претендувати на роль універсальної й тому остерігається говорити від імені «цивілізації взагалі» і видавати своє приватне, партикулярне за всезагальне або всесвітнє.

Усе вищесказане покладає особливу відповідальність на літературознавців, які все ще активно послуговуються термінами «світова література» (Weltliteratur) і «європейська література». І хоча, здавалося б, сьогодні науковий загал уже

<sup>41</sup> Kahn Joel S. Culture. Multiculture. Postculture. – London: Sage Pubns, 1995. – P.13 – 21.



остаточно відмовився від тенденційної європоцентристської моделі літературної історії<sup>42</sup>, глобалізація все ж таки неодмінно повертає нас до раціонально витлумачених дихотомічних матриць – сильна/слабка, відкрита/закрита культура, що, звичайно, аж ніяк не сприяє плюралізації поглядів на літературні явища в історичній перспективі. Іноді протидія неуніверсальним цінностям глобалізації нагадує, за словами П.Бергера, «картину культурного землетрусу, поштовхи якого відчуваються практично у всіх регіонах світу»<sup>43</sup>.

Специфіку цих процесів, напрямок їхньої динаміки деякі дослідники схиляються бачити в особливостях світового упорядкування після Холодної війни. Саме вона значною мірою і визначила картину глобалізаційних трансформацій початку ХХІ ст., заклавши підґрунтя тих небезпек і тривог людства, яке відчуває на собі деструктивність глобальних змін. Р.Кокс, зокрема, зазначає щодо цього: «Після завершення Холодної війни стала очевидною культурна розмаїтість людства, і неореалізм утратив свою монополію на пояснення світу. Крайнощі і контрверсійні наслідки Холодної війни зумовили вектори глобалізації: приходить усвідомлення гомогенізації економік і культур, де на першому місці перебуває конкурентна спроможність на глобальному ринку товарів та засобів масової комунікації. Як ідеологія, глобалізація – це крайня форма відчуження: щось, створене людьми, стає тим, що має необмежену владу над ними»<sup>44</sup>.

Власне, небезпека проекту глобалізації проглядає уже в самій стратегії – порівнювати так звані «сильні» країни щодо їхніх економічних і культурних потенціалів, а вже потім прикладати вироблені критерії до країн, які традиційно вважають «слабкими». Це значною мірою і визначає «лінії розломів» між основними світовими цивілізаціями, – ідея,

42 Див.: Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – С.8 – 15.

43 Бергер П. Культурная динамика глобализации // Многоликая глобализация. Культурное разнообразие в современном мире / Под ред. П.Бергера, С.Хантингтона. – М.: Аспект Пресс, 2004. – С.17.

44 Cox Robert W. Civilizations and the Twenty-First Century // Globalization and Civilizations / Ed. M.Mozaffari. – London & New York, 2002. – P.1.

яку теоретично обґрунтовує у своїх працях С.Гантінгтон<sup>45</sup>. Причому особливо наголошується дослідником на тому, що «зіткнення цивілізацій» (clash of civilizations) означає передусім протистояння різних культур.

В оцінці великого значення культур у поширенні постіндустріального капіталізму у світі близький до Гантінгтона і його опонент Ф.Фукуяма, який, щоправда, не схильний бачити трагічних перспектив у конфліктах між цивілізаційними полюсами світу й оптимістично наголошує, що наявність культурних відмінностей «приводить не до конфліктів, а до культурного переродження»<sup>46</sup>. Висуваючи ідею культури як однієї з основоположних констант, що потужно сприяє економічному розвитку будь-якої країни за часів глобалізації, цей дослідник вважає, що «розвинені країни слід порівнювати лише з іншими розвиненими країнами»<sup>47</sup>. Іншими словами, «урбаністичний модернізм», який асоціюється передусім із західною культурною парадигмою, й ідеологічно обґрунтований уже за доби європейського Просвітництва, все ще залишається показовою рисою західної культурної свідомості, яка ще відтоді, тобто з ХVІІІ ст., намагалася поширити свої культурні впливи на маргінальні окраїни Європи. Сьогодні ця теза обертається процесами поступової універсалізації і навіть уніфікації різних культурних ареалів Європи, що підтверджує наявність стратегічної мети морфології людської культури, котру О.Некlessа висловив наступним чином: «Світ людей у всіх своїх трансформаціях і проектах прагне все ж до своєрідної ікономії – втілення повноти свого зразка при збереженні динамічної цілісності, яка, власне, і є його історією»<sup>48</sup>. Ідеальний зразок, зрозуміла річ, бачиться переважно на Заході, який і визначив креативні лінії самого про-

45 Гантінгтон С.П. Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку. – Львів: Кальварія, 2006. – С.11.

46 Фукуяма Ф. Доверие: социальные добродетели и путь к процветанию. – М.: Акт – Ермак, 2004. – С.18.

47 Фукуяма Ф. Великий разрыв. – М.: АСТ, Ермак, 2004. – С.43.

48 Неклесса О. Ordo Quardo – четвертий порядок: прищестя постсучасного світу // Глобалізація. Регіоналізація. Регіональна політика. Хрестоматія з сучасної зарубіжної соціології регіонів. – Луганськ: Альма-матер; Знання, 2002. – С.28.

цесу глобалізації. Від XVIII століття таким універсальним зразком тривалий час виступала «світова література», яка, з одного боку, базувалася на принципі культурного плюралізму, а з іншого – обстоювала наявність «спільних» тем і сюжетів, а головне – наголошувала на спільності шляхів, яким рухався культурний досвід людства.

«Weltliteratur» або «світова література» – термін, який уперше використав Й. Гете у розмові зі своїм секретарем Й. Еккерманом 31 січня 1827 року, наголошуючи на тому, що людство «вступає в епоху світової літератури, і кожний повинен сприяти її появі»<sup>49</sup>. Згодом Гете повернувся до нього 1829 року у невеличкій за обсягом праці під назвою «Подальше про світову літературу». Проте не можна стверджувати, що видатний німецький мислитель був єдиним творцем концепції Weltliteratur. Було б перебільшенням стверджувати і те, що поняття «світової», «всесвітньої», «загальної» літератури виявилось абсолютно новим для культурної думки перших десятиріч XIX ст. Йдеться тут передусім про наявність відповідної інтелектуальної «західної» традиції – насамперед про результати просвітницького типу раціональної рефлексії, що тяжіла до виведення універсальних, всезагальних формул і законів як людського існування, так і самого феномену людської культури. Тому впритул до визнання феномену «світової літератури» наблизилися уже попередники Гете. Витоки цієї концепції бачаться сьогодні у працях Й. Гердера, який висловив ідею про світову культуру як про «скарбницю національної пам'яті», в думках аббата Прево про формування у XVIII ст. особливої «республіки словесності», в розробці Ж. Боссює концепції «універсальної історії», в якій провідну роль відіграли євреї, греки, римляни і французи («Discourse sur l'histoire universelle», 1681). Доклали тут також чимало зусиль молодші сучасники Гете на початку XIX ст. – німецькі романтики. Останні спробували осмислити своєрідність національних культур в аспекті динамічної взаємодії окремих індивідуальних, тобто національних

49 Еккерман И.П. Разговоры с Гете. – Ереван: Айастан, 1988. – С.221.

культур, із загальнолюдською літературою (власне світовою) як надісторичного явища.

Більш радикальним щодо витоків феномену Weltliteratur був Х.М. Познет, який пов'язував передумови появи «світової літератури» з процесами універсалізації досвіду окремих соціальних груп вже за доби античності, що мало наслідком «універсалізацію» і самої літератури щодо порушуваних у ній проблем, спільних для багатьох людей, відбиваючи фактично настрої, прагнення і розчарування «всіх» або «переважної більшості». Такий універсалізм, за його словами, «заявляє про себе у греків і римлян, у давній гебрейській та римській, індійській та китайській літературах, але цей універсалізм був різний на Сході і Заході, оскільки базувался на різних концепціях особистості»<sup>50</sup>. При всій контрверсійності висловленої думки, не можна не погодитися з Познетом щодо антропоцентричного характеру концепції Weltliteratur: порушувани в художній словесності проблеми так чи так схиляються до антропоморфізму, де конвенційно «наше» (досвід, ментальність, картина світу) стає важливим чинником формування особливого нарративу, який прагне подолати кордони культурного досвіду одного народу і в результаті претендує на транснаціональне і транскультурне значення.

Проте сьогодні за доби глобалізації особливого характеру набуває не тільки діахронічний характер становлення феномену Weltliteratur, а й її парадоксальне існування «тут» і «зараз» у повному об'ємі відомих на сьогодні творів і постатей письменників. На цій важливій рисі красного письменства свого часу наголошував Т.С. Еліот, говорячи про специфічне відчуття «історії», коли йдеться про художню свідомість. «Це відчуття історії, – писав Еліот, – передбачає відчуття минулого не тільки як того, що минуло, а й як теперішнього: воно стимулює людину до творчості, яка відчуває в собі не лише власне покоління, а й усю європейську літературу,

50 Posnett H.M. What is World Literature? // Posnett H.M. Comparative Literature. – London: Kegan Paul, Trench & Co, 1886. – P.236.

починаючи з Гомера (а всередині неї – і всю літератури своєї країни), як щось існуюче одночасно, утворюючи один часовий проміжок»<sup>51</sup>. Зараз за умов мультикультуральності це обертається у визнання «гіперканонічності» «світової літератури», коли об'єм текстів – враховуючи не лише так звані «вершини» світового письменства, а й твори колишніх колоній і периферій – набуває такої масштабності, що це призводить як до перегляду стратегій читання цих творів, так і вимагає докорінної зміни підготовки фахівців з літературознавства<sup>52</sup>.

Показово, що саме словосполучення «світова література» стало каменем спотикання багатьох компаративних досліджень – аж до того історичного факту, що поступово трапилася підміна понять, особливо у середині ХХ ст. Замість «світової» компаративісти, особливо з країн колишнього соціалістичного табору, почали послуговуватися іншим терміном – «всесвітня література»<sup>53</sup>. Уже тоді визначилася основна, хоча доволі умовна й приблизна, стратегія розрізнення цих понять. Якщо йшлося переважно про літератури європейського регіону, які мали світове значення, то використовувався, як правило, термін «світова література». Коли ж говорилося про сукупність усіх відомих літератур у світі, причому представлених різними континентами, расами і релігійними ментальностями, то у цьому випадку послуговувалися терміном «всесвітня література»<sup>54</sup>.

Щоправда, ситуація термінологічної невизначеності спостерігалася й у західній науковій думці: французи широко користувалися терміном «загальна література» (наприкінці 60-х років минулого століття, приміром, у Парижі побачила світ фундаментальна за обсягом й оглядом історичних дже-

51 Елиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Издательство Московского университета, 1987. – С.170.

52 Див.: Damrosch D. World Literature in a Postcolonial, Hypercanonical Age // Comparative Literature in an Age of Globalization /Ed. H.Saussy. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006. – P.48 – 50.

53 Див.: Дима А. Принципы сравнительного литературоведения – М.: Прогресс, 1977. – С.33 – 36.

54 Див.: Неупокоева И. Г. Всемирная литература // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С.69 – 71.

рел «Histoire Générale des Littéraire», у другому томі якої, до речі, знайшлося місце і для української літератури<sup>55</sup>). Італійські дослідники схилилися більше до терміну «універсальна література» («universale della letteratura»). Щоправда, найбільшу послідовність виявила англо-американська критика, де міцно закріпився термін «світова література» («world literature»). 2004 року перший номер часопису «Comparative Literature», наприклад, було присвячено проблемі «Світова література і глобалізація»<sup>56</sup>. Проте ще 1961 року американський професор компаративістики Г. Ремак закликав своїх колег чітко визначитися з термінами «національна», «світова» і «загальна література» («general literature»), розуміючи, що небезпечна підміна термінів призводить до непорозумінь про предмет дослідження<sup>57</sup>.

Спроби визначити чіткі, науково обґрунтовані критерії у розрізненні «світової» й «загальної» літератури здійснювалися компаративістикою неодноразово. Зокрема, у 30-і роки минулого століття Р.Моултон у монографії «Світова література та її місце в загальній культурі» (1930) наголошував на наступному: «загальна література» – це всі відомі літератури світу, а «світова» – це погляд на ці літератури спостерігача (читача), який у залежності від свого культурного досвіду і національної ментальності виокремлює для себе необхідний перелік «видатних» творів. Цю різницю між «загальною» і «світовою» літературами дослідник ілюструє на прикладі відмінності між топографією місцевості і пейзажем, які різними засобами передають однакові явища і предмети довколишнього світу. В залежності від прийнятих моделей репрезентації формується специфічна «мова» точного топографічного опису і пейзажу цієї місцевості у художньому творі.

55 Див.: Histoire Générale des Littéraire. – Paris: Librairie Aristeide Quillet, 1968. – V.2.

56 Comparative Literature (Special Issue: Globalization and World Literature). – 2004. – Vol.41. – No 1. – 230 p.

57 Remak H. Comparative Literature, its Definition and Function // Comparative Literature: Method and Perspective. – Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1961. – P.10.

Таким чином, «світова література» – явище доволі умовне і водночас лабільне, для кожної національної культури існує своє власне уявлення про «світову літературу», яка апріорно не може бути спільною для всіх народів. Іншими словами, для французів «світова література» – це щось одне, а для англійців або німців – щось зовсім інше. Переносючи розмову у площину проблем рецепції художньої літератури і ставлячи її в залежність від досвіду, інтелектуальних особливостей і внутрішніх очікувань читача, Моултон розвиває свою думку і стверджує, що і для представників одного народу може бути різне уявлення про «світову літературу». Тобто кожний читач у залежності від освіти та інтересів, раніше прочитаних художніх текстів формує своє власне суб'єктивне бачення її як «переліку» видатних творів людства.

Щоправда, при цьому у літературознавця повсякчасно нуртує думка про те, що «світова література» – це все ж таки дуже складна, динамічна і специфічна єдність, яку слід оцінювати лише послуговуючись методами літературознавчої компаративістики, котру він схиляється називати також «філософією літератури». Ситуація ускладнюється через те, що у підходах до «світової літератури» традиційно домінує «ізоляційний» підхід: «Ми визнаємо єдність усієї світової філософії. Так само ми визнаємо єдність історії, єдність мистецтва; навіть різні мови світу об'єдналися у дослідженнях філологів. Але коли це стосується літератури, то складається враження, що тут збудовано будівлю з водонепроникних відсіків: у школах і коледжах в окремих класах вивчають англійську літературу у неподільному зв'язку з англійською мовою та історією, а в інших – грецьку, латинську і французьку у зв'язку з відповідними мовами і національними історіями»<sup>58</sup>. Подолати цей «розрив» між національним і «універсальним» (світовим) – головне завдання цієї «філософії літератури», яка, як гадав Моултон, спроможна зробити важливий прорив у царині гуманітарних досліджень.

58 Moulton R.G. World Literature and its Place in General Culture. – New York.: Macmillan, 1930. – P.2.

Звичайно, подібні семантичні нюанси у розумінні предмету дослідження компаративістики – «світова література» – ще далеко не вирішують сутності поставленої у заголовку проблеми. Але вони значною мірою допомагають зрозуміти той факт, що до недавнього часу в усвідомленні феномену Weltliteratur виникає певна, хоча, можливо, і не так помітна, враховуючи специфіку окремих мов, плутанина.

Сам Й. Гете не намагався створити цілісної концепції «світової літератури»: для нього важливішим виявилось вказати на те, що зближення між окремими націями у майбутньому приведе до формування специфічного типу літературної спільності. Але при цьому він був цілком свідомий того, що це зближення не перекреслить національно своєрідного моменту. І хоча у вище згаданій розмові з Еккерманом він наголошував на тому, що «національна література зараз має незначну вагу»<sup>59</sup>, надалі Гете принципово змінив точку зору. «Кожна нація має свої особливості, якими вона вирізняється з-поміж інших. Завдяки ним нації відчувають себе відокремленими одна від одної, взаємно притягуються або відштовхуються»<sup>60</sup>, – наголошував він через два роки. Така аргументація німецького письменника у визначенні місця національно своєрідного моменту в загальному річизі Weltliteratur виявилася настільки переконливою, що ще у середині ХХ ст. Е.Ауербах писав про те, начебто «самою передумовою світової літератури є felix culpa (щаслива провина – І.Л.) розпаду людства на велику кількість різноманітних культур»<sup>61</sup>. Для Гете це був діалектичний процес складного взаємозв'язку національних літератур і світової. Х.Бірус сьогодні справедливо наголошує на тому, що концепція Weltliteratur у німецького мислителя «не була прагненням замінити національні літератури світовою, а передбачала

59 Эккерман И.П. Разговоры с Гете. – С.211.

60 Гете Й.В. Дальнейшее о всемирной литературе // Гете Й.В. Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Художественная литература, 1980. – Т.10. Об искусстве и литературе. – С.417.

61 Ауэрбах Э. Филология мировой литературы // Вопросы литературы. – 2004. – Сентябрь – октябрь. – С.123.

потужний розквіт чисельних європейських і неєвропейських літератур одночасно з появою світової, що було закономірним наслідком взаємозалежного процесу»<sup>62</sup>.

Спробував Гете передбачити і ту літературу, яка, говорячи постсучасною науковою термінологією, змогла б виступити у якості культурного «ядра», від якого розходилися б різноманітні лінії впливів на інші літератури. Такою літературою для нього була французька – в ній він бачив великий креативний потенціал: французи, за його словами, «найближчим часом знову будуть мати великий вплив на моральний світ»<sup>63</sup>. Висловив він і визначальний критерій для оцінки подібного потенціалу: «Літературу будь-якої нації можна пізнати і відчувати лише тоді, коли одночасно уявиш собі всю сукупність її явищ»<sup>64</sup>. Ця думка у редукованій формі згодом вилася у компаративістичні концепції бачення ролі національних літератур за тих часів, коли світ уже активно рухався у бік глобалізації з її послідовною поляризацією дихотомічних проблем – «виклик»/ «відповідь», «співіснування»/ «синтез», «сприйняття»/ «протидія». Пригадаємо, що у своїй широко відомій праці 1967 року «Історія літератури як провокація для науки про літературу» Г.Р. Яусс недвозначно писав про те, що світове значення національної літератури слід співвідносити з проблемами її рецепції у світі, тобто зі ступенем її впливу на інші літератури та читацьку аудиторію. Щоправда, при цьому він бачив проблему у виборі самого канону для творення такої «об'єктивної, з точки зору позитивізму, історії літератури»<sup>65</sup>.

З часом цей термін набув більш широкого значення і сьогодні під Weltliteratur розуміють: 1) сукупність найвизначніших творів світового письменства, які формують власне світову літературу як скарбницю художньої словесності;

62 Birus H. The Goethean Concept of World Literature and Comparative Literature // Comparative Literature and Comparative Cultural Studies / Ed.S.T.Zepetnek. – West Lafayette: Purdue University Press, 2003. – P.21.

63 Гете Й.В. Дальнейшее о всемирной литературе // Там само. – С.417.

64 Там само.

65 Jauss H.R. Historia literatury jako prowokacja. – Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1999. – S.143.

2) «суму» всіх відомих сьогодні національних літератур;  
3) особливу історичну якість окремих національних літератур різних регіонів світу, які постали в результаті складного процесу взаємодії з іншими в процесі міжкультурного діалогу і які утворили світову літературу.

Так склалося історично, що Weltliteratur у першому розумінні сьогодні фактично співпадає з географічними межами Західного світу (Західна Європа і США), пов'язується з наявністю особливого типу інформаціоналізованого імперіалістичного суспільства, впливає з особливостей становлення й утвердження індустріального (сьогодні постіндустріального) регіону світу, який, за словами Тимоті В.Люка, є «окультуреною зоною» політичної/ економічної/ культурної життєстійкості»<sup>66</sup>.

У основу цього розуміння Weltliteratur покладено просвітницький «центризм» у розумінні гуманітарних цінностей людства, а також тезу про універсальну природу людського індивіда, який прагне досягти у своєму житті найвищої етичної цінності – щастя. Художня література тут постає як втілення універсальних цінностей людства в специфічних образних і стильових формах, сутність яких підпорядковуються внутрішнім законам еволюції мистецтва слова. Посилаючись на гетівське тлумачення Weltliteratur, французький компаративіст К.Гільєн іронічно охарактеризував таке бачення цього терміну, як своєрідний «каталог успіхів» у красному письменстві, що логічно приводить до банального з'ясування – «хто є хто» серед найславетніших авторів»<sup>67</sup>.

У другому розумінні превалює дискретний підхід, оскільки пропонується модель світової літератури як єдності «різних» літератур, які виявляють потенційну типологічну відмінність у силу різних причин: регіональних,

66 Люк Тимоті В. Новий світовий порядок чи порядки неосвітів: влада, політика й ідеологія в інформаціоналізованих модерностях // Глобальні модерності / За ред. М. Фрезерстоуна та Р. Робертсона. – с. 136.

67 Гільєн К. Світова література і теорія літератури // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С.258.

географічних, історико-культурних, ментальних. Приміром, різні історичні і культурні чинники вплинули на національне розмаїття літератур самої Європи, а тому, маючи у цілому спільну для всіх картину розвитку літературних напрямів і стилів, вони виявляють низку національних особливостей, якщо звертатися до кожної з них детальніше. Водночас існує і є те, що вирізняє, скажімо, європейську літературу з-поміж літератур інших регіонів світу (латиноамериканських, близькосхідних, африканських тощо). Проте усі вони разом утворюють *Weltliteratur*, модель якої бачиться як математична «сума» всіх існуючих у світі літератур. Прикладом втілення подібної концепції є численні багатотомні історії світових або європейських літератур, в яких послідовно регіон за регіоном, країна за країною подаються історії національних літератур<sup>68</sup>.

Найбільше дискусій серед науковців, передусім теоретиків-компаративістів, точилося навколо третього розуміння терміну *Weltliteratur*. Не відкидаючи загалом моменту залежності однієї національної літератури від інших на рівні контактних і типологічних зв'язків, науковці неодноразово говорили про надзвичайну складність поняття «світова література», якщо спробувати оцінити його як динамічний і примхливий процес взаємодії національного і привнесеного зовні. Тут важко взагалі провести чіткі межі між «своїм» та «привнесеним», особливо зважаючи на міфологізацію «свого», якому приписується значення автохтонного, і водночас беручи до уваги момент залежності від інших національних культур, якого також не можна відкидати. Національна література, як і взагалі світова, постає як складний симбіоз «свого» і «чужого», а подібна взаємодія стає важливим фактором і фактом літературного процесу.

Слід сказати, що існують у сьогоднішній компаративістиці й інші класифікації *Weltliteratur*, які значною мірою

68 Див.: *Histoire Générale des Littératures: En 3 v.* – Paris, 1961; *Dziej literatur europejskich / Pod red. Floryana W.* – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977; *Всемирная история литературы: В 9 т.* – М.: Наука, 1983 – 1989.

були нав'язані тими змінами світоустрою, що їх принесла глобалізація. Так, К.Гільєн пояснює феномен «світової літератури» трьома найважливішими аспектами: 1) визнання факту, що окремі письменники є «світовими», тобто читаються і визнаються в усьому світі; 2) наявність творів, які завдяки перекладам і популярності облетіли увесь світ і стали відомими і навіть культовими; 3) творів, в яких порушуються глибокі, універсальні, спільні для всіх народів, чоловіків і жінок, проблеми людського досвіду і буття<sup>69</sup>.

Нова постсучасна ситуація світової літератури сьогодні постає як парадоксальний і водночас цілком зрозумілий у контексті проблем глобалізації «локус непередбачуваності». Поступово сформувалася нова постнаціональна альтернатива: вписувати нові, донедавна замовчувані національні літератури або окремих їхніх представників в якості «інших» голосів, без яких неможливо сформувати цілісного уявлення про саму *Weltliteratur*. Відтак проблема репрезентації національного на рівні глобальних трансформаційних змін сьогодні обертається особливою «метафізикою присутності» того чи іншого національного автора серед тих, кого прийнято бачити у «списку» світових письменників. Запропонована нещодавно Міланом Кундерою формула «світової літератури» за доби глобалізації – «максимум розмаїття у межах мінімального простору»<sup>70</sup> – фактично означає генерування і відтворення нових імен на літературній мапі постсучасної Європи, причому не тільки тих, кого прийнято вважати нашими сучасниками, а й авторів минулого. Як результат – створення нових, альтернативних моделей національних і європейських літератур, які підривають, так би мовити, гегемонію «західного ядра» у формуванні самого корпусу академічних історій світової літератури.

69 Guillen C. *The Challenge of Comparative Literature.* – Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1993. – P.40.

70 Kundera M. *Reflections.* «Die Weltliteratur» // *The New Yorker.* – 2007. – January 8. – P.28.

Певна провина у творенні штучного і часом заміфологізованого канону *Weltliteratur* лежить на компаративістах, оскільки вони передусім почали розробляти такі концепції національних літератур, коли в одній з них починали бачити не просто джерело впливу, а своєрідну «точку відліку» для інших, саме вона і може начебто претендувати на роль «світової». У дещо зм'якшеному вигляді цю тенденцію Ф. Жост сформулював наступним чином: «Компаративіст турбується про те, щоб надати літературному витвору, який визнається шедевром у національному вимірі, загальнолюдського значення»<sup>71</sup>. При цьому швейцарський учений справедливо застерігав своїх колег від надмірного захоплення своєю власною національною літературою: компаративіст «розуміє відносність своїх геніїв і не наділяє себе правом роздавати лаврові вінки і корони»<sup>72</sup>. Сам Й. Гете, до речі, у подібному випадку толерантно уникнув розмови про свою рідну німецьку літературу (у передмові до французького перекладу своєї трагедії «Торквато Тассо», здійсненого 1827 року, тобто у рік появи самого терміну «*Weltliteratur*», він лише наголошував на важливості для німців у поширенні в Європі власних національних шедеврів).

Але, з іншого боку, спостерігався інший цікавий парадокс: окремі літератури в силу особливостей еволюції їхньої художньої свідомості та історичних обставин раптом усвідомили і побачили себе своєрідним взірцем, еталоном, креативною моделлю для інших. А вже потім дослідники літератури, історики й особливо компаративісти завершували формувати і розбудовувати образ «ідеального взірця». Це, до речі, не залишилося не поміченим окремими літературознавцями. Е. Курціус у монографії «Французька культура: вступ» висловив наступну думку: Франція (про яку якраз і згадував Гете) у процесі національного поступу спробувала присвоїти собі певний конгломерат «світових ідей», початок яким був покладений римською державністю (ідея «величного, непереможного Риму»). Звідси і бажання Франції утверджувати

71 Жост Ф. Порівняльне літературознавство як філософія літератури. Нариси з порівняльного літературознавства // Слово і час. – 2007. – № 5. – С.37.

72 Там само.

свій власний, недосяжний для інонаціональних впливів «тоталітарний метанаратив» (якщо скористатися термінологією Ф. Ліотара) у культурному житті Європи. У результаті постає особливий статус «культури» у французькій ментальності та історії, який поєднує ідею нації не з ідеєю держави (держава та її інституції були зруйновані внаслідок Великої французької революції), а з ідеєю національної культури. Власне кажучи, нація хотіла б бачити себе віддзеркаленою не в державі як такої, як це характерно, скажімо, для німців, а в так званих «культурних шедеврах», які претендують на роль світових і достойних стати ними. Зрозуміла річ, що не останню роль тут відводилося саме французькій літературі, яка вже у XVIII ст. виявилася в епіцентрі політичних подій, формувала умонастрої і «спонсорувала» підривний дискурс, який ідеологічно розхищував основи самої державності<sup>73</sup>. Причому до цього слід додати і те, що все це відбувалося з помітною тенденцією порівнювати, співвідносити себе з іншими народами не лише з сусідськими, а й з віддаленими. Це стимулювало посилення орієнтальних мотивів: пригадаємо в цьому контексті «Перські листи» Монтеск'є, «Магомета» і «Задіга» Вольтера, переклад Ш. Галаном «Тисячі й однієї ночі». Щоправда, і тут приховувався зворотній бік: Е. Саїд писав про те, що спочатку французька література, а згодом і військова експансія Наполеона на Схід остаточно закріплювали європоцентристський еталон Сходу, який полягав у прагненні «надати йому форми, ідентичності, чіткої визначеності з повним визначенням його місця в нашій історичній пам'яті, його важливості для імперської стратегії і його природної ролі як додатка до Європи»<sup>74</sup>.

Сьогодні за доби глобалізації запропоновані підходи виявляються далеко недостатніми для з'ясування ролі й місця поняття «світова література». Тим більше, якщо це стосується її вивчення в перспективі постсучасної компаративістики. Сьогодні ми є свідками «розмивання» кордонів *Weltliteratur*: канон постійно розхищується зсередини, зважаючи навіть

73 Див.: Curtius E.R. Die französische Kultur: Eine Einführung. – Berlin, Leipzig, 1930. – 130 s.

74 Саїд Е.В. Орієнталізм. – К.: Основи, 2001. – С.116.

на те, що від самого початку він був хисткий і нестабільний. В умовах постмодерного децентрування будь-яких канонів, перегляду парадигми «культурних шедеврів», пошуку нових культурних «альтернатив», зміщення акценту з «центру» на «периферію», поширенням мультикультуралізму з його увагою до «замовчуваних голосів» постає низка концептуальних запитань. Чи існував взагалі феномен світової літератури? Можливо, це є умоглядне, штучне утворення, породжене просвітницьким розумом з його необмеженою й оптимістичною вірою в універсальність космополітичних духовних та естетичних цінностей? Іншими словами, чи не є словосполучення «світова література» одним зі славнозвісних симулякрів, про які з такою дошкульною постмодерністською іронією писав Ж.Бодріяр, натякаючи на симулятивний характер будь-яких людських визначень та понять внаслідок «ліквідації всіх референцій», тобто розриву зв'язку між реальним явищем та його концептом<sup>75</sup>. Якщо ж дійсно світова література існує, то що є критерієм, визначальною ознакою при визначенні релевантності цього феномену світової літератури? Які твори та за якою ознакою слід залучити якщо не до «шедеврів», то, принаймні, до переліку в академічних історіях наднаціональних літератур, а які з них все ж таки змушені залишатися на маргінальних берегах літературного процесу?

Ці запитання у світлі прогресуючих проблем глобалізації сповнюються і додатковими нюансами. Так, наприклад, як сьогодні слід залучати у поняття «Weltliteratur» ті типи національних літератур народів Східної, Південно-Східної та Центральної Європи, які до сьогодні відчувають на собі негативні наслідки свого постколоніального чи напівколоніального минулого? В умовах мультикультурності ці літератури уже привернули увагу світової компаративістики. Т.Зепетнек, зокрема, наголошує на перспективності дослідження складного «геополітичного простору під назвою Центральна Європа», яка включає важливі «ландшафти культур(и), котрі охоплю-

75 Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. – К.: Основи, 2004. – С.6 – 7.

ють розмаїття національних історій, культурних практик, різного і подібного в них»<sup>76</sup>. Більшість з національних культур тут історично, по-перше, відчували і відчувають наслідки колоніального минулого, а по-друге – опинилися в ситуації «між-периферіями» (in-between peripheral), презентованими іншими культурами, які ніколи не перебували в авангарді «світової літератури», будучи «периферіями провідних європейських культур – німецької та французької»<sup>77</sup>.

У подібній ситуації «між-периферіями», принаймні, у XIX ст., опинилася й українська культура, а тому виникає закономірне запитання: яке, власне, місце у «світовій літературі» за доби глобалізації посяде, скажімо, українська література, яка до сьогодні в силу історичних обставин все ще переймається проблемами своєї національної ідентичності і не до кінця спромоглася визначитися з літературним національним канонем? Зрозуміла річ, що тут поки що не йдеться про мирне співіснування чи «злиття» різних культурних моделей – сама ідея глобалізації суперечить цій тезі. Саме вони, пострадянські держави, якнайбільше виявилися «відкритими» – в силу бажання якнайшвидше зректися тоталітарного минулого – для широкого проникнення впливів глобалізації, яка приходить у вигляді матеріальних та посткультурних цінностей, іноді роблячи це під гаслами демократії. Зрозуміла річ, не останню роль у цьому відіграє «масова література», яка сьогодні також претендує на роль «світової». Звичайно, не йдеться про гетівське Weltliteratur і навіть не про академічне «literature», а скоріше про «contemporary fiction». Але саме вона фіксує у свідомості індивіда необхідність подібних змін, іноді закріплює образ спокійного, забезпеченого існування, яке є логічним наслідком, за словами Ф.Фукуями, «зростання морального індивідуалізму й мініатюризації суспільства»<sup>78</sup>. Саме цей

76 Zepetnek T. Comparative Cultural Studies and the Study of Central European Culture // Comparative Central European Culture / Ed. T.Zepetnek. – West Lafayette: Purdue UP, 2002. – P.2.

77 Ibid. – P.3.

78 Фукуяма Ф. Великий Разрив. – М.: Акт, Ермак, 2004. – С.131.



уже постсучасний мислитель називає її однією з причин «Великого Розриву» з моральними цінностями попередньої парадигми культури, говорячи про те, що світове мистецтво закономірно перетворилося у постіндустріальному суспільстві на одну з індустрій розваг<sup>79</sup>. Про небезпеку подібних трансформацій у культурній свідомості людства писалося і раніше: у цьому контексті не можна не згадати примітну працю Т.Адорно та М.Горкгаймера «Діалектика Просвітництва», в якій уже 1947 року особливо наголошувалося на тому, що з появою інструментального розуму, який втрачає зв'язок з предметом пізнання, культурний потенціал людства спрямовується не на творення феноменів мистецтва, а на забезпечення індивіда усе більшою кількістю матеріальних, побутових і технічних зручностей. Культура стає заручницею матеріального благополуччя пересічного реципієнта, який не дуже переймається проблемами національної ідентифікації культури і літератури. Природно, проблема *Weltliteratur* існує для нього лише у перспективі задоволення швидкоплинних потреб пересічного «я», яке не бачить катастрофи у тому, що між мовою науки та мовою мистецтва дедалі збільшується символічний розрив, а тим більше мало переймається питаннями естетичної цінності нових культурних «шедеврів». Останні вже бачаться в ультракосмополітичній площині і давно втратили зв'язок з гуманістичним пафосом Просвітництва XVIII ст.

Постмодерність рішуче підірвала уявлення про усталені стереотипи старих форм комунікації між окремими національними літературами. З'являються новочасні нарративи глобалізації, які все ще претендують на втілення колишнього просвітницького проекту – приведення людства до однієї раціонально побудованої системи, яка постане на основі традиційних європейських демократій та уламках колишнього соціалістичного табору. Саме ці процеси можуть активно посприяти глобальному поширенню капіталізму в його найновітніших формах та закладуть основи для впро-

79 Там само. – С.29.

вадження нових інформаційних технологій. Виникає нова символіка корпоративної риторики, яка часто асоціює – і не безпідставно – глобалізацію як нову мову або навіть нарратив влади. Природно, що за таких обставин постає закономірне запитання: що представляє собою сьогодні поряд зі «світовою» «європейська література»?

Безперечно, це питання виходить далеко за рамки однієї національної літератури і вимагає теоретичного осмислення не тільки сьогоднішнього стану європейської культури, а й заглиблення у витoki тих процесів, які стимулювали появу самого терміну «європейська література». Французькі компаративісти Д.Суйлер і В.Трубецької сьогодні говорять щодо цього про нову якість «поєднання» національних художніх дискурсів окремих європейських країн, – якість, яка здатна створити нову спільність: «Європейська література – термін, до якого часто звертаються, і він є, безперечно, основоположним: сучасному читачеві тут слід уважно все оцінювати. Кожна література грає на своєму інструменті, але разом вони створюють спільну мелодію. Щоправда, цей термін спонукає взагалі до відповіді на питання: що таке література?»<sup>80</sup>. І власне вже тут з'являються підстави для численних дискусій і навіть культурних тривог, які змушують нас заглиблюватися в саму природу художньої літератури. Зазначаючи, що термін «література» в європейських мовах доволі недавній – він датується мало не XVIII ст., – Ц.Тодоров, спираючись на постструктуралістський підхід до художнього тексту, вважає, що можна «будь-який текст читати як «літературний»: питання його істинності не поставатиме, тому що він сприйматиметься як літературний, а не навпаки»<sup>81</sup>. На нестабільних і рухливих межах самих літературних текстів наголошував свого часу М.Бахтін, пояснюючи це тим, що «чистих текстів немає і не може бути»<sup>82</sup>. А Ю.Габермас помітив

80 Souiller D., Troubetzkoy W. *Littérature comparée*. – Paris: Presses Universitaires de France, 1997. – P. XIV.

81 Тодоров Ц. *Поняття літератури та інші есе*. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С.9.

82 Бахтін М. *Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* – Львів: Літопис, 1996. – С.318.

тенденцію філософських текстів до літературної образності, яка начебто й уникає «сцієнтистського самонерозуміння», але дозволяє звернутися «до образно-стильових фігур тексту, котрі є вирішальними для літературно-переконливої та риторично-дієвої потужності тексту»<sup>83</sup>.

Уже постмодернізм як європейський, так і американський продемонстрував хитку межу між різними текстуальними площинами літературних/нелітературних текстів у плані референції, де губляться зв'язки між знаком і предметом, а знак відсилає не до реальності, а до іншого знаку. В результаті постає феномен гіперреальності, в основі якої численні симулякри як символічні «замінники» реальності, на чому особливо наголошував уже згадуваний Ж.Бодріяр<sup>84</sup>. Показовими тут є твори У.Еко, М.Павича, К.Воннегута, Д.ДеЛілло, Т.Пінчона. А це уже ставить нове принципове запитання – чи існує «література» як факт світової (європейської) культури чи йдеться лише, за словами того ж Ц.Тодорова, про «типологію дискурсів», які мають домінувати при визначенні опозиції – література і нелітература?<sup>85</sup>

Таким чином, друга складова словосполучення «європейська література» – «література» – сьогодні стає предметом серйозних теоретичних розмірковувань і сумнівів, що не може не позначитися на розумінні й усвідомленні хисткості та нестабільності самого терміну. До того ж при всій його «недавності» лунають голоси про те, що по суті сьогодні термін «література» відгомонить «анахронізмом»<sup>86</sup>. Адже за доби посткультури кожний дискурс може претендувати на те, щоб бути проінтерпретованим як «літературний» у залежності від позиції і досвіду реципієнта, який сприймає будь-який текст у системі семіотичних кодів, що «програму-

83 Габермас Ю. Екскурс до проблеми нівелювання жанрової відмінності між філософією та літературою // Габермас Ю. Філософський дискурс модерну. – К.: Четверта хвиля, 2001. – С.184.

84 Див.: Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. – К.: Основи, 2004.

85 Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. – С.20.

86 Компаньон А. Демон теорії. Література и здравый смысл – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. – С.44.

ють» породження відповідних смислів і взагалі вказують на «текстуальність мислення» (Ж.Дерріда).

Щоправда, в історії світового літературознавства здійснювалися авторитетні спроби зберегти уявлення про європейську літературу як про специфічну культурну єдність, яка має низку визначальних типологічних характеристик. Для Е.Курціуса це наявність для літератур європейського регіону генетично спільного коріння: вони постали на підставі двох культурних складників – антично-середземноморського і сучасного західного. Це і зумовило характер подальшого розвитку європейської літератури у напрямку розбудови спільних для окремих національних літератур жанрових систем, типології сюжетів, відповідних стильових форм та їхньої закономірної зміни в процесі еволюції. Проте і цей видатний німецький дослідник небезпідставно при цьому зазначав: європейська література – «одностайність, яка, якщо розділити її на пласти, одразу ж ховається»<sup>87</sup>.

Явище культурної фрагментації – глобальна ознака і один з найскладніших парадоксів «зближення світів» початку ХХІ ст. Словом, момент, про який писав Е.Курціус, – момент розділення європейської літератури на «пласти» – відбувається сьогодні надзвичайно швидкими темпами. Іноді це відбувається у напрямку включення в неї «інших» голосів, які від епохи Просвітництва сприймалися з європоцентристської перспективи як віддалена периферія європейського літературного життя. Йдеться, наприклад, про літератури слов'янського регіону, у деяких з яких спостерігалось не лише хронологічне «запізнювання» на тлі західних, а й не так явно виражений зв'язок зі спадщиною античності, а також так звана «неповнота» стильових потоків. Тим більше, що перед деякими з цих літератур, серед яких можна назвати сербську, словенську, болгарську й українську, тривалий час, принаймні у ХVІІІ – першій половині ХІХ ст., не поставало завдання: надолужити наявний «розрив» між ними й іншими

87 Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя. – Львів: Літопис, 2007. – С.24.

літературами, які донедавна називали «розвиненішими». Актуальнішою виявилася проблема надто далека для західноєвропейських літератур, – вони мали довести існування свого національного літературного дискурсу як цілком суверенного і незалежного, який спроможний відбивати у художньому слові життя своєї національної спільноти. Не було тут надмірного захоплення європоцентристськими стандартами раціоналізму і раціоцентризму, а також склалося обережне і помірковане ставлення до західноєвропейського досвіду у його крайніх виявах. Це, наприклад, вилилося у надзвичайно суперечливу рецепцію таких явищ західноєвропейських літератур, як руссоїзм і вольтер'янство<sup>88</sup>, причому іноді навіть не акцентувалася принципова різниця між цими двома течіями європейського Просвітництва. В українського поета початку ХІХ ст. П.Білецького-Носенка, наприклад, у поемі «Горпинина, чи Вхопленая Прозерпина» і Руссо, і Вольтер опинилися у пеклі, де мали надзвичайно жалюгідний вигляд.

Природно, що ці літератури за доби глобалізації одержують новий шанс щодо свого включення у парадигму «європейських літератур» на паритетних правах з тими літературами, які донедавна, як вважалося, перебували в авангарді художнього поступу. Хоча при цьому і лунають голоси про те, що «розширення канону» насправді означає його деструкцію»<sup>89</sup>.

Але постмодерністське «перевертання ієрархій» передбачає саме процеси деструкції канону! Реабілітація раніше «замовчуваних» культурних голосів, в яких за кілька століть склалося уявлення про їхню «неповноту» (як про це, наприклад, писав Д.Чижевський стосовно української літератури: «неповна» нація здатна створити лише «неповну» літературу), стимулює до перегляду культурної мапи Європи у напрямку до включення в неї «інших» культурних масивів. У результаті можливі процеси формування нових діалогіч-

88 Див.: Лімборський І.В. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм. – Черкаси: ЧДТУ, 2006. – С.41 – 43; С. 96 – 103.

89 Блум Г. Західний канон. Книги на тлі епох. – К.: Факт, 2007. – С.12.

них форм спілкування всередині європейських літератур, змінюються погляди на їхню історію. «Зони контактів» між різними літературами сьогодні не тільки радикально переосмислюються, а й виробляються нові методологічні підходи до їхньої оцінки, передусім зорієнтовані на компаративізм з його інтегральним інструментарієм. Адже цілком зрозуміло, що рівень взаємодії між такими літературами, як французька (англійська або німецька) і українська (сербська, словенська, болгарська) істотним чином відрізняються від тих, які спостерігалися всередині між згаданими західноєвропейськими літературами. Водночас такі літератури, як польська і російська, вже за часів Просвітництва фактично вирішили своє надзавдання – подолати історико-культурний розрив між ними і західноєвропейськими літературами. А це, власне, порушує питання про можливість різних шляхів слов'янських літератур, за допомогою яких вони утверджувалися у світі.

Щоправда, в цьому плані і західноєвропейські літератури не створюють якусь принципову цілісність і єдність і не завжди підпорядковуються спільним для них законам художнього розвитку. Серед них також спостерігається процеси хвилеподібного «запізнювання», «надолужування втраченого», «вирівнювання» за певним зразком. Показовою в цьому плані може бути німецька література, яка внаслідок історичних причин, за словами Е.Курціуса, «ніколи не спромоглася змагатися з літературами романського світу. Її година пробіла за Гетевої доби. Доти вона приймала опромінення ззовні, однак сама нічого не випромінювала»<sup>90</sup>. Звернення до доби пізнього європейського Просвітництва і до постаті Гете з боку літературознавця виглядає цілком закономірним, якщо пригадати, що у першій половині ХVІІІ ст. у Німеччині пріоритетними напрямками були бароко разом зі «старим» класицизмом, що засвідчувала собою творчість Й.Гюнтера, Б.Г.Брокеса і Ф.Гагедорна.

Уже сьогодні зрозуміло, що незабаром постане проблема «виживання» окремих національних літератур як самодос-

90 Курціус Е. Європейська література і латинське середньовіччя. – С.44.

татніх і цілісних культурних організмів. За доби глобалізації якнайбільше заявляє про себе «страх впливу» (як його тлумачить Г.Блум), який не тільки стимулює до створення оригінальних культурних шедеврів, а й призводить до етноцентричної замкнутості і захисного націоналізму. Особливо це актуально, скажімо, для української літератури, щодо якої до сьогодні не вщухають наукові полеміки навколо літературного канону, що супроводжується низкою проблем, породжених до кінця історично нерозв'язаною проблемою культурної ідентичності.

Глобальний проект творення нового типу культурного розмаїття повертає нас до нового осмислення і реінтерпретації Просвітництва й неоуніверсалізму. Адже новий глобальний підхід при всіх історичних протиріччях все ж таки намагається акцентувати особистісне, індивідуальне, взагалі обстоює еталон індивідуального вибору в усьому, протистойть застарілому принципу політики і стратегії, яка підносить групове, локальне, вузько регіональне, – гасла, які з усією очевидністю намагалися реалізувати європейські просвітителі. Глобалізація не обіцяє нової гомогенності, пошуків однієї цивілізаційної мети, це – скоріше пошук нової єдності через нове осмислення різноманітності, нове поєднання культур і субкультур, пошук можливості почути окремі «голоси», які донедавна не помічалися. Інша річ, що право одиниці – так вже сталося історично – завжди обстоювалося в результаті протидії та протистояння тому, що нав'язувалося іззовні, намагалося підпорядкувати собі, профанувати саму ідею свободи вибору, нівелювало національне своєрідне. Слід сказати, що ані Вольтер, ані Монтеस्क'є, ані Шльоцер – теоретики європоцентризму – навіть не могли передбачити того, що їхні ідеї знову виявляться настільки актуальними на початку ХХІ ст. і будуть потребувати і кардинального переосмислення, і нових стратегій для свого втілення.

У цьому плані європейська література стає полем випробування політичних й ідеологічних акцій сприйняття/несприйняття окремих національних літератур як пріори-

тетних або провідних. Все це підсилюється пошуками нового ідеального адресата – «громадянина світу», який успадковує свої інтелектуальні знання з епохи Просвітництва і намагається пристосувати їх до реалій глобальної постісторії. У результаті можливе формування єдиного віртуального простору текстів європейської літератури, як про це сьогодні пише французький компаративіст Ж.Аккет, віддаючи тут, щоправда, пріоритетне значення французькій літературі<sup>91</sup>. Стереотип – ідентифікувати свій національний художній дискурс із загальнокультурним, загальноєвропейським – все ще спрацьовує як своєрідна «культурна пастка», закладена тими ж просвітителями.

Важливою ознакою європейської літератури є уявлення про її окремий індивідуальний образ (Gestalt), над яким тяжіє спільна для окремих національних літератур доля (Geschicks). Проте це ще не означає радикальної відмови за доби глобалізації від національних форм метаповістування, які сьогодні породжують нові глобальні тексти і контексти, зумовлюють тектонічні зрушення в специфіці художніх дискурсів, де з усією очевидністю заявляють про себе впливи «масової літератури», виокремлюються проблеми новітньої посткультурної ідентичності, «історичної травми», як вже зазначалося, глобального терору, а також виникають нові типи дискурсів, породжені інформаційними технологіями, такі, як кіберкультура (cyberculture). За таких трансформацій особлива роль покладається на реципієнта – читача, якого за доби глобалізації та мультикультуралізму можна уявити як «людину пограниччя», культурного індивіда, який свідомо грає багатьма ідентичностями і має щасливу можливість багатомірного бачення себе та оточуючого світу»<sup>92</sup>. Власне кажучи, в його свідомості і може «закріпитися» цей мінливий і значною мірою динамічний образ «європейської літератури», який сьогодні репрезентує розмаїту палітру

91 Див.: Haquette J.L. Lectures Européennes: Introduction à la Pratique de la Littérature Comparée. – Rosny-sous-bois: Breal, 2005. – P.29 – 41.

92 Глостанова М.В. Проблема мультикультуралізму и литература США конца XX века. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – С.20.

національних дискурсів з пріоритетністю «інаковості» як константи художнього мислення, де немає місця для поділу літератур на більш або менш розвинені, «повні» або «неповні», центральні або маргінальні.

У цілому глобалізацію у її стосунку до європейських літератур не можна оцінити однозначно за негативною чи позитивною шкалою. Вона містить у собі одночасно і надію, і відчуття небезпеки хоча б через те, що той, хто буде активно протистояти впливам глобалізації, ризикує в результаті опинитися на «задвірках» європейського культурного життя. Проте існує небезпідставна надія на те, що глобалізація не призведе до суцільної гомогенізації – це означало б крах європейської літератури, а буде розвиватися динамічно, відкриваючи шлях для більшої розмаїтості та багатополарності у розумінні художніх процесів в історії Європи. Беручи до уваги той факт, що навіть сьогодні деякі європейські літератури не готові до контрмісії – поширення свого культурного впливу по всьому світу, залишається також і надія, що історія літератур європейських країн буде сприйматися незабаром не як єдиний «шаблон», а як наявність багатолікого культурного простору, в якому національне розмаїття залишиться типологічною ознакою такої культурної єдності, яка власне і складає саме поняття «європейська література».

В Україні сьогодні майже не спостерігається ситуація рішучих «цивілізаційних розломів»: гамбургер, кока-колу й українські вареники можна придбати разом з еротичним романом російського/українського/американського письменника у переході Київського метрополітену. Саме в Україні якнайменш сьогодні заявляє про себе те явище, що його С.Гантінгтон, як уже зазначалося, назвав «зіткненням цивілізацій», маючи на увазі в тому числі й особливості взаємодії місцевих та глобальних культурних традицій. Але проблема «Великого Розриву» як його тлумачить Ф.Фукуяма, одна з найнебезпечніших і найочевидніших.

Інша річ, що «накладання» однією культури на іншу супроводжується різними відцентровими і доцентровими

процесами, а тому так чи так це призводить до ситуації «протистояння», «опору», викликає бажання «культурної відповіді». Значною мірою ці тенденції можна пояснити, звернувшись до сьогодення розумінням феноменів «іншого», «інакшості», «чужості», «аутсайдерства», «маргінальності» – одними з центральних констант у дискурсі мультикультуралізму. Вже сьогодні цілком зрозуміло, що утопічність радикального проекту глобального зближення культур проглядає у самій стратегії – пошуки можливого «свого», «універсального» у тому, що історично є «іншим», часто економічно та культурно відокремленим. Небезпека якраз полягає у тому, що стратегія пошуків розуміння «іншого» залежить від точки відліку, від тих окулярів, з якими планується поглянути на того, хто має право на голос як «Інший». Адже «своє» – це, як правило, завжди культурне, цивілізоване, а «чуже» ще потребує прискіпливої перевірки задля утвердження його в якості близького до «нашого» або такого «іншого», що не суперечить цивілізованому «нашому». «Цивілізаційне «ми» і позацивілізаційне «вони» – ось константи людської історії», – з гіркою стверджує С.Гантінгтон, описуючи поступ західної цивілізації у глобалізованому просторі постсучасних культур<sup>93</sup>.

В історико-культурному плані тут проглядає просвітницька інтенція самоідентифікації суб'єкта за різними регістрами: соціальним, інтелектуальним, етнічним. Цей індивід утверджується не лише як самодостатнє «я» – він намагається перенести світ своїх бажань на навколишню реальність та побачити результат своїх «цивілізованих» діянь. Сьогодні від імені цього індивіда вже говорять держави, які спираються на економічні, політичні і культурні чинники і готові запропонувати європоцентристську (точніше кажучи – західноцентристську) модель іншим державам, що і стає однією з прикметних ознак глобалізації, коли виникає можливість «до оперативної проєкції владних рішень

93 Гантінгтон С. Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку. – С.154.

у масштабах усієї планети»<sup>94</sup>.

Щоправда, дихотомія «свій»/ «чужий» не є лише однобічною формулою радикального Просвітництва, де існує раціональна поляризація цінностей, а вона є, можливо, одним з найдревніших архетипів людської свідомості, коли «чужий» ідентифікувався з «ворогом», у протистоянні з яким вирішувалося питання життя та смерті. Небезпідставно уже К. Леві-Строс наголошував на особливій логіці міфу, який, зберігаючи конкретно-чуттєвий і метафоричний характер і будучи, за словами дослідника, «логічною побудовою»<sup>95</sup>, упорядковує світ як ряд фундаментальних опозицій: «чоловіче – жіноче», «життя – смерть», «своє – чуже». Природно, що «ворожому», «ворогові» тут відводилося важливе місце. Йому не тільки треба було протистояти, але водночас його треба було якось «освоювати» і перетворювати на щось зрозуміле, невороже, власне кажучи, «своє».

Але з іншого боку, – і це особливо важливо для усвідомлення автохтонності власної національної літератури в колі інших, – «чужинець починається тоді, коли виникає усвідомлення своєї відмінності»<sup>96</sup>. Іншими словами, до кінця зрозуміти своєрідність і значущість своєї національної літературної традиції абсолютно неможливо без зіставлення її з іншими літературними ідентичностями, іншими «голосами», причому передусім у тому ракурсі, коли виникає примарна перспектива розрізнити, що є власне «своє», а що «чуже» у художній парадигмі певної епохи. Адже цілком зрозуміло, що вже від часу формування *Weltliteratur*, як її розумів Гете, і до доби глобалізації іноді практично неможливо визначити в національній художній свідомості, де пролягає чітка межа між власне автохтонним і привнесеним, особливо якщо немає прямих знаків й експліцитних ознак, що вказують на факт культурної асиміляції.

94 Неклесса О.І. *Ordo Quardo* – четвертий порядок: пришестя постсучасного світу. – С.40.

95 Леві-Стросс К. *Структурная антропология*. – М.: Эксмо-Пресс. 2001. – С.232.

96 Крістева Ю. *Самі собі чужі*. – К.: Основи, 2004. – С.7.

Усе це ускладнюється і таким феноменом, як субглобалізація – процесами, що мають не світовий, а регіональний характер. Для України, наприклад, це виливається у таке явище, як «європеїзація», в якій убачають сьогодні панацею від усіляких бід, іноді не розуміючи, що Європа сьогодні неоднорідна хоча б у тому плані, як вона сприймає/протистоїть процесам світової глобалізації. Один з відомих дослідників світової глобалізації П.Бергер справедливо наголошує на тому, що «Захід навряд є гомогенним культурним організмом, і тому разом з глобалізацією поширюється і його сповнена конфліктами неоднорідність»<sup>97</sup>. Якщо говорити в цьому плані про художню літературу, то письменник опиняється у складній ситуації внутрішньої невизначеності, в ньому відбувається постійна внутрішня боротьба складних «ідеологічних матриць»: у своїй творчості він має обстоювати свободу слова і водночас зберігати кодекс політичної й етичної коректності, захоплюватися голлівудським культом мужності і водночас якось поєднувати це з феміністичним началом української літератури. Іншими словами, він повсякчасно повинен щось з чимось порівнювати, тобто виступати у ролі, іноді до кінця не усвідомлюючи цього, своєрідного компаративіста. Водночас українську літературознавчу компаративістику тут очікує найнебезпечніша тенденція – штучного «підтягування» свого художнього досвіду до якогось розмитого, нестабільного за часів глобалізації, уявного, раціонально витлумаченого ідеального взірця, за яким начебто приховується гетівське *Weltliteratur*.

В українській літературі вже від часу становлення новочасного канону спостерігалася тенденція обережного, вкрай поміркованого ставлення до західноєвропейського художнього досвіду. Г. Квітка-Основ'яненко був абсолютно переконаний у тому, що його неможливо механічно перенести на ґрунт вітчизняної культури, оскільки нашу «кровь не превратишь ни в какую микстуру; она не терпит никакой

97 Бергер П.Л. *Культурная динамика глобализации // Многоликая глобализация. Культурное разнообразие в современном мире /Под ред. П.Бергера, С.Хантингтона*. – М.: Аспект Пресс, 2004. – С.22.

иностранный подмеси. Сначала, правда, когда искусным, оболстительным образом вольют в нее некоторое количество иностранных помоев, приправленных сахаром, она забурлит, запенится, зашумит, пойдет колобродить – но ненадолго»<sup>98</sup>. Проте це зовсім не означало того, що західно-європейські настрої, які викликали найбільше неприйняття у письменника, не здобули поширення в Україні: вони були сприйняті як на рівні окремих ідей, так і художніх форм, будучи переосмисленими крізь призму специфічної української літературної традиції, яка намагалася дистанціюватися від західноєвропейських радикальних ідей та проектів, в тому числі й самим Квіткою-Основ'яненком<sup>99</sup>. Тому тут уже наявна проблема не стільки того, як і у який спосіб українська література «наздоганяла» європоцентристський канон, а проблема зовсім іншого гатунку, а саме – оксиденталізму, особливо у плані того, як цей канон було сприйнято і які можливі альтернативні моделі художнього мислення українська література змогла запропонувати.

Постсучасний спосіб наукової дискурсії дає багатьом слов'янським літературам новий шанс для самоутвердження. Не можна не погодитися з висловленою М. Тлостановою думкою: «Світова література більше не розглядається у чарунках окремих національних традицій, але скоріше крізь призму тих чи тих глобальних, з точки зору постколоніалістів, культурних, політичних, психологічних впливів, закономірностей, понять – наприклад, таких як «історична травма», рабство, терор, вигнання, бездомність, втрата культурної ідентичності»<sup>100</sup>. Як це не парадоксально, але можна стверджувати, що процеси світової глобалізації дають важливу перспективу для української літератури, над якою від другої половини XVIII ст. нависає комплекс «меншовартості» або,

98 Квітка-Основ'яненко Гр. Твори: У 8 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т.6. – С.63.

99 Див.: Лімборський І. В. Творчість Григорія Квітки-Основ'яненка. Генеза художньої свідомості, європейський контекст, поетика. – Черкаси: Брама-Україна, 2007. – 108 с.

100 Тлостанова М.В. Проблема мультикультуралізму и литература США конца XX века. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – С.7.

використовуючи термінологію Д. Чижевського, «неповноти», а говорячи сучасною термінологією, «колоніальної травми». І хоча тут приховуються суттєві небезпеки – глобалізація так чи так намагається нехтувати поняттями автохтонного, національного, вона «мирно» нав'язує свої пріоритети тим країнам, яких прийнято вважати відносно «слабкими» (П. Бергер), – за наявної тенденції до визнання «інших голосів», плюралістичності культурної парадигми, перефразовуючи М.Бахтіна, «поліфонізмі» національних художніх дискурсів, кожний з них має сьогодні право бути вписаним у *Weltliteratur* на рівних засадах з іншими, за якими визначалася донедавна пріоритетність «більш впливових».

Як ніколи раніше, перед українською компаративістикою постає завдання: розробити в контексті глобальних змін нову парадигматику української художньої свідомості вже від початку XIX ст. з урахуванням таких важливих у сучасній гуманітаристиці понять, як «література пограниччя», гібридність, амальгамність художнього мислення, «культурне запізнювання». Особливо це актуально зважаючи на те, що саме в цей час вона формувалася як особливий тип культурної комунікації, існуючи фактично на межі культур, мов, епох. Адже на початку XIX ст. ще не було уявлення про цілісність української літератури і навіть поява «Енеїди» І. Котляревського 1798 року в Петербурзі могла бути сприйнята як своєрідний «провокативний жест», за допомогою якого українська словесність спромоглася заявити про себе низьким, бурлескним дискурсом, що загострив проблему української національної ідентичності. Вибудовувалася особлива топіка художньої культури, яка переслідувала не суто художню, а й значною мірою політичну й ідеологічну мету як обстоювання права українського художнього слова на існування. За таких умов проблема, наскільки українська словесність відповідає європоцентристським просвітницьким стандартам *Weltliteratur*, не усвідомлювалася як першочергова й актуальна. Упродовж перших десятиліть XIX ст. українська література хиталася між різними мовними стихіями,

різними адресатами, власне нарататорами (російськомовним й україномовним) й існувала фактично на рівні окремих «голосів» – І. Котляревський і його послідовники, Є.Гребінка, П.Гулак-Артемівський, Г.Квітка-Основ'яненко – аж до появи перших творів Т.Шевченка, якому належить виключна роль у творенні особливого типу «захисного націоналізму», метою якого, за словами Е.Томпсон, є «захист національної ідентичності»<sup>101</sup>. Пригадаємо, наскільки залежним був уже згадуваний Г. Квітка-Основ'яненко від того, що про нього напише російська критика, як його твори будуть сприйняті російським читачем, а тому часто був змушений виправдовуватися і пояснювати свою позицію у тому чи іншому творі. Звідси значною мірою поштовх до усвідомлення локальності української словесності, її повноцінне побутування лише серед «своїх», «земляків», до яких, приміром, звертається Є.Гребінка у пошуках «рідної душі» в критичному нарисі 1841 року «Так собі до земляків». Парадокс становлення новочасного художнього дискурсу в Україні часто полягав у самій стратегії – утвердження літератури через несприйняття того, що можна було маркувати як «чуже» і «вороже», у межах сьогоднішньої наукової термінології – «колоніальне» і «домінантне». Гребінка, приміром, говорить про те, що перебуваючи у Петербурзі, він згадує з особливою ностальгією Полтавщину і нарікає на те, що йому не вистачає рідного, «нашого» слова, а тому і звертається до «Енеїди» Котляревського і повістей Квітки-Основ'яненка, яких із задоволенням час від часу перечитує. Новомодні книжки, написані «московською мовою», йому незрозумілі і далекі: «Нічого робить, положиш на полицю новенькі книжечки: хай полежать поки порозумнішаю»<sup>102</sup>, – не без самоіронії зазначав письменник. Однак саме тут не можна не відчутти тенденцію до усвідомлення особливостей своєї національної ідентичності як проблеми «прилаштування» до нового культурного

101 Томпсон Е.М. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм. – К.: Основи, 2006. – С.19.

102 Гребінка Є. П. Твори: У 3 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т.3. – С.490.

голос людини, яка психологічно має іншу мотивацію до літературної творчості, ніж петербурзьке оточення. Для нього він був «інший», «чужий», щодо якого можна демонструвати свою інтелектуальну зверхність і формувати його образ «як людини обмеженої, боязкої й запопадливої», що робили, наприклад, І.Панаєв і В.Белінський<sup>103</sup>.

Новий посткультурний глобальний проект закономірно вимагає нового методологічного інструментарію для з'ясування самої сутності поняття «Weltliteratur», хоча вже сьогодні цілком очевидно, що далеко не останню роль тут будуть відігравати компаративні дослідження. Загострення протиріччя між проблемою фрагментації окремих національних літературних парадигм і власне самою глобалізацією навряд чи зможе суттєво вплинути на процеси «зближення світів» початку ХХІ ст. Очевидно також, що багатополюсність нового світового упорядкування дозволяє раніше замовчуваним культурним «голосам» заявити про себе, формує нову єдність шляхом нового осмислення культурного розмаїття, співвідношення та поєднання культур та субкультур. Особливо це актуально для української літератури, яка завжди виявляла потенційну гнучкість й особливу динаміку щодо засвоєння розмаїтого дискурсу європейських і світових впливів, демонструвала оригінальну модель їхньої репрезентації в межах власної культурної парадигми. Отже, проблема Weltliteratur сьогодні постає у специфічному ракурсі проблеми стереоскопічності, багатоголосся постсучасних реалій глобалізованої культурної свідомості, беручи, щоправда, до уваги стан «культурної тривоги» за долю національних, автохтонних художніх цінностей та надбань.

103 Див.: Ушкалов Л. Українська ідея Євгена Гребінки // Ушкалов Л. Сковорода та інші. Причинки до історії української літератури. – К.: Факт, 2007. – С.268.



## РОЗДІЛ 2 (ТРАНС)КУЛЬТУРНІ, (ТРАНС)НАЦІОНАЛЬНІ ЗМІ- НИ В СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

### 2.1. «Наш Шекспір», або Доля шедеврів світового письменства за доби глобалізації

Початок ХХІ століття, який з особливою силою загострив конфлікт між глобальним і локальним (глокальним), універсальним і партикулярним, характеризується формуванням нових модусів і моделей культурного і цивілізаційного мислення. Сьогодні перед національними культурами постають питання, від вирішення яких залежить не лише їхня власна доля, а й загальна картина нового «глобального світоустрою». У процесах просторово-часового стиснення світу, залучення й присвоєння локального, приписування і переписування традиційних значень, – всього того, що зараз визначає логіку і динаміку глобалізації, – намітилися тенденції нового інтелектуального проекту глобальної культури і літератури. В останні десятиліття ми є свідками того, як започатковується новий тип глобальної свідомості та глобальної пам'яті, на які покладається роль об'єднувального чинника у цих процесах. Інша річ, що до сьогодні людство так і не виробило такого поняття як «світова пам'ять». Маємо історичні досвіди окремих національних культур, окремо взятих літератур, деякі з яких в історії претендували на роль «світових», але не спільну культурну матрицю художньої свідомості. Отже, маємо – при всій сьогоднішній контрверсійності цих понять – «світову культуру», «світову літературу», але не «світову пам'ять». А саме від її культурного коду залежить відповідь на одне з головних питань глобалізації – які культурні (літературні) моделі здатні до продукування таких ідей і художніх форм, що можуть «облетіти» увесь світ, а які – ні? Більше того, постає й інше проблемне питання, яке вже стосується результатів цього культурного поступу, як, приміром, – які з них проявляють толерантність до локальних традицій,

а які виявляються «закритими» для «зустрічних течій» і культурного діалогу?

Постать Шекспіра в цих складних процесах та дискусіях навколо них сьогодні виглядає знаковою. Наприкінці ХХ ст. на Заході спостерігалася нова хвиля інтересу до творчості видатного драматурга в площині нового «перепрочитання» (rereading) його спадщини. Шекспір виявився «центральним текстом» для представників різних теоретичних і літературознавчих шкіл – від представників «нового історизму», «культурної поетики» до постколоніалізму і літературознавчої компаративістики в усіх її розмаїтих теоретичних розгалуженнях і різновидах. Уже Г.Блум помітив особливий вектор глобальної рецепції Шекспіра у світі, що стимулює подекуди вироблення локальних резистентних механізмів щодо його впливу: «В сучасній Америці Шекспіра перетворюють на європоцентричне джерело влади, що пригноблює законне бажання культурного відродження різноманітних меншин»<sup>1</sup>, – зазначав він. Водночас постколоніаліст Е.Саїд побачив, окрім резистентності, й проблему «культурного змагання» з Шекспіром за право репрезентації<sup>2</sup>. Іншими словами, процеси децентрації Шекспіра на мапі літературної історії Заходу відбувається одразу з двох сторін – з боку тих, хто претендує на голос «іншого», тобто того, хто був раніше пригноблюваним і колонізованим Заходом, і, власне, з боку самого Заходу, який сьогодні переймається проблемами власної ідентичності і болісно переживає хворобу «кінця історії». Подібна методологічна модель базується передовсім на стратегіях постсучасної літературознавчої компаративістики, яка відкриває важливий простір для оприявлення контрверсійних механізмів «освоєння» і «присвоєння» літературних традицій, «приписування» їм локальних значень. Один з теоретиків світової глобалізації Р. Робертсон особливо наголошує зараз на тому, що навіть такі «символічні» національні і світові постаті, як Шекспір,

<sup>1</sup> Блум Г. Західний канон. Книги на тлі епох. – К.: Факт, 2007. – С.61.

<sup>2</sup> Саїд Е. Культура й імперіалізм. – К.: Часопис «Критика», 2007. – С.302.

сьогодні стають дедалі доступнішими, за його словами, «для диференційованого глобального тлумачення і споживання». «Творчість англійського драматурга, – зазначає Робертсон, – була перекладена й інсценізована в широкому колі різних культур. Шекспір уже не належить винятково Англії – він набув універсального значення. У цьому сенсі нам слід відрізнити Шекспіра як виразника англійськості від Шекспіра як наділеного локально-глобальною актуальністю»<sup>3</sup>. Таким чином, глобалізація загострює складну проблему ідентифікації митця у просторі глобально-локальних відносин, а відтак, якщо скористатися термінологією Поля Рікера, і його «нарративної ідентичності», адже виявляється, що світ знає не Шекспіра, а «шекспірів», які в різних національних середовищах абсолютно або частково не співпадають один з одним. У більш глибокому плані спостерігається мультиплікація постаті видатного драматурга, а його тексти стають засобом для маніпулювання у сфері глобальної комунікації, коли кожна культура пропонує модель «Іншого», тобто «Свого Шекспіра».

В останні кілька років з'явилася низка нових праць про Шекспіра, в центрі яких проблеми культурних трансформацій Шекспіра у глобальну епоху, причому визначальним моментом у них виявляється саме компаративна складова. У цьому плані слід згадати працю Г.Коурсена «Перекладений Шекспір: похідні в кіно і на телебаченні» (2005), в якій особливо наголошується на тому, що американізація Шекспіра призводить іноді до дуже суперечливих наслідків, що супроводжуються такими явищами, як його «комерціалізація», «жаргонізація» авторського тексту, американський «нарцисизм» у способах дистанціювання від англійського драматурга. Зрештою, не дивно, що екранізований Шекспір має дуже мало спільного з текстами самого Шекспіра<sup>4</sup>. Один з найпоказовіших прикладів постсучасної трансформації

3 Глобальні модерності / За ред. М.Фрезерстоуна, С.Леша та Р.Робертсона. – К.: Ніка-Центр, 2008. – С.65.

4 Див.: Coursen H. R. Shakespeare Translated: Derivatives on Film and TV. – New York: Peter Lang, 2005.

видатного англійця – екранізація «Ромео і Джульєтти» режисером Базом Лурманом у 1996 році, події якої розгортаються в мегаполісі з усіма атрибутами життя людини постіндустріальної доби.

Проблеми рецепції та перепрочитання Шекспіра за доби мілленіаризму виходять на перший план у книзі Томаса Картелі «Марло, Шекспір і структура театраль-ного досвіду» (1991). Літературознавець чітко окреслює проблему сприйняття творів Марло і Шекспіра в тому компаративному аспекті, який не стосується того, як вони «перегукуються» або пов'язані на рівні типологічних зв'язків один з одним, а зосереджений на тому, щоб перевести полеміку компаративістів з наукових кафедр у театральне середовище, аби відповісти на те, як драматурги формували особливий тип театального глядача і як відбувалося становлення того, що прийнято означувати як його «театральний досвід». На думку дослідника, який послуговується неофрейдистськими підходами, у Шекспіра склався специфічний спосіб спілкування з глядачем, причому принципово відмінний від поширеного за елизаветинської доби способу, зорієнтованого на те, щоб за трагічних сюжетних обставин все ж таки «повернути задоволення» глядачеві. Шекспір запровадив тут принцип демістифікації ортодоксальних моделей творчої фантазії, глибинних структур віри і поведінки дійової особи. А це в свою чергу стимулювало появу особливої культури глядача, у якого формувався індивідуальний смак, фантазія і бажання висловлювати власну точку зору. Все це активно акумулював глядач постсучасності, але, зрозуміла річ, початкові шекспірівські інтенції наповнилися новою семантикою, а постать усередненого глядача доби глобалізації постає в контексті проблем його самототожності, здатності до артикуляції власного, а не нав'язаного іззовні слова, пріоритетності глобального над індивідуальним<sup>5</sup>.

5 Cartelli T. Marlowe, Shakespeare, and the Economy of Theatrical Experience. – Philadelphia: University of Pennsylvania, 1995. – P. 95–101.

У плані рецепції і переосмислення Шекспіра в різних типах цивілізаційних і культурних практик інтерес становить книга Лі Руру «Shashibiya: постановки Шекспіра в Китаї», яка побачила світ у Гонконгу 2003 року. І хоча загальна тональність монографічного дослідження значною мірою нагадує праці французьких компаративістів першої половини ХХ ст. з акцентуванням на «впливості», в процесі викладу матеріалу авторка доходить цікавих й оригінальних висновків. Сприйняття Шекспіра у Китаї зумовлювалося не лише інтересом до здобутків європейської культури, а й специфічним способом інтерпретації видатного англійця на Сході. Велику роль відігравав переклад, який не тільки робив доступним іншомовний текст для китайської аудиторії, а й повинен був знайти правильні, адекватні структурні моделі, семантичні засоби і художні форми для «перекодування» текстів Шекспіра в іншому типі культури. Причому іноді знайомство з англійським драматургом відбувалося не прямо, а опосередковано. Так, ще на початку ХХ століття значний вплив на сприйняття Шекспіра в Китаї мав переклад «Оповідок з Шекспіра» Чарльза і Мері Лем, здійснений Лін Чу. Проте, вже тут рельєфно увиразнилися механізми «накладання», «перехрещування» і навіть «протистояння» різних ментальностей, на цивілізаційному рівні «сильних» і «слабких» культур. А це власне ті проблеми, які характеризують сьогоднішню картину глобальних процесів. Сама Лін Чу у передмові до свого перекладу зазначала: «Завжди казали, що раціоналізм європейців надто далекий для нас, оскільки наше знання обмежене і наш кругозір визначений минулим; що у нас переважає старе над новим, і ми полюбаємо говорити про дух і богів. У результаті наш народ став слабким і вироджується з дня на день»<sup>6</sup>. Звичайно, цей стереотип обурює перекладачку, вона аж ніяк не може погодитися із процесами «приписування» з боку «освічених» європейців тих значень і символів китайській культурі, які не мають

6 Ruru L. Shashibiya: Staging Shakespeare in China. – Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003. – P.13.

нічого спільного зі справжнім станом речей. Таким чином, уже на початку ХХ ст. у рецепції Шекспіра в Китаї намітилася цікава тенденція – його сприймали й тлумачили в контексті «закритості/ відкритості», «готовності / неготовності» китайської культурної традиції для західноєвропейських впливів. Процес ідентифікації Шекспіра у Китаї відбувся на шляхах «зустрічі» його текстів з «іншою», неєвропейською художньою свідомістю, що стимулювало до появи сьогодні нової моделі рецепції митця. Ця модель базується на тезі, що наявність іншого є обов'язковою умовою для власної самоідентифікації, а свідомість «іншого», за словами російського філософа О.Панаріна, «набагато складніша за наші очікування»<sup>7</sup>. Справді, саме «інша» культура здатна завдяки своєму «інакше-буттю» звертатися до шекспірівського дискурсу з нетривіальними, незвичними для західної культури проблемними запитаннями із очікуваннями культурної відповіді, яка є актом глобального «перепрочитання» Шекспіра.

Особливий інтерес становить праця Габрієля Ігена «Шекспір і Маркс» (Нью Йорк, 2004), в якій порушуються проблеми соціального контексту творчості видатного англійця, як-от проблеми праці у трагедіях, тогочасного ринку, товарного обігу, особливостей соціальних колізій та стосунків. При цьому дослідник вдається до цікавих аналогій та екскурсів. Так, приміром, Жак Дерріда, який не уникнув впливів К.Маркса, запропонував на підставі постструктурального прочитання «Гамлета» критичну візію про різні варіанти репрезентації (як, приміром, гра в межах іншої гри) як способу досягнення і наближення до істини. А в «Комедії помилок» Ігена цікавить момент ідентифікації особистості. Якщо Маркс обстоював тезу про те, що ми є тими, кого в нас бачать інші, роблячи висновки на підставі наших вчинків, то у Шекспіра спостерігається принцип дзеркального подвоєння в ідентифікації героїв (у комедії це – двійня, чоловік і дружина, клієнти повії) шляхом їх-

7 Философия истории: Учебное пособие /Под ред. профессора А.С.Панарина. – М.: Гардарики, 1999. – С.17.

ньої взаємної замінюваності, демонструючи те, що Маркс називав товарним фетишизмом при обміні самих товарів<sup>8</sup>.

Звичайно, постсучасні компаративні проєкції Шекспіра не вичерпуються згаданими працями, але в них, на наш погляд, виокремилися специфічні проблеми, пов'язані з глобальними трансформаціями постаті англійського драматурга. В основі цих підходів – бажання не стільки нової інтерпретації його творчості, скільки прагнення з позиції XXI ст. «перепрочитати» в компаративному ключі Шекспірівський текст у складній взаємодії з історичним контекстом XVI – XVII ст. з метою з'ясування того, наскільки цей текст було сприйнято і, можливо, проартикульовано у постсучасній глобальній свідомості. Одним словом, на прикладі Шекспіра виразно намітилися тенденції до пошуків того «центру» (при всіх сьогоднішніх негачіях щодо будь-якого типу «центризму»), що, можливо, буде здатен тримати конструкцію нової глобальної «світової пам'яті». У методологічних підходах до Шекспіра змінюється ракурс і навіть «оптика» спостерігача-дослідника, який перебуває в процесі постійної саморефлексії, того, що на Заході називають «self-reflexive aspect of literary studies». Шекспір сьогодні у постсучасних дослідженнях постає і як політико-культурне тло, і як фокус перехресування історій різних цивілізацій, і як «проблемне поле» культурних кодів, які беруть участь у поступі глобалізації.

Але не можна при цьому сказати і того, що добре відомі імена Данте, Рабле, Вольтера, Гете, Толстого і Достоевського також не зазнають реінтерпретацій і залишаються у стабільній і незмінюваній «ієрархії» світових шедеврів. Процеси «приписування» нових значень, реінтерпретацій, ревізій – цілком закономірні в результаті поступу глобалізації – стосуються також і їх у повному обсязі. Наднаціональне значення визначних класиків сьогодні бачиться у перспективі складних процесів взаємодії літератур на рівні дихотомій: своє/ чуже, глобальне/локальне (глокальне), історично

<sup>8</sup> Egan G. Shakespeare and Marx. – New York: Oxford University Press, 2004. – P. 7-21.

близьке/ віддалене, знакове/ маргінальне. Творення нових альтернативних культурних «неосвітів», які здатна сформулювати лише постсучасна людина з багатьма ідентичностями, що легко маніпулює іменами донедавна канонічних авторів, втрачає єдиний національний стрижень, посутньо заперечує гайдегерівську тезу про наявність особливих міфічних стереотипів колективної пам'яті.

Якщо звернутися до історії рецепції Шекспіра у світовому і європейському контексті, то тут глобальні проєкції цілковитого сприйняття/ несприйняття давалися взнаки – і про це сьогодні можна переконливо сказати – вже від часу Просвітництва, яке остаточно закріпило уявлення про європоцентризм, поклато початок модерності, яка сьогодні вилася в постмодерність, мультикультуралізм і глобалізацію. Коли Гаролд Блум поставив Шекспіра у центр літературного канону і писав про те, що бути «митцем у колі західної традиції після Шекспіра, котрий подарував нам найкращі зразки прози і поезії, є долею вельми незavidною: після нього надто проблематично бути оригінальним у найбільш важливих ланках літературного письма»<sup>9</sup>, то він мав на увазі – і на цьому слід особливо наголосити – саме Захід. Процес «присвоєння Шекспіра» («наш Шекспір») відбувався дуже потужно західноєвропейськими літературами і про це багато написано в науковій літературі. Інші культурні регіони виявилися не просто культурно віддаленими від особливого шекспірівського дискурсу, а й торували власні національні шляхи поступу національної художньої свідомості, перебуваючи майже в ізоляції від впливу подібних культурних шедеврів, створених не лише Шекспіром, а й іншими видатними представниками західного канону.

Але саме сьогодні, за доби глобалізаційних трансформацій, які призводять до культурного «стиснення» світу, цей факт сповнюється особливою семантикою. «Присвоєння» Шекспіра обертається сьогодні новим типом приписування символічних «значень» англійському драматургу і поету.

<sup>9</sup> Блум Г. Західний канон. Книги на тлі епох. – С.15.

Йдеться передусім про великий спектр інтерпретацій на основі локальних резонансів рецепції цього автора. Все це може вилитися (і подекуди це вже спостерігається) у приписування видатному англійцю тих значень в термінах локального контексту, які абсолютно відсутні у самого Шекспіра. Наприклад, «синдром Шекспіра в джунглях», про що сьогодні пише такий теоретик глобалізації, як Йонатан Фрідман<sup>10</sup>. Іншими словами, так чи так постає питання в контексті парадигми мультикультуральності і постколоніалізму: а чи потрібен Шекспір у джунглях тубільцеві, який призвичаївся бачити світ зовсім в іншій системі символів, знаків і культурних кодів, аніж «освічений» європеєць?

Постколоніальна критика сьогодні говорить про те, що шекспірівський дискурс начебто і був художньо незалежний від політики та історії, але все ж таки набув в процесі європоцентристських процесів містичного значення, в результаті чого західна література почала переслідувати політичні цілі. А тому гостро постає проблема – постколоніального «присвоєння» чи скоріше «переприсвоєння» Шекспіра, якого слід звільнити від ідеологічних і політичних нашарувань, а також відмовитися від самого принципу – приписування літературі не властивих для неї функцій колоніальних зазіхань та культурної експансії. Одна з умов – утвердження культур Третього світу (Third World) як особливої герменевтичної точки чи позиції інтерпретацій/реінтерпретацій культурних шедеврів Заходу.

Але подібні контroversійні інтерпретаційні моделі сприйняття Шекспіра продемонструвала і сама Європа. Добре відомо, що епоха Просвітництва відзначилася у край суперечливою рецепцією творчості видатного англійця, але сьогодні все це сповнюється новими, раніше не відомими смислами, які особливо увиразнюють складні шляхи глобального зближення національних європейських культур.

Уже Вольтер, який великою мірою має завдячувати англій-

10 Фрідман Й. Глобальна система, глобалізація та параметри модерності // Глобальні модерності / За ред. М.Фрезерстоуна, С.Леша та Р.Робертсона. – К.: Ніка-Центр, 2008. – С.117.

ській культурі і філософії у формуванні власного світогляду, хоча і визнавав геній Шекспіра, але писав про нього як про автора, у якого «немає навіть невеликої іскорки гарного смаку і якогось знання правил». Шекспір, як вважав Вольтер, «погубив англійський театр», створивши трагедії, які нагадують «жахливі фарси»<sup>11</sup>. Більше того, він закликав сучасників уникати впливів англійського поета, натомість пропонуючи послуговуватися для наслідування творами Гомера та Вергілія. Зрозуміла річ, що в системі пріоритетів просвітницького класицизму, до якого належав сам Вольтер, шекспірівський дискурс виявився практично не затребуваним. Твори великого англійця принципово суперечили самій наративній моделі просвітницького класицизму, який послуговувався художнім словом, спрямованим на семантичну «прозорість», а художній дискурс претендував на артикуляцію істини у художній формі. Останній момент фактично відсутній у творах Шекспіра, адже його герої завжди сумніваються не лише в можливість самовиявлення за допомогою слова, а й в істинності самого слова, яке зазвичай «грає» багатьма семантичними відтінками та нюансами.

Таким чином, уже у в першій половині XVIII столітті в Європі існувала вищезазначена проблема приписування певних значень і семантичних «кодів» знаковим постатям європейської культури. Звичайно, вже тоді постала проблема адекватності/неадекватності перекладів Шекспіра, тексти якого було важко проінтерпретувати за допомогою іншої національної мови, послуговуючись поширеним тогочасним уявленням про художній переклад як про «найбільш точну передачу ідеї оригіналу»<sup>12</sup>. Щоправда, уже 1771 року Й.Гете, переглядаючи творчі здобутки французького театру класицизму, особливо підніс роль драматургії і поезії Шекспіра, зазначивши, що його театр – «чудова скринька старожитностей, де світова історія рухається перед нашими очима»<sup>13</sup>. Гете у своїх оцінках Шекспіра спирається значною мірою на

11 Вольтер. Философские сочинения. – М.: Наука, 1989. – С.160.

12 Bassnet S. Translation Studies. – London: Routledge, 2002. – P.70.

13 Гете И.В. Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Художественная литература, 1980. – Т.10. – С.263.

просвітницьке уявлення про роль і значення письменника – звідси його апеляція до універсальності, світової історії, а відтак і космополітичного бачення ролі англійського драматурга, твори якого можуть прислужитися для розбудови окремих національних літератур.

Все принципово змінилося за доби романтизму – переклади творів Шекспіра німцями Августом Вільгельмом Шлегелем та Людвігом Тіком засвідчили появу іншої інтерпретаційної моделі англійського письменника. Погляд на англійського автора як на «спонтанного» генія, який без належної освіти і знання правил, зміг створити «вічні» художні шедеври, а також уявлення про художній переклад його текстів, як про «повноцінну передачу самого креативного духу оригіналу, його меседжу до читача»<sup>14</sup>, значно розширювали рецепцію Шекспіра як гідного для наслідування письменника. Їхній переклад виявився настільки вдалим, що, за словами Френца Хорста, «інші німецькі перекладачі наступних епох, звертаючись до творів Шекспіра, послуговувалися цим перекладом як певним «стандартом»<sup>15</sup>. Але і за доби романтизму просвітницька універсалізація англійського письменника як «автора всіх народів і часів» дедалі сильніше закріплювалася у свідомості європейців.

Тим часом приписування певних усталених значень, символічних кодів і стереотипів одному із письменників багатолікої Європи, як правило, має наслідком вибухи індивідуальних протестів із нагальною вимогою – переглянути універсальність самої постаті Шекспіра. Безперечно, таким вибухом-протестом в європейській художній свідомості був критичний нарис Л.Толстого «Про Шекспіра і про драму» (1906). Нагадаю побіжно основні концептуальні моменти праці російського письменника. Толстой звинувачує Шекспіра у відсутності власної філософії, інтересу до суспільних та релігійних проблем, в англійського автора немає чітко виписаних характерів (відлуння вольтерівського звинувачення у нехтуванні правилами?), багато нереальних подій та відірваних від життя фантазій, а композиція часто склеєна з окремих монологів, балад, низьких жартів і дебатів. Висновок: Шекспір нікчемний письменник і один з найбільших відразливих авторів у світі. (Щоправда, при цьому відомо, що у приватних розмовах з С.Толстою, московським актором Т.Селівановим видатний російський письменник високо оцінював Шекспіра). Подібне, у своїй основі контрверсійне, ставлення до Шекспіра дозволило М.Бахтіну дійти висновку про особливості психологічної організації російського письменника, який часто схилився до тенденційного перебільшення, коли це стосувалося висловлених ним ідей: «Там, де Толстой прагне довести слушність своїх поглядів, він слабкий, надмірно викривлює і не бажає зрозуміти митців, яких він відкидає»<sup>16</sup>).

14 Bassnet S. Translation Studies. – P.70.

15 Horst F. The Art of Translation // Comparative Literature: Method and Perspective. – Corbondale, IL.: Southern Illinois University Press, 1961. – P.74.

Майже через сорок років, а саме 1941 року, Д.Орвел спробував реабілітувати англійського драматурга в очах європейських читачів. Свій есеї «Толстой і Шекспір» він вибудував як полеміку з основними ідеями російського автора. Толстой, на його думку, намагається аналізувати Шекспіра не як митця, а як філософа і морального проповідника і, завдяки такому підходу, заперечує його. Інша річ, якщо спробувати поглянути на видатного англійця з естетичної і художньої точки зору. Якщо Шекспір і не виявляє себе глибоким філософом і моралістом, то це зовсім не свідчить про те, що він – посередній митець. Насправді людство має завдячувати видатному англійцю за те, що «в ньому є щось несуперечливе, велике, позачасове, те, що спромоглися оцінити мільйони простих людей і не зміг оцінити Толстой»<sup>17</sup>.

Водночас для Орвела – у Шекспіра є свій власний моральний кодекс, а тому він демонструє більшу моральність, аніж, скажімо, Д.Чосер або Д.Боккаччо. Велич його творів можна відчутти у будь-якому регіоні світу завдяки художнім перекладам, у чому письменник переконався сам, перебуваючи на

16 Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Русские словари, 2000. – Т.2. – С.255.

17 Оруэлл Д. «1984» и эссе разных лет. – М.: Прогресс, 1989. – С.243.

виставі драматурга на Цейлоні, де, за словами Орвела, його грали на мові, про яку він «взагалі нічого не чув».

Не менш важливим у світлі глобальних модерностей представляється і процес «присвоєння» Шекспіра в Україні. Цілком зрозуміло, що у ХІХ столітті великого англійця у нас сприймали не зовсім так, як на нього дивилися на Заході. Це був «інший» Шекспір, який завдяки перекладам поставав значною мірою як своєрідна «проекція» українського національного бачення постаті великого драматурга. Іншими словами, тут ми зустрічаємося зі складними трансформаційними моделями, завдяки яким українські письменники намагалися побачити у творах Шекспіра те, що було, на їхню думку, важливо для самої української культури. І річ не тільки у тому, як перекладали Шекспіра, використовуючи іноді бурлескню традицію української літератури, чого не уникнули, скажімо, ні М.Старицький, ні П.Куліш. Важливим представляється те, що в Шекспірі бачили той непересічній геній, який своєю творчістю здатен стати важливим чинником залучення самого українського письменства до світової літератури, а українців до здобутків європейської цивілізації. Звичайно, такий ракурс сприйняття його постаті був надзвичайно далекий для англійців, французів і німців, власне всіх тих «освічених» європейців, художня словесність яких не знала політичного і культурного тиску з боку інших державницьких націй. П.Куліш у поезії «До Шекспіра» наголошує на наднаціональному значенні видатного англійця і водночас бачить його особливу роль у житті українців:

*Шекспіре, батьку наш, усім народам рідний!  
Чи чуєш, як зове тебе народ незгідний,*

*Приблуда степовий, наслідник розбишацький,  
Що й досі чествує свій путь і дух козацький?*

*Світило творчества, Гомере новосвіту!  
Прийми нас під свою опіку знакомиту:*

*Дай у твоїм храму нам варварства позбутись,  
На краці почуття і задуми здобутись*<sup>18</sup>.

У контексті сьогоденних проблем ці оцінки і полеміки цікаві тим, що англійський драматург виявляється у центрі складних дискусій про транскультурну близькість/далекість до сучасного письменства. Від часу Просвітництва існує тенденція до творення кожною культурною епохою свого «проекту Шекспіра», нехай навіть у рамках парадигматичної формули «наш/ не наш Шекспір». Йому приписували ті знакові коди та символічні значення, які впливала не лише з текстів англійського автора, а й з самої ідейної спрямованості епохи, яка бралася проінтерпретувати його твори. Причому, якщо спочатку існувала інтенція розглядати самого Шекспіра як виразного представника англійської літературної традиції, як це спостерігається, скажімо, у Вольтера чи Гете, то в подальшому на його постать дивилися як на таку, що має наднаціональний вимір, коли національний момент уже не артикулюється як визначальний для його творчості (Л.Толстой). Зрештою, сьогодні це бачиться як проблема відсутності чіткої ідентичності митця у межах глобалізованого світу, а асиміляція і рецепція Шекспіра може перетворитися на яскраву демонстрацію глобального принципу «національної бездомності», коли письменник опинився у стані культурної невизначеності, перебуваючи водночас у «шпарині» між різними національними культурами, тобто в ситуації «поміж і ніде».

## **2.2. Межі національної ідентичності: зустріч «свого» і «чужого» в художній свідомості як проблема художнього перекладу**

Проблема рецепції «чужого» культурного досвіду в межах «своєї» національної культури особливої гостроти набула саме зараз, в період глобального «зближення» культурних

<sup>18</sup> Куліш П.Твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1994. – Т.1. – С.384 – 385.

світів кінця ХХ – початку ХХІ ст. Йдеться не лише про особливу ситуацію, коли «розмиваються» і внутрішньо деформуються такі визначальні начала в житті індивіда, як національна ідентичність, ментальність, відчуття приналежності до певної етнічної спільноти. А й про те, що формується неоднозначна стратегія розрізнення «свого» (тобто такого, що сприймається й ідентифікується як «своє» і що далеко не обов'язково співпадає з уявленням про герметичність національного) і «чужого» (як такого, що не сприймається, іноді бачиться як «вороже» і щодо якого з'являються у власній культурі різні моделі культурного «опору»). В якості прикладу тут можна назвати постколоніальну критику, представники якої Е.Саїд, Г.Бгабга, Г.Співак послідовно обстоюють тезу про нав'язану європейцями впродовж століть епістемологічну модель Сходу, яка фактично перетворилася на «екзотизацію» чужої культури, що була проінтерпретована як «інша» на рівні примітивних стереотипів. Сьогодні, на думку постколоніалістів, прийшов час для перегляду та деструкції логоцентричних, нав'язаних епохою Просвітництва ХVІІІ ст., європоцентричних моделей асиміляції й «освоєння» /«присвоєння» «інших» культур.

Уже до середини ХХ ст. сформувався синтетичний підхід до феномену художнього перекладу, який не вписується у межі лише однієї наукової дисципліни. Щоправда, розмова про його сутність часто-густо переміщувалася у площину дискусії про грубі помилки, яких припускалися перекладачі художніх творів, якщо вони не враховували специфіки художнього перекладу як комплексної проблеми міжлітературного діалогу. Подібна розмова про помилки перекладачів іноді може послугувати кращим алгоритмом для художнього перекладу, ніж, скажімо, абстрактні теоретизування з приводу необхідності дотримуватися якнайбільшої адекватності чи еквівалентності при роботі перекладача з художнім текстом.

Але, з іншого боку, неможливо й уникнути розмови про специфічні теоретичні аспекти художнього перекладу, які часто не враховуються лінгвістами-перекладачами. Йдеться

ся передусім про необхідність органічної взаємодії двох наук – літературознавства й перекладознавства – при роботі над перекладом художнього тексту. Прикрий момент неврахування літературознавчих підходів з боку вітчизняних перекладознавців, що стало останнім часом серед деяких лінгвістів навіть своєрідною тенденцією, не був не помічений дослідниками. Р.Гром'як, наприклад, небезпідставно пише: «На жаль, рідко хто з перекладознавців посутньо враховує літературознавство в повному обсязі, а компаративістику зокрема»<sup>19</sup>. Цікаво, що саме літературознавці останнім часом дедалі більше наголошують на комплексності проблеми художнього перекладу, говорять про синтез методологічних підходів, притаманних різним науковим дисциплінам.

За доби глобалізації, коли значно зростають «потoki» перекладених творів, спостерігається ситуація конкуренції різномовних наративів за право репрезентації. Як справедливо зазначає М.Лановик, збільшення «перекладів, як і автентичних текстів, перебудовує ризому бібліотеки світової літератури, в якій з'являються і згасають, переміщуються і міняються місцями різні – у просторовому і часовому сенсах – центри, культивують значення, що набувають світових масштабів чи рівня загальнонаціональних літератур»<sup>20</sup>. Зростає роль стратегій, що застосовуються до масиву світової літератури. Пропонується, наприклад, принцип «стереоскопічного читання», який виявляється спроможним збагатити перекладознавство методологічними досягненнями літературознавства. Сутність такого «стереоскопічного читання» полягає «в паралельному освоєнні двох або декількох текстових просторів: оригіналу (вихідного тексту), який належить перу автора, та одного або кількох цільових текстів, створених перекладачами»<sup>21</sup>.

19 Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. – Тернопіль: Джура, 2007. – С.329.

20 Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу: літературознавчі проєкції. – Тернопіль: ТНПУ, 2006. – С.421.

21 Торкут Н. Інтерпретація сонетів Шекспіра в методологічному просторі міждисциплінарного діалогу // Ренесансні студії/ Випуск 11. – Запоріжжя: Видавництво Гуманітарного університету «Запорізький інститут державного та муніципального управління», 2006. – С.5.



Подібний підхід дозволяє поглянути на текст перекладу й оригінал не тільки в площині синхронії, а й діахронії, оскільки «художні тексти будуть повнішими, якщо їх читати разом з їхніми перекладами, незалежно від стадії розвитку літератури та літературних норм»<sup>22</sup>. Принаймні вже тут виразно наявний момент літературознавчої компаративістики, оскільки порівняння двох текстів – оригіналу і перекладу – (як в аспекті синхронії, так і діахронії) якраз і є специфічним предметом наукового дослідження саме компаративіста.

Не менш плідним підходом для виявлення літературознавчої сторони художнього перекладу, на наш погляд, може бути виокремлення специфічних проблем компаративістики, яка здатна розширити межі інтерпретаційних моделей прочитання іншомовного літературного твору, котрий завдяки перекладу стає фактом художнього життя іншого національного культурного процесу.

У царині теорії сьогодні вже проголошується ревізія феномену художнього перекладу як акту комунікації поміж двома рівноправними культурами – загострюється момент взаємодії і протистояння «чужого» і «свого». «Переклад ніколи не був комунікацією у безконфліктних формах, оскільки перекладач переборює лінгвістичні і культурні відмінності іншомовного тексту шляхом їхнього послаблення і водночас активно підтримує інші культурні стереотипи, як правило, свої, місцеві», – наголошує сьогодні Л.Венути<sup>23</sup>.

В умовах глобалізації з усіма її суперечливими наслідками сьогодні стає зрозуміло, що стратегії зближення «свого» і «чужого» в культурі і художній літературі переходять у якісно нову площину, які іноді виходять за межі літературознавства і перекладознавства і стосуються таких проблем, як центр/периферія й автохтонне/привнесене тощо.

<sup>22</sup> Коломієць Л. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії). – К.: ВПЦ «Київський університет», 2004. – С.124.

<sup>23</sup> Venuti L. Translation, Community, Utopia // The Translation Studies Reader /Ed. L. Venuti. – London: Routledge, 2000. – P.468.

Особливо це виявилось актуальним для країн колишнього «соціалістичного табору», які від 90-х років минулого століття виявилися відкритими для впливів із Заходу, з якими оптимістично та подекуди наївно пов'язували відродження принципів справедливості, побудову ліберальної економіки, поширення принципів свободи і демократії. Проте вже наприкінці 90-х стало зрозуміло, що під гаслами демократії в країну прийшла глобалізація, яка запропонувала нові типи стосунків між «розвиненими» і «відсталими» країнами, в деяких з яких, як, наприклад, в Україні, все ще остаточно не розв'язаною залишалася проблема національно-культурної ідентичності, яка фактично не вирішена до сьогодні і стає розмінною монетою у політичних баталіях. А мавпування західних моделей реорганізації економіки, культури й освіти без розуміння сутності національного, «свого», багато в чому історично унікального досвіду, набуло таких форм і масштабів, що це потребує окремої, зваженої фахової розмови. На жаль – і так склалося історично – у нас рідко хто прислуховується до слів фахівців у відповідних галузях науки і знання. Адже сьогодні будь-який компаративіст може легко пояснити, що високий рівень економіки, освіти і культури не можна механічно «перенести» в Україну з досвіду інших, більш розвинених європейських країн. Принаймні тут треба бути особливо обережним в оцінках і враховувати такі проблеми, як наявність «зустрічних течій» (термін видатного вченого-компаративіста О.Веселовського), готовність до рецепції і нового осмислення «чужого», вікових традицій сприйняття і «присвоєння» іноземного досвіду, наявність відповідних культурних (економічних, політичних, соціальних) механізмів рецепції або резистентних механізмів збереження «свого» як такого, що чинить потужний опір наві'язуванню іззовні моделям і стереотипам.

За цих обставин проблеми художнього перекладу виглядають особливо контроверсійними. Поступ глобалізації відчувається у формуванні нової, так би мовити, глобальної читацької аудиторії, яка призвичаюється до читання не

стільки «культурних шедеврів», скільки продукції масової літератури, яка за доби постмодернізму і мультикультуралізму остаточно «легалізувалася» у якості естетичної цінності, сповнилася новими міфами і сама продукує новий тип міфологічної свідомості, будучи покликаною задовольняти потреби масового споживача або, за словами, Г.Маркузе «одномірної людини». А тому це вже не стільки проблеми культури, скільки соціології і політики, яка завжди зорієнтована на масову свідомість. Зважаючи на глобальні трансформації постсучасності, така масова література продовжує служити запровадженню новітніх технологій, що сприяють присутню «закріпленню нових, більш дієвих і прийнятних форм соціального контролю і соціального об'єднання»<sup>24</sup>. А це у свою чергу породжує низку небезпек, з якими пов'язують розмивання кордонів власної національної культури, зведення її до набору розповсюджених масовою свідомістю кліше, відірваних від автохтонних витоків і вікових традицій.

Тому перед перекладачем постає низка запитань: наскільки він може бути фаховим реципієнтом й інтерпретатором художнього тексту, за переклад якого він береться, і як саме це має узгоджуватися з його естетичним смаком, бажанням зберегти своє творче обличчя і не перетворитися на такого професіонала, який бачить своє покликання у задоволенні потреб і смаків пересічного «усередненого» читача? У такій системі координат сам перекладач може стати механізмом, який тиражує й примножує перекладений художній текст як технічний «продукт» постіндустріального суспільства. На практиці такий переклад виглядав у 90-х минулого століття як робота з художнім текстом за допомогою комп'ютерних перекладацьких програм, що завершувалася швидкою редакторською правкою і якнайшвидшою роботою з видавництвом, яке весь час поспішало викинути перекладений твір на полиці книгарень й одержати при цьому якнайбільший матеріальний прибуток.

Щоправда, саме масова література виявляє, так би мовити, найбільшу «інтернаціональність». Йдеться насамперед про

те, що вона легко ідентифікується в різних національних культурах як «своя», оскільки апелює до тих механізмів колективного підсвідомого, що базуються на глибинних архаїчних і міфологічних константах людської свідомості. А в ній, як відомо, світ чітко поділений на дихотомічні начала, які відсилають до визначальних архетипів буття: кохання/ненависть, життя/смерть, добро/зло, які в масовій літературі представлені завжди чітко, прямолінійно і подекуди навіть тенденційно підкреслено.

Інша річ, коли йдеться про твори постмодернізму, які активно апелюють до дискурсивних практик масової літератури, але використовують її з іншими цілями і художніми стратегіями. Наявність ігрових площин постмодернізму змушує кардинально переосмислити уявлення про структуру художнього тексту, його внутрішні механізми, поетику твору в цілому. На перший план виступають проблеми інтертекстуальності, децентрації, деконструкції, деканонізації тексту, «відмінності і письма» (за Ж.Деррідою), а також різні явища надтекстовості, гіпертекстовості, унітекстовості, мегатекстовості. Під «надтекстом» сьогодні розуміють сукупність знакових одиниць, об'єднаних наявністю в них спільних елементів, як от метафор, словосполучень; надтекст вписується в інший текст якимось окремим сегментом, підтверджуючи тезу про наявність унітексту – всесвітнього тексту людства. Звичайно, це зачіпає і стратегію художнього перекладу, який стикається з низкою проблем «розімкненості» і «відкритості» художнього тексту до інших дискурсів, у тому числі як класичної, елітарної, так і масової культури. При цьому оцінка читачем постмодерністського тексту може вражати діаметральними позиціями. З одного боку, постмодерністські твори можуть вражати своєю «читабельністю» незалежно від національного середовища, куди «потрапив» твір постмодернізму. Найбільш показові приклади – романи У.Еко «Ім'я троянди» і Патріка Зюскінда «Перфумер», переклади яких міцно утримували упродовж тривалого часу позиції бестселерів у багатьох країнах світу. А з іншого, такий

24 Маркузе Г. Одномерный человек. – М.: Ермак, 2003. – С.13.

автор, як американець Томас Пінчон, який цурається публічності, як і його попередник Д.Селінджер, віддає перевагу самотньому образ життя і який уславився «нечитабельними» романами, що їх критика вважає визначними досягненнями постмодерністської естетики і поетики. При цьому він також зажив популярності, але іншим шляхом – шляхом таємниці, загадковості, міфологізації письменницької праці, яка приховується від сторонніх очей. Ця загадковість переноситься і на текстову площину його творів, які, на думку більшості дослідників, неможливо проінтерпретувати у звичних категоріях художнього тексту і літературної творчості<sup>25</sup>.

Постмодерністський твір тяжіє до полісемантичної гри словесних значень, виявлення сакральної знакової природи літературної творчості. Письменник-постмодерніст намагається передати внутрішню суперечливість будь-якого тексту, показати читачеві, що смисл – центральна категорія класичної літератури – щось таке, що легко «зникає» і від автора, і від читача. Пошук «остаточних, закінчених» смислів – це самоілюзія і самообман, можливий лише пошук, за висловом М.Фуко, «прихованого смислу»<sup>26</sup>. Письменник-постмодерніст підводить до думки, що текст здатний легко завести читача у глухий кут нерозв'язаних семантичних проблем, логічних пасток, які властиві природно текстові як знаковій структурі і який не здатний віддзеркалювати певний «прозорий» смисл. Взаємодія «свого» і «чужого» тут постає як примхливий колаж з найрізноманітніших сегментів художньої текстів як авторів сучасності/ постсучасності, так і минулого, вбираючи в себе як семантичну гру окремих слів та виразів, так і потужну традицію класичної, «канонічної» літератури. Перекладач опиняється у ролі такого читача, який, за словами Ц.Тодорова, здійснює «свого роду подорож у просторі тексту, – подорож, маршрут якої не обмежується по-

25 Див.: MacHoul D., Wills D. *Writings Pynchon: Strategies in Fictional Analysis*. – Urbana: University of Illinois Press, 1989. – 319 p.; Mattessich S. *Lines of Flight. Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*. – Durham and London: Duke University Press, 2002. – 292 p.

26 Фуко М. *Археологія знання*. – К.: Основи, 2003. – С.45.

слідовним перебиранням літер – зліва направо і зверху вниз (тільки на цьому рівні вибір маршруту є єдино можливим, чому текст не має одного визначеного справжнього смислу), але, навпаки, роз'єднує сусідні й об'єднує віддалені один від одного уривки тексту – процес, якому текст зобов'язаний своєю просторовою, а не лінійною організацією»<sup>27</sup>. Тому перекладач як читач опиняється між текстами різних культур і літератур, тобто в ситуації цілковитої невизначеності, культурного «пограниччя», здійснюючи подвійний герменевтичний акт «розкодування» «своєї» і «чужої» традиції, наявної в оригіналі і в його перекладі.

Робота з творами Пінчона – це справжнє випробування перекладачів на фаховість і компетентність. «Чужий» для перекладу текст цього автора містить безліч «затемнених» місць, семантичних пасток, прихованих іронічних алюзій, неврахування яких загрожує нерозумінням читачем концепції постмодерністського твору. Одним з найпоказовіших у цьому плані є російськомовний переклад роману «V» (1963) (за цей твір Пінчон одержав престижну Фолкнерівську премію як за найкращий літературний дебют). Численні сюжетні лінії роману, що нагадують міфологізовану, вкрай заплутану сюжетну «спіраль» навколо двох героїв – Бенні Профейна, який полює на крокодилів у каналізаційних трубах Нью-Йорка, і Герберта Стенсіла, який одержимий пошуками містичного V – зашифрованого криптоніма, що був віднайдений героєм у записній книжці покійного батька. Примітними є прізвища персонажів: Профейн у перекладі з англійської (profane) має кілька значень: «нечестивий», «блюзнірський», «непосвячений», «непристойний», як дієслово – «оскверняти», «профанувати», а Стенсіл – «трафарет», «шаблон». Без урахування семантичного наповнення прізвищ у романі навряд чи можна збагнути постмодерністську іронію автора, яку можна легко загубити при перекладі. На жаль, автори російськомовного перекладу Г.Григор'єв та О.Ханін не зна-

27 Тодоров Ц. *Поэтика // Структурализм: «за» и «против»*. – М.: Прогресс, 1975. – С.39 – 40.

йшли можливості прокоментувати таку особливість цих персонажів у Пінчона<sup>28</sup>.

Подібне спостерігається і в романі «Вигукується лот 49» («The Crying of Lot 49», 1966), карколомні події якого розгортаються надзвичайно динамічно, і головна героїня Едипа стикається з підпільною таємною організацією Тристеро. Ця назва містить у собі цілий ряд семантичних асоціацій та аналогій, оскільки вона перегукується з французьким «tristesse» (сум, печаль), водночас поєднує в собі «tryst» (зустріч закоханих) і «terror» (жах). Не можна не побачити і більш приховану алюзію – на героя відомого твору середньовічного епосу про трагічну долю закоханих Трістана та Ізольду. Подібна семантична гра значень, постійні смислові аналогії та паралелі, приховані натяки та символи стають важливим конструктивним моментом постмодерністської поезики автора. Російськомовний переклад, здійснений С.Слободянюком, А.Захаревич і М.Махлаюком не містить потрібних у такому випадку коментарів (хоча загалом їх достатньо багато в перекладеному тексті роману), що вимагає додаткових зусиль для читача для осягнення всіх прихованих алюзій постмодерністського тексту, для подолання «чужості» іншомовного тексту.<sup>29</sup> Хотілося б сподіватися, що майбутні україномовні версії перекладу цього на сьогодні вже культового письменника-постмодерніста будуть здійснюватися з урахуванням цих складних і неоднозначних моментів його романів.

Взаємодія «свого» і «чужого» при перекладі художнього твору передбачає врахування багатьох моментів, серед яких – проблеми художньої рецепції, імагології, типології, літературного контексту як оригіналу, так і перекладу. При цьому текст оригіналу – на чому особливо наголошують представники рецептивної естетики (Г.Яусс, В.Ізер) – містить у собі певну «програму» свого прочитання та сприйняття.

28 Див.: Пінчон Т. V. / Перевод Г. Григорьева, А. Ханина. – С.–Петербург : Симпозиум, 2000. – 670 с.

29 Див.: Пінчон Т. Выкрикивается лот 49: роман, рассказы. /Перевод С.Слободянюка, А.Захаревич, Н.Махлаюка. – С-Петербург:Симпозиум, 2000. – 408 с.

Виникають закономірні запитання: наскільки ця «програма» деформується при художньому перекладі, що з неї випадає, а що привноситься перекладачем, наскільки адекватно вона буде сприйнята читачем перекладу? Принаймні, вже на цьому етапі вибудовується складна модель зустрічі «свого» і «чужого», де перекладач постає спочатку у ролі читача, який відбирає текст для перекладу, потім інтерпретатора тексту, який намагається збагнути його структуру, поезику, зміст і вказану «програму», і лише згодом перекладача, який має якнайбільше врахувати контекстуальність сприйняття твору в іншому національному середовищі, забезпечити переклад від можливого привнесення в нього додаткових смислів, продиктованих специфікою «своєї» культури, які відсутні в оригіналі. Тому проблема «вибудовування/конструювання смислу» (за В.Ізером) для перекладача, на відміну від простого читача, подвоюється у своїй складності: він не просто сприймає художній твір, перебуваючи в ситуації комунікативної невизначеності, а й намагається «перекодувати» його на мову символів і знаків іншої культури, розуміючи при цьому, що його інтерпретація оригіналу може не співпадати з «горизонтом очікування» читача. Таким чином, саме при перекладі якнайперше включається механізм «конфлікту інтерпретацій», на якому наголошував П.Рікер, розуміючи, що кожен текст може містити в собі непередбачувану множинність прочитань й витлумачень. А тому й будь-яка інтерпретація оригіналу і перекладу значною мірою має ситуативний характер і визначається історично мінливими критеріями двох культур – «чужої» і «своєї». Все це доповнюється й іншою проблемою – реальною відсутністю абсолютного критерію в оцінці «гарного» перекладу. Той самий П.Рікер у лекції «Парадигма перекладу», прочитаній на факультеті протестантської теології у жовтні 1998 року, не без іронії наголошував: ніхто не може порівняти першоджерело і переклад з якимсь третім текстом – носієм того тотожного значення, яке передбачається перенести з джерела у текст перекладу.

Для з'ясування специфічного кола проблем рецептивної естетики, які мають безпосередній стосунок до царини перекладознавства і компаративістики, необхідно сказати кілька слів про сутність самої рецепції художнього твору з боку читача (реципієнта), яким власне на першому етапі постає сам перекладач. Представники рецептивної естетики, зокрема Г.Р.Яусс, С.Фіш, В.Ізер, виходять з настанови, що свідомість людини є вмістилищем певних структур, які готують самий факт сприйняття художнього тексту в результаті його прочитання. Іншими словами, літературний твір можна представити як процес прочитання художнього тексту, смисл якого породжується під час «зустрічі» самого тексту зі свідомістю читача. Останній при цьому має певний індивідуальний досвід, знайомий або не знайомий з іншими творами літератури, наділений певним конгломератом знань і очікувань. «Очікування читача» (В.Ізер) може виступати як визначальний критерій для відбору художніх текстів для самого процесу прочитання, а відтак і для перекладу. Адже причина, яка спонукала перекладача, здійснити саме той, а не інший переклад, полягає у тому, що він сам передусім ідентифікує себе як читача, який виявляється здатним, керуючись власним естетичним відчуттям, відібрати для перекладу низку художніх текстів. «Зв'язок між літературою і читачем містить одночасно історичний й естетичний момент. Естетичний момент проявляється у тому, що добір літературних творів читач здійснює, керуючись своїм естетичним смаком, сформованим раніше прочитаними творами», – зазначав Г.Р. Яусс<sup>30</sup>.

У цьому плані, звичайно, цікавим виявляється момент «сприйняття» іншомовного тексту, з яким передбачається працювати перекладачеві. Історія вітчизняної літератури знає такі випадки, коли україномовний перекладач здійснював переклад художнього твору не стільки з метою по-знайомити «свого» читача зі здобутками іншомовної культури, скільки задля того, щоб довести право на існування

30 Jaus H.R. Historia literatury jako provokacja. – Warszawa: IBL, 1999. – S.142.

іншомовного твору в стихії українського слова. Тобто він фактично доводив своїм перекладом здатність засобами української мови відтворити іншомовний оригінал таким чином, щоб самий переклад претендував на високу естетико-художню цінність. Хоча в основу такого перекладу було покладено не стільки суто художню, скільки ідеологічну тезу: переконати скептиків у тому, що українська літературна мова здатна здійснювати художній переклад іншомовного твору, чим власне і підтверджує факт свого існування. Показовий у цьому плані переклад Є.Гребінкою «Полтави» О.Пушкіна. Цілком зрозуміло, що за умов майже цілковитої русифікації тогочасного українського читача подібний переклад історично міг видаватися не зовсім потрібним, оскільки кожен міг познайомитися з твором російського поета в оригіналі. Але якраз цим і скористався Є.Гребінка: його завдання як перекладача полягало у тому, щоб кожний міг переконатися на конкретному прикладі у здатності українського слова відтворити російський оригінал, що надавало цьому перекладові вже суто політичного характеру. І хоча тут не йдеться про адекватний переклад – сам Гребінка визначив його як «вольный перевод на малороссийский язык» – факт його появи був доволі значимим. Фактично відкидався погляд на українську мову як на «говірку для хатнього вжитку». «Поява українською мовою окремих знакових творів світового письменства мала підкреслити повноцінність цієї мови», – справедливо зазначає щодо спрямованості таких перекладів в українській літературі першої половини ХІХ ст. М.Стріха<sup>31</sup>.

«Приблизність» перекладу пушкінської «Полтави» можна значною мірою пояснити особливостями рецепції Гребінкою читачем оригіналу, в якому він спробував відчути самий «дух» українських реалій, до яких звертається у своєму творі Пушкін. Але своє завдання український перекладач побачив у тому, щоб передати їх уже з точки зору українського читача,

31 Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. – К.: Факт, 2006. – С.10.

тобто іншого реципієнта. Тому і зустрічаємося в його перекладі з тенденцією – здійснити рецепцію оригіналу мовою близькою до І.Котляревського, «Енеїда» якого вже здобула багато прихильників серед українських читачів. Тому перекладач не цурається простонародної української стихії, подекуди бурлескно підсиленої, чого немає у самого Пушкіна. Це проглядає уже при змалюванні краси Марії, дочки старого Кочубея (у Гребінки – Марусі):

*Вона мов квітка та дубрівна,  
Що тільки стала розцвітать;  
Тополя буцім на могилі,  
Гінкий та гнучний стан премилый;  
Як шум, біліє вся вона;  
Кругом дівоцького чола,  
Мов хмари, коси бовваніють,  
Як маківочка рот красіє,  
Очиці – як зірки блищать.  
Вродливая! Ні втять ні взять<sup>32</sup>.*

Водночас у Пушкіна художній портрет Марії подається наступними рядками:

*Она свежа, как вешний цвет,  
Взлелеянный в тени дубравной.  
Как тополь киевских высот,  
Она стройна. Ее движенья  
То лебедя пустынных вод  
Напоминают плавный ход,  
То лани быстрые стремленья.  
Как пена грудь ее бела.  
Вокруг высокого чела,  
Как тучи, локоны чернеют.  
Звездой блестят ее глаза;  
Ее уста, как роза, рдеют<sup>33</sup>.*

У цьому випадку семантичні нюанси художнього пере-

32 Гребінка Є.П. Твори: У 3 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т.1. – С.169.

33 Пушкін А.С. Собрание сочинений: В 8 т. – М.: Художественная литература, 1969. – Т.4. – С.257 – 258.

кладу проявляються тоді, коли самий факт рецепції доповнюється чимось іншим, що знаходиться за системою структурних одиниць поетичного тексту. Йдеться про певну, так би мовити, «матрицю» додаткових асоціацій, які наповнюються при перекладі додатковими смислами, що були відсутні у тексті оригіналу.

Виникає і проблема інтерпретації і реінтерпретації оригіналу і перекладу (перекладач-читач). Сутність цієї проблеми впливає фактично з вищерозглянутої проблеми рецепції художнього тексту. У монографії «Межі інтерпретації» В.Ізер справедливо вказує на те, що до недавнього часу процес розуміння або інтерпретації бачився як цілком природний факт, а тому і бракувало самих досліджень, в яких би розглядалися власне процедури процесу розуміння. Широковідомий вислів Р.Декарта «Cogito ergo sum» («Мислю, отже, існую») цей дослідник пропонує сьогодні переробити у наступний спосіб: «Ми інтерпретуємо, отже, існуємо»<sup>34</sup>. Іншими словами, можна сказати, що будь-яке розуміння є інтерпретацією, яка здатна розгортатися у межах мовних (знакових) структур. До того ж за допомогою слів ми здійснюємо й «інтерпретацію інтерпретації», на чому особливо наголошує В.Ізер<sup>35</sup>. Зв'язок світу та мови виявляється настільки близьким, що сама мова фактично стає своєрідним онтологічним «медіумом» світу і при цьому спрямовує сутність процесу розуміння та інтерпретації. Проте тут з необхідністю якнайбільше про себе заявляє суб'єктивний момент: «межі інтерпретації» коливаються в залежності від самого інтерпретатора, його внутрішнього світу. В цьому плані рецепція і інтерпретація виявляються настільки взаємно залежними процедурами, що лише їхнє органічне поєднання дозволяє перекладачеві не відхилитися від можливих інтерпретаційних моделей самого оригіналу. Хоча і тут приховується низка небезпек, які важко уникнути при перекладі. Йдеться знову ж таки про «конфлікт інтерпретацій», на чому особливо наголошують

34 Izer W. The Range of Interpretation. – New York: Columbia University Press, 2000. – P.1.

35 Ibid. – P.2.

представники герменевтики. Метод інтерпретації художнього тексту, якого має дотримуватися перекладач, у цьому плані представляє собою інтенцію – «перемогти культурну віддаленість, дистанцію, яка віддаляє читача від чужого для нього тексту, щоб поставити його на один рівень із ним і у такий спосіб включити смисл цього тексту у сьогоденне розуміння, яке має читач»<sup>36</sup>. Вищезгаданий В.Ізер говорить тут і про іншу проблему: необхідність при цьому перекладачеві «звільнитися від особистих почуттів і фактично зректися від нав'язливого «Я так думаю» і тим більше «унікати участі у змаганні за першість у більш глибокому й широкому розумінні художнього оригіналу»<sup>37</sup>.

Межі можливих структурних моделей у плані інтерпретації або реінтерпретації (як реакції на вже раніше запропоновану інтерпретацію у пошуках «альтернативного» прочитання) можна продемонструвати, маючи перед собою кілька перекладів одного твору, здійсненого різними перекладачами.

Особливо цікавим є механізм взаємодії двох культур при посередництві третьої, яка привносить у прочитання оригіналу нові, додаткові символічні образи й художні «коди». Література-посередниця у такому випадку вибудовує свою систему додаткових «смишлів», які можуть сприйматися або не сприйматися перекладачем, але так чи так вони мають вплив на його інтерпретацію оригіналу, а тому позначаються на новому перекладі. Показовим є приклад з історії української літератури початку ХІХ ст. – вільний переклад «Hereux qui près de toi pour toi, seule soupirge» Н.Буало, здійснений І.Котляревським, за свідченням самого автора, 8 квітня 1817 року, але опублікованого значно пізніше – у 1843 році у Харківському збірнику «Молодик на 1844 год».

Як відомо, Сапфо здобула славу у багатьох поколінь поетів, увівши в поезію так звану сапфічну строфу та особливий тип психологізму і ліризму, позначених глибоким і напруженим внутрішнім переживанням. Вплинувши на поезію доби

36 Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Медиум, 1995. – С.4.

37 Izer W. The Range of Interpretation. – P.3.

античності (першим використав сапфічну строфу Катулл, а Гораций не приховував свого захоплення поетичною майстерністю Сапфо), для багатьох європейських авторів вона упродовж тривалого часу була ідеалом ліричного поета.

Ода Сапфо дійшла до нас у VIII розділі пізньоантичного трактату Псевдо-Лонгіна. У складі цієї пам'ятки писемності вищевказаний твір був вільно перекладений французькою Н.Буало, а вже цей переклад зажив великої популярності серед російських поетів ХVІІІ ст. У 1771 році в рукописному часописі «Труды разумных общников» з'являється цей твір у російському перекладі М.Осипова, а 1778 року світ побачили ще два переклади – М.Львова і М.Муравйова. На межі ХVІІІ – ХІХ ст. з'являються ще кілька перекладів, а також наслідувань цього вірша<sup>38</sup>. За мотивами першої строфи цієї оди Пушкін 1818 року, тобто через рік після перекладу Котляревського, написав вірш «К\*\*\*» («Счастлив, кто близ тебя, любовник упоенный...»). На відміну від оригіналу та французького перекладу, де з любовним посланням жінка звертається до жінки, в російськомовних перекладах у центрі знаходиться юнак, що освідчується у своєму почутті.

Ймовірно, Котляревському були відомі деякі переклади оди Сапфо, зроблені російськими поетами, зокрема у першій строфі відчувається вплив М.Львова – поета, якому належить особлива роль у поширенні в російській літературі віршів, за словами Г.Гуковського, «про ніжне почуття, тендітне і замріяне», зорієнтоване на фольклор і стилістику народної поезії<sup>39</sup>. Природно, що його поезія стверджувала в російській літературі не лише сентименталізм, а й готувала ґрунт для появи преромантизму і романтизму. Першу строфу вірша М. Львов переклав у такий спосіб:

*Счастлив, кто, быв с тобой, тобою воздыхает,  
Кто слушает слова прекрасных уст твоих,  
Кого улыбкою твой нежный взор прельщает,*

38 Див.: Свиясов Е.В. Античная поэзия в русских переводах ХVІІІ – ХІХ в.в.: Библиографический указатель. – СПб., 1998. – 345 с.

39 Гуковский Г.А. Русская литература ХVІІІ века. – М.: Аспект-пресс, 2003. – С.266.

*Тот счастливей богов стократ в очах моих*<sup>40</sup>.

Водночас у Котляревського:

*Счастлив, кто близ тебя и о тебе вздыхает!*

*Кто сладостью твоих пленяется речей;*

*Кого приветствуешь улыбкою своей!*

*Бессмертных тот богов в блаженстве превышает*<sup>41</sup>.

Помітно, що у перекладі Котляревського перший рядок вірша знаходить більш виразну і просту синтаксичну форму, ніж у Львова, а наявність двох знаків окликів надає динамізму ритмічній організації строфи і більшої експресивності. Підсилює український поет і суб'єктивний бік переживання: якщо у Львова ліричне «я» лише «слушает слова прекрасных уст» і його «нежный взор прельщает», то у Котляревського він – цілковито у полоні красуні («сладостью твоих пленяется речей»). У наступних строфах український поет розвиває саме цю, надмірно чутливу образність вірша, виявляє увагу до стихійності й природності почуттів, а кохання схиляється потрактовувати згідно з традиціями сентименталізму і преромантизму в перебільшено-гіперболічному ключі. Внутрішній світ ліричного героя сповнюється найрізноманітнішою гамою відчуттів через надмірне кохання, які позначаються на його фізичному стані: він, зокрема, відчуває «жар в теле», «огнь по жилам», втрачає «слова дар», блідне, не чує майже нічого і у нього з'являються думки про смерть. В європейських літературах подібне тлумачення кохання було характерне для сентименталістів, які, звертаючись до внутрішнього світу індивіда, поглиблювали художній психологізм, утверджували пріоритет почуття у порівнянні з розумом, обстоювали цінність такого художнього слова, яке зорієнтоване на безпосереднє відтворення складної душевної природи людини, порухи її серця. В цілому рефлексивний характер сентиментального переживання у ліричного героя Котляревського, попри надмірні спалахи почуттів, надавав потужного імпульсу до утвердження відповідних засобів поезики, коли на перше

40 Див.: Львов Н.А. Путевая тетрадь № 1. – ИРЛИ, л.38.

41 Котляревський І Повне зібрання творів. – К.: Наукова думка, 1969. – С.243.

місце висувалися епітети та порівняння, здатні відбити «по-тік» емоцій, їхній мінливий і динамічний перебіг.

Проблема контекстуальності літературного твору завжди належала до царини літературознавчої компаративістики, яка опікувалася аналізом контекстів художньої літератури («свого» і «чужого»), переймалася літературними впливами, акцентувала на взаємодії текстів у плані конвенційності національних традицій, а також типологічними відповідностями і зв'язками. Стосовно художнього перекладу йдеться, звичайно, не лише про контекст, в якому створювався оригінал, але й про літературний контекст країни, яка сприймає переклад. Адже цілком зрозуміло, що переклад має бути не механічним перенесенням твору з одного культурного середовища в інше, а йдеться про «готовність» однієї літератури асимілювати здобутки іншої. «Зустріч» двох (або більше) літератур – це не односпрямований процес, а завжди складний діалог («спір-погодження» за Бахтініним), оскільки на художній «виклик» однієї країни має існувати певна, іноді не завжди очікувана «відповідь». До того ж саме тут проявляє себе послідовно принцип історизму. Наприкінці ХІХ ст. Ф.Брюнетьер справедливо писав: «Літературний твір пояснюється не лише зсередини цього твору і з перспективи оточуючого його середовища, але й через ті твори, які йому передували або слідували за ним»<sup>42</sup>. У випадку з художнім перекладом вагомості набуває й інший чинник – «переклад виникає пізніше, ніж оригінал, і для відомих творів, які в час свого виникнення ніколи не знаходять обраних перекладачів, він все ж таки означає стадію їхнього подальшого життя»<sup>43</sup>.

Зв'язки між різними національними літературами іноді мають настільки імпліцитний, прихований характер, що для того, щоб віднайти історичні контекстуальні зв'язки, роботі з художнього перекладу має передувати зважений і послідовний компаративний аналіз оригіналу. Французький компара-

42 Брюнетьер Ф. Литературная критика // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе. – М.: МГУ, 1987. – С.99.

43 Беньямін В. Завдання перекладача // Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С.29.



тивіст Ж.Л.Аккет, наприклад, сьогодні закликає запровадити саме принципи компаративістики для аналізу контекстуальних/текстуальних зв'язків між художніми творами. Так, прикладом, аналізуючи заголовок «Сповіді» Ж.-Ж.Руссо необхідно завжди пам'ятати, що тут існує певна традиція – «Сповідь» Блаженного Августина, а «Поетичні роздуми» Ламартіна відсилають до «Метафізичних роздумів» Р.Декарта<sup>44</sup>.

Особливо важливим виглядає цей аналіз, коли є необхідність звернутися до більш широких історичних та національних контекстів. Своєрідність трагедії «Федра» Расіна не можна пояснити без аналізу її першоджерел – творів Еврипіда та Сенеки, а також більш близького для французького драматурга контексту: творів його сучасників – «Іполита, або Нечутливої молоді людини» Г.Жільбера та «Іполита» М.Бідара. Тільки за таких умов художній переклад літературного твору може мати справжню історичну естетико-художню вартість.

Стратегія взаємодії «свого» і «чужого» при перекладі художнього твору залежить від багатьох факторів як внутрішньолітературного, так і позалітературного характеру. Принаймні вона увиразнює низку проблем, що безпосередньо стосуються історичності процесу розуміння оригіналу і його перекладу, включеності їх в широкий національний і понаднаціональний контекст, герменевтичних проблем інтерпретації та реінтерпретації тексту, а також його рецепції і перекладачем, і читачем. В акті зустрічі «свого» і «чужого» включаються такі механізми художньої свідомості, які увиразнюють художній переклад як можливість впливати на інше культурне середовище, змінювати його, а, можливо, і запроваджувати нові, невідомі раніше художні структури, символічні жести і образи. Водночас саме художній переклад у цьому плані змушує «спрацьовувати» механізми самозбереження власної культури, що особливого значення набуває саме зараз, за доби глобалізації з її тенденцією до уніфікації світових літературних шедеврів.

44 Haquette J.L. Lectures européennes: Introduction à la pratique de la littérature comparée. – Rosny: Breal, 2005. – P.29.

## РОЗДІЛ 3 ПАРАДОКСИ ПРОСВІТНИЦТВА І ТРАНСФОРМАЦІЯ ЙОГО ПРОТИРІЧ У ДОБУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

### 3.1. «Ігри розуму» в літературі Просвітництва і їх доля за доби глобалізації

Проект Просвітництва, який послідовно й іноді з неприхованим тріумфом критикували найкращі уми ХІХ – ХХ століть, з новою силою нагадав про себе сьогодні, вже у ХХІ столітті. І хоча успішне розвінчування західного логоцентризму все ще триває, іноді вражала методологічна «простота» постпросвітницького реформування інтелектуальної традиції ХVІІІ століття. Сьогодні для багатьох уже очевидно, що представники останнього ешелону цієї критики – деконструктивісти, постструктуралісти і постмодерністи – за великим рахунком також були «дітьми Просвітництва», які злегка підзабули своїх «батьків», і у них, кажучи словами Г.Башляра, стерлися «сліди пам'яті» про те, з якої інтелектуальної традиції бере початок їх власна думка.

Утім, уже представники мультикультуралізму в останнє десятиліття минулого століття схилилися до більш обережних оцінок Просвітництва і шукали можливості за допомогою нових стратегій «прочитання» і «перепрочитання» модернізувати старі просвітницькі цінності з поправкою на культурні відмінності і постсучасне розмаїття<sup>1</sup>. Не дивно, що фронтальна атака на Просвітництво сьогодні поступово втрачає колишній емоційний запал і з'являється навіть ностальгія за «втраченими» і «деконструйованими» першоджерелами. В результаті культурна й інтелектуальна парадигма ХVІІІ століття знаходить додаткові аргументи своєї «легітимності», а до думки просвітителів апелюють як до особливого способу «перевертання» чергової «ієрархії цінностей», що відкриває новий простір для більш витончених форм «інтелектуальної гри».

1 Глостанова М.В. Проблема мультикультуралізму и литература США конца XX века. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – С.119.

Саме до Просвітництва все частіше звертають свої погляди і теоретики нового глобального «світового порядку» у спробах зрозуміти витоки та механізми таких явищ, як «гібридизація», «мультикультуралізм», «погранична свідомість», «інтеркультуралізм», «постколоніалізм» і «посткультура». Сьогодні в окремих дослідників можна навіть прочитати, що постсучасне розуміння «європейськості» своїми витоками сягає Просвітництва, а ідея Європейського Союзу чітко і рельєфно простежується вже в працях Монтеск'є<sup>2</sup>.

Навіть при побіжному погляді загальна риторика глобалізації з її апологією «відкритого суспільства» і неоуніверсальних цінностей виявляється близькою до метафори Просвітництва про можливість безмежного розширення простору знання. Це повною мірою стосується і метамови постсучасної гуманітаристики, в якій будь-який науковий аналіз сьогодні претендує на те, щоб бути оформленим згідно із законами художнього тексту як певний «наратив» з усіма властивостями белетристичного повісткування. А це у свою чергу повертає нас до Просвітництва, де склався динамічний і дуже складний союз «точних наук», «філософії» і «літератури». Складний настільки, що в результаті процес, який Б.Рассел, називав процесом «обоювання розуму», часто призводив до абсолютно несподіваних результатів.

Уже в кінці XVIII століття Французька революція за часів Терору привнесла тут, як відомо, дуже важливі корективи. Причому в контексті постсучасної реінтерпретації наукової та художньої парадигм Просвітництва тут виявляються нові, не помічені раніше модуси тлумачення відомих фактів. Так, наприклад, несподівано з іншого ракурсу постає добре відома історія про страту Антуана Лавуазьє – блискучого вченого, засновника сучасної хімії, який був притягнутий до суду революційним трибуналом. Як член комісії по землеробству, він був звинувачений у змові з ворогами проти

2 Див.: Vanacher B. The Histoire Anglaise: Towards a Cosmopolitan View of the Other // Re-Thinking Europe. Literature and (Trans)National Identity / Ed. N.Bemong, M.Truwant, P.Vermeulen. – Amsterdam & New York: Rodopi, 2008. – P.34 – 36.

власного народу. Коли суддів почали переконувати, що перед ними – видатний вчений, голова суду Жан-Батіст Коффіналь зауважив: «Республіці вчені не потрібні!», – і Лавуазьє був страчений на гільйотині. Можна помітити, що в цій «війні» аргументів відчувається «дух» епохи, яка, з одного боку, проголосила принцип обов'язкового раціонального обґрунтування власної правоти, а з іншого – проголосила метафізичну установку на єдність «аргументу», тобто «думки», і самої дійсності. У даному випадку мова йде про вчинки, які повинні послідувати в результаті рішучого спростування «чужої» і «хибної» позиції як її розумів суддя, причому «життя» і «смерть» виступали не як опосередковані «знаки» художньої творчості, що підкреслюють ігрову природу такої правоти, і не як предмет філософської рефлексії, а як дискурс самої реальності. Справжня метафізика слова і вчинку не просто суперничали з літературою та філософією, а надавали їм більш відчутний у своїй парадоксальності смисл.

У рамках альянсу «філософії» і «літератури» у XVIII столітті відбувалися процеси «стабілізації» індивіда, який хотів би відчувати інтелектуальну «безпеку» і намагався уникнути сфери непередбачуваного і відсутності знання про те, що пов'язано з невизначеністю, нефіксованістю, відсутністю «смислу». Раціональні, розумні принципи і логічні аргументи, покладені в основу і художнього образу, і філософської думки на початку XVIII століття, як виявилось, зовсім не гарантували відсутність «божевільного» результату в кінці століття.

Природно, що на початку доби Просвітництва будь-яке «поширення знання» проголошувалося як благо. Однак часто спостерігалися процеси не стільки «відкриття» смислу, скільки його «конструювання», «приписування» смислових інтенцій багатьом явищам і предметам у тому ракурсі, який міг би «задовольнити» просвітницький розум. Судді Лавуазьє фактично не стільки відійшли від цих постулатів, скільки додали їм практичну спрямованість у спробі «контролювати» світ за допомогою ідеї.

У XVIII столітті не сформувалося універсального критерію у впливі філософського «безпосереднього знання» на художню думку. Більше того, з особливою силою заявили про себе не доцентрові, а відцентрові тенденції, у яких виявився не стільки «дух» інтеграції філософії та літератури, скільки їхнє суперництво, конкуренція, боротьба за владу інтерпретації. Доктрина Просвітництва не була цілісним і єдиним бастионом, «прозорою» у своїх інтенціях – у ній інколи проступали «точки розривів», проявлялася дискретність по відношенню не тільки до ідейних «ворогів», а й до «однотумців». Свіфт, наприклад, поділяв скептицизм Монтеня, але надав його ідеям у своїх творах художньої чарівності й іронії. Дефо цілком покладався на філософсько-політичні погляди Локка, однак, надав їм утилітарного спрямування. Філдінг багато почерпнув з Шефтсбері, але філософські ідеї спробував оцінити за допомогою гумористичних інвектив. Стерн – одночасно з Локка і Г'юма, але зробив це з явним акцентом на «дивацтва» і «балагурство». Вольтер захоплено називав Локка «нашим Декартом», але в трактаті «Недосвідчений філософ» (1766) виокремив розділ «Проти Локка», де дорікнув філософа в надмірній простодушності і довірі до неперевіраних фактів. Смоллет поділяв песимістичні погляди на людину Гоббса і Мандевіля, але у своїх романах зберігав довіру до «доброчинної» людській природи. Одним словом, тут спостерігалось не стільки прагнення «емпірично», безпосередньо в художньому дискурсі зреалізувати тезу про можливість артикуляції метафізичної «істини», скільки процес ускладнення самої «архітектури» художньої думки, наділення її новими функціями, способами репрезентації і розширенням самого «семантичного поля» художнього тексту на шляхах інтеграції філософської і художньої думки в просторі духовної культури. А це, звичайно, вимагало особливого реципієнта, який міг би бути інтегрований у процес відкриття / конструювання смислу, причому іноді навіть на рівні банальних побутових повсякденних відносин, у чому особливих успіхів досягла художня думка, зокрема в

англійському романі XVIII століття з його інтересом до емпіричних сторін буття, переломлених крізь життєвий досвід самого автора. Разом з тим спостерігалася певна онтологічна «впевненість» людини цієї епохи, яка прагнула співвідносити свою поведінку з епістемологічною установкою, почерпнуту у філософів і письменників. А тому й не дивно, що у неї народжувалася ілюзія, нібито кожен, без винятку, може бути співучасником інтелектуальних «битв» великих сучасників. Цілком зрозуміла в цьому плані іронія Б. Рассела, який одного разу зауважив, що філософи і письменники XVIII століття часто писали для «байдикуватих джентльменів».

З іншого боку, це відкривало знакові перспективи для діалогу-спору літератури і філософії. Визначення «системи розуму» як нагальної проблеми філософської думки, а також інтелектуальний дискурс навколо неї набували статусу важливого онтологічного імперативу, який був здатний обґрунтувати доцільний зв'язок всіх сфер життєдіяльності людини, в тому числі, власне, літератури і філософії. В.Віндельбанду лекції 1899 року «Про філософію Гете» звернув увагу на те, що німецькі письменники Гете і Шиллер поставили сміливе завдання – віднайти «систему розуму» і, найважливіше, змогли, за його словами, «висловити її». При цьому момент «висловлювання» скоріше належить до сфери літератури з її інтуїтивно-метафоричною мовою, ніж до філософії, яка не стільки виявляє («формулює») смисл, скільки аналізує його.

Саме у XVIII столітті поряд з поняттям «популярна література» з'являється і «популярна філософія». Це змагання словесності як гри словом і філософії як гри думки іноді призводило до надзвичайно оригінальних результатів. Поетична багатозначність літературних тропів відкривала нові можливості для наукового дискурсу, а тому художні засоби літератури органічно впліталися в різні способи філософування. Так, не без впливу французької літературної традиції, зокрема Ж.-Ж. Руссо, І.Кант пише «Спостереження над почуттям прекрасного і піднесеного» (1764) – твір з тонким гумором та іронією, де витонченість думки філософа межує

з афористичністю глибокого і проникливого письменника. Але найцікавіше інше – тут немає чітких логічних визначень і постулатів, думка пластична й образна. Ритм і структура тексту нагадують не трактат, а скоріше есей, який в окремих місцях переходить у прозу. Автор звертається до зорових образів – квітучих лук і садів, засніжених гір, які піднімаються над хмарами, з долин збігають грайливі струмки. Є тут і уявний діалог між чоловіками, у яких Кант визнає «глибокий розум», і жінками, які наділені «прекрасним розумом». У вищеперерахованому дуже мало того, що прийнято вважати «філософією» у західному розумінні цього слова. Показово, що «Спостереження» здобули популярність у широкого кола читачів, витримали вісім перевидань і принесли Канту «славу модного письменника»<sup>3</sup>. Пізніше в «Критиці здатності судження» (1790) Кант буде наполягати на внематеріальності розумінні прекрасного, позбавленого необхідності заявляти про себе за допомогою «понятійних» дискурсів: «Прекрасне – те, що пізнається без [посередництва] поняття як предмет необхідного задоволення»<sup>4</sup>. Згадаймо і про те, що в другій половині XVIII століття в Німеччині знайшов поширення термін «прекрасна наука» (*schöne Wissenschaft*), яка поширюється і на філософію, і на поезію, що претендує на проголошення метафізичних істин. З'являються також терміни «філософія історії» (Вольтер) та «філософія поезії» (Баумгартен).

Разом з тим філософія часто дистанціюється від художнього дискурсу, причому так, що її «мова» набуває особливого статусу при розробці метафізичної проблематики. Вже у Лейбніца спостерігається формування наукової мови з використанням суб'єктно-предикатної та математичної логіки, а також, як він їх сам називав, «абстрактних доказів». Рассел, який бачив виняткову роль філософа у формуванні новітньої філософської думки на Заході, був змушений визнати: «Лейбніц – нудний письменник, і його вплив на німецьку

3 Гульга А. Немечкая классическая философия. – М.: Рольф, 2001. – С.18.

4 Кант И. Сочинения: В 6 т. – М.: Мысль, 1966. – Т.5. – С.245.

філософію зробило її педантичною і сухою»<sup>5</sup>. Наступна генерація німецьких філософів в особі К.Вольфа та його послідовників дотримувалася саме такої «сухої» аргументації і відповідного стилю мислення.

Якщо говорити про «філософічність» художнього дискурсу, то про деяких письменників цієї епохи часто говорилося, що вони вибивалися із спільної шеренги. Однак при більш пильному погляді виявлялося, що всі письменники були настільки різними, що навряд чи взагалі їх можна підвести під загальний, спільний для всіх світоглядний знаменник. Цілком очевидно і те, що видатні письменники XVIII століття не представляли собою єдиної і цілісної «когорти» однодумців, кожен з них йшов далеко не завжди в ногу з іншими. У кожного з них була своя «дивакуватість», свій ексцентричний «коник» (*hobby-horse*) – риса джентльмена, про яку так іронічно писав Л. Стерн у «Тристрамі Шенді». Втім, сам Стерн, як, до речі, і Свіфт в Англії, і маркіз де Сад у Франції, і багато інших взагалі випадають з «обойми» сучасників. А їх очевидні аутсайдерство, епатажність і дивацтва припускали наявність настільки альтернативних, на противагу загальноприйнятим, способів інтерпретації і навіть реінтерпретації людини і світу, що проявили найбільше точок дотику з подальшими епохами і в результаті «вросли» у XXI століття. Маркіз де Сад, цей просвітител з негативним знаком, автор романів, в яких була абсолютизована естетика негативних афектів і водночас перший письменник, який запровадив до вжитку словосполучення «філософський роман», як ніхто інший опинився якоюсь мірою «ідеологом» постсучасності. «Сутність його творів, – писав Ж. Батай, – руйнування не тільки предметів і жертв (які перебувають там тільки для задоволення нестримної потреби все заперечувати), а й самого автора його творів»<sup>6</sup>. У цьому «руйнуванні автора» відчуються перші імпульси того, що призведе через два століття до «смерті автора», про яку так багато писали постструктуралісти і постмодерністи.

5 Рассел Б. История западной философии. В 3 кн.: 3 изд., исп. /Подгот. текста В.В.Целищева. – Новосибирск, 2001. – Кн. 3. – С.705.

6 Батай Ж. Литература и зло. – М.: МГУ, 1994. – С.79.

І вже зовсім причетним до постсучасних макроструктурних зрушень у художній свідомості бачиться сьогодні Л.Стерн, який своїми ексцентричними формами нарації виявився близький, за словами академіка Д.Затонського, одночасно і до «по постмодерністському налаштованим структуралістам», і «по структуралістському налаштованим постмодерністам»<sup>7</sup>.

Втім, такі ж тенденції характеризують і тих авторів, яких у підручниках прийнято ототожнювати з «авангардом» Просвітництва. При всій довірі до «безпосереднього знання», просвітителі самі черпали свою думку далеко не завжди з власного досвіду, а з книжок. Монтеск'є, наприклад, писав про персів, але Персію фактично не знав. Добре відомо, що він був в Австрії, Угорщині, Італії, Швейцарії, нарешті, в Англії, але ніколи не був на Сході, мешканців якого він бачить не як реальний свідок, а скоріше як місіонер і мандрівник, до того ж «заочний». «Етнографічні відомості в «Перських листах» зводяться практично до нуля», – зауважив свого часу Д. Коккьяра<sup>8</sup>. І справа тут, як представляється, не стільки в способах інтерпретації «матеріалу», скільки в особливих модальностях художнього і філософського дискурсів. Зрозуміти цей феномен можна за умови, якщо спробувати з позиції постсучасності визначити вектор впливу філософського дискурсу на художній і навпаки – художньої думки на філософію. Читання і нова епістемологічна парадигма знання істотно змінили не тільки поведінкові стереотипи людини XVIII століття, але і нав'язали їй нові підходи до оцінки самого процесу творчості, оскільки стало очевидним, що в силу певних причин людина не може «знати все», «побувати всюди» і «обійняти абсолютно все думкою».

Більше того, письменники допускали і навіть культивували вільну «гру думки», яка дозволяла їм перенестися не тільки в уявний емпіричний світ «іншого» (араба, перса, караїба, індіанця, дикуна і аборигена), а й в один з «можли-

вих світів» (згадаймо і про те, що у філософії Лейбніца вже розроблялася концепція «можливих світів»). Звичайно, часто цьому «можливого світу» приписувалися ті значення, символи і знаки, які хотів бачити і закріпити у свідомості читача «освічений» європеєць. Іншими словами, освоєння і присвоєння таких альтернативних реальностей відбувалося на шляху ігрового винайдення «смыслу» там, де насправді він міг бути і відсутнім. З точки зору реального філософського знання – це вигадка, фікція, спекуляція, але з точки зору художності і літератури – це хоч і руйнує принцип «порядку і послідовності людських знань» (Д'Аламбер), але привносить множинність інтерпретацій, відкриває можливість представити дійсний світ як один з можливих, залишає за ним право бути «іншим», перебувати в іншій модальності. А світ потенційного – це завжди дуже тонка грань дійсності, де сходяться буття і небуття; це – межа світу реального, його уявна альтернативна модель, яка відкриває нові просторові і часові характеристики. У просвітителів цей світ можливого носить не каузальний, а субстанціональний характер, оскільки у протилежному випадку втрачався б зв'язок знаку і предмета, слова і речі. Остаточний розрив між ними здійснить вже постмодернізм і світ постане у трагічному світлі часо-простору бодріярівських симулякрів. У XVIII столітті спостерігалось взаємопроникнення не тільки географічних і культурних, а насамперед різних інтелектуальних і духовних «цивілізацій» (Сходу і Заходу, наприклад), а також культурних «кодів» і різних модальностей – чоловічої і жіночої, раціональної і чуттєвої, центральної і периферійної і т.п. Ці модальності у посткласичній картині світу наповнилися, звичайно, іншою семантикою, були прочитані і проінтерпретовані згідно вже інших, непросвітницьких стратегій. Глобальні «неосвіти» постсучасності протистоять принципово створенню просторово-часових об'єктивних «світів», як у Лейбніца, і навіть ситуативних «світів» у гайдеггерівському розумінні їх як «Dasein» (тут-буття). Ці «неосвіти» здатні існувати в системі координат уже не історичного часу, яким

7 Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном колоритном изыскании и неизыскании искусств. – Харьков: Фолио – АСТ, 2000. – С.129.

8 Коккьяра Д. История фольклористики в Европе. – М.: Издательство Иностранной литературы, 1960. – С.96.

його бачили просвітителі, а скоріше «хронотексту». В епоху глобалізації роль «оповідача» привласнює собі держава, в результаті чого створюється метанаратив, в якому донедавна постмодерністське реальне виявлялося реальніше, аніж сама реальність. Не дивно, що література актуалізує феномен «відсутності» (скажімо, роману, на місце якого претендує «коментар до загубленого тексту», як у Петера Корнеля в «Шляхах до раю», або реконструкція рукопису «Хозарського словника» згідно з логікою «марення уві сні», як у Мілорада Павича) як явище не протилежне «присутності», а як його «інобуття», за яким визнається повне право на існування. Відсутність набуває універсального і важливого у своїй парадоксальності аксіологічного, онтологічного і навіть гносеологічного значення. В результаті відкидається характерна для класичної метафізики настанова на обов'язковість поєднання філософії і дійсності. У. Еко, наприклад, зазначає щодо цього: «Якщо в діалектиці Присутності й Відсутності я – на боці відсутності, то я можу описувати присутність, лише показуючи її. Будь-який філософський дискурс базується на Відсутності»<sup>9</sup>. Точка перетину присутності і відсутності стає формотворчим моментом самого процесу мислення, дозволяючи подолати «розриви» у тканині буття і забезпечити відповідний тип художнього дискурсу.

Однак при всіх постсучасних тенденціях – і в цьому однак багатотейоретиків глобалізації – подібна невизначеність, надто рішучий зсув у бік нового гіперреального світоустрою «змушує нас шукати центр, який стримує»<sup>10</sup>. У монокультуралістів як представників крайнього глобалізму цей центр був проінтерпретований як примат «лібералізму» і його інтелектуальних цінностей, де розуміння «істини» ототожнюється з онтологічною цінністю, яку здатний «охопити» тільки західний інтелект.

<sup>9</sup> Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2004. – С.21.

<sup>10</sup> Фрезерстоун М., Леш С. Глобалізація, модерність і опросторавливання суспільної теорії: Вступ // Глобальні модерності / За ред. М.Фрезерстоуна, С.Леша та Р.Робертсона. – К.: Ніка-Центр, 2008. – С.35.

Центризм в різних його модифікаціях від «раціо-» до «європо-» – це якраз те, що в першу чергу закидали XVIII століттю. Але при цьому не можна забувати й того, що сама ідея подібного «центризму» зазнала складної еволюції вже за епохи Просвітництва і фактично народжувалася в складних розумових «битвах» того часу. «Центризм», як відомо, не обійшов стороною і літературу. І мова тут не тільки про превалювання певного комплексу уявлень, в основі яких – «свобода думки, яка визнає тільки своє власне право», як про це писав П. Азар<sup>11</sup>, але і про особливу структуру художнього твору. «Центральна» позиція автора у ньому, який ставить себе поза полемікою, поза дискусією і бачить свою роль у тому, щоб не переконувати читача і полемізувати з ним, а «просвіщати» його, народжувала особливий «авторитет письма». За ним міцно закріплювалася функція пояснення світу, причому навіть тоді, коли ця істина не «відкривалася», а «винаходилася» в результаті складної інтелектуальної «гри розуму». Можливо, багатьом просвітителям та їхнім послідовникам здавалося, що вони вже контролюють реальність і навіть історію (як це продемонстрував суддя у справі Лавуазьє Коффіналь), але насправді виявлялося, що історія контролює їх (Коффіналь був сам страчений).

Апологія «імперіалізму» розуму супроводжувалася вже у самих просвітителів одвічними сумнівами, самокритикою, пошуком стратегій «самоуточнення» і постійної «саморефлексії». І у Вольтера, і у Дідро, наприклад, це проявилось в особливому способі побудови і розгортання філософського спору у творах, де висловлювалися часто спірні істини, які потребували додаткових інтелектуальних зусиль з боку читача в процесі їх інтерпретації. Більш чітко свою власну позицію Вольтер висловив у «Повчальній проповіді, виголошеній в приватному зібранні у Лондоні» (1765, надрукована 1767 року): «Я не плекаю зухвалого наміру вас повчати; я лише досліджую разом з вами істину»<sup>12</sup>. А це вже звучить

<sup>11</sup> Hazard P. Kryzys świadomości europejskiej 1680 – 1715. – Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1974. – S. 122.

<sup>12</sup> Вольтер. Философские сочинения. – М.: Наука, 1989. – С.374.

як запрошення до розмови як до рівноправного діалогу, де «інший» буде почутий, принаймні, до нього будуть прислухатися. Звичайно, подібне принципово дистанціюється від симптомів панування і придушення, які часто і не завжди справедливо приписували просвітницькому дискурсу. Феноменологічний голос «Я» як центр інтерпретації у творах Вольтера і Дідро «розпадався» на суму окремих, умовно «автономних» текстів, від імені яких говорили літературні персонажі. Показово, що в прозі цих французьких письменників зростає роль сократівського діалогу, де співрозмовник часто суперечить власним міркуванням і в результаті розкривається більш глибоке протиріччя між формою подання думки та її одиничним змістом. Щодо філософії, то слід зауважити, що у Канта вже остаточно закріпилася тенденція не жорсткого протиставлення-протиборства аргументів, не протистояння позицій автора і реципієнта, а їх примирення в спробах віднайти можливість зближення між двома точками зору.

Одним з перших, хто помітив «ходувльність» і обмеженість централізму, був Д. Свіфт, у якого ідея «центру» постала у сатирично-гіперболічному висвітленні в «Подорожі Гуллівера». «Могутній імператор лілліпутів» в документі, який приписував норми поведінки для Людини-Гори, характеризує себе таким чином: «Monarch of all monarchs, taller than the sons of men; whose feet press down to the centre, and whose head strikes against the son»<sup>13</sup>.

З точки зору людини XXI століття, в цих словах лілліпута-імператора при всій гротескній іронії Свіфта проглядає особлива «масштабність» і навіть «глобальність» мислення. Фактично проголошується: центр – це те, що є вихідною точкою всіх речей і причин, що підкреслює гегемонію «я», «свого» – «своїх» цінностей, «своїх» ідей і навіть «свого» бачення власної значущості. Це «своє» автоматично переноситься на «інших», які повинні його беззастережно прийняти. Гуллівер після підписання документа, як відомо, був

<sup>13</sup> Swift J. Gulliver's Travels. – London: Pinguin Books, 2003. – P. 68  
[«Монарх над усіма монархами, величніший з усіх синів людських, який своєю ногою спирається на центр Землі, а головою сягає сонця»].

негайно звільнений від ланцюгів і щиро дивувався розуму і винахідливості лілліпутів, брав участь у морській битві, був жертвою інтриг, поступово інтегруючись в їх систему суспільних відносин як «свій».

І хоча постструктуралісти і постколоніалісти попереджали про процеси «де-центрації» центру, глобалізація знову повертається до ідеї «центру», який поширює свій вплив на «інших», найчастіше тих, хто не має резистентних механізмів самозбереження. Інша справа, що сам «центр» тут виявляється у програтській ситуації, оскільки втрачає здатність до сприйняття імпульсів, які йдуть від «інших». У результаті в «маргінальному» становищі опиняється сам «центр», оскільки він втрачає цементуючу «точку опори», тобто те, що робить центр власне «центром» (саме на нього претендував в «Подорожі Гуллівера» імператор лілліпутів, який згодом забажав зробити сусідню імперію Блефуску своєю провінцією). Ущербність такого процесу провінціалізації «центру» полягає в тому, що він вже не здатний самовдосконалюватися шляхом засвоєння/присвоєння «чужого» культурного досвіду.

Таким чином, критика «центризму» у найрізноманітніших його проявах – це далеко не досягнення постсучасної гуманітарної думки. У складній конкуренції в боротьбі за «уми» і філософія, і література в епоху Просвітництва хоча і ставили часто знак рівності між «світом смислу» і «світом культури», все ж проявляли свою власну автономність, продиктовану специфікою кожної з них окремо. І це стосувалося не тільки різних стратегій інтерпретації світу і людини, але і різних «ігор розуму», за допомогою яких здійснювався процес інтеграції філософського і художнього дискурсів. Ця інтеграція як взаємопроникнення і одночасно як діалог-спір породжували особливу логіку епохи Просвітництва, яке проголосило тезу про зближення «світів» вже у XVIII столітті. Імпульси і культурні «поштовхи» цієї епохи відчуються сьогодні, в епоху глобалізації, що робить акцент на зближення культур і субкультур, на пошук нової єдності

через нове осмислення розмаїття світу, де завжди є надія на те, що будуть почуті ті унікальні «голоси», до яких раніше ніхто не дослухався.

### 3.2. Ідеальний історичний тип: «свій / чужий» у парадигмі цінностей XVIII століття

За доби глобалізації особливо загострилася проблема об'єктивних загроз людству, що їх Ф. Фукуяма визначає як «негативні екстернальності»: прояв нетерпимості по відношенню до тих, хто не є членом певної групи – національної, релігійної, корпоративної, гендерної тощо<sup>14</sup>. Це повною мірою стосується і таких специфічних феноменів, як «жіночий» і «чоловічий» культурні дискурси, протистояння / взаємодія яких чітко заявило про себе в епоху Просвітництва. Ця епоха не тільки санкціонувала «свободу» прояву людського – в розумінні більшості просвітителів чоловічого – інтелекту для позитивного «підриву» старого світу, але і поклала початок практиці нових символічних жестів, стереотипів поведінки та риторичних фігур по відношенню до такого складного теоретичного і художнього «конструкту» як «жінка» в семіотичній системі XVIII ст.

Відомий історик мистецтва А. Гаузер писав про виняткову роль XVIII століття у становленні нового типу взаємин чоловіків і жінок у художній літературі. Це, за його словами, була «перехідна епоха», яка «закінчила епоху лицарської любові і проголосила початок війни проти любовного мезальянсу»<sup>15</sup>. Точкою відліку німецький дослідник називає роман абата Прево «Історія кавалера де Гріє і Манон Леско», герой якого «відчуває мазохістське задоволення в душевній сповіді про слабкості свого характеру»<sup>16</sup>. Саме від крайнощів характеру закоханого де Гріє, на думку до-

14 Фукуяма Ф. Великий Разрыв. – М.: Ермак, 2004. – С.38.

15 Hauser A. Social History of Art: In 4 v. – London: Routledge, 1999. – V.3. – P.26.

16 Ibid. – P.26.

слідника, пролягли складні лінії впливів і на душевний ексгібіціонізм Руссо, і на хвилеподібні злети і падіння героїв просвітницької літератури, проявів зневаги і поваги до них, що демонструють у своїх творах Г.Лессінг і Й. Гете. Образ Манон стимулював появу нової дискретної особистості героя, який втрачав свою раціональну ідентичність і не завжди міг пояснити логіку своїх вчинків, апелюючи при цьому до складних почуттів по відношенню до такої «своєї» жінки, яка раптом постала як «чужа». Якщо згадати, яку роль в цю епоху зіграло рококо, де «солодкість» життя часто розумілася як «солодкість», що його може подарувати жінка, то подібна зміна горизонтів у розумінні місця чоловічого «я» в літературі призвело до нового осмислення «іншого / чужого». Саме «чужий / чужа» стали важливим формотворчим чинником цього «я», його другою, прихованою ідентичністю, в результаті чого індивід вже не може позиціонувати себе в якості своєрідного «центру перспективи», перед яким відкривається світ з домінуванням декартівського «*cogito ergo sum*».

Однак, це стосувалося не тільки літературних героїв XVIII століття, а й самих просвітителів. Пригадаймо того ж Руссо, який продемонстрував дискретність, «роздвоєність» власного «я»: будучи одним з найбільш моралізуючих авторів століття, своїми власними вчинками він продемонстрував приклад «іншої», «чужої» власним деклараціям поведінки – своїх власних дітей він віддав у притулок. У той же час послідовний раціоналіст Вольтер, який оголосив відкриту війну всім «забобонам розуму», в «Метафізичному трактаті» був змушений визнати: чоловічі жадання по відношенню до жінки часто «сильніше, ніж його розум»<sup>17</sup>. А Вовенарг у трактаті «Вступ у пізнання людського розуму» («*Introduction a la Connaissance de l'esprit Humain*», 1746), послідовно обстоюючи тезу про різноманіття форм, в яких проявляє себе розум, однозначно стверджував: людина не здатна і не повинна керувати пристрастями.

17 Вольтер. Философские сочинения. – М.: Наука, 1989. – С.261.



Особливий «свій», тобто індивідуальний спосіб отримання досвіду з боку «я», логоцентричне розуміння мислення і буття вступили в принципове протиріччя з появою відчуття «тривожної інакшості» людини. Втім, і сам «ідеальний інтелектуал» епохи Просвітництва – об'єкт постійних полемік – часто виступав як аутсайдер, тобто значною мірою «чужий», що доводить свою значущість у протистоянні з тими, хто складав основний фон дійсності. Власне кажучи, відкриття «чужого» стало каменем спотикання для ідеї просвітителів про можливість інтеграції людського роду в ідеальну спільність, спільність «своїх», змусило задуматися над проблемами «прав громадянина» і «прав людини» – поняттями, які за певних обставин, як виявилось, далеко не завжди збігаються і іноді навіть суперечать один одному. Тим більше, якщо це стосувалося прав жінок, які в епоху Просвітництва, за словами англійських літературознавців І.Армстронг і В.Блейн, «почали проявляти відкрите невдоволення пріоритетністю штучних чоловічих раціоналістичних цінностей» і протиставили їм особливий тип «жіночої суб'єктивної чутливості»<sup>18</sup>. Сьогодні, як вважають ці літературознавці, прийшов час перегляду традиційних історій літератури, оскільки було заново відкрито і реінтерпретовано творчість жінок-письменниць XVIII століття, серед яких особливо виділяються М. Ліппор, Е.Бербалд, Х. Мур, Ш. Сміт і багато інших. Відома представниця феміністичної критики Е.Шовалтер, акцентуючи увагу на особливому розумінні так званої «жіночої сфери» у XVIII столітті, в цьому плані робить дуже важливе уточнення: «Жінки-письменниці не перебувають ані всередині, ані зовні чоловічої традиції; вони одночасно перебувають всередині двох традицій, це «підводна течія» основного русла»<sup>19</sup>. Таким чином, мова йде не тільки про відновлення історичної справедливості по відношенню до письменників-жінок, а й про пошуки нових, нетрадиційних, можливо, альтернатив-

18 Armstrong I., Blain V. Women's Poetry in the Enlightenment. – Houndmills, Basingstoke & London: Macmillan, 1998. – P.123 – 124.

19 Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. – Львів: Літопис, 1996. – С.526.

них способів і моделей репрезентації в історії національних літератур «іншого», «підводного» дискурсу, яким є дискурс цих жінок-письменниць.

Беручи до уваги раціоналізацію проблеми «своїх» – під ними передусім розуміли тих, хто розмовляє «прозорою» і «зрозумілою» мовою, – саме в епоху Просвітництва загострилася «теоретична підозрілість» по відношенню до «іншого». Його не стільки намагалися зрозуміти і прийняти, скільки прагнули інтегрувати («завоювати», якщо це стосувалося жінки), часто за допомогою раціонального «механізму» чоловічих «аргументів», іноді шляхом інтриг і підступності. Такою «іншою», наприклад, постає перед читачем героїня роману С.Річардсона «Памела, або Винагороджена добродійністю» («Pamela, or Virtue Rewarded», 1740), яка в силу свого виховання і моральних принципів, виявилася недосяжною для шахрайських «чоловічих» тактик і стратегій спокушання. Однак, щирість поведінки «чужий» Памели, її «чужість» звичайним людським слабкостям і практичним інтересам викликали підозру вже у самих просвітителів – згадаймо «Апологію життя Шамели Ендрюс» Г. Філдінга. Автор літературної пародії принципово змінює «оптику» бачення персонажа: зовні самовдоволена мораль Памели, чеснота якої розуміється Філдінгом як невинність, перетворюється на щось зовсім протилежне. Виявляється, чеснота, зрозуміла в такому ключі, може зберігатися й для суто практичної мети – ярмарку наречених.

Добре відомо, що раціональний індивід утверджується не лише як самодостатнє «я» – він повсякчасно прагне до «практичної» перспективи, намагаючись побачити віддзеркалення «свого» розуму в оточуючих. У тому числі ця стратегія поширюється на того, хто раптово став проявляти свою незгоду бути «включеним» в загальну обойму оптимістів, які пов'язали надію на щастя з необхідністю дистанціюватися від минулого як від практики трагічних помилок. Цих «інших» потрібно було раціонально описати, а також розглянути можливість «переконати» їх, довести,

що вони стали жертвами помилок і неправильних висновків. І тут просвітницький розум зіткнувся з нерозв'язною для нього проблемою, оскільки взаємодія «свого» і «чужого», в тому числі і на рівні інтимних відносин чоловіків і жінок, не завжди підкоряється раціональній логіці причинно-наслідкових зв'язків.

У XVIII столітті формується особлива концепція «людини розуму», яка позиціонує сама себе як «норму». Всі інші, хто не вписується в рамки раціональної «нормальності» і виявляє відхилення від норми, ризикують легко опинитися серед вигнанців суспільства, витіснених на периферію життя неосвіченими маргіналами. Але вже тут виявився один з показових парадоксів Просвітництва: «людина розуму» – це той, хто може легко «визначити», «номінувати» «іншого», наприклад, божевільного, але аж ніяк його не пізнати. Цей феномен, як відомо, особливо цікавив М.Фуко, який звертав увагу на зв'язок раціоналістичної практики людства з формуванням інститутів влади, сексуальністю і механізмами «придушення» свідомості і волі. По відношенню до «інших», за свідченням М.Фуко, застосовувалися особливі форми «інтернування»: у відкриті в XVII – XVIII століттях «будинки піклування» або, як вони ще називалися, «виправні будинки» поселяли жебраків, хворих, розпусників, злочинців і божевільних<sup>20</sup>. Радикальні заходи соціального характеру фактично поставили знак рівності між злочинцями і божевільними, які за логікою речей повинні були бути ідентифіковані як «інше розуму».

В епохи, коли посилюються різні способи «придушення» свідомості, надзвичайно зростає роль жінки. XVIII століття тут не стало винятком: хоча «дисципліна розуму» і протистояла сексуальності індивіда, відкриття нових форм людської суб'єктивності з настановою на інтроспекцію й рефлексію, сприяли сексуальній розкутості, що знайшло відображення і в легких, ігрових творах рококо, і в романах «негативних

<sup>20</sup> Foucault M. Histoire de la Folie à l'Age Classique. – Paris: Gallimard, 1992. – P.128.

ефектив» Маркіза де Сада. Щоправда, одночасно посилюється відчуття небезпеки, яка може бути пов'язана з чоловіками, за своєю природою «чужими» по відношенню до жінок. Згадаймо, що у С.Річардсона у вже згадуваному романі сестра есквайра леді Деверс, помітивши красу Памели, дає добру пораду – триматися від чоловіків якнайдалі, а в «Клариссі, або Історії однієї молодій леді» («Clarissa, or the History of Young Lady», 1747) подруга героїні Ганна Хоу попереджає її про те, щоб вона не захоплювалася Ловласом, безсоромним спокусником.

Однак і тут спостерігався момент дискретності, в першу чергу це стосувалося глибокої прірви між світом літературних героїв і самим життям людини XVIII століття. Якщо в літературі активно досліджується «механізми» складних інтриг, підступності, подвійної моралі, то особисте життя виявлялося часто сферою мало доступною для сторонньої уваги. П.Роджерс, дослідник біографій відомих англійських письменників доби Просвітництва, змушений був визнати: «Надзвичайно важко уявити собі, як залицялися чи одружувалися у XVIII столітті: відверте у багатьох відношеннях, це століття все приховувало, коли мова заходила про шлюб. Наближаючись до інституту шлюбу, навіть гульвіси і завсідники борделів запасуються вивіскою «Не турбувати»<sup>21</sup>.

Складна і неоднозначна парадигматика виявлення та подолання «інакшості», «другості» в людині, в тому числі і в самому собі, яскраво проявилася в романі Д.Дідро «Племінник Рамо» («Le Neveu de Rameau», 1762 – 1779). Про те, що Рамо – це своєрідний двійник Я-філософа неодноразово писалося в науковій літературі, однак, сьогодні «розщеплена» свідомість автора твору бачиться в новому ракурсі. Мова йде про особливу ситуацію, коли розкриваються внутрішні механізми, іноді на рівні підсвідомості, що змушують виявити в собі «чужого», наявність якого підкреслює людську нестабільність, а сама людина інтегрує і артикулює цього «чужого» через систему протилежних, суперечливих суджень. Власне кажучи, це особливий поліфонізм художнього мислення

<sup>21</sup> Роджерс П. Генри Филдинг. Биография. – М.: Радуга, 1984. – С.43.

Дідро, який через протиставлення Я-філософа цинічному егоцентристу племіннику Рамо, знаходить художній спосіб показати своє «приховане обличчя», коли «я» виявляється не тотожним самому собі або, іншими словами, «Я» – це «не-я» або «чужий». Відкриття «чужого» в собі – одна з найскладніших загадок, над вирішенням якої замислився письменник у цьому творі, створюючи образ Рамо, який принципово не хоче зупинитися і визнати меж у задоволенні своїх бажань, готовий шокувати, «перевертати» звичний порядок речей, постійно провокувати своїх опонентів.

Межі власної ідентичності виявляються досить умовними і «розмитими», оскільки «чужий» – це найчастіше «прихований бік нашої власної ідентичності», як про це пише Юлія Крістева<sup>22</sup>. Згадаймо показову історію з рокайльним романом «Нескромні скарби», і філософським трактатом «Лист сліпих для повчання зрячих», від яких Дідро згодом намагався відмовитися. З приводу рокайльного роману він неодноразово заявляв, що готовий власноруч спалити всі примірники книги, які тільки вдасться віднайти. Фактично Дідро максимально дистанціювався від власних текстів, чим і проголосив їх «чужими»: дух заперечення, притаманний Рамо як другому «я» письменника, поширився на творчість самого Дідро і породив хвилю підозр, вказавши на ігровий характер артикуляції їм правди й істини.

XVIII століття знає реальні випадки з заплутаною грою в «свого / чужого» на рівні реальних історій людей, що викликало особливий інтерес письменників і часто пропонувалося читачеві як література «факту» і «сенсації». Відомі в літературі сюжети з «перевдяганням» і формула поведінки «я не жінка, я – чоловік» дозволяли реально видати себе за «іншого», утвердитися на його місці і закріпити за собою незнайому сферу життя. У листопаді 1746 року Г.Філдінг публікує напівдокументальну історію «Жінка-чоловік» про випадок з життя жінки Мері Хамільтон, яка видала себе за чоловіка і взяла в дружини якусь дівчину з Веллсу.

22 Крістева Ю. Самі собі чужі. – К.: Основи, 2004. – С.7.

Результатом був судовий процес і схильна до оригінальних експериментів жінку було вкинуто у в'язницю.

У той же час письменники Просвітництва іноді не виявляли особливого інтересу до «чужого», звинувачуючи його у тому, що він є причиною багатьох бід і проблем. Часто навіть була відсутня внутрішня інтенція – проникнутися проблемами «іншого» з суто гуманістичних міркувань, що можна було зробити, поставивши себе на його місце. Робінзон у Дефо приймає П'ятницю як такого «іншого», якого слід «освоїти», зробити «своїм», але не шляхом вивчення та асиміляції його досвіду «дикуна», а через нав'язування йому «цивілізованих» цінностей освіченого європейця.

Дистанціюватися від «іншого» шляхом позначення його за допомогою особливих лексичних форм, риторичних фігур та гендерних маркувань – одна з показових рис просвітницького розуму. Тут слід особливо назвати «культ істинної жіночності» у англійських романістів, «жіночий стоїцизм» у творах французів Вольтера і Дідро, «жіночий ідеал» і «жіноча чутливість» в літературі сентименталізму. Іноді XVIII століття взагалі формувало уявлення про жінку як про носія особливої субкультури, часто «чужої» для чоловіка, але яка може «капітулювати» перед просвітницьким розумом. Саме розум здатний пролити світло на «інакшість», «другість» жіночої природи, яка залишалася такою привабливою і одночасно чужою для чоловіка-раціоналіста. Природно, зрозуміти – означає тут перш за все раціонально пояснити, що спостерігається, наприклад, у поезії А.Поупа, зокрема в його сатиричній поемі «Послання до дами» («Epistle to a Lady»):

*In Men we various Ruling Passions find,  
In Women, two almost divide the kind;  
Those only fix'd, they first or last obey,  
The Love of Pleasure; and the Love of Sway*<sup>23</sup>.

23 Pope A. Poems / Ed. by J. Butt. – London: Twickenham Edition, 1963. – P.207. [«У чоловіків ми різні керовані пристрасті знаходимо, В жінках оселилося дві; Точно встановлені, якими вони так чи так керуються: Любов до Задоволення і любов до Панування»] (Переклад наш. – І.Л.).

Англійський літературознавець М. Блоксідж, оцінюючи неоднозначний і навіть епатажний характер цих рядків поета, змушений був прийти до наступного висновку: «Створена Поупом модель жінки набагато простіша, аніж модель чоловіка, і це шокує не тільки сьогоднішнього читача, але, очевидно, шокувало і його сучасників»<sup>24</sup>. Однак подібна тенденційність Поупа може бути прочитана і в іншому ключі, беручи до уваги просвітницьку субординацію до жінки, за якою все ж зберігалось певне право бути «іншою». Своїми рядками класицист Поуп пропонує своєрідну теоретичну і практичну стратегію пізнання жінки як «іншого / іншої». «Таємний» характер жінки переносить її за ту грань, за якою знаходиться чоловіче уявлення про стабільність і незмінність раціонально витлумаченої людської «норми», де можна керувати пристрастями. Виявляється, що за жіночою «інакшістю» можна побачити приховані мотиви поведінки, що мають безпосереднє відношення до чоловіка, який раптово сам стає об'єктом «прихованого бажання». Вже не кажучи про те, що «pleasure» і «sway» в жінці містять у собі пряму загрозу чоловічому домінуванню, можливо, включаючи ту заборонену й інтимну царину, в якій чоловік завжди відчував себе переможцем – його сексуальну практику. Парадоксально й інше: артикуляція поетом «небезпечних» думок про жінку – це вже саме по собі щось «інше», «чуже» для ідеології Просвітництва, яке намагалося спиратися на матриці порядку і стабільності, вольтерівського інтелектуалізму або руссоїстської чутливості.

Мислити себе «іншим» і бути «чужим» по відношенню до самого себе – це, власне кажучи, обов'язкова вимога такого «розуму», який знаходиться вже за межами епохи Просвітництва. Це приходить з усвідомленням того, що людство має перейнятися розумінням до «іншого», навчилося не бачити в ньому «ворога», перестало підозрювати його у своїх нещастях, не боїться виявити в ньому заперечення власної цілісності та ідентичності.

<sup>24</sup> Blockside M. The Sacred Weapon. An Introduction to Pope's Satire. – Sussex: The Book Guild Ltd, 1993. – P.154.

Звичайно, подібна теоретична парадигма «свого / чужого» залишалася багато в чому ще далекою для просвітителів, схильних до утвердження ідеалів космополітизму, де «чужий» часто залишається до кінця не зрозумілим і не освоєним. Але дихотомія «свій / чужий» з особливою силою заявила про себе на початку ХХІ століття, в епоху глобалізації та мультикультуралізму, де концепт «іншого» розглядається в площині «колоніальної травми», «культурної бездомності», «пограничної свідомості», що в свою чергу порушує питання про формування нового феномену – феномену посткультури. За такою логікою плюралістичність людської свідомості не може мислитися в категоріях раціональної одновалентності, а вимагає «інших» форм свого прояву і репрезентації. Проте в самому мультикультурному проекті не можна не відчутти відлуння ідей Просвітництва, які і сьогодні продовжують перебувати в центрі дискусій не тільки про долю гуманізму, а й про складні процеси створення нової постсучасної структури світу, який швидко глобалізується.

## РОЗДІЛ 4 МЕТАМОРФОЗИ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ: СТАНОВЛЕННЯ НОВОЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

### 4.1. Зародження новочасної прози як особливого типу художнього мислення в Україні.

Провідні вектори глобалізації своїми початковими точками тісно примикають до модерності і проекту Просвітництва, що проголосило інструментальну раціональність як визначальну рису новочасного суспільства. В західноєвропейській культурній свідомості від часів епохи Просвітництва це супроводжувалося утвердженням таких форм художнього мислення, в яких би зберігався і трансформувалася національний художній досвід «універсального» характеру. На Заході найбільш придатною для цього художньою формою стали епічні жанри, в тому числі і проза, зокрема, жанр роману, що в ньому дістала виявлення ідеологічна матриця нових взаємостосунків людини і світу, де «нове» проголошувалося як абсолютна цінність, а спроба дистанціюватися від «старого» – провідний мотив художнього конфлікту. Власне, у цьому річищі значною мірою і формувалася «жанрова» пам'ять західноєвропейської художньої прози, що була покликана втілювати в епічних формах «світ-у-цілому» в його становленні, складних конфліктах і протистояннях.

В українській літературі давнього і новочасного періодів проза і поезія еволюціонували нерівномірно. Пріоритетність поезії порівняно з прозою пояснювалася не тільки історичними обставинами, в яких опинилася українська література, а й специфічним типом художнього мислення, що сформувався в Україні на рубежі XVIII – XIX ст. Серед усіх літературних родів у новоєвропейській художній словесності проза як невіршований спосіб узагальнення дійсності у художньо-образній формі заявляє про себе досить пізно, лише за доби

Відродження. Це, однак, зовсім не свідчить про те, що проза не існувала раніше – у давній і середньовічній літературах також побутувала проза, але це було «змішане», синкретичне явище, здебільшого прикладного характеру (історичні хроніки, подорожі, філософські діалоги, трактати, ораторські твори), або це стосувалося низьких, комічних жанрових форм (анекдот, фаблю, шванки). Для становлення європейської новочасної прози необхідна була наявність кількох важливих чинників: відповідний рівень художньої рефлексії, який дозволяв узагальнювати індивідуальний досвід людського «я» не у віршованій, а у прозовій формі; виокремлення цього «я» з корпоративного загальнолюдського цілого і формування новочасного типу людської індивідуальності; наявність попередньої художньої традиції, яка б відзначалася культивуванням інтересу до емпіричного факту й побутових подробиць життя; поява особливого статусу художнього слова, яке було спрямоване на художній вимисел і поступово втрачало зв'язок з конкретною історичною подією, змальовувало уявну реальність з вирогідними людськими конфліктами, діалогами, вчинками конкретних персонажів. М. Бахтін писав у цьому плані про те, що складність в утвердженні ускладнених «мовних жанрів», до яких якраз і належать прозові жанри, полягала у неоднозначності освоєння первинних «простих» жанрових попередників (репліки побутового діалогу, листи, історичні документи), оскільки ці «первинні жанри, що входять до складу складних, втрачають безпосередній стосунок до реальної дійсності і до реальних чужих висловлювань»<sup>1</sup>. У результаті народжуються такі прозові твори, які сприймаються як факт літературно-художнього, а не побутового життя.

Інша важлива риса такого ґатунку літератури – формування суб'єктивно-авторського відношення до зображуваного, що проявляється на рівні відповідних індивідуальних стильових засобів, якими користується автор, у своєрідному

<sup>1</sup> Бахтін М. Естетика словесного творчства. – М.: Искусство, 1986. – С. 252.

індивідуальному баченні митцем світу, його основних колізій та перспектив. Зароджується уявлення про індивідуальні стилі і про особу самого автора, який має право на власну інтерпретацію світу. В літературі середньовіччя, що орієнтувалася на загальноприйняті канонічні літературні жанрові і стильові норми та взірці, ці начала були виявленими слабко.

Важливу роль в утвердженні прозових жанрів в Європі відіграла новела доби Відродження, в якій дістали виявлення ці тенденції. Її становлення відбувалося на шляхах переосмислення попередніх традицій алегоричної образності пізньосередньовічного міського фольклору та фантастичних персонажів куртуазних романів. Замість узагальнених образів у фабліо і фарсах, значною мірою вкрай схематичних й узагальнених, з'являються персонажі-характери з приватною долею, індивідуальними інтересами та прагненнями (Д. Боккаччо, Л. Бруні, Т. Гуардаті (Мазуччо), Д. Страпарола, Б. Десперье, Маргарита Наваррська). Однак за часів класицизму проза знову опинилася на периферії літературного процесу, поступаючись місцем поезії та драматургії.

Помітне місце у порівнянні з іншими літературними родами проза здобуває лише за часів Просвітництва XVIII ст. У цей час в Європі складається, принаймні, три типи літератур, в яких у силу історико-культурних обставин по-різному заявили про себе прозові жанри. До першого типу належать літератури, які склалися в тих країнах Західної Європи, де просвітницькі ідеї і художні форми здобули якнайпошлідовніше поширення у XVIII ст. і відзначалися розвитком раціоналістичних моделей художнього мислення (просвітницький класицизм) на початковій стадії, згодом переходом до сенсуалістичних художньо-образних орієнтирів (сентименталізм, просвітницький реалізм), поширенням рококо як форми «пізнього бароко», що дістало виявлення у розгалуженій системі жанрових (епічних, ліричних, драматичних) і стильових форм (передовсім індивідуальних). Для цих літератур характерне безпосереднє опертя на античну традицію і наявність глибоко укоріненої власної художньо-

естетичної спадщини, їх відзначає нормальний розвиток національних літературних мов, наявність державності і відсутність іноземного гноблення. Це насамперед англійська і французька літератури.

У XVIII ст. цілий ряд літератур виявили тенденцію до «вирівнювання» з тим типом художнього мислення, який було охарактеризовано вище: в кількох європейських літературах, котрі через різні історико-культурні причини перебували в силовому полі попередніх художньо-естетичних систем (передусім бароко), розпочинаються складні процеси макроструктурної перебудови художнього мислення – від стильових до відповідних жанрових форм, формується новий тип словесності, яка спочатку була значною мірою зорієнтована на асиміляцію тих літературних взірців, що були поширеними в інших, «більш розвинених» західно-європейських літературах. Поняття різниці між «своєю» та «іншою» культурою тут іноді сприймалося як завдання: необхідно «свою» культурну свідомість наблизити до «іншої», якщо за останньою визнавалася певна пріоритетність історико-культурного плану. Значною мірою в цьому типі літератур складається уявлення про те, що національна свідомість здатна до історико-культурного «прориву», своєрідного «стрибка», який відкриває нові горизонти художнього мислення і дозволить стати в один ряд з цими «найбільш розвиненими» тогочасними літературами. Говорячи словами Д. Чижевського, можна стверджувати, що цей тип літератур виявився найбільш «потенційним» до сприйняття іноземних впливів<sup>2</sup>. У такому типі художньої словесності спостерігається важлива настанова – «модернізації» власної національної літератури на шляхах її «злиття» з «традиційною», охарактеризованою вище. Показові в цьому плані чотири європейські літератури – німецька, італійська, польська та російська. Орієнтація на «канонічні» форми набували тут іноді такого масштабу, що наступні покоління письменни-

2 Чижевський Д.І. Порівняльна історія слов'янських літератур. – К.: Академія, 2005. – С.45.

ків були вимушені переборювати рецидиви переважаючих впливів інших літератур (приміром, боротьба з «офранцузуванням» німецької та російської літератур). Становлення й утвердження прозових жанрів найпотужніше відбувалося саме в цих двох типах художньої словесності. Спочатку завдяки англійським просвітницьким романам (Д. Дефо, С. Річардсон, Г. Філдінг, Л. Стерн), французької філософської повісті Вольтера і Дідро, а згодом прозовим творам Й. Гете, М. Карамзіна, І. Красицького новоєвропейська проза заявляє про себе як про провідну складову літературного процесу.

По іншому відбувалося становлення й утвердження прози в третьому типі європейських літератур. Цей тип відзначає насамперед ті літератури, що увійшли у XVIII ст. історично ослабленими, з пережитками архаїчних традицій, консервативно-патріархальним устроєм життя, іноді з уповільненим культурним розвитком (у Болгарії, приміром, у другій половині століття літературний рух майже припинився), деякі з них знаходилися в історико-культурній залежності від інших країн (більшість країн західних і східних слов'ян, Румунія). Такі літератури характеризує певне хронологічне «запізнювання» на тлі вищевказаних літератур, неповна розвиненість жанрових форм, активний симбіоз світської і клерикальної традицій. Одна з характерних рис – зародження просвітницьких ідей у межах барокової системи художніх цінностей. Вершина просвітницького руху припадає тут на кінець XVIII – початок XIX ст., коли літературні напрями і стилі Просвітництва виявлялися не стільки у «чистому» вигляді, скільки «нашаровувалися» на історично наступні художні явища – преромантизм і романтизм, зберігаючи при цьому зв'язок із попередніми художніми системами. Звідси проблема стильової «надмірності», коли внаслідок темпорального «відставання» репрезентувалися такі форми просвітницької дискурсії, що відбивали архаїчну традицію художньої свідомості (бурлеск, народна творчість, домінування поетичних жанрів) у поєднанні з новонароджуваними явищами, поширеними і в більшості західноєвропейських

літератур. Зрозуміло, що проза за таких обставин не мала достатніх умов для повноцінного розвитку.

Не дістав, як правило, в цих країнах такого значного поширення раціоналізм картезіанського типу, як це можна було спостерігати у Франції, але особливого значення набули руссоїстсько-патріархальні ідеали та відповідна система художніх цінностей. Власне, такий тип якнайбільше виявився придатним для культурної репрезентації «інших» моделей літературного розвитку. Саме тут можна спостерігати наявність «полутонів», «проміжних» варіантів, перспективи створення цікавих художньо-стильових і жанрових «гібридів». У такій цікавій маргінальності можна побачити потенційну можливість існування такого типу літератур одразу в кількох «світах» – у так званому «нормальному» й «аномальному», в так званому мейнстрімі і культурному пограниччі, а також здатність вибірково освоювати ті пласти культурної свідомості, що були поширені у вище перерахованих типах. Приміром, у цих літературах не набув такого значного поширення почерпнутий у Ренесансі західноєвропейський індивідуалістичний модус, натомість значно більшого розвою дістало уявлення про «мінливість» особистості, її приналежність до корпоративної свідомості, що доповнювалося іноді тяжінням до постулювання ідеї націоцентричної замкненості. Не було тут також надмірного захоплення європоцентристськими стандартами раціоналізму та раціоцентризму: в українській літературі, скажімо, склалося надзвичайно суперечливе ставлення до вольтерівської течії європейського Просвітництва, іноді навіть негативне. Тому і на прозу тут покладалася зовсім інша роль, ніж яку вона відігравала в інших літературах.

Загалом ці літератури відзначає стильовий і жанровий синкретизм, а домінуючою тут виявилася тенденція до розбудови національної літератури як частини процесу відродження національної культури. До такого типу літератур слід віднести насамперед літератури слов'янського культурного регіону – чеську, словацьку, болгарську, сербську, хорватську,

словенську. Сформувала такий тип художньої словесності і українська література.

Щоправда, стильовий і жанровий еkleктизм спостерігається і у двох інших типах літератур, але там це найрел'єфніше проявляється в порубіжні періоди, коли відбувається кардинальна перебудова макроструктури художнього мислення на шляхах утвердження нових художніх явищ, якими були, наприклад, Просвітництво або романтизм. У подальшому окремі тенденції стають виразнішими, відживають старі художні форми і створюються необхідні передумови для того, щоб сформувалися літературні напрями і стилі як набір певних конститутивних ознак літературного процесу. Це, власне, те, що дозволяє виділити більш менш стабільні ознаки просвітницького класицизму, реалізму, рококо, сентименталізму і романтизму при всій «мозаїчності» їхнього поєднання між собою. В останньому типі літератур еkleктизм і недиференційованість літературного процесу залишаються помітною ознакою художньої свідомості впродовж тривалого часу, створюючи нові цікаві моделі і модули художнього мислення, де «старе» стає частиною «нового» і їхнє протистояння не виявляється з такою виразністю, як це є у двох перших типах літератур.

Своїми витокami українська проза новоевропейського типу сягає української полемічної, ораторсько-учительної, агіографічної, паломницької та історіографічної прози XVI – XVIII ст. Вже у полемічних жанрах (трактатах, діалогах, памфлетах, посланнях) намітилися важливі тенденції, в яких відчувалося прагнення до побудови чіткої композиції, проникнення елементів сатири та гумору, наведення аргументів під час полеміки з максимальним урахуванням стилістичних фігур, що мають переконати реципієнта у правоті полеміста. Все це стимулювало культуру художнього мислення на шляхах цілеспрямованої обробки словесного матеріалу з естетичною метою, вироблення специфічного стилю, використання певних сюжетів для наведення переконливих аргументів. Показові в цьому плані полемічні

твори Г. Д. Смотрицького «Ключ царства небесного і нашої християнської духовної власті нерішимий узел» і «Календар римський новий» (1587), в яких автор звертається до сатири, використовує дотепні афоризми, часто римовані, народні лексеми і фразеологізми. Мова викладу прозора, стиль відзначається чітким ритмом, сюжетика часто черпається з живого місцевого побуту. У XVII ст. у мову полемічних творів приходять стиль бароко, який робив особливий акцент на емоційність викладу, домінування експресивних елементів у манері повістування, використання дотепних порівнянь, різких контрастів, багатозначних алегорій та символів (Л. Баранович, І. Гізель, А. Радивилівський, В. Ясинський).

Взагалі проблема мови вже у XVI ст. постала як одна з найважливіших у річищі антиуніатської прозової літератури: І. Вишенський, наприклад, у полемічних творах принципово поєднував «словенську» (слов'яноруську) мову з народною, вважаючи, що українську книжність слід оберігати від «латинників». Будуючи свої твори іноді у формі діалогів («Обличеніє диявола-самодержця»), український полеміст закладав основи такого діалогу, в результаті розгортання якого яскраво виокремлювалося протистояння двох моральних позицій – художній прийом, що широко використовувався у новочасній художній прозі.

Водночас в ораторсько-учительній прозі помітно заявили про себе елементи художньої творчості. Це стосується, наприклад, суб'єктивної інтерпретації біблійних текстів, коли автор використовує художню фантазію для перетлумачення відомих епізодів біблійного тексту. Особливо відзначався в цьому плані К. Транквіліон-Ставровецький, який оригінально витлумачив відому притчу про багатого та Лазаря і який до того ж широко звертався до алегорій, черпаючи матеріал зі світу природи або побуту і уподібнюючи життя до моря, християнське вчення до невода тощо («Перло многоцінное»). У XVII – XVIII ст. значно розширюється функціональність цієї прози – вона, крім релігійно-церковних завдань, починає виконувати як публіцистичні, так і просвітительські функ-



ції. Однак при цьому за нею міцно закріплювалася і функція суто естетична – ця проза була формою літературного та ораторського мистецтва. Барокова система художнього мислення вимагала тут від проповідників особливої стратегії щодо побудови літературного боку повчань: проповідь мала будуватися у відповідності до єдності предмета, відзначатися стрункістю композиції, логічністю побудови окремих фраз та висловів. Широко використовувалися несподівані порівняння, складні метафори, які вимагали додаткових зусиль для «розшифрування», акцентувалося на необхідності емоційного сприйняття проповіді (Л. Баранович, С. Яворський, Ф. Прокопович). Словом, уже тут можна було побачити, що ця література активно формувала свою власну аудиторію, яка могла б адекватно, у міру своєї освіченості та психологічної підготовленості, відгукнутися на проповідь як на факт словесної творчості, де слово наділялося не лише прямим номінативним значенням, а й використовувалося з художньою метою, що передбачала наявність додаткових значень, образного його використання.

У становленні основних художніх реєстрів новочасної української прози особливу роль відіграла паломницька проза – в ній виникає потреба описати за допомогою словесного матеріалу чисельні враження від баченого або почутого під час тривалих мандрівок до «чужих країв». В. Григорович-Барський подорожував протягом 1724 – 1747 рр. Австрією, Угорщиною, Італією, Грецією, Єгиптом, Палестиною, Сирією і вів подорожні нотатки, які дістали назву «Пішходця Василя Григоровича-Барського... мандрівка до святих місць, що знаходяться в Європі, Азії й Африці...». В його творі намітилася цікава еволюція самого оповідача – спочатку це недосвідчений юнак, але в результаті тривалого подорожжя він стає зрілою людиною, яка відзначається добродушністю, освіченістю, спостережливістю, поміркованістю і вмє вправно описувати й узагальнювати свій «досвід» за допомогою прозового слова. І хоча за характером сприйняття і відображення дійсності Григорович-Барський типово

бароковий автор, у його постаті не можна не побачити ті начала, які були характерними для людини раннього європейського Просвітництва. Своїми подорожами він стає в один ряд з тими чисельними мандрівниками по Європі початку XVIII ст., які почали усвідомлювати, що людина не може бути прив'язаною до певного визначеного місця, вона спроможна відкрити для себе «інші» світи, де можна здобути нові знання, яких вона не здатна одержати у тому середовищі, до якого вона звикла<sup>3</sup>. Власне кажучи, Григорович-Барський демонструє інтерес до досягнення енциклопедичних знань у галузі географії, археології, етнографії, історії церкви. Його приваблюють європейські міста, де «училищ же і мудростей довільно обрїтаються», цікавить внутрішній світ і життєвий досвід зустрітих ним людей, різних за віком, фахом, станом, приналежністю. Все це стимулювало «стереоскопічність» у зображенні побаченого, закладало основи відтворення людської індивідуальності як набору психологічних, національних і суспільних рис. У цілому твір Григоровича-Барського типологічно наближувався окремими моментами до західно-європейської ренесансної прози, зокрема таких її жанрів, як щоденник, мемуари, подорожні записки, автобіографія, які згодом вилилися в роман-автобіографію і роман-подорож.

Значно поглиблювало бароко художній бік зображуваного в жанрах історіографічної прози. Відчувається це вже у «Синопису» (1674) І. Гізеля, де подається широкий екскурс в історію давніх слов'ян, розповідається докладно про князювання Володимира Святославича та Володимира Мономаха, про часи феодальної роздрібненості, про епізоди історії Києво-Печерського монастиря. Подібний широкий аспект зображуваного вимагав від автора особливої манери «оформлення» матеріалу. Гізель вправно поєднує у своєму творі логічну послідовність у передачі історичних подій, лаконічність, чіткість викладу, динамізм оповіді з бароковим орнаменталізмом, зі сказаннями і крилатими висловами.

3 Hazard P. *Kryzys świadomości europejskiej 1680 – 1715.* – Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1974. – S.81.

Важливою віхою у становленні української прози нового типу були так звані козацькі літописи Самовидця, Григорія Грабянки та Самійла Величка. Ці літописи були новим явищем у річищі української історичної літератури на рубежі XVII – XVIII ст. Вони відзначалися складнішою жанровою формою, ніж це було характерно для традиційних літописів та хронографів. Козацькі літописи поєднували в собі документальні, історіографічні та літературні начала (використовувалися, наприклад, поетичні жанри). Автори при цьому спиралися на особисті спогади, свідчення очевидців подій, інші історіографічні джерела, в тому числі й чужоземних авторів. Характерною ознакою цього гатунку творів було й прагнення до об'єктивності зображення історичних подій. Звичайно, це потребувало особливої майстерності у відтворенні історичних реалій та легендарних історичних постатей, вимагало особливого ставлення до зображуваного. «Літопис Самовидця», за словами М. Возняка, «оповідає об'єктивно про події й фотографічно змальовує предмети, стаючи безпосереднім свідком описаних подій»<sup>4</sup>. Подібна манера подання «матеріалу» значно розширювала уявлення про можливість літературного втілення історичного фактажу, розгерметизовувала авторське начало, а тому і сам автор починав усвідомлювати свою власну «позицію», свою «точку зору» щодо зображуваного. Самовидець, наприклад, докладно зображуючи події доби Богдана Хмельницького, послідовно виявив себе прихильником суспільного спокою, який можливий лише за наявності сильної і твердої, але справедливої влади. Така «ідеологічна» позиція значною мірою заклала підвалини специфічного літературного «образу автора», який не тільки виступав відстороненим хронікером подій, а й повсякчасно підкреслював своє активне креативне й морально-етичне начало. В подальшій українській прозі ця тенденція виявилася особливо важливим конструктивним моментом естетики і поетики художніх творів.

<sup>4</sup> Возняк М. Історія української літератури: У 2 кн. – Львів: Світ, 1994. – Кн.2. – С.368.

Тим часом у літопису Григорія Грабянки чітко виявилася симпатія автора до позиції козацької старшини, яка обстоювала ідеали автономії України і виступала за збереження гетьманщини. Автор тяжіє до циклічного і водночас літературного викладу історичних подій, емоційним характером повісткування намагається вплинути на читача, пробудити у нього відчуття національної гідності, вбачаючи в українському козацтві «мужество великое». Грабянка детально змальовує побут козаків, їхні звички, майстерність у веденні бойових дій, походи проти польського війська, битви з турками, відтворює мову ватажків козацького війська у вигляді прямої мови, часто використовує вірші, прислів'я і приказки. Все це надавало літописній прозі ознак художньо-літературного освоєння історичного матеріалу, літописна розповідь про події, в основі якої – настанова на передачу правди «фактів», доповнювалася естетичним відношенням автора у відборі зображальних засобів і у змалюванні реальних історичних постатей. Велич Хмельницького, наприклад, передається за допомогою експресивних епітетів: він – «благоразумний вождь», «храбр воїн», його слово спроможне «військо козацьке утверждающему мужественно стати противу ляхов к брані».

Настанова на авторську вигадку як на специфічний спосіб тлумачення історії проглядає у літопису Самійла Величка, де використовується багато фактичного матеріалу, наводяться десятки офіційних листів, універсалів, реєстрів, з яких частина є літературними містифікаціями. Для автора виявляється важливою настанова не тільки на достовірну передачу подій, а й на можливий вирогідний характер «правди» історії. Не дивно, що вже у «Передмові до читальника» Величко викладає власні погляди на історію, вступає у полеміку з іншими літописцями, яким він закидає недостатню повноту у викладі української історії.

В усіх трьох літописцях спостерігається нашарування ранньопросвітницьких раціоналістичних принципів на бароко («бароковий класицизм»), у творах у ранньому класици-

тичному ключі обстоюються природні права українців як окремого національного утворення, що прагне до етнічної і політичної емансипації, і як самостійної політичної, громадянської і навіть військової сили. Так, у літописі Г. Грабянки барокова основа (динамізм оповідних структур, погляд на ціле як на систему вражаючих антиномій і контрастів) доповнюється класицистичним «високим» і навіть «патетичним» стилем, героїзацією – згідно з традиціями героїчного народного епосу – окремих історичних постатей. Заявлено про українську націю як про державотворчу силу і в літописі С. Величка, що також відзначається деякими класицистично-раціональними ознаками: стислість і аргументованість оцінок виведених історичних діячів, пафос ствердження цінностей української нації на тлі бурхливих політичних суперечок і конфліктів, орієнтація на конкретний «факт» – протистояння козацтва польській експансії.

Державоцентристські потуги в ранньому просвітницькому ключі проглядають в «Історії русів» – творі, який вже є, за словами О. Пахльовської, «сполучною ланкою між історіографією Просвітництва і Романтизму»<sup>5</sup>. В ньому виразно проступає ідея не лише раціонального усвідомлення історії українців як органічної частки історії інших європейських народів, а й закладається важливий стереотип природного демократичного «духу» козацтва, обстоюється теза про «свободу» як про важливий чинник його духовних поривань і прагнень, міфологізується у преромантичному ракурсі походження і генезис українців як окремого національного й етнічного типу поряд із іншими слов'янськими і західними народами. Воля до «розумного» упорядкування життя тут поєднується з поглядом на пасеїстичну і хтонічну роль українців у розбудові нових принципів людських стосунків, які здатні надихати індивіда на моральні вчинки, згуртовувати соціум і легітимізувати процеси національного самовизначення, що може набути в перспективі статусу «мети в собі» як

<sup>5</sup> Пахльовська О. Українська літературна цивілізація. Автореферат на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. – К., 2000. – С.52.

утвердження гуманного національно-визвольного проекту.

У жанровому відношенні в цьому творі не можна не побачити виразного тяжіння до суб'єктивного художнього начала: автор мало користується документальними джерелами, натомість робить ставку на вимисел, який розширює можливості повісткування у створенні більш-менш цілісного епічного полотна, завдання якого – показати «дух» українців, передати особливості їхнього етнічного і культурного буття.

Немаловажного значення у розбудові новочасних принципів художньої прози в Україні набули перекладні повісті та оповідання XVII – XVIII ст.: українські письменники переклали у властивій для них манері відомі сюжети західноєвропейської словесності часів середньовіччя і Ренесансу. В цих творах виразно заявило про себе фабульне начало: сюжети були не просто своєрідною «ілюстрацією» для висловлених християнських моральних ідей, а й часто будувалися на життєвих ситуаціях, які ставлять перед героєм складний морально-етичний вибір між добром і злом, моральним й аморальним, що було характерно, наприклад, для так званої легендарної повісті («Повість про лицаря і смерть», «Повість про богобоязливого молодця», «Повість про царя Сонхоса»).

Проникнення світського начала у подібну белетристику якнайпослідовніше торкнулося мотивів «кохання», страждань закоханих, почуття яких не розділяє оточення. Подібна проблематика вже була значною мірою зорієнтована на зображення порухів почуттів героїв, відкривала внутрішній світ людини як джерело емоцій, що зумовлювало початки художнього психологізму. Щоправда, часто ця перекладена література хоча і мала прозове першоджерело, але могла вилитися в поетичну форму. Показовим тут можна вважати віршований переказ відомої новели Д. Боккаччо про трагічне кохання дочки Салеринського князя Танкреда Зигисмунди (Гізмонди) та слуги Звіздарда (Гвіскарда). Український варіант цього сюжету був почерпнутий у польського барокового письменника І. Морштина. Особливо цікавою тут виявилася позиція героїв – прикладом свого кохання вони стверджу-

вали можливість досягнення особистого щастя, яке полягає у коханні. Тим самим такий персонаж фактично виломлювався за межі корпоративного уявлення про долю людини, яка бачилася лише в контексті середньовічного служіння абстрактно-християнському ідеалу. З іншого боку, виведені персонажі відзначалися внутрішньою антиномічністю – в їх внутрішньому світі примхливо поєднуються різні відчуття та почуття. Танкред, приміром, виявляючи себе люблячим батьком, не може вибачити вчинку своєї дочки, яка «тайн сердечних сладости вкусила», а Зигисмунда, розуміючи страждання батька, не може відмовитися від свого кохання. Не відкидаючи загалом моральної сторони християнського вчення, ґрунтуючись на бароковій декоративності, складній метафоричній орнаментальності, ця переробка за таким типом персонажа закріплювала важливу життєву сферу: йому самому, цілком самостійно треба було визначатися з тими ідеалами і пріоритетами, яким, власне, він і готовий служити.

Потужна тенденція до формування прозових форм нарації проглядає у спадщині Г. Сковороди. Етична проблематика превалує в українського мислителя, що значною мірою позначилося на її художній формі. Перебуваючи в межах барокової системи художнього мислення, Г. Сковорода вносить в українську культурну традицію обґрунтування первинного зв'язку між щастям, відсутністю потреб і розумом, а його образ життя та «життєва філософія» красномовно свідчать про те, що він спробував на українському ґрунті продемонструвати той приклад «інтелігентної рефлексії», що здобула поширення серед ранніх європейських просвітителів з їхнім відчайдушним прагненням вказати з критичних позицій на «розрив» між ідеєю щастя одиниці та намірами емпіричної спільноти. Будучи прихильником «убогості» («Похвала бідності»), український мислитель схиляється до думки: відмова від матеріальних благ – це не просто догматика бідності, а відмова від фальшивих цінностей, що позбавляють рухливості думку. Своїм символічним вченням, творенням образу самозаглибленого, самокерованого і вільного індивіда

(«просвіщеного чоловіка»), виразним «аутсайдерством» щодо усталеної системи цінностей і соціальних авторитетів, духовним ескапізмом (що Сковорода демонструє на власному досвіді) він надає важливого поштовху для появи «знання для вільних людей», вільних від шкільних обмежень і перекручень, чим і стає в один ряд з Вольтером та іншими просвітителями. На його думку, нерозумна й огидна життєва практика породжує такі явища життя, як користоловство, несправедливість, жорстокість, марнославство, упередженість, а найголовніше – засліплення ілюзорними, хибними ідеалами, котрі утверджують порочний бік «зовнішньої людини» або «тілесної натури».

Позиція «стороннього спостерігача», котрий є «свідком», а не «учасником», з неминучістю поставила перед Сковородою проблему «висвітлення», точки зору або відліку. Він намагається уникнути однобічного, «самозакоханого» раціоналізму в усіх його відчайдушних спробах пояснити світ «як він є» (Д. Чижевський в цьому плані справедливо писав про те, що «в Сковороди раціоналізм – мінімальний»<sup>6</sup>) і схиляється до необхідності змінити «оптику» світобачення. Слід обстоювати не знання про предмети, а «подорож» до предметів у прагненні осягнути їх таємничу і символічну сутність (своєрідна трансформація поширеного для представників бароко мотиву). При всій недовірі до раціоналістичного модусу мислення Сковорода критикує не мудрість як таку, а застерігає проти фальшивої розумності, позірної вченості, пихатого інтелектуалізму й владного мислення. Бог, на його думку, здатен сприйматися лише символічно, а «прозорість зла» (Ж. Бодріяр) у світі уможлиблює не лише інтелектуальна рефлексія, а й теодицея, котра вказує на досконалість божественного задуму і гармонійність світу, де «зло» і «добро» – характерні атрибути буття, що часто резонують одне з одним, – позиція, котру обстоював Лейбніц та його послідовники вольфіанці. У самого Сковороди ця ідея дістала розвитку вже у ранніх прозово-діалогічних

творах – «Симфонія, названа книга Асхань, про пізнання самого себе» і «Наркіс. Розмова про те: пізнай самого себе».

На одному з перших місць у мислителя – етико-антропологічний підхід до тлумачення моральних підстав існування людини в соціумі. Філософ фактично здійснює «екзистенціалістську» редукцію до «чистого я» (Б.Вишеславцев називав це моментом «самооформлення» індивіда в його філософії): оскільки суспільство закріплює в голові «хибні» механізми і стереотипи, треба не вагаючись здійснити власну емансипацію, демонтувати в собі чужі «програми», покінчити з бруталною практикою відчуження від життя і стати повноцінним індивідом, котрий відкрив власну «природу». Можливість звільнення від подібного відчуження Сковорода побачив у «внутрішній людині», де може відбутися процес витіснення «чужого», і «я» здобуде «себе» або, за словами самого Сковорода, пізнає свою «сродність», відкриваючи тим самим «ворота до щастя» («Кільце. Дружня розмова про душевний мир»). Таким чином, роблячи спробу дистанціюватися від «життя», мислитель продовжує в нього пильно вдивлятися, а його інтелектуальна рефлексія несе потужний утилітарний імпульс, котрий породжує бажання «вистрибнути» з теоретичних схем і опинитися в реальності, – власне кажучи, той імпульс, котрий був провідним для більшості просвітителів, що особливо позначилося на особливостях їхньої прози, зокрема, відбулося у жанрі просвітницького англійського роману.

При цьому українець не відступає від теологічного і барокового погляду на світ з його традицією порушувати метафізичні питання з точки зору несекуляризованих цінностей (символічний світ Біблії), обстоювати трансцендентальну ідею теозису, що дозволяє вийти за межі чуттєвого досвіду і недосконалого «розуму» у пошуках всюдисущого Бога. Академік Е.Вінтер цілком справедливо вказував на те, що Сковорода, «як ніхто інший, спромігся поєднати християнство з раннім Просвітництвом»<sup>7</sup>. І хоча сьогодні Сковороді часто відмовляють у близькості до Просвітництва, деякі

7 Winter E. Frühaufklärung. – Berlin, 1966. – S.346.

авторитетні дослідники все ж таки визнають «порубіжний» характер мислення видатного українця і пишуть про його наближення до традицій провідних мислителів XVIII ст. – Лейбніца, Баумгартена і Вольфа<sup>8</sup>.

Але можна припустити, що типологічні зв'язки Сковорода не обмежуються лише цими західноєвропейськими просвітителями. Дійсно, у плані типології можна побачити, що світогляд Сковорода виявляє близькість одразу до кількох просвітницьких ідейних течій – від вольфіанства до руссоїзму, в котрому стверджувалася первинність почуттів над розумом та критикувалася «суспільна людина», первісна «природна доброта» якої була спотворена і перекручена цивілізацією та носіями цивілізованих форм «знання». Але водночас тут також проглядає і той просвітницький потяг до поєднання проблем існування індивіда з етичними проблемами, що був характерний для англійської просвітницької думки середини XVIII ст., зокрема для етичного вчення А. Сміта, котрий обстоював принципи незацікавленого евідемонізму і морального розуміння надчуттєвих предметів<sup>9</sup>. Власне, подібна тенденція характеризувала романи і повісті С. Річардсона і Г. Філдінга, Т. Смоллетта і О. Голдсміта.

Відповідно у бік європейського просвітницького дискурсу у Сковорода рухалися і художні форми: в прозових творах, приміром, він схиляється до діалогічного «диспуту», відомого ще за часів античності та широко використовуваного викладачами і студентами Києво-Могилянської академії, але водночас поширеного і серед представників європейського Просвітництва (Д. Дідро: «Небіж Рамо», «Жак-фаталіст» та його хазяїн»). Подібна жанрова форма дозволяла поляризувати різні позиції героїв, вибудувати композицію таким чином, щоб вона служила дидактичним потребам, а конфлікт будувався на метафізичній основі: його природа й особли-

8 Попович М. Григорій Сковорода: філософія свободи. – К.: Майстерня Білецьких, 2007. – С.240.

9 Див.: Лімборський І. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм. – Черкаси: ЧДТУ, 2006. – С.130 – 133.

вості впливали з досвіду «розщепленої» свідомості, котра невпинно потрапляє у полон хибних авторитетів і втрачає потребу у власній суверенності.

Порубіжний характер художнього мислення Сковороди, яке розвивалося в силовому полі взаємодії бароко з раннім Просвітництвом, здатність мислителя висловлювати просвітницькі ідеї в барокових художніх формах, в тому числі і в прозових творах, привели у подальшому до неоднозначної рецепції його постаті з боку інших українських письменників. За словами Д. Чижевського, ті «українці, що були під впливом «просвіченості», все ж визнавали за Сковородою якесь – хоч їм самим часто й неясне – значіння»<sup>10</sup>.

За всієї відсутності єдиного мовного стилю, українська література XVI – XVIII ст. активно утверджувала той тип художньої словесності, в якій проза формувалася як одна з таких складових літературного процесу, де вже у жанрах старої літератури відбувався динамічний симбіоз клерикальної і світської традицій, вироблялася специфічна система образних художньо-стильових засобів, що будувалася на фольклорних джерелах, часто на народній мові, використовувала арсенал метафоричного стилю бароко, засновувалася на драматизованій манері оповіді. Віяння раннього Просвітництва, які торкнулися цієї прози, привносили в літературу цілий ряд нових реєстрів, чималою мірою сприяли поглибленню інтересу до людської індивідуальності, що має право на власне «слово» і може стверджуватися у життій сферою своїх почуттів, думок і переживань. І хоча сюжетне начало у таких жанрах давньої української літератури, як паломницька, ораторсько-учительна, історіографічна проза ще носить кумулятивний характер (принцип «нанизування» епізодів, характеристик, історичних подій по мірі викладення матеріалу), в цій художній словесності починають проявляти себе художні напрями і стилі нового часу, де проза посідала чільне місце: бароко, просвітницький класицизм, початки реалізму. Останній проявився здебільшого у

<sup>10</sup> Чижевський Д. Філософія Г. Сковороди. – Варшава, 1934. – С.178.

самому інтересі авторів до «емпіричного боку» дійсності, до фактичної сторони зображуваних історичних подій та окремих подробиць життя конкретних історичних постатей. «Механізми» перебігу цих історичних подій, психологічні пружини поведінки персонажів ще не були відкриті тогочасною літературою – це опиниться в центрі уваги українських прозаїків за іншої історичної епохи в середині і другій половині XIX ст.

#### **4.2. Між «своїм» і «чужим» типом нарації: національний/ міжнаціональний / колоніальний модус української прози початку XIX ст.**

На початку XIX ст. в українській літературі відбувається низка важливих історико-культурних процесів, які супроводжувалися утвердженням художньої прози як органічної складової ланки літературного процесу. Становлення нового типу художньої словесності в українській художній свідомості відбувалося у прискореному темпі, а тому не всі необхідні для цього художні форми діставали у той час відповідного розвитку, а деякі з них опинилися взагалі немовби «пропущеними». Так, не склалися належні умови для розвитку такого поширеного серед західноєвропейських прозаїків жанру, як просвітницький роман, оскільки внаслідок історичних обставин провідна роль серед літературних родів на межі XVIII – XIX ст. в Україні все ще належала поезії. Проте вже у творчості Г.Квітки-Основ'яненка проза народною українською мовою починає відвойовувати собі належне місце в літературному процесі, піднімає морально-дидактичну проблематику просвітницького спрямування, заглиблюється у ті пласти реальності, які впливали безпосередньо з простонародного побуту і були зорієнтовані на визнання позастанової цінності простолюдина, простого селянина, що надавало цій прозі виразно народницько-русоїтського характеру.

Своєрідністю українського художнього дискурсу цього періоду було те, що у своїх творах українські письменники уникали актуальної політичної тематики, відходили від «глобальної» за своїм масштабом і такої характерної для західноєвропейських просвітителів проблематики і намагалися зосередитися на проблемах «пересічної» людини та на «малих радощах» життя, виявляючи при цьому схильність до бурлескного гедонізму. Домінували ескапізм та перенесення зовнішніх суспільних конфліктів у внутрішнє життя людини, що помітно стимулювало пошуки етичних підстав поведінки індивіда в приватній та інтимній сферах, прикметними рисами стали саморефлексія та самоусвідомлення літературним героєм свого «я», яке іноді не виходить за межі корпоративних і християнських моральних приписів. Сама українська література існувала у двох мовних стихіях – російській та українській, де остання мусила виконувати не просто суто художню, а й значною мірою культурно-просвітницьку місію, обстоюючи можливість існування українця в стихії українського слова, – проблема, що була дуже далекою для більшості західноєвропейських прозаїків. Відтак утвердження прози набувало і політичного значення як момент ідентифікації українців як самодостатнього етносу серед інших європейських народів. Подібна інтенція випливала із самих основ європейського уявлення про націоналізм у тому його вигляді, що сформувався за часів другої половини XVIII ст. Згідно з ним «кожна культура, навіть найменш сформована й розвинена, має певну незамінну «вартість» і може вносити свою частку в загальну скарбницю культурних вартостей людства»<sup>11</sup>. У подальшому ця ідея була підхоплена українськими романтиками і залишалася актуальною впродовж усього XIX ст.

Утвердження прози в українській літературі першої половини XIX ст. відбувалося переважно у межах руху Просвітництва, хоча в цей час і здобувають поширення й інші літературні напрями і стилі: преромантизм і романтизм.

11 Сміт А. Національна ідентичність. – К.: Основи, 1994. – С.92.

Типологічною ознакою української художньої словесності, як і всіх інших літератур третього типу, було те, що ці явища не протистояли одне одному, а мирно уживалися не лише в творчості одного письменника, а й у межах одного художнього твору.

Щоправда, в українській літературі, як і в більшості такого типу літератур, поступово набирали сили виразні доцентрові процеси, в результаті яких розпочалися важливі зрушення в самому характері тогочасної художньої свідомості. Йдеться про формування таких моделей художньої нарації, котрі свідчили про інтенсифікацію літературного процесу: літературні напрями починають виявляти тенденцію до своєї внутрішньої «замкненості» і більш-менш усталеної художньо-естетичної «цілісності» внаслідок наявності в кожному з них своєї власної концепції світу та особистості, відповідних жанрових та стилєвих форм. В історико-хронологічному плані вони поступово заявляють про себе в певній динаміці: один літературний напрям починає поступатися місцем іншому (при всій примхливості їх поєднання між собою). При цьому, як правило, не спостерігалось виразного протистояння «старим» традиціям української художньої словесності. Це «старе» в умовах русифікації українського суспільства нерідко сприймалось як наявність власної національно-культурної традиції, що свідчить про безперервність поступу українського письменства.

Однак не можна не побачити того, що тогочасна російськомовна проза пробуджувала інтерес читачів до особливостей життя українців, увагою користується український побут, етнографічна своєрідність, зображується українська мальовнича природа. З'являються численні описи українського життя, що були позначені ідилічними мотивами, характерними для сентиментальних подорожей. Оповідь у таких творах розгортається у двох взаємозалежних ракурсах: розповідь про побачене під час подорожі і передача вражень і почуттів, викликаних цим подорожуванням. І хоча ця література спиралася на карамзінську традицію сентиментального рома-

ну-подорожі, автори таких творів привносили низку нових мотивів: на відміну від Карамзіна, який описував переважно свої враження від європейської дійсності, вони звернулися до російської та української реальності.

Характерним твором такого гатунку було «Путешествие в полуденную Россию» (1802) В. Измайлова, написане у вигляді листів до товаришів. Епістолярна форма зумовила лірично-інтимну тональність оповіді, яка доповнювалася настановою автора на передачу життєвої «достовірності». Маршрут подорожі пролягав з Москви через Тулу до Києва, Одеси, Криму і потім через Північний Кавказ до Волги і назад до Москви. Оповідач, який високо цінує Руссо, готовий проливати сльози і високо підносити красу побаченої природи, його приваблюють місця, пов'язані з історичними і патріотичними спогадами – Київ та Полтава. В Херсоні він вражений вдалим упорядкуванням торгівлі і вмінням мешканців займатися господарськими справами. Та найбільше його увагою користується минуле українців – оповідач із захопленням згадує республіканській устрій Запорізької Січі, яка давно відійшла в минуле.

Проте діставала розвою й епігонська література, в якій іронічно перосмислювалися традиції школи Карамзіна і в якій з інших позицій змальовувалася тогочасна Україна. Примітною тут була постать П. Шалікова, якому належать два твори – «Путешествие в Малороссию» (1803) і «Другое путешествие в Малороссию» (1804). Стилїстика і тональність оповіді підкреслено іронічні, відчувається «зверхнє» ставлення автора до зображуваного, хоча при цьому загальний пафос його подорожей зберігав тяжіння до розвитку сентиментальних мотивів, автор часто фіксує мінливі почуття та миттєві враження, у стилі проглядає «мініатюрність» описів.

І. Кулжинський написав російською мовою цикл нарисів під загальною назвою «Малороссийская деревня» (1825 – 1827), в якому виявив глибокий інтерес до особливостей побутового боку життя українців, їхніх свят та розваг, етнічних традицій, народної поезії. В одному з розділів він докладно розповідає про розваги українських парубків та дівчат під час вечорниць,

майстерно і із захопленням змальовуючи деталі їхнього вбрання, описуючи особливості танців і музики, що їх супроводжує. Подібна піднесена тональність при описі українських вечорниць була характерною в подальшому для М. Гоголя.

На сторінках перших українських часописів «Украинский вестник» і «Украинский журнал» розміщувалися чисельні російськомовні нариси та статті, в яких також розповідалося про життя українців, про їхні навички, побут, особливості вірувань, публікувалися переклади (часто в уривках) прозових творів європейських письменників. І. Вернет, один із найактивніших тогочасних журнальних авторів, публікує нарис «Харьковское кладбище», в якому виявляє себе прихильником західноєвропейської сентиментальної літератури. Харківське кладовище викликає у нього меланхолійні відчуття, і Вернет вимушений визнати, що він любить «подобно Юнгу, Гервею и Грею прохаживаться по кладбищам и заниматься почтительным чтением надгробных надписей»<sup>12</sup>. А у двох наступних номерах він публікує нарис «Полезный труд в уединении» і наслідування Л. Стерну «Нечто об осле». Якщо у першому він із захопленням розповідає про необхідність для лірично налаштованого «серця» перебувати на самоті, споглядати красу чарівної природи, милуватися її витонченістю та гармонійністю, – риси, що були характерні для сентименталізму Е. Юнга, ім'я якого він згадує тут з особливим піететом, то у наслідуванні Вернет уже заявляє про себе як про прихильника прозової спадщини англійського сентименталізму, зокрема роману Л. Стерна «Сентиментальна подорож Францією та Італією» (1768). В одному з епізодів цього твору розповідається про віслюка, через смерть якого щиросердо страждає хазяїн тварини, оскільки в їхніх долях було багато спільного: їм довелося разом пройти через цілу низку поневірянь і випробувань долі. І. Вернет глибоко вражений позицією англійського письменника, який виявив здатність пробуджувати співчуття до будь-

12 Український вестник. – 1817. – Кн. 6. – С.321.



яких проявів людського горя. Не залишилася поза увагою Вернета і стильова своєрідність англійського письменника, за допомогою якої він спромігся впливати на чуттєву сферу читачів: «Язык истинной чувствительности и нежного человеколюбия есть самый сладкий; и Стерн в высочайшей степени владел сим даром»<sup>13</sup>.

Серед перекладених прозових творів переважали лірично-сентиментальні повісті у вільному перекладі з французької та польської мов, причому перекладач, як правило, вільно «компонував» уривки твору, часто змінював перебіг сюжетних подій оригіналу, доповнював повісткування додатковими деталями, зрозумілішими для читача. Позитивні персонажі цих повістей ідеалізуються, а художній конфлікт, як правило, розвивається навколо надмірно чутливого кохання, героям доводиться подолати багато перешкод і випробувань долі. Типовою є, наприклад, повість «Марія» (у підзаголовку – «повість XV века», яку перекладено з французької), вміщена у 9 та 10 числах «Українського журналу» за 1824 р. У ній розповідається про кохання юнака Альберика і дівчини Марії, сироти, яку знайшли свого часу у лісі, коли їй ледве минуло тринадцять років. В описі героїні переважають елементи, характерні для пізньої сентиментальної літератури, яка вже доповнювалася елементами преромантизму. Це зумовило складність образу героїні, яка, з одного боку, є ідеалом чутливої закоханої дівчини, еталоном краси і вихованості, а з іншого – в ній проявляються приховані пристрасті та бажання. В повісті зазначається: «Мария образец совершенства благовоспитанной девушки; она все имеет: красоту, таланты, ум, рассудок, чувствительность – все, исключая пустую химеру, сотворенную тщеславием»<sup>14</sup>. Фінал цього твору «мирним» шляхом знімає усі існуючі між персонажами колізії: батько Альберика, який хотів би, щоб його син одружився з іншою дівчиною шляхетного походження, бачачи як страждає і навіть хворіє через надмірно палке кохання син,

13 Вернет И. Нечто об осле (Подражание Стерну) // Украинский вестник. – 1817. – Кн.8. – С.192.

14 Украинский журнал. – 1824. – № 9. – С.129.

сам приводить до нього Марію. Звичайно, подібна розв'язка була розрахована на те, щоб задовольнити смаки сентиментального читача в Україні.

Подібну сюжетну схему мала й інша перекладена повість «Бетти» (Український журнал. – 1824. – №13 – 14), хоча тут переважають більше преромантичні мотиви: закохані протестують проти волі батьків, юнак Альфред викрадає кохану дівчину і вони разом вирушають до Англії. Але фінал залишається ідилічним: батько Бетті вибачає Альфреду його вчинок, розуміючи, що лише з коханою людиною дівчина може бути щасливою. Преромантизм переважає і в повісті «Бен-Грианан» (Український вестник. – 1819. – Кн.14. ), де згадується ім'я «бессмертного» Оссіана, а герой Маклод захоплюється старовиною, піснями пращурів, шукає самотності, веде інтимний щоденник, в якому виявляє себе багатостраждальною людиною. Зрозумівши, що на землі неможливо досягти щастя, він усамітнюється у горах, де відчуває відносний спокій через те, що там він якнайбільше наблизився до Бога. Тим самим він проявляє себе як герой-індивідуаліст, який цурається людського товариства, земних пристрастей та бажань, – риси, які вже були близькими і для героя романтичної прози. Повість закінчується трагічно: Маклода вбиває блискавка, але при цьому факт загибелі героя ідеалізується, оскільки в момент смерті той відчув «озарение небес – откуда душа наша посприяла начало»<sup>15</sup>.

Загалом такого ґатунку белетристика вже передбачала наявність відповідного читача-реципієнта, який би виявляв цікавість і навіть співчуття до долі персонажів цих творів. І хоча ця література мала переважно епігонський характер, вона значною мірою сприяла утвердженню прозових жанрів – у цьому випадку повісті – як обов'язкових складових частин тогочасних часописів. Формувалося особливе ставлення до прози як до літературного роду, який здатен відтворювати «історію життя» конкретних персонажів, які хоча і належали до іншого національного середовища, але

15 Украинский вестник. – 1819. – Кн.14. – С.237.

відчували, власне, ті ж почуття, що й читач в Україні. Водночас ця проза знайомила його з основними художніми явищами європейських літератур кінця XVIII – початку XIX ст. – сентименталізмом, преромантизмом і романтизмом.

Теоретичні проблеми новочасної прози не обійшла увагою тогочасна російськомовна критика в Україні. Щоправда, її представники, переважно професори і викладачі Харківського університету, часто не присвячували своїх студій живому літературному процесу в Україні, а деякі з них взагалі воліли не помічати українських письменників. У своїх дослідженнях ці критики орієнтувалися в основному на західноєвропейські та російську літератури, а тому між літературно-теоретичною думкою в Україні та реальною творчістю українських письменників утворився певний історико-функціональний розрив. Проте не можна і недооцінювати ролі цієї критики в історії нової української літератури, зосібна, коли йдеться про праці, що з'явилися друком безпосередньо в Україні. Їхнього впливу так чи так зазнавало багато тогочасних письменників – це був об'єктивно закономірний процес за тих складних історико-культурних обставин.

Сходження на новий щабель культурної самосвідомості в Україні на початку XIX ст. відкрило нові проблемні обшири для літературно-естетичної думки. Вагомого значення набувають ті ідеї, що були пов'язані з розширенням сфери впливу естетичної науки; в центрі уваги критиків опиняються проблеми художньої виразності (красномовство, риторика), поетичної мови і характеру наслідування в мистецтві (поезії). У працях багатьох тогочасних критиків виразно відчувалося прагнення поєднати всі знання про художню словесність в єдину, цілісну і струнку систему, яка могла б скласти спеціальну науку – «теорію словесності».

У перші десятиріччя XIX ст. в літературно-естетичній думці в Україні рельєфно виокремилися дві виразні тенденції: представники першої з них обстоювали погляд на поезію як на одну з вищих форм красномовства (ораторського мистецтва), а другої – бачили у художній літературі самостійний

вид естетичної діяльності, для якого центральними поняттями виступають «краса» та «витонченість». І хоча переважно тогочасна критика переймалася проблемами поезії, помітне місце дедалі більше відводилося і прозі.

Уже 1805 року була опублікована у Харкові книга І. Рижського «Опыт риторики» (перша публікація у Петербурзі у 1796 р.), в якій автор, спираючись на класицистичне уявлення про природу краси, заторкував проблеми новочасної прози. На його переконання, існує пряма залежність «красоты слова» як у прозі, так і в поезії від навичок ораторського мистецтва. Краса художнього твору має включати в себе різні аспекти мистецтва слова, вона «происходит от выражений, частью зависит от мыслей, частью наконец от порядочной и твердой их между собой связи»<sup>16</sup>. Раціоналістичне трактування художньої словесності в дусі теоретиків французького класицизму Баттьо і Буало (на яких критик часто посилається) зумовило класицистичне у своїй основі бачення призначення митця. Він має відтворювати «изящные мысли», керуючись незмінними у своїй основі раціонально усвідомленими правилами, і слідкувати за тим, щоб ці «мысли» були «изобильны, справедливы, соразмерны материи й сочинению, ясны, естественны и предложены с благоразумным некоторым сокращением»<sup>17</sup>. Ідея про залежність художнього слова від предмета зображення була надзвичайно цікавою, оскільки вона стверджувала взаємозв'язок художнього дискурсу і дійсності, особливий тип референції, що стимулював до свідомого пошуку відповідності художнього образу навколишньому світові. Власне, це і було оригінально витлумаченою класицистичною тезою про «мудре» і водночас «освічене» наслідування природі як органічного поєднання того, що шукає людський розум, з тим, що він знаходить у предметі наслідування, – теза найбільш теоретично розроблена французом Ш.Баттьо.

У річищі естетичної теорії словесності порушував проблеми новочасної прози Р. Гонорський, який надрукував на

16 Рижский И. Опыт риторики. – С.-Петербург, 1796. – С.6.

17 Там само. – С.64.

сторінках «Украинского вестника» статтю «Живописная проза». Критик розробляє оригінальну концепцію ліричної прози як специфічної, одухотвореної форми віддзеркалення життя, переважно життя природи. Наріжною ідеєю цієї концепції є вчення «о подражательной гармонии слова», сутність якого полягала у тому, що слова, якими користується письменник, повинні перебувати у повній відповідності і гармонії з оточуючим світом, його предметами та явищами. Проте не всі предмети можуть бути взірцями для наслідування, а лише ті, які здатні «тихо действовать на душу и потрясать ее прекрасным образом»<sup>18</sup>. В іншому випадку уривок «живописной прозы может быть совсем не прекрасен. Пусть автор имеет в виду описание самых прелестных картин природы, или самых нежных движений сердца; он их чувствует совершенно эстетически. Но если у него не достаёт искусства изобразить все это надлежащим образом, то он нравится нам только в половину»<sup>19</sup>.

У цілому мета вчення Гонорського – зробити мову ліричної прози милозвучною, приємною, здатною відображати усі радощі життя. Цікаво, що саме він зробив важливу спробу органічно пов'язати теорію словесності безпосередньо з літературним процесом в Україні. Можливість позитивних зрушень в українській літературі як місцевій він бачив у бажанні письменників оволодіти «верным вкусом», відкриваючи тим самим нові горизонти для художньо-естетичного віддзеркалення реальності за допомогою художнього слова.

Становлення української прози національною мовою відбувалося у надзвичайно складних історико-культурних обставинах. Виокремлення з кінця XVIII ст. опозиції «російська» та «українська» літератури як протистояння «імперського ядра» та «національної периферії» наклало особливий відбиток на розвиток прози. Якщо скористатися словами відомого представника постколоніальної критики А. Мукгереджі, то можна сказати, що така ситуація стимулювала

18 Гонорский Р. Живописная проза // Украинский вестник. – 1816. – Кн.1. – С.39.

19 Там само. – С.40.

особливий тип «прихованої комунікації» української словесності з «її поневолювачами»<sup>20</sup>. Йдеться про складання таких типів художнього зображення дійсності в стихії українського слова, які були б своєрідною історико-культурною протидією експансії російського самодержавства, що значною мірою визначило векторні лінії розвитку української художньої свідомості не стільки у напрямку до творення нових в європейському контексті духовних та інтелектуальних цінностей, скільки вони були зорієнтовані на обстоювання своєї власної національної самоідентичності. Щодо цього П.Куліш, наприклад, писав про те, що процеси становлення нової української літератури, котра зазнавала постійних утисків з боку «восточних сусідів», відбувалося «не тільки по волі, а таки й поневолі»: українські письменники початку XIX ст. – як, приміром, Котляревський в «Енеїді» – визначально були зосереджені на «невідомому велінні народного духу» і були «тільки знаряддям українського світогляду»<sup>21</sup>. Але водночас багато українських за походженням письменників, звертаючись у своїх творах до українського життя, користувалися російською мовою, а їхні художні пошуки стали частиною російського літературного процесу. Оскільки тогочасні письменники часто не відчували своєї національної ідентичності (хоча вони при цьому і залишалися несвідомими носіями української ментальності), а за українською літературою міцно закріплювалася роль «провінційного письменства», то українські автори, зображуючи Україну, послуговувалися мовою «восточного сусіда», доводячи своїми творами «непровінційність» українського національного життя, яке має багате минуле і яке цікаве своїм сучасним існуванням. Г. Грабович у цьому плані писав про те, що про українсько-російські літературні взаємини початку XIX ст. можна говорити «тільки умовно; в кожному разі, це аж ніяк не стосунки між окремими національними літературами, скажімо, англій-

20 Мукгереджі Арун П. Чий постколоніалізм і чий постмодернізм? // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За редакцією М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996 – С. 563.

21 Куліш П.А. Хуторна поезія. – Львів, 1882. – С.124.

ською і французькою або польською і російською, а швидше між двома еластичними організмами, один із яких з багатьох поглядів – складова частина другого»<sup>22</sup>. А тому є всі підстави зараховувати творчість деяких тогочасних письменників одразу до двох національних художніх систем.

У В. Наріжного, який народився і провів своє дитинство в селищі Устівці Миргородського повіту Полтавської губернії, з творчістю якого безпосередньо пов'язують зародження жанру роману в російській літературі, Україна зображується у чотирьох творах – «Аристіон, або Перевиховання» (1822), «Бурсак» (1824), «Два Івани, або Пристрасть до позовів» (1825) та «Гаркуша, Малоросійський розбійник» (1825). Звертається він до України і в романі «Російський Жильблаз» (1814), але тут, за словами Ю. Манна, «український матеріал фігурує на правах загальноросійського; акценти на національній специфіці ще не виникли»<sup>23</sup>, а також у повісті «Запорожець» (1824), де дія відбувається переважно у країнах Західної Європи. Проте у чотирьох вказаних творах українська проблематика стає все ж таки помітною етнографічною тенденцією: автор, наприклад, докладно пояснює, що таке свято Івана Купала, хто такі вовкулаки, що таке курінь, як повинні розташовуватися в українській сільській церкві чоловіки і жінки, окремо і доволі вичерпно говориться про українські пісні, обряди, забобони, їжу, житло, одяг. В «Аристіоні» письменник у дусі європейського роману виховання зображує побут і манеру виховання головного героя Аристіона, якого виховують на тлі чудової української природи. Іноді це робиться шляхом наведення «негативних прикладів»: герой у якості експерименту здійснює подорож до сусідніх поміщиків, де спостерігає негаразди та кричущі суперечності життя. Пан Сильвестр, пристрасний мисливець, доводить своїми вчинками власне господарство до банкрутства; пан Тарах – жахливий скнара, який шкодить своєю скнарністю самому собі; пан Парамон – невиліковний

22 Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – С.228.

23 Манн Ю. Диалектика художественного образа. – М.: Советский писатель, 1987. – С.26.

шахрай, гравець. Намітилася в романі і специфіка подання «українського матеріалу»: він зображується як своєрідна панорама. Кожна місцевість, як і кожний поміщик, відтворюються послідовно, причому кожний з введених персонажів утворює певний людський тип. У цій галереї українських поміщиків не можна не побачити прототипів гоголівських персонажів з «Мертвих душ».

Роман «Бурсак» побудовано як повістуння від особи головного героя, Неона Хлопотинського, сина (як згодом з'ясується, прийомного) дячка Варухи. Цей герой проходить складну школу випробувань, стає свідком подій української історії, бере участь у військових баталіях, де виявляє себе хоробрим воїном разом з іншими козаками. Найбільш виразними виглядають у творі яскраві сцени з життя бурси (її оповідач називає «вертепом премудрости»), автор колоритно описує витівки і жарти бурсаків, їхні традиції та звички. Пригоди героя дозволяють письменникові звернутися до теми Запорізької Січі, він детально змальовує побут і звичаї гетьманського двору у Батурині. Але в образі гетьмана Никодима навряд чи можна упізнати історичну постать Богдана Хмельницького. Історизм ще не став органічною рисою художнього мислення письменника. За словами Ю. Луцького, для Наріжного «козацька Україна просто правила за тло для відповідного сюжету», хоча він при цьому «спромагається з різкою точністю відтворювати український побут і звичаї»<sup>24</sup>. Прикметною особливістю цього роману було те, що в ньому Наріжний лише здійснив спробу прищепити в літературі вальтерскоттівську традицію: зображувати у центрі оповіді людину, яка є продуктом історичних обставин і відчуває себе частиною історичної долі нації. Проте сама історико-культурна своєрідність українського етносу як такого, що принципово різниться від російського, ще не стала об'єктом спеціального художнього аналізу: життя українців Наріжний сприймав лише в контексті життя великодержавної Російської імперії.

24 Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К.: Час, 1998. – С.96.

Роман закінчується оптимістичною розв'язкою: бурсак Неон виявився онуком гетьмана, який допомагає самому гетьманові примиритися з власною дочкою. Сцена примирення батька і дочки символізує перемогу добра і справедливості над забобонами, тривалими образами і застарілими стереотипами.

Найбільш комічним твором, в якому зображується українська дійсність, є роман «Два Івани, або Пристрасть до позовів». У ньому розповідається про трьох українських поміщиків – двох Іванів і їхнього сусіду Харитона, з яким вони перебувають у стані довготривалої сварки. І хоча вона виникла через дрібну малозначиму причину, сварка призводить персонажів до тривалої ворожнечі, яка поступово починає оволодівати всіма їхніми думками і прагненнями і доводить їх буквально до розорення. Батькам-поміщикам за принципом контрасту протиставляються їхні діти, які проявляють справжню моральну і водночас природну мудрість. «Перевиховання» сварливих поміщиків відбувається під впливом мудрого і чутливого старця Артемона, який володіє упорядкованим маєтком внаслідок правильного ведення господарських справ. Подібна настанова на можливість позитивного фіналу впливала з дидактичної позиції автора, яка тут базувалася на просвітницькій вірі в «добр» природу людини. При цьому стиль твору далекий від сентиментальної чутливості: переважає проста, іноді грубувата мова, автор рельєфно і в об'єктивній манері подає деталі українського побуту, відповідної місцевості.

Останній, незакінчений роман Наріжного «Гаркуша, малоросійський розбійник» також пов'язаний з долею України і належить до європейської традиції «романів про розбійників», які були позначені впливом трагедії Ф. Шиллера «Розбійники». Образ «шляхетного розбійника», який культивували ці твори, дозволяв поєднати карколомний, повний небезпечних пригод авантюрний сюжет із змалюванням історичних реалій, складених людських стосунків, характерних ознак побуту, традицій тієї місцевості, де відбуваються події. Власне, в такій літературі, як правило,

зовнішні обставини життя примушують людину стати на шлях розбійництва, але іноді писалося і про обставини внутрішні, зумовлені природою індивіда, його схильністю до злочинів. У Наріжного вже на початку роману піднімається важливе психологічне питання про причини цього явища, причому робить це письменник у просвітницькому плані, наголошуючи на природному прагненні людини до «щастя»: «Повествователи необыкновенных происшествий! Всегда ли и все ли вы старались вникнуть в первоначальную причину оных? Ах, как горестно для всякого, не говорю уже для чувствительного человека, видеть, что погибает сочеловек, по промыслу божию снабженный от природы весьма достаточными дарованиями, а потому неоспоримым правом на счастье! Источники злополучия его крылись, с одной стороны, в нем самом, а с другой – в предметах, его окружающих»<sup>25</sup>. Роман і намагається з'ясувати ці «причини», внаслідок яких відбувається внутрішня деградація героя, його перетворення на жорстокого і навіть кривавого розбійника. І хоча Гаркуша Наріжного мав свій історичний прототип, письменника не цікавить достовірність відтворених подій. Він прагне передусім передати «дух» розбійництва, що мало причиною принизливе становище кріпосних селян в Україні, яких розцінюють як безсловесних «рабів».

У центрі уваги Наріжного складні і навіть подвійні мотиви вчинків Гаркуші. З одного боку, він – месник, який стає злочинцем не лише через свої власні образи і приниження. Письменник описує картини безчинств, які вчиняє поміщик Кремень, розповідає про аморальність життя його дітей, а їхній дім порівнює з Содомом. За цих обставин Гаркуша – месник, «шляхетний розбійник», який вважає, що своїми вчинками він допомагає восторжествувати справедливості. Але водночас Гаркуша виявляє невинуватий жорстокість, його помста не знає меж, до його розбійницької зграї вливається багато «темного люду».

25 Наріжный В. Т. Славенские вечера. Запорожец. Бурсак. Гаркуша, малоросийский разбойник. – М.: Правда, 1990. – С. 457.

Українська канва цього твору надзвичайно виразна, письменник подає докладні коментарі до окремих українських реалій, слів та понять: «свита», «постолю», «чип», «гаман», «бусел», «батог», «ховтура» та ін. Характер розбійника Гаркуші формується у неподільному зв'язку з особливостями українського побуту, але згодом виявляється, що в душі колишнього набожного і законслухняного чабана прокидаються «темні сили», які штовхають його до жорстоких, іноді невмотивованих жадливих вчинків. Образ месника Гаркуші, реальної історичної особи, був доволі популярним серед українського читацького загалу. Йому було присвячено окремі нариси невідомого автора «Гаркуша», який було надруковано в «Украинском альманасі» за 1831 р. і в якому вже в окремих діалогах використовувалася українська мова. Г. Квітці-Основ'яненку належить історична повість російською мовою «Предание о Гаркуше» (1842), де письменник спробував передати трагічну суперечливість і роздвоєність цієї постаті. Гаркуша у Квітці виправдовує свої злочини в душі шиллерівського «шляхетного розбійника» Карла Моора, хоча сам український письменник при цьому не поділяє розбійницьких способів протистояння «злу». Український ватажок розбійників, зокрема, говорить про себе: «Гаркуша увидел, что зло сильно владычествует между людьми, что из блаженной жизни, данной в удел каждому, враги добра, не страшась преследования закона, превратили ее в мучительное истязание и, услаждаясь стенаниями ближних, забыли мыслить о возмездии, и вот Гаркуша, одушевленный на истребление зла, изшел на дело»<sup>26</sup>.

Звернувся до образу Гаркуші і О. Сомов у повісті «Гайдамак», де здійснив спробу поєднати український етнографічний елемент з епічною формою подання українського життя. Яскраво виписана сцена ярмарку з витівками чумаків, пісні сліпця-бандуриста, народні повір'я, легенди, історичні пісні – це те тло, на якому постає образ Гаркуші. Подібне осмислення подій української історії, іноді ще далеко від істо-

<sup>26</sup> Квітці-Основ'яненко Г. Твори: У 8 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т.7. – С.158 – 159.

ричної об'єктивності, введення у прозові твори українських національних типів, легендарних героїв, опис побутових подробиць життя українців заклало важливе з точки зору епічного повістуння ставлення до самої української реальності. Вона дедалі більше заявляла про себе як про об'єкт зображення у прозових жанрах, хоча ця проза залишалася у «силовому полі» російської мови, відповідних стильових і зображальних засобів і розцінювалася критиками лише з перспективи тогочасної російської літератури.

Багато в чому продовжив традиції В. Наріжного у своїй творчості Антоній Погорельський (О.О. Перовський), який у 1822 р. оселився у маєтку Погорільці Чернігівської губернії, де, власне, і розпочав свою літературну діяльність, а у 1825 році його було призначено на посаду попечителя Харківського учбового округу. Фантастичними елементами, характерними для преромантизму і романтизму, відзначається книга письменника «Двійник, або Мої вечори у Малоросії» (1828). Спираючись на гофманівську романтичну традицію, автор створює складну композицію твору, в якому примхливо поєдналися драматичні та повістувальні начала. Діалоги твору переходять у філософські дискусії, тут зустрічаємося з романтичним прийомом «двійництва» персонажів. Самотність ліричних сільських вечорів раптово порушує таємничий гість, який виявляється другим «я» оповідача. Останній є скептиком, знаходить природне пояснення фантастичним переказам та легендам.

Події роману Погорельського «Монастирка» (1830 – 1833) відбуваються в Україні в середовищі згрубілої, відсталої провінційної шляхти. Героїня твору, чутлива і схильна до сентиментальної резигнації дівчина Анюта, яка виховувалася у Смольному монастирі, різко контрастує своїм насиченим, одухотвореним внутрішнім життям оточенню. Близький до неї в цьому плані і її коханий – офіцер Володимир Блистовський. І хоча душевне життя цих персонажів зосереджене передусім у сфері почуттів, вони не пасивні сентиментальні натури, а люди, які з гідністю переносять випробування долі

і готові боротися за своє кохання. Як і в романах Наріжного, в «Монастирці» багато виразних епізодів побутового характеру, сцен, в яких використовується природний український гумор і сатира. Спираючись на традиційну колізію сентиментальної літератури між чутливими героями і обставинами, які заважають їм бути разом, Погорельський використовує у творі лінійний сюжет як ланцюг логічно побудованих подій, що дозволило звузити кількість дійових осіб і зосередитися на психологічній стороні їхніх вчинків. При цьому загальне тло твору насичене умовними мотивами розбійницької романтики, у творі наявні авантюрні епізоди (викрадення Блистівським Анюти); описи оточуючої місцевості, лісу і дороги, а також зустрітих героїнею цигана Василя та його сина виконані в манері преромантичної готичної літератури.

О. Сомов, який народився у Вовчанську Слобідсько-Української губернії і навчався в Харківському університеті, у трактаті «Про романтичну поезію» (1823) бачив великі потенційні можливості поезії в освоєнні історичних джерел, які дають народи України, Кавказу та Сибіру. Козаків Запорізької Січі він називає героями, які відзначалися полум'яною любов'ю до Батьківщини, героїзмом та відвагою. Кожний народ, в тому числі й український, на його думку, має своє специфічне національне обличчя, яке вирізняє його з-поміж інших народів, має свою оригінальну й героїчну історію. Закономірно, що він обирає героїко-патріотичні теми для своїх віршів – «Пісня про Богдана Хмельницького – визволителя Малоросії» (1821). Українська тема входить у добірку повістей, які автор назвав «малоросійские были и небылицы»: «Юродивий» (1827), «Русалка» (1829), «Казки про клади» (1830), «Купалів вечір» (1831), «Київські відьми» (1833), «Недобре око» (1830). В них Сомов широко використовує преромантичні і романтичні мотиви, апелює до народних українських переказів і легенд про русалок, відьом, упирів, чаклунів. Цікаво, що він тут спирається на достовірні етнографічні та фольклорні джерела, доповнює твори розлогими примітками та поясненнями. Головне, що цікавить письмен-

ника – особливий національний «дух» народу, який найяскравіше виявляється у його переказах та міфології. Герої цих творів виявляють народнопоетичні ідеали моральності та справедливості (Василь з «Юродивого»), стиль відзначається м'яким гумором, сповненим народної дидактики, автор тяжіє до «побутописання», даючи емпірично достовірні подробиці життя українських селян.

Романтичний образ України відтворює і І. Кулжинський у російськомовному творі «Малоросійське село» (1827), який складався з окремих нарисів: «Весна в Малоросії», «Обжинки», «Вечорниці», «Малоросійське весілля», «Про малоросійську поезію», «Малоросійські пісні». Загалом автор виявляє інтерес до всіх побутових деталей життя українського селянства, він із захопленням розповідає про звичаї українців, про їхню веселу вдачу, про їх глибоко ліричні пісні, в яких відбилася найкращими сторонами їхня душа. Проте сучасну українську дійсність Кулжинський схиляється бачити в песимістичних барвах: нинішня Малоросія нагадує йому величезне кладовище, яке, проте, зберігає пам'ять про давніх воїнів, козаків, що поклали своє життя задля визволення своєї батьківщини. Порівнюючи козаків з римлянами, Кулжинський вважає, що славні роки Запорізької Січі давно минули. Однак залишилися співці-бандуристи, яких він порівнює з Оссіаном, оскільки в їхніх піснях зберігається колишня велич українського народу. «Имейте охоту прислушаться к малоросийским песням – какая величественная простота в выражении и в самих чувствах! Какое близкое и живое изображение природы!»<sup>27</sup>.

Не лише українська проблематика, а й традиції української літератури проявилися у творчості Гоголя. Художні пошуки цього письменника в контексті української літератури – тема складна, неоднозначна, а головне – одна з найзаплутаніших у російсько-українських літературних взаєминах першої половини ХІХ сторіччя. Не дивно тому,

<sup>27</sup> Кулжинський І. Некоторые замечания касательно истории и характера малоросийской поэзии // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3 кн. – К.: Либідь, 1996. – Кн.1. – С.49.

що вона неодноразово ставала каменем спотикання в багаточисленних суперечках і полеміках навколо спадщини письменника. Логіка неупередженого наукового аналізу неухильно підводить до висновку: українська література мала не тільки безпосередній вплив на становлення Гоголя, автора «Вечорів на хуторі біля Диканьки» і «Миргорода», але і взагалі органічно «вросла» у складну систему його художнього мислення, виявляючись в особливостях його творчої манери, у стилі, поетиці, образній побудові творів. Інша річ, що письменник свідомо орієнтувався у своїй творчості виключно на російську мову, за якою визнавав пріоритетність порівняно з тогочасною українською. Існує тут і особлива психологічна проблема не лише вибору адекватної національної мови творчості, а й розщепленої свідомості письменника, на яку вказувало багато дослідників, починаючи з П. Куліша і закінчуючи С.Єфремовим. Значною мірою відмова від рідної мови була не просто наслідком духовної кризи Гоголя – людини, що частково втратила національне коріння й етнічну ідентичність, – а й яскравим виявом самої цієї кризи, оскільки він став її складовою частиною. «З одного боку, Гоголь інтуїтивно відчував різницю між побутовим «балаканням» і серйозним «писанням», реально існуючу на тодішньому етапі недосконалість української літературної мови, її «невиробленість», неготовність до вирішення тих складних, універсальних завдань, які він, Гоголь, перед собою поставив, – пише сьогодні Ю. Барабаш. – З іншого, він розумів, що сформоване в імперії принизливе, нелігітимне становище української мови визначально вказує на приреченість письменника, якщо він наважиться зробити її мовою своєї творчості, на те, щоб майже не бути почутим і зрозумілим у межах імперії»<sup>28</sup>. Подібна «стратегія» вибору мови для написання прозових творів характеризувала, до речі, не тільки Гоголя, а й інших письменників – Квітку-Основ'яненка і Є.Гребінку. Щоправда, перший таки наважився звернутися у прозі до української мови як до такого

28 Барабаш Ю. «Мой бедный protégé» (Проза Шевченко: после Гоголя // Вопросы литературы. – 2002. – Ноябрь – декабрь. – С.143.

джерела й арсеналу зображальних і виражальних засобів, які здатні адекватно відбити життя українця, його внутрішній світ, побут, систему моральних уявлень, хоча це був і нелегкий процес складних трансформацій у самій системі художнього мислення в тогочасній Україні.

У художній свідомості М. Гоголя примхливо переплелися різні художні системи від бароко до романтизму і реалізму. Останнім часом була висловлена думка про те, що провідною домінантою його творчості було бароко, що сягає своїм корінням в український його варіант XVII – XVIII ст. Це, зокрема, пояснює особливості творчої манери письменника, в якій спостерігається піднесено-патетичне сприйняття дійсності, віра у божественну передвизначеність, космічне світовідчуття, тяжіння до фантастичного, ірраціонального, містичного і водночас пильна увага до натуралістичного боку життя, до «низьких», найпростіших її проявів, за якими для проникливого погляду відкривається духовне, ідеальне начало<sup>29</sup>.

Разом з тим рання творчість Гоголя припадає на той час, коли традиції українського бароко починали відходити в минуле, а в українській літературі кінця XVIII – початку XIX сторіччя – не тільки хронологічно, але і за своїм «духом» близької письменникові – все ще давалися взнаки такі пізні форми бароко, які поступово трансформувалися в рококо, а також в інші художні системи: сентименталізм, преромантизм і романтизм. Художнє мислення Гоголя в цілому ряді творів рельєфно відбиває ситуацію стильової «еклектичності», амальгамності української літератури (як літератури третього типу). У письменника спостерігається органічне поєднання різноманітних за своїми художніми реєстрами літературних явищ у межах одного твору, що було однією з показових рис у розвитку української літератури кінця XVIII – першої половини XIX ст. При цьому, як і в багатьох українських письменників, ці явища найчастіше не протистояли одне одному в Гоголя, а мирно співіснували навіть у

29 Див.: Барабаш Ю. Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. – М.: Наследие, 1995. – С.219.



межах одного твору або циклу творів. Скажімо, у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» можна побачити і руссоїстсько-просвітницьке оспівування життя близьких до природи українських селян, і романтичну фантастику з елементами преромантичної готики, і нашарування барочного світовідчуття з його уявленнями про потойбічні сили, і характерний для просвітительського реалізму інтерес до емпіричних реалій побуту. У «Мертвих душах» проглядають традиції крутійського роману бароко і просвітительського роману-подорожі XVIII ст. (Т. Смоллетт, Л. Стерн). А у «Вії» – не тільки романтична екзотика і захоплення народними легендами, але і тенденція до переосмислення традицій європейського «чорного» або готичного роману з елементами барокової метафізики зла. Водночас у «Тарасі Бульбі» не можна не помітити не тільки романтичного пафосу й історизму, але й класицистично-просвітницького уявлення про наявність ідеалу «общого добра» і характерної для цього літературного напрямку жорсткої моральної шкали в оцінці поведінки героїв, що відстоюють усім своїм життям «загальні» в межах національної спільноти інтереси і цінності.

При подібному багатшаровому в стильовому відношенні творчому мисленні закономірно було б припустити, що у творах письменника залишається місце і для окремих елементів такого стилю, як рококо, – стилю, який посідав своє, історично закономірне місце в українській літературі цього часу, особливо в поезії та драматургії<sup>30</sup>. Щоправда, не йдеться про те, начебто цей художній стиль мав історично визначальний вплив на творчість письменника, був, так би мовити, показовим етапом у його художніх пошуках. Скоріше це був один із важливих компонентів, одна зі складових (поряд із іншими) його художнього мислення, без урахування якої, проте, не можна й уявити до кінця складної діалектики творчої еволюції письменника, його зв'язків із традиціями не тільки української, але й інших європейських літератур.

30 Див.: Лімборський І. Художня парадигматика українського рококо і європейський контекст // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. – 2005. – Т.48. – С.11 – 19.

При цьому цікавим моментом було те, що рококо у прозі Гоголя мало зовсім іншу природу, ніж, скажімо, у творчості раннього Пушкіна або у Батюшкова.

Уже в ніжинській гімназії, де навчався Гоголь, «дух» європейського рококо дуже часто супроводжував заняття гімназистів – у її стінах популярними були «легкі вірші» П. Беранже і байки Ж. Лафонтена. Читання останнього, наприклад, застосовувалося для «приємного і шляхетно-жартівливого проведення часу»<sup>31</sup>. Традиції «легкої» європейської поезії рококо знайшли пізніше оригінальне відбиття в «Ганці Кюхельгартені», в образній і стильовій структурі якого простежується ціла низка характерних для цього стилю елементів: оспівування природної ідилії з веселим співом птахів, замилювання самотністю, що дарує герою «сладкие печали», уява Луїзи, що порівнюється з «ангелом светлым», але – і що особливо важливо – одночасно в неї «лукавый взгляд», вона лякає героя «желаньем злым» і тому нагадує йому «шалунью резвую». Згадує Гоголь і Амура (один з найбільш популярних образів у літературі і живопису рококо), і філософа «насолод» Епікура. Не менше показова і лексика: «дыхание амры», «эфир голубой», «рои мотыльков», «беломраморные плечи», «плоды мангустана златые», «дыхание – лилий серябряных чад» і т.д. Лише тут Гоголь виявляє близькість до основних констант художнього мислення російського рококо, найбільш репрезентованого батюшківською школою «легкої поезії».

Проте надалі характер рокайльної образності і стилістики змінюється у письменника й набуває іншого характеру: у нього тут помітне типологічне тяжіння до національної української традиції. Найпослідовніше й яскраво це знайшло віддзеркалення у «Вечорах на хуторі біля Диканьки». Уже самий факт звертання до української простонародної селянської тематики, малознайомої широкому російському читачеві того часу, являв собою пошук своєрідної південної

31 Авенариус В. Гоголь-гимназист. Первая повесть биографической трилогии. – М.: Объединение «Всесоюзный молодежный книжный центр», 1990. – С.23.

«екзотики», яку представники західноєвропейського рококо бачили, наприклад, на Сході (К. Віланд: «Оберон», переклад Ш. Галаном «Тисячі й однієї ночі»). При цьому багато в чому надумана концепція «справжньої народності» та ідея «слідування істині життя» у «Вечорах», що були висловлені В. Белінським, не характеризували всієї складної своєрідності цих повістей: російський критик бачив у Гоголя те, що хотів бачити, і не заглиблювався при цьому в аналіз надзвичайно суперечливої і трагічної української дійсності початку ХІХ ст., а тим більше тогочасної української літератури. Теоретичні постулати та «бажані» ідейні настанови, котрі приписувалися критиком літератури і, зокрема, творчості Гоголя, переважили тут бажання неупереджено і докладно розібратися в складних «механізмах» його художньої свідомості.

Як і українські письменники перших десятиліть ХІХ ст., Гоголь ще не бачить соціальних механізмів буття, а людина в нього не прив'язана до конкретної історичної ситуації і розглядається поза складною ієрархією суспільних зв'язків: усі люди для нього розрізняються не соціальним походженням, не своєю «включеністю» у реальний хід історичний подій, а гарними чи поганими вчинками, шкалою ж морально-етичних норм виступає апріорна ідея про раз і назавжди даний незмінний комплекс «добра» і «зла», причому, як правило, у простонародно-християнському його вигляді. Український літературознавець початку ХХ ст. С. Єфремов писав про те, що ранні повісті Гоголя «не виявляють доброго знання українського життя», а Україна для нього «справді була якоюсь Апельсинією, де люди всього тільки й мають турботи, що кохання, де сонце гріє – не пече, де природа дихає лагідним спочуттям до людей»<sup>32</sup>. Ця «Апельсинія» і була своєрідною трансформацією і відбиттям художньо-естетичних принципів рококо у творах письменника, що формували характерне для цього явища літератури уявлення про «безхмарне щастя» і «безтурботну радість» селян у затишній і позбавленій, на перший погляд, глибоких протиріч і катаклізмів «Малороссии».

32 Єфремов С.О. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1993. – С.148.

Водночас Ю. Манн, досліджуючи природу комічного в циклі повістей «Вечори на хуторі біля Диканьки», помітив й іншу важливу рису, справедливо пишучи про те, що у творах письменника надзвичайно міцною виявилася настанова на «легке» і грайливе, в душі «дяка» або «пиворіза», чуттєво-матеріальне ставлення до такого почуття, як кохання»<sup>33</sup>.

Вже у передмові до «Вечорів» Гоголь вказує на близькість українських вечорниць до салонових аристократичних балів, хоча і звертає увагу на більшу природність у прояві молодими людьми в Україні святкового, багато в чому карнавального, світовідчуття, де праця і радість – як і в більшості творів рококо – складають нерозривне ціле: «Это у нас вечерницы! Они, изволите видеть, они похожи на ваши балы, только нельзя сказать, чтобы совсем. На балы если вы едете, то именно для того, чтобы повертеть ногами и позевать в руку; а у нас соберется в одну хату толпа девушек совсем не для балу, с веретеном, с гребнями; и сначала будто и делом займутся: веретена шумят, льются песни, и каждая не подымет и глаз в сторону; но только нагрянут в хату парубки с скрипачом – подымется крик, затеется шаль, пойдут танцы и заведутся такие штуки, что и рассказать нельзя»<sup>34</sup>.

Втім, і в подібному наївному та радісному ставленні до життя все ж таки залишається місце для легкого смутку, що незмінно супроводжує «безхмарне щастя» селян. У «Травневій ночі», наприклад, по селу «рекою» ллється пісня в той час, коли «утомленные дневными трудами и заботами парубки и девушки» збираються ввечері в «кружок» для того, щоб «выливать свое веселье в звуки, всегда неразлучные с унынием»<sup>35</sup>. Цих героїв оточує рокайльний пейзаж, де переважають пасторальні і навіть рафіновані деталі, що підкреслюють характерну для рококо ідилію сільського життя. Такий пейзаж повинен зміцнити читача в думці про

33 Манн Ю. Поэтика Гоголя. – М.: Художественная литература, 1988. – С.140.

34 Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Художественная литература, 1984. – Т.1. – С.11.

35 Там само. – С.55.

невибагливу і водночас безхмарну радість українських селян в їхньому не зіпсованому цивілізацією житті (русоїзм).

На перший план виступають ті деталі, що вказують на авторське «витончене» сприйняття світу, де все повинно нагадувати «рай земний», а природа вражати цілісністю, гармонією, божественною досконалістю. Словом, «Малороссия» – це саме те місце, де бажання і дійсність органічно поєднуються, усе пройнято космічним еросом всепоглинаючої любові, а життя вражає своєю безхмарністю і простотою. При цьому лексика, яку використовує Гоголь, багато в чому «декоративна» (рококо) й «орнаментальна» (бароко). У «Сорочинському ярмарку» літній день «упоителен», «раскошен», небо порівнюється зі «сладострастным куполом», що засинає «в неге».

В окремих описах Гоголь цілком у традиціях літератури рококо свідомо підсилює еротичне сприйняття світу: «своєнравная» річка Псел, наприклад, постає як «река-красавица», що «блистательно обнажила серебряную грудь свою, на которую роскошно падали зеленые кудри дерев»; у неї – «полное гордости и блеска чело», «лилейные плечи» і «мраморная шея» («Сорочинський ярмарок»).

Рокайльно-еротичне сприйняття світу переноситься письменником і на окремі сюжетні епізоди та персонажів творів. Там же, в «Сорочинському ярмарку», в сцені побачення Хіврі та Опанаса Івановича жінка подає на стіл найрізноманітніші страви, серед яких – «варенички, галушечки пшеничные, пампушечки, товченички», що вона робить, «жеманно застегивая свою будто бы ненарочно расстегнувшуюся кофту». Опанас Іванович, беручись до страв, грайливо каже їй, що він бажає «кушанья послаще всех пампушечек и галушечек», нехитро натякаючи Хіврі на свої природні чоловічі бажання. Еротичний момент у душі українського рококо може виступати в автора і як самодостатній принцип при описі персонажів: у дочки старого Коржа красуні Пидорки він відзначає повненькі щоки «розового цвета», брови як «черные шнурочки» і «ротик, на который облизывалась тог-

дашня молодіж». Пригадаємо у цьому плані національну традицію – портрет героїні в п'єсі тогочасного українського автора П. Котлярова «Любка», де він змальовує її еротичну привабливість і красу, що може викликати хтиві бажання:

*Личко в ней наливо  
Кров'ю з молоком,  
Зубки – мов ушито  
Буйним жемчугом.  
Як морська піна,  
Так тілом біла,  
Коси по коліна,  
Із милих мила.  
Губки розцвітають,  
Як рози весной –  
Кого ж не приманють  
Вони красою?*<sup>36</sup>

І хоча в наступних творах Гоголя рокайльне начало вже не так очевидно заявляє про себе, окремі елементи і мотиви усе ж вказують на наявність цього літературного стилю у письменника. Скажімо, у «Старосвітських поміщиках» – це зображення «маленького щастя» героїв і їхнього бажання завжди задовольнитися «малими радощами» життя. У «Вії» – це «легке» і навіть «ігрове» ставлення філософа Хоми Брута до дійсності, що був, за словами Гоголя, «нрава веселого» і ніколи не відмовляв собі в бурсацьких утіхах і чуттєвих задоволеннях. А в «Повісті про те, як Іван Іванович посварився з Іваном Никифоровичем» – це розмірене, щасливе і безхмарне до певного моменту життя персонажів посеред чарівної краси української природи, що дарує їм свої дарунки у вигляді «любимых кушаний».

Однак навіть за такої ситуації стильової синкретичності найпошлідовніше і найповніше у ранніх творах М. Гоголя дістав поширення романтизм, причому об'єктом зображення опинилася трагічна українська історія. Це знайшло

36 Котляров П. Любка, или Сватанье в селе Рихмах // Українська драматургія першої половини ХІХ століття. – К.: Художня література, 1958. – С.102.

виявлення, зокрема, у другому циклі українських повістей – «Миргороді» (1835). У січні – лютому 1834 року Гоголь надрукував у «Северной пчеле», «Московском телеграфе» и «Молве» об'яву про видання ним «Історії Малоросії», до якої він розпочав збирати історичні матеріали. Але зібрані письменником матеріали, як і вся історична праця, до нас не дійшли, хоча є всі підстави твердити, що вони були значною мірою покладені в основу тогочасних художніх творів письменника. Найбільш прикметний у цьому плані історичний твір цього циклу, в якому виразно проглядає вальтерскоттівська концепція історії, – «Тарас Бульба». В центрі твору – «національний дух» вільного запорізького козацтва, яке розглядається письменником в стихії реальної героїчної минувшини України. Вслід за уявленнями деяких українських тогочасних етнографів і збирачів фольклору (в цей час він активно листувався з М.Максимовичем і І.Срезневським) Гоголь вважав, що українське козацтво та його нащадки представляють собою окреме етнічне утворення слов'ян, яке відзначається особливим свободолюбством, внутрішньою незламною силою, глибоко моральним кодексом «честі». Проте всі ці позитивні якості з часом забулися, а сучасники виявляються не завжди гідними спадкоємцями своїх пращурів. Власне, це була романтична концепція історії, яка в героїчному минулому вбачала важливу запоруку величного і прекрасного майбутнього. Подібна теза прямо впливала з пізньопросвітницького уявлення про можливість відродження відсталих і пригноблених народів Європи, про що виразно говорив Й. Гердер. Цей німецький просвітителю порівнював Україну з новою Грецією і передрікав їй славне майбутнє в колі інших європейських народів. Національний український колорит у повісті письменника є конкретним проявом загальнолюдської історії, а історична локальність зображуваних подій стає важливим художнім засобом, за допомогою якого Гоголь протиставляє героїчне минуле «негероїчному» сучасному. Письменник намагається в минулому побачити той фундамент національного українського життя, в якому

може приховуватися джерело майбутнього відродження українців. Український національний простір і історичний час «Тараса Бульби» підпорядковані стратегічному завданню: продемонструвати приклади героїчної боротьби свободолюбного козацтва за свою національну незалежність, які могли служити прикладом для сучасників. Романтична концепція історії, спроектована на минуле України, виявилася важливим моментом у формуванні уявлення про історичний досвід українського народу, який можна було досліджувати не лише в спеціальних історичних дослідженнях, а й безпосередньо у прозових художніх формах.

Українська компонента позначилася і на особливостях філософського світогляду М. Гоголя. Про це, зокрема, переконливо писав Д. Чижевський, зазначаючи, що витoki світогляду письменника слід шукати в народних українських уявленнях про світ і в національній специфіці освоєння і розуміння цього світу. Своім світоглядом Гоголь продовжував ту лінію української філософської думки, яка в центр поставила не інтелект, а емоцію і серце. За останнім вже з часів Сковороди міцно закріплювалася онтологічна функція пізнання навколишньої реальності в її емпіричній нерозчленованості й цілісності. У Гоголя також «не інтелект, не воля висувається на перше місце, а чуття, емоція, здатність глибоко і жваво реагувати на життя»<sup>37</sup>. Зосередженість на душевному в людині, пошук «сердечного» уявлення про добро і зло, моральне й аморальне, роздуми про душевну чистоту людини, про істинність її віри в Бога стоять у центрі таких творів, як «Вибрані місця з листування з друзями» (1847) і «Роздуми про божественну літургію», де він послідовно проводить думку про те, що найкращий стан людини – це стан розчуленої душі, який допомагає їй проїнятися стражданням та болем людства, наповнити серця любов'ю і вірою.

Російськомовними прозовими творами заявив про себе в середині 30-х років Є. Гребінка, який у 1835 р. дебютував

<sup>37</sup> Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К.: Орії, 1992. – С.133.

як прозаїк в альманасі «Осенний ветер» оповіданнями «Малоросійський переказ» (у збірку «Оповідання Пириятинця» (1837) воно увійшло під назвою «Страшний звір») та «Сто сорок п'ять». Останній твір своєю композиційною побудовою ще не можна назвати оповіданням у повному значенні цього слова: скоріше це художня замальовка, в якій зображується лише одна ситуація із життя чиновництва. Але в «Малоросійському переказі» визначилися принаймні дві стилеві стихії письменника – преромантична та романтична. Він активно апелює до української народної легенди про «страшного звіра», використовує біблійний і народний сюжетний мотив про двох братів, один з яких вбиває іншого, але вимушений зізнатися в силу обставин у своєму страшному злочині. Психологічна мотивація вчинків персонажів тут ще дуже однобічна: домінує певна наперед визначена схема їхньої поведінки, а мотивація вчинків ще зовнішня, персонаж підпорядковується обставинам, а не сам творить ці обставини. Проте українська лінія твору цілком виразна: автор створює стилізацію під народні українські сказання, згадує свято Івана Купала, описує обжинки, активно користується цитатами з українських народних пісень. Саме слова пісні допомагають викрити злочинця – він грає на сопілці, з якої і лунають «викривальні» слова української пісні.

У 1837 році з'являється збірка «Оповідання Пириятинця», куди, окрім «Страшного звіра», увійшли нові твори російською мовою «Двійник», «Телепень», «Місяць і сонце» та «Потапів тиждень». Сюжетика і стилістика цієї збірки значною мірою зазнала впливу М. Гоголя. Це відчувається на рівні побудови окремих фраз, висловів, у створенні атмосфери лагідної української природи (пейзажні замальовки письменника тут особливо виразні і показові), у відборі сюжетних ситуацій, які зорієнтовані на відтворення сюжетів народних переказів та легенд, у загальному ідилічному пафосі при зображенні місця подій. В оповіданні «Телепень» Гребінка навіть згадує Рудого Панька – відомого оповідача М. Гоголя, – до таланту якого він ставиться із заздрістю.

Часто письменник користується епіграфами з творів українських письменників І. Котляревського і Л. Боровиковського або з українських народних пісень.

У «Двійнику» дістав виявлення романтичний мотив «двійництва» персонажа, але відомому сюжету Гребінка надає нового звучання. «Роздвоєння» персонажа відбувається під дією конкретної зовнішньої причини: закоханий в Улясю Андрій втрачає здоровий глузд і починає розмовляти зі своїм двійником (він називає його своїм іменем) через те, що його підступно принизили біля будинку коханої. Почуття героя тлумачаться письменником у романтичному ключі, а для художніх порівнянь використовуються українські реалії. Андрієва «любовь была поэзия высокая, прекрасная, в первообразной простоте», а «страсть играла им, крутила высоко и бросила, как однажды вихрь шапку чумака на лубенской ярмарке»<sup>38</sup>.

Цікаве втілення дістала і романтична тема «розбійництва», яку письменник розглядає на українському матеріалі. Розбійник Телепень з однойменного оповідання далекий від образу «шляхетного розбійника» – це підступний, жорсткий злочинець, який не зупиняється перед жодними моральними приписами задля досягнення своєї мети. Щоправда, йому так і не вдається завойувати «серця» красуні Галі. В оповіданні наявний виразний авантюрний епізод звільнення Галі, щоправда, він не розгортається на очах у читачів, а про нього розповідають інші персонажі твору. Яскраво заявила про себе тут і романтична концепція історії, яка, щоправда, хоч і постає під помітним гоголівським впливом, але не розгортається в окремий виразний лейтмотив твору. Гребінка згадує колишніх козаків, з якими пов'язувалися славні сторінки історії України. Сучасники, на жаль, втратили колишні ідеали свободолюбного і героїчного козацтва: «Как звездочка, дрожит в дальнем горизонте огонек. Там красные жупаны, там казацкие шапки, там льется мед и водка, бряс-

38 Гребінка Є. Твори: У 3 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т.1. Байки, поезії, оповідання, повісті. – С.216.

кают сабли, гремят песни... Все улетело с летами! Холодные свидетели разгульной жизни – сабля и винтовка – безмолвно висят на стене; на них вьется паутина»<sup>39</sup>.

Романтичний погляд на історію знаходить віддзеркалення у подальших прозових творах Гребінки – повісті «Ніжинський полковник Золотаренко» (1842) та романі «Чайковський» (1843). У першому творі (йому автор дає підзаголовок «историческая быль»), де розповідається про історичні події XVII ст., які, щоправда, не співвідносяться з реальною історією України і є цілком плодом романтичної фантазії автора. Полковник Золотаренко вирушає з трьома козацькими полками у похід на допомогу російським військам. Козаки на чолі з полковником «делали чудеса храбрости» і тому одержали низку блискучих перемог над польськими військами, але біля Старого Бихова Золотаренко гине. Вбиває його влучним пострілом «простой органист» Томаш, який одразу після цього помирає. Козаки, які хотіли помститися за смерть свого ватажка, жорстоко вбивають дружину і сина Томаша. Розповідь про ці жахливі вбивства, сцена пожежі у церкві, де лежав полковник, поява привида в кінці повісті надавали цьому творові виразних ознак преромантичної готики.

Пристаючи до написання роману «Чайковський», який також присвячено минулому України, Гребінка вивчав історичні матеріали, знайомився із «Записками» столітнього козака Микити Коржа, українськими піснями і думами народного характеру. Використав він тут і родинні перекази матері, що походила з давнього козацького роду Чайковських<sup>40</sup>. Але в самому романі автор не переслідує мети подати документально достовірні свідчення про історичні події: романтична фантазія знову виступає в якості основного художнього засобу бачення та тлумачення української історії. Оповідач твору вже на початку вказує на те, що він достеменно не знає, коли саме відбулися зображені

39 Там само. – С.226.

40 Див.: Деркач Б.А. Євген Гребінка. Літературний портрет. – К.: Дніпро, 1974. – С.118 – 119.

події – двісті чи триста років тому. Словом, романтична умовність кладеться письменником в основу розвитку сюжету твору.

У романі наявна тенденція на епічність зображуваного, домінує настанова автора на рельєфність у відтворенні людських типів, які вибудовуються у відповідності до внутрішньої логіки характерів. При цьому романтичне бачення образу, в якому зовнішнє протиставляється внутрішньому, виразно заявляє про себе в окремих виведених героях. Такими, наприклад, постають образи рядових козаків Микити Прихвосня і Касьяна. Згрубілі під час тривалих і виснажливих військових походів, вони лише зовні виглядають жорстокими людьми. Насправді, це щирі і добрі люди, які здатні співчувати іншим. Їх надзвичайно хвилює доля закоханих Марини й Олексія Поповича, і вони готові усіяко допомагати їм. Обставини складаються таким чином, що закохані мають пройти багато випробувань перед тим, як опинитися разом. Вражає винахідливість козаків, які знаходять можливість і дотриматися козацьких звичаїв, і не страчувати Олексія і Марину через порушення ними законів Запорізької Січі. Виразно вимальовано образи окремих персонажів – слуги полковника Гадюки, який не визнає жодних авторитетів, з усіма розмовляє на рівних, вражає своєю внутрішньою незламністю і фізичною силою; дівчини Тетяни, яка через своє палке кохання до Олексія, гине від руки козака. В романтичних барвах змальовано саму Запорізьку Січ, де панують демократичні закони, відчувається «дух» козацького товариства, всі без винятку «равны» і все «общее». Козаки готові будь-якої хвилини вирушити у довготривалий похід або виявити чудеса героїзму під час морських набігів на ворогів на козацких човнах – чайках.

Поряд з виразним романтичним струменем роману в ньому також наявні і сентиментальні тенденції. Чутливе, сповнене сліз (героїня, наприклад, навіть не може пояснити самій собі їхньої причини) і переживань кохання Олексія

Чайковського і Марини нагадує кохання героїв сентиментальних західноєвропейських романів XVIII ст. Навіть у зовнішньо «похмурих» героїв раптом з'являється чутлива сльоза, що свідчить про внутрішню тендітність характеру, його емоційність і душевність. Полковник Іван, який уславився «упрямством характера и бешеной отвагой в сражениях», раптово проливає щирсерду сльозу по смерті своєї дружини. Чутливість персонажів підсилюється численними сентиментальними українськими піснями, які вводяться в текст роману з метою виразнішого змалювання внутрішнього світу персонажів.

Позначився на творі і просвітницький реалізм, який впливав із самої настанови оповідача: «Я не выдумываю романа, ничего не строю, а рассказываю быть, как она есть»<sup>41</sup>. В інтересі до емпіричного боку історичних обставин, в акценті на виразних деталях, за допомогою яких письменник розкриває причини тієї чи тієї поведінки героїв, у художньому конфлікті, в основі якого відчувається прагнення показати приватну долю людей на тлі широких і масштабних історичних подій, у зображенні суперечливих мотивів учинків героїв і проявляються деякі ознаки цього літературного напрямку. Таким чином, у художньо-стильовому відношенні цей твір Гребінки цілком уписується в ситуацію стильової «багат шаровості» та «багатовекторності» тогочасної української художньої словесності як літератури третього типу.

Проте для зародження, власне, української новочасної прози народною мовою необхідні були тектонічні зрушення в усвідомленні художнього боку українського слова, яке було б здатне виконувати цілий ряд важливих функцій. Серед інших йдеться про його можливості в естетичному і художньому опосередкуванні досвіду українця як певного етнічного типу, який як літературний персонаж був би поставлений у центр художнього твору; воно мало помітно переорієнтувати художнє мислення з поетичних жанрів на

<sup>41</sup> Гребінка Є. П. Твори: У 3 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т.2. Прозові твори. – С.277.

прозові, за якими міцно закріплювалася здатність відтворювати уявну реальність за допомогою фантазії; набувало б значення авторського індивідуального бачення і віддзеркалення світу та людини; допомагало б у побудові зв'язної оповіді, яка передбачала наявність певної композиції, сюжету, відповідних діалогів та монологів персонажів, а також конфлікту між ними. Складність подібних естетико-художніх трансформацій в українській художній свідомості відчувалася протягом тривалого часу і, звичайно, на цьому шляху необхідні були оригінальні, неординарні рішення.

Показовий у цьому плані перший зразок української прози новочасного типу – твір М. Венгера «Микола Коваль. Малороссийская повесть нынешнего времени», яка була опублікована 1832 року в Миколаєві. В основі твору – відгук на події польського повстання в 1830 – 1831 рр., в ході якого польська шляхта підбурювала українських селян повстати проти «москалів». Щоправда, авторське визначення жанру як «повість» слід сприймати з певними застереженнями: ані композиційною побудовою, ані характером виписаних дійових осіб, ані втіленим художнім конфліктом, ані обсягом охопленого «фактичного матеріалу» цей твір не нагадує повість. У ньому йдеться про один епізод – страту селянами на чолі з Миколою Ковалем польського пана М'ятижинського («смыслове» в контексті історичних подій прізвище), який закликає селян, що зібралися біля шинку: «Підимо зо мною бити москалів»<sup>42</sup>. Однак, селяни не погоджуються брати участі у протиправних, як на їх погляд діях, а Микола навіть називає це розбійництвом і захищає російського царя. Польський шляхтич закликає селян «роздуматися» й обіцяє їм сурове покарання, але наступного дня громада рішуче налаштована повісити «ізмінщика царевого». Щоправда, саме рішення дається селянам нелегко: вони, з одного боку, бачать перед собою пана, який є, власне, їхнім господарем (власником кріпосних «душ»), а з іншого – вони водночас

<sup>42</sup> Венгер М. Микола Коваль. Малороссийская повесть нынешнего времени // Київська старовина. – 1999. – №3. – С.85.

відчувають себе служителями царя, якого вони аж ніяк не можуть зрадити. Подібний промонархічний елемент у творі говорить про виявлення в ньому не лише «централістських», проросійських уподобань автора, а й певного класицистичного начала: персонажі відчувають себе служителями «справедливості», заради якої вони готові пожертвувати своїм благополуччям, переконані у тому, що їхній вчинок допоможе припинити беззаконня у державі. Однак при цьому селяни не усвідомлюють жорстокості свого вчинку – М'ятижинського без суда і слідства вішають у шинку на сволоку. Подібна сфокусованість оповіді на одному сюжетному вузлі, динамізм зображених подій наближає цей твір скоріше не до повісті, а до новели, причому у такому її різновиді, який здобув поширення в Європі за часів Відродження<sup>43</sup>.

В авторській манері подання «матеріалу» намітилася кілька цікавих тенденцій: він апелював до сучасності як до можливого об'єкта зображення, активно використовував українські реалії у зображенні героїв, їхнього оточення, намагався відбити українських колорит їхніх розмов, але при цьому не акцентував на своїх особливих симпатіях до українського патріархального начала, а етнографічний опис у нього, на відміну від Квітки-Основ'яненка, не набуває самодостатнього значення. Інтерес до «факту», який може мати певні історичні аналогії, відрізняє його і від перших спроб у прозі М. Костомарова кінця 30-х – початку 40-х р. («Торба», «Лови») і П. Куліша («Циган»), які вибудовували свої твори на літературній обробці фольклорно-казкового українського матеріалу. Але в силу того, що «повість» М. Венгера не була достатньою мірою розповсюдженим твором, вона не мала помітного впливу на формування тогочасного літературного процесу в Україні.

Утвердження новочасної української прози національною мовою пов'язують з творчістю Г. Квітки-Основ'яненка, художні пошуки якого відбувалися переважно в межах літе-

43 Бондар М. Перший жанровий зразок української художньої прози // Київська старовина. – 1999. – № 3. – С.101.

ратурного Просвітництва в Україні. У 30-х роках письменник після першої повісті «Маруся» публікує низку повістей і оповідань, що були об'єднані у збірку «Малороссийские повести, рассказываемые Грицьком Основьяненком» (книга перша – 1834, друга – 1836 – 1837). Особливістю прози письменника було те, що в ній у складній взаємодії дістали виявлення відразу кілька літературних напрямів і стилів: просвітницький класицизм, сентименталізм і просвітницький реалізм.

Класицизм у прозі Квітки-Основ'яненка виявив здатність до свого побутування в рамках бурлескно-травестійного типу художньої рефлексії. Прикметно, що іноді тут, як і в його попередника Котляревського, важливим підґрунтям творчості виступає «класична» античність: в основі оповідання письменника «Салдацький патрет» лежать, за словам М. Зерова, античний «греко-римський анекдот про Зевксідів виноград, клювати який зліталися птиці, та Апелесове «Nesutor ultra crepidam»<sup>44</sup>. Сам автор визначив жанр свого твору, як «латинську побрехеньку, по-нашому розказану».

У двох названих античних сюжетах наявні два використані Квіткою мотиви – мотив ілюзії і мотив дотепної відповіді майстра на некомпетентну критику. Твір українського письменника переростає межі олітературеного анекдоту, сутність якого полягає лише у швидкій розв'язці, котра здатна викликати сміх. Сюжет «Салдацького патрета» набагато складніший: хоча він і будується на кумулятивному принципі доповнювання нових і нових епізодів, які «нанизуються» на сюжетний каркас твору у хронологічній послідовності, але всі вони логічно вмотивовані. Вони мають служити послідовному – «крок за кроком» – «проясненню» раціонально визначеної авторської логічно-дидактичної позиції, котра фактично зводиться до формули-сентенції у вигляді приказки, почерпнутої з фольклору, що завершує цей твір: «Швець знай своє шевство, а у кравецтво не мішайся!»<sup>45</sup>. Подібний

44 Зеров М. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – С.54.

45 Квітка-Основ'яненко Г. Твори: у 8 т. – К.: Дніпро, 1969. – Т.3. – С.23.



естетичний прийом, котрий дозволяв основну думку твору «втиснути» в межі однієї умоглядної і водночас дидактичної фрази-умовиводу, типологічно уподібнює художні пошуки письменника з тим типом європейського класицизму, який базувався на мольєрівській сатирико-гумористичній традиції з її превалюванням етико-гуманістичного пафосу окремо і чітко висловленої раціональної ідеї у творі і неприйняттям усіх тих начал, котрі здатні «заплутувати» розум у його прагненні розібратися в певній життєвій ситуації.

Момент повторення схожих епізодів, підсилений сатирою і гумором, уповільнює розгортання подій у творі, але відкриває авторові можливість для змалювання національно-етнографічних деталей побуту та життя певних людських типів, які виступають, з одного боку, як статичні персонажі, а з другого – як раціональні персоніфікації узагальнюючих простонародних людських рис.

Загалом для Квітки характерна тенденція зображувати персонажів за таких обставин, коли перед ними виникає складна колізія між їхніми суб'єктивними прагненнями та бажаннями та обов'язком, котрий розуміється часто як слідування певній абстрактній «ідеологічній» програмі, яка не вступає у протиріччя зі складеною в селянському середовищі системою соціальних стереотипів та етико-культурних відносин. Іншими словами, для письменника важливим є момент раціоналістичного усвідомлення героєм своєї «ролі» за тих обставин, в які він потрапив. Тут Квітка пропонує органічний для класицизму шлях – пошук необхідних логічних «аргументів», котрі могли б примирити скривджену особистість і суспільство. Не дивно, що часто вихід зі складної життєвої ситуації, який герой неспроможний знайти самотужки, письменник у душі раннього раціоналістично-вольтерівського Просвітництва бачить у зовнішній сфері, де на допомогу може прийти «добрий» губернатор («Козир-дівка»). Закономірно також, що Квітка дуже обережний і поміркований в оцінках навколишнього світу – йому виявляється близькою та позиція, що межує,

за словами С. Єфремова, з «надзвичайним роялізмом»<sup>46</sup>. Деякі герої письменника очікують від «сильних світу» слів подяки за свою альтруїстичну діяльність. Безпосередньо у творі це може бути, наприклад, офіційне визнання з боку «освіченого» царя й царської влади, котра бачиться як розумне коригуюче начало життя, якому підпорядковані всі сфери людського існування, де «розумне» внаслідок своєї наперед визначеної природної легітимності асоціюється з «добром» («Добре роби, добре й буде»). Якщо зважати на християнсько-моральну доктринальність письменника, то вочевидь буде зрозумілою і його віра в апріорне, «природне» існування соціального розшарування людського суспільства на «багатих» та «бідних», котре впливає, на думку Квітки, з божественного задуму встановленої природної гармонії у світі. Тому в своїй творчості Квітка схиляється до класицистично-просвітницького бачення існуючого суспільства, в якому всі суспільні «механізми» й «елементи» внутрішньо доцільні, мають свою мету і своє призначення, оскільки впливають з раціонального усвідомлення божественної волі, будуються на природному розумі і законах природи.

Просвітительське звеличення самосвідомості особистості в літературі українського Просвітництва стимулювало пробудження до життя таких прозових жанрів художньої творчості, в яких відчувалося прагнення до зображення «історії почуттів» героїв. Нерозвиненість «великих» епічних жанрів, насамперед роману, в тогочасній українській художній свідомості привела до того, що на перше місце в ній висуваються повість і оповідання. Водночас «поміркований» характер українського Просвітництва сприяв тому, що прозаїки зосередили свої пошуки в основному на етичних, а не на соціальних аспектах буття. При цьому вони нерідко виходили з принципів християнського гуманізму, бачачи в релігії ту основу, на якій слід будувати складну систему взаємовідношень людини і світу. Але це зовсім не суперечило основній просвітительській тезі письменників про пошук

46 Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. – С.340.

гармонії між індивідом і суспільством, на пізнання законів і можливостей земної природи людини з її правом на глибокі автономні почуття.

Чутливість у сентименталістів – не просто зворушливість, «впадання в сльози», а особливе ставлення до світу, цілий морально-етичний комплекс, що включає в себе вірність природі (насамперед людській), добродійність, яка народжується із співчуття до страждань інших, послідовність у вчинках, що спирається на таку постійну константу, як «серце», моральний максималізм. Моральний максималізм у людських стосунках набував значення концептуального – моделі світобудови, протиставленої тогочасним меркантильним відносинам. Сентименталісти вперше заговорили про те, що людині з чутливою душею і чуйним серцем неможливо вжитися в сучасний світ, а тим більше змінити в ньому щось на краще. Так, у Квітки-Основ'яненка («Божі діти») універсальними ліками проти зла виступають терпіння і молитва: «В усьому чоловікові Бог помага, тільки терпи та молись... Перетерпиш, не прогнівлиючи создателя свого, він тебе ще й більше наградить». Терпіння, моральний стоїцизм лежить і в основі життєвої поведінки Марусі («Маруся»). І разом із тим, якою мірою зростають у героєві активний опір середовищу, боротьба за власне щастя, такою ж мірою зникають у художній структурі типові риси сентименталізму («Козир-дівка» Квітки-Основ'яненка).

Нове, сентиментальне бачення світу і людини поєднується у письменника з безпосереднім просвітительським проголошенням авторських поглядів і сентенцій, що нерідко оберталося дидактизмом. У цьому відбилася характерне для просвітительського реалізму поєднання раціонального з чуттєвим. «Життя серця» своїх героїв Квітка підпорядковує певній морально-етичній ідеї і відповідно раціоналістично будує сюжет («Сердешна Оксана», «Щира любов», «Божі діти», «Добре роби – добре і буде»). При цьому такий реалізм носив скоріше емпіричний, як уже зазначалося, а не аналітичний характер, що було властиве за часів Просвітництва й іншим європейським письменникам.

Стихію почуттів своїх героїв Квітка намагається логічно пов'язати з нормами народної моралі, з «природною» розумністю українського селянина. Синтез двох художніх начал (просвітительського реалізму і сентименталізму) сприяв поглибленню психологічного аналізу, виявленню індивідуальних рис персонажа. Це помітно в портретній характеристиці, де в зовнішності героя проглядає «мова поглядів», «мова почуттів» (портрети Марусі – «Маруся», Галочки – «Щира любов» та ін.).

Постійною константою, ідеальним началом, джерелом добра, мудрою наставницею виступає у просвітелів природа. Вона схиляє людину до взаємної довіри, доброзичливості, співчуття іншим, пробуджує почуття дружби й любові; здатність розуміти і глибоко сприймати природу, робити її органічною часткою свого внутрішнього світу – важливе свідчення чутливості героя, еталон його душевної повноти й зрілості. Отже, щастя можливе тільки в гармонії з природою; вона облагороджує людину, робить її мудрою. Таке суб'єктивно-ліричне, меланхолійне споглядання природи наявне в поемі Е. Юнга «Нічні думи», в «Елегії, написаній на сільському кладовищі» Т. Грея. Гармонійне життя первісних людей у природі змальовує у своєму романі «Дикун» Л. С. Мерсьє.

Природа в повістях Квітки-Основ'яненка, як правило, постає у всій своїй гармонійній цілісності й красі. До неї може звернутися розчулене серце для підтримки своїх почуттів. Сам пейзаж у такому випадку малюється в ідилічній формі: в ньому можна легко простежити паралель зі світом людини. Так, ідилічний пейзаж, що постає перед Марусею («Маруся»), цілком відповідає внутрішньому настрою героїні (почуття до Василя, сумніви щодо його ставлення до неї). Проте далеко не вся природа стає об'єктом зображення. Письменника приваблюють лише естетичні її аспекти. У «Марусі», наприклад, він відтворює нічний пейзаж, в якому приховані вдень риси постають начебто в новій якості: природа наповнюється сакральним змістом, у ній все чіткіше вирізняється особливе,

неповторне. Ця сторона пейзажу, як відомо, вже була відкрита сентименталістами «першої хвилі» (Е. Юнг «Нічні думи»). В основі такого бачення природи лежала сенсуалістична філософська парадигма, а сам пейзаж нерідко наповнювався пантеїстичним змістом, оскільки його велич і краса породжені самим Богом.

Центральне місце в сентиментальних творах Квітки займає любовне почуття – найкращий з дарунків природи. Тому конфлікт в українських повістях, як правило, є варіантом колізії між чутливими героями й обставинами, які постають на шляху до їхнього щастя, що був типовим для просвітительської літератури («Сердешна Оксана», «Маруся», «Козир-дівка», «Щира любов»). Звичайно, це зумовлює й особливості побудови сюжету, в структурі якого починають домінувати такі події, які найповніше розкривали б усю глибину і щирість внутрішнього світу героїв. Згідно з традиціями сентиментальних творів автор нерідко закінчує повісті трагічним фіналом («Маруся», «Щира любов»).

Вирішальну роль у любовному почутті відіграє «життя серця», яке, однак, будучи не контрольоване розумом, тверезою розсудливістю, нерідко стає причиною страждань, а то й трагедії героя.

Своєрідність тогочасного художнього дискурсу полягала якраз у тому, що дуже важко чітко виокремити в межах одного твору набір превалюючих художніх засобів, що належали б виключно до однієї «ізольованої» естетико-художньої системи, адже і просвітницький реалізм, і просвітницький класицизм об'єднувала типологічна ознака: тяжіння до писання з «натури». Сам письменник обстоював при цьому необхідність дидактично-просвітницького начала: «Пишется, что Бог на мысль послал, была бы цель нравственная, назидательная, а без этого как красно ни пиши – все вздор»<sup>47</sup>. Наявність складного співвідношення «людина – навколишнє середовище», де емпірична реальність (реалізм) або обставини, що склалися (класицизм), стають важливим

<sup>47</sup> Квітка-Основяненко Г. Твори: У 8 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т.8. – С.98.

джерелом для пояснення поведінки героя, тенденція до просвітницької логіко-естетичної «схематизації» літературного персонажа, в якому проглядають риси не стільки чітко окресленої індивідуалізованої особистості, скільки абстрактно витлумаченої людини, яка намагається реалізувати в самій реальності певні загальнолюдські моральні принципи та ідейні настанови, що були втрачені іншими представниками людської спільноти. У Квітки це часто доповнювалося християнсько-етологічною дидактичною настановою і вірою в можливість морального переродження «середовища», де відхилення від «норми» – це лише результат випадкової помилки, тимчасової втрати справжніх етичних орієнтирів. Лише наочний «урок», який на своєму прикладі демонструють герої письменника (Тихон Брус, Ївга, Наум Дрот), може повернути будь-яку особистість на «істинний» шлях. А, отже, і відкрити їй перспективи для самоствердження як внутрішньо самодостатньому індивідові, котрий бачить своє призначення у служінні «обществу» («Добре роби, добре й буде»), а також в обстоюванні скривдженої справедливості і права на власне щастя («Козир-дівка»).

Окреме місце в тогочасній українській прозі посів просвітницький реалізм. І хоча останнім часом суттєво змінилося ставлення до цього літературного напрямку, було переосмислено його місце в тогочасній українській літературі, все ж таки є підстави для виокремлення окремих елементів цієї ранньої форми реалізму в Україні. Просвітницька дискурсія вже за самою своєю природою тяжіє до об'єктивності і виявляє «претензію» на логічне обґрунтування за допомогою художнього слова закономірностей реальності. Не дивно, що вона постійно прагне розширити горизонт, межу знакової «презентації» світу, спрямовуючи слово на ті пласти реальності, котрі нехтувалися, скажімо, представниками «старого» класицизму або не зацікавили представників бароко. Йдеться насамперед про «включеність» персонажа в певні ієрархічні стосунки з іншими представниками людської спільноти, про особливе ставлення до

предметного світу, де естетичної значимості набувають ті деталі, на яких спинився погляд автора, зрештою це інше ставлення до природи, на сутність якої почали домінувати сцієнтистські підходи. В основі цього реалізму домінує принцип причинності, ідентичності і навіть «істинності»: художнє «дослідження» одного предмета відкривало перспективи до вивчення інших предметів, що знаходилися поруч. Д.Чижевський справедливо тут вказував на те, що реалізм починається там, де на зміну «метафоричному стилю» приходить «метонімія», тобто тоді, коли письменник, «залишаючись при об'єкті зображення, переходить від нього до сусідніх речей, до оточення (яке українські реалісти іноді називають російським словом «среда»)»<sup>48</sup>. Подібні гносеологічні настанови містилися в філософській думці XVIII ст., а тому не дивно, що локківсько-русоїстська сенсуалістична традиція виявилася важливим формантом європейського художнього дискурсу Просвітництва.

З іншого боку, не можна відкидати тут і того, що реалістичність – це одна з типологічних прикметних ознак художньої творчості. Як справедливо зазначає Д.Наливайко, «реалізм як настанова художнього мислення і як певний стильовий субстрат іманентно притаманний літературі та пов'язаний з інтенцією реалістичного, тобто зорієнтованого на досвід сприйняття та інтерпретування дійсності»<sup>49</sup>. Тому процес «номінації» дійсності в різних художніх системах і стилях потенційно виявляв здатність до «реалістичності», іноді просто на рівні спрямованості слова до світу речей, зв'язок між якими здавався об'єктивним і безумовним. Інша річ, що на завжди реальність виявлялася «готовою» до реалістичного способу відтворення. Ця проблема особливо виявляється показовою, якщо звернутися до української літератури першої половини XIX ст. Перед тодішніми письменниками постало одразу кілька складних запитань: що можна вва-

48 Чижевський Д. Реалізм в українській літературі // Слово і час. – 1998. – № 2. – С.9.

49 Наливайко Д.С. Епістемологія і поетика реалізму // Слово і час. – 2004. – № 11. – С.9.

жати «українською реальністю» в умовах напівколоніального становища України? Що є критерієм художності при визначенні національно зорієнтованого художнього слова, яке претендує називатися «українським»? Чи можливо взагалі встановити об'єктивний зв'язок між українським словом і реаліями побуту українського селянина? Показові зауваження і рекомендації, які висловлювали тогочасні українські письменники і критики. О.Льовшин, наприклад, закликав звернути особливу увагу на регламентацію граматичних правил української мови, що, на його думку, приведе до того, що «малороссияне в славе ученых произведений своих, быть может, будут состязаться с просвещеннейшими народами Европы»<sup>50</sup>. Є.Гребінка звернув увагу на «местный колорит» в повістях Г.Квіткі-Основ'яненка, який, на його думку, суттєво відрізняється від тих уявлень про Україну, що існували у його сучасників<sup>51</sup>. Але більше за всіх наблизився до пошуків реалістичного принципу достовірності Квіткі-Основ'яненко, який висловив наступну думку: «Нехай наші як хто зна, так своє й пише; а я так думаю, що як говоримо, так і писати треба»<sup>52</sup>. Не дивно, що в ситуації російсько-української двомовності він реалізував цю настанову практично: герої його комедій «Шельменко – волостной писарь» і «Шельменко-денщик» розмовляють одночасно двома мовами, причому стихія українського слова переважає у мові центрального персонажа Шельменка, а російськомовні персонажі виступають у творі лише тлом, яке допомагає «максимально» розкритися цьому центральному персонажеві. Подібний «емпіричний» спосіб презентації дійсності (писати так, як «постає» перед письменником реальність, тобто «буквально», в тому числі відтворюючи і мовне середовище) був спрямований не тільки на освоєння «нових» пластів реальності, яку було важко

50 Льовшин О. Письма из Малороссии // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3 кн. – К.: Либідь, 1996. – С.40.

51 Гребінка Є. Малороссийские повести, рассказанные Грицьком Основьяненком // Там само. – С. 102.

52 Квіткі – Основ'яненко Г. Твори: У 8 т. – К.: Дніпро, 1970. – Т.8. – С.45.

однозначно визначити як «українська» («малоросійська») або «російська», а й на реабілітацію українського слова, відкриття в ньому важливих естетичних начал, здатних певним чином співвідноситися з конкретною дійсністю і реаліями життя українця. Ситуація, яка розробляється в цих комедіях, надто далека від історичних реалій життя тогочасних українців: не дивно, що Шельменко виглядає іноді поодиноким фігурою серед інших героїв, його дискурс – це дискурс фактично одинака, який спромігся заявити про себе за допомогою комічного «тексту».

Таким чином, існувало те, що виходило за межі проблем художності дискурсу і впліталось безпосередньо в психологічну проблему сприйняття реальності – історична невизначеність поняття «українська реальність» (тобто така, яку можна було б беззастережно і однозначно маркувати як «українська»). Ця «прогалина» компенсувалася за допомогою тексту, де автор міг – в залежності від свого світобачення, причому не виломлюючись за межі просвітницького канону, – змінювати акценти в потрібну для себе сторону.

Важливим моментом у зародженні специфічних просвітницьких модусів реалістичності в українській літературі початку XIX ст. було і те, що тогочасний художній дискурс був не тільки описовим, дескриптивним, а й прескриптивним, моралізуючи-повчальним. А тому в центрі логічно опинялися ті моделі нарації, які не просто були зорієнтовані на відтворення певних конфліктів людського світу, а на те, щоб представити в художньому слові «повчання». Це і зумовило значною мірою «порубіжність» тогочасного реалізму, який легко абсорбував художні настанови класицистичного світогляду або того, що був притаманний моралізаторським творам сентименталізму. Ця література в переважній більшості своїх творів нагадує своєрідний «полігон» для апробації моральних імперативів та сентенцій. Не дивно, що Квітка-Основ'яненко у своїх повістях шукає безпосереднього контакту з читачем, звертаючись до нього у розлогих вступних і відступних від автора з певними повчаль-

ними «ідеями», що надає його творам ознак просвітницької публіцистичності («Добре роби, добре й буде», «Сердешна Оксана», «Мертвецький Великдень», «Щира любов»). Словом, письменник був абсолютно переконаний у тому, що запропонована ним морально-етична програма, дістане так чи так підтвердження і втілення у реальному житті, що буде фактично означати «злиття» слова і дійсності, коли слово стає важливим формантом реальності – ілюзія, яку поділяли більшість європейських просвітителів, що тяжіли до реалізму. Природно, що настанова – «прорватися» до реальності – стимулює розробку принципів достовірності, «адекватності» зображення: читач мав повірити в ті події, що розгортаються у нього на очах.

Інша особливість українського просвітницького реалізму полягала у тому, що в ньому було ослабленим критичне начало. В тогочасному українському письменстві суспільство не сприймалося з точки зору його репресивних інститутів, в першу чергу держави. Прикметно, що у творах таких письменників, як Квітка-Основ'яненко, Є.Гребінка, І.Котляревський, критично оцінювалася не реальність як така, а людські пороки і вади, які розумілися досить схематично: все, що випадало за межі простонародно-етичної педагогіки, відкидалося як «аморальне». Такий тип реалізму був спрямований на легітимізацію та утвердження постулатів «наївного оптимізму» простого селянина, який не тільки не готовий протестувати проти різних форм соціальної несправедливості, а й взагалі не усвідомлює соціальність як константу людського життя. Цей «оптимізм», проте, полягав у вірі в можливість морального «перевиховання» суспільства, тобто тут зберігалася інтенція Просвітництва про внесення певних «коректив» безпосередньо у життя людської спільноти.

Іноді простонародні моральні настанови навіть суперечили просвітницькому уявленню про необхідність співчуття до кожної людини, яка здатна до природних, щирих почуттів. В повісті Г.Квітки-Основ'яненка «Сердешна Оксана» зустрічаємося з ситуацією, коли героїня, щиро і самовіддано

закохавшись, не дістає моральної підтримки у своїх односельчан через те, що стає коханкою «копитана». Імперативність народницького світогляду принципово не сприймає індивідуалістичного «бунту», коли героїня починає засновувати «свою» власну мораль, яка впливає з її бажання бути щасливою в коханні до шлюбу. Іншими словами, в такому типі реалізму ще не помітна тенденція до «емансипації» особистості – вона все ще має перебувати в силовому полі приписів корпоративної моральності. Прикметно, що і сам Квітка залишається на стороні патріархально-селянського погляду на стосунки чоловіка та жінки, де немає місця для вільного виявлення сексуальної сторони інтимних почуттів. Для «Квітки тілесна любов – це гріх, розпуста, бісівська напасть, краді (ідеальні) люди з народу в неї невдаються»<sup>53</sup>. Свідомість письменника визначально «співпадає» зі свідомістю народницького типу, а це зумовлює і специфіку художнього дискурсу – він зорієнтований на уніфікацію тексту, в якому на першому місці опиняється орієнтація на простонародну форму слововживання. Власне, це і визначало важливий художньо-естетичний реєстр українського просвітницького реалізму, який полягав у пошуках слова, здатного відбити народну автентичність. Саме цю настанову намагалися реалізувати у своїй прозі і Є. Гребінка, і Квітка-Основ'яненко, ту настанову, яка, до речі, зберегла своє значення і за часів романтизму. А тому цей тип реалізму виявляв неабияку потенційну можливість до «входження» деякими своїми реєстрами і до романтичного типу художньої творчості.

У результаті в українській прозі почали формуватися два важливих художньо-естетичних постулати: по-перше, поступово утверджувалося уявлення про те, що наслідування народної мови є запорукою «правильного» літературного шляху, «нашого», національно ідентичного; а по-друге, важливим в історії українського реалізму (в тому числі і для його подальшої стадії, пов'язаної з творчістю Марка

53 Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – С.79.

Вовчка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного) виявився той момент, що у письменника існувало непохитне переконання про «надійність» словесного способу визначення реальності. Реалістичний тип нарації починав будуватися на перетині художнього тексту і реальності, яка має визначати, «уможливити» цей текст.

Індивідуалізація художнього образу в цьому реалізмі – мінімальна, специфіка творення персонажа нагадує іноді процес механічного перенесення персонажа з фольклорного твору в художній твір. Природно, що це ще далеко не та характерна для зрілого реалізму «конкретна, з плоті та крові, індивідуальність, яка з'являється з глибин історичної, суспільної, біологічної ситуації, що пов'язана і змінюється разом з нею»<sup>54</sup>.

Уже М. Костомаров вказував на слабку індивідуальну окресленість образів у прозі Квітки-Основ'яненка, образів Василя з «Марусі» він навіть закидав те, що його характер «не ясен и даже неестествен»<sup>55</sup>. Часто герої творів письменника мають скоріше узагальнюючий, ніж чітко визначений індивідуальний характер як набір окремо виділених індивідуальних психологічних рис. Наприклад, Кузьма Трохимович («Салдацький патрет») і Шельменко («Шельменкоденщик») – нагадують героїв простонародного анекдоту; Маруся і Василь – ліричних героїв сентиментальних народних пісень («Маруся»). Але саме тут виокремлюється в якості окремої проблеми проблема «середовища» в художній прозі. Приміром, події в повістях Г.Квітки-Основ'яненка носять, як правило, «замкнений», локальний характер, персонажі належать до певного конкретного простору і часу – села, де інша реальність (скажімо, «міста») сприймається як щось далеке, малозрозуміле і чужорідне. Ївга Макуха в «Козир-дівці», наприклад, так передає своє враження від міста: «Як у лісі, ходжу; аж сумно було! Народу на базарі – не протовпишся,

54 Ауэрбах Э. Мимесис. – М.: Прогресс, 1976. – С.470.

55 Костомаров М. Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке // История украинской литературной критики и литературознания. Хрестоматія. – Кн.1. – С.234.

а нема ж тобі нікогісінько знакового! Ніхто тобі не кланяється, ніхто ні о б чим не питає... Блукаю, як та сирота»<sup>56</sup>. Її внутрішній світ нероздільно пов'язаний з тим середовищем, яке вона була вимушена залишити у пошуках «справедливості» для несправедливо покараного Левка. Середовище стає важливим формантом емоційно-психічної ідентичності героя, котрий відчуває себе нормально лише тоді, коли знаходиться у добре відомому, раніше «освоєному» світі.

Емпіричний спосіб бачення предмета і тяжіння переважно не стільки до об'єктивності, скільки до побутовізму в тогочасній українській прозі вказують на недостатню розробленість художніх «механізмів» проникнення в сутність зображуваного. Не дивно, що в Україні в першій половині XIX ст. не сформувалося відповідного теоретичного дискурсу, в якому б дістали підтвердження провідні настанови реалістичної естетики. Цей реалізм формувався значною мірою спонтанно як вияв такої «реалістичності» художнього дискурсу, яка відкривала поступово в собі здатність «відчути» емпіричну реальність і «наблизитися» впритул до неї за допомогою художнього слова. Цей тип реалістичності художнього дискурсу стимулював до пошуків «смислів» не в абстрактних категоріях «прекрасного» (класицизм), а безпосередньо в самій дійсності, в її фізично наявних формах.

Просвітницький реалізм і сентименталізм в українській прозі у підсумку сформували постулат про наративний, «повістувальний» характер людської свідомості, що відкривало важливі перспективи для розвитку прозових жанрів; спрямовувало художню рефлексію до обсервації реальності з урахуванням її позитивних і негативних сторін в їхній нерозчленованій єдності, складному і діалектичному протистоянні, а не як полярних начал, як це було в класицизмі; закладало основи можливого пояснення вчинків особистості тим середовищем, до якого вона належить.

Становлення й утвердження української новочасної прози відбувалося за надзвичайно складних історико-культурних

обставин і супроводжувалося поступовим формуванням уявлення про самодостатність української художньої словесності, «повноцінний» характер якої підкріплювався динамікою розвитку самих прозових жанрів. Уже до 40-х років в українській літературі сформувалися новочасні повість та оповідання, в яких виокремився специфічний об'єкт художнього зображення – українська реальність. Власне, в українській прозі вже почала спостерігатися певна еволюція основних літературних напрямів і стилів доби європейського Просвітництва і романтизму. Тут дістали відтворення основні схеми художніх конфліктів, принципи сюжетних побудов, нараційних моделей, які в подальшому активно використовувалися і доповнювалися наступними поколіннями українських прозаїків.

<sup>56</sup> Квітка-Основяненко Г. Твори: У 8 т. – К.: Дніпро, 1969. – Т.3. – С. 289.

## ЗМІСТ

## РОЗДІЛ 4

### МЕТАМОРФОЗИ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ: СТАНОВЛЕННЯ НОВОЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

- 4.1. Зародження новочасної прози як особливого типу  
художнього мислення в Україні.....120
- 4.2. Між «своїм» і «чужим» типом нарації: національний/  
міжнаціональний / колоніальний модус української прози  
початку ХІХ ст.....139

ПЕРЕДМОВА .....	5
-----------------	---

## РОЗДІЛ 1

### WELTLITERATUR ZA DOBI ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: ПОШУКИ НОВОЇ ПОСТКУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

- 1.1. Літературознавча компаративістика початку ХХІ ст.:  
поразка теорії чи тріумф науки?.....8
- 1.2. Постсучасна наукова парадигма  
світової / світових літератур.....30

## РОЗДІЛ 2

### (ТРАНС)КУЛЬТУРНІ, (ТРАНС)НАЦІОНАЛЬНІ ЗМІНИ В СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

- 2.1. «Наш Шекспір», або Доля світових шедеврів  
за доби глобалізації.....64
- 2.2. Межі культурної ідентичності:  
зустріч «свого» і «чужого» в художній свідомості  
як проблема художнього перекладу.....77

## РОЗДІЛ 3

### ПАРАДОКСИ ПРОСВІТНИЦТВА І ТРАНСФОРМАЦІЙНОГО ПРОТИРІЧ У ПОСТСУЧАСНІЙ ХУДОЖНІЙ СВІДОМОСТІ

- 3.1. «Ігри розуму» в літературі Просвітництва  
та їх доля за доби глобалізації.....97
- 3.2. Ідеальний історичний тип: «свій/ чужий»  
у парадигмі цінностей ХVІІІ ст.....110



ББК

Л 58

**Лімборський І.В.**

Світова література і глобалізація / І.В. Лімборський. —  
Черкаси: Брама-Україна, 2011. — 192 с.

## **СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА І ГЛОБАЛІЗАЦІЯ**

*Наукове видання*

Лімборський Ігор Валентинович

*Автор*

Обкладинка, оригінал-макет  
Технічний редактор

Л.Ф. Коломієць  
О.М. Третьяков

Підп. до друку 04.05.11. Формат 84х108/32.

Папір офсетний. Гарнітура PeterburgС. Умовн. друк. арк.  
4,23. Вид. № 178. Тираж 300 прим.

Видавництво «БРАМА-УКРАЇНА»

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців.  
Серія ДК № 1996 від 28.10.2004 р.

Україна, 18000, м. Черкаси, вул. Слави, 1, к. 24.

Тел.: 0472/45-70-02, 067/470-13-14.

E-mail: book\_brama@ukr.net