

Richard M. Zaner, H. Tristram Engelhardt, Jr. Evanston]. – IL : Northwestern University Press, Evanston, 1973. – 335 p.; *Stricker 1965*: Stricker B. H. *Asinarii* / Bruno Hugo Stricker. – Leiden : E. J. Brill, 1965. – 75 p.; *Werlen 1995*: Werlen B. *Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen* Bd. 1: *Zur Ontologie von Gesellschaft und Raum* / Benno Werlen. – Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1995. – 262 p.

Статья рассматривает структуру мифопоэтического пространства. Отдельный акцент делается на выяснении отличительных особенностей в значениях понятий «место» и «пространство», «место» и «местность», «место» и «локус». В результате сделан вывод, что произошло неправомерное отождествление понятий «пространство» и «место», а также установлено их различия.

Ключевые слова: мифопоэтическое пространство, локус, место, местность, территория.

Семак О.І., доц. (Івано-Франківськ)

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4 Укр)

Реконструкція жанрових ознак драматичних творів з історичним та соціально-побутовим конфліктом (на матеріалах творів Семена Ковбеля, Олега Лугового, Василя Бабієнка, Дмитра Гункевича, Т. Устенка-Гармаша)

Предметом аналізу в статті є жанрові ознаки драматичних творів з історичним та соціально-побутовим конфліктом. У процесі дослідження виявлено тенденцію до невідповідності жанрового визначення та жанрових ознак у творах драматургів-емігрантів Семена Ковбеля, Олега Лугового, Василя Бабієнка, Дмитра Гункевича, Т. Устенка-Гармаша.

Ключові слова: жанр, національний характер, конфлікт, драматургія діаспори.

The subject of the analysis in the article is genre features of dramatic works with historical, social and everydaylife conflict. The study shows the tendency to non matching of genre defining and genre features in the plays of immigrants S.Kovbel', Oleh Luhovyy, V.Babiyenko, Dmytro Hunkevych, T.Ustenko-Harmash.

Keywords: genre, national character, conflict, drama of diaspora.

Українська драматургія першої половини ХХ ст. продовжувала свій розвиток в умовах еміграції, які вносили свої корективи в усі аспекти, включаючи жанрові. Плекаючи національні традиції, свідомо і підсвідомо реципіюючи здобутки західного мистецтва, митці в діаспорі витворювали феномен української еміграційної літератури. Специфіка літературного розвитку, культурно-історичні, онтологічні чинники зумовили появу нових жанрових форм. “Локалізована за межами материкової України, діаспорна література (і драматургія зокрема) швидше й результативніше вбирала в себе західні мистецькі концепції, тенденції розвитку постмодерного театру і драматургії, з розмиванням меж між окремими жанрами” [Речка 2002: 6]. Сьогодні літературна спадщина діаспори ХХ ст. здобула шанс комплексного системного вивчення та стала предметом пильної уваги українських учених: О. Астаф’єва, Р. Гром’яка, В. Гуменюка, В. Дончика, М. Жулинського, Л. Залеської-Онишкевич, М. Зубрицької, М. Ільницького, Г. Костюка, М. Ласло-Куцюк, Н. Малютіної, Р. Мовчан, В. Моренця, І. Набитовича, Д. Нитченка, В. Панченка, Ф. Погребенника, Р. Радишевського, Т. Салиги, Л. Скорини, А. Ткаченка, С. Хороба та ін.

Жанрові параметри твору відіграють важливу роль у його інтерпретації. Будучи однією із провідних характеристик твору, жанр підпорядковує собі всі його творчі елементи. «Цілісність художнього твору тісно пов’язана з його жанром... Жанр, синтезуючи родові та стильові ознаки, будучи таким чином відносно сталим типом художнього твору, є ключем до осягнення взаємодії різних його аспектів. Жанр, хоч і не обмежується структурними ознаками, має прямий стосунок до структури твору, в чому значною мірою виявляється властива йому сталість. Цим пояснюється особлива роль жанру в драматургії, де конструктивна чіткість здебільшого більш явна, ніж у літературних творах інших родів» [Гуменюк 2001: 7]. Потреба

вивчення сутності жанрових змін, які мали місце у першій половині ХХ ст., виникає із усвідомлення зв'язку між жанром художнього твору та його внутрішньою досконалістю. «У кожній епохи є своя власна система жанрів. Жанр – це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури; з цієї точки зору він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень. Новий жанр є завжди трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування. Ніколи не було літератури без жанрів, це система, яка переживає безперервну трансформацію, і питання походження не може, в історичному плані, вийти за межі сфери самих жанрів: у часі немає «до» для жанрів. Жанри – це одиниці, які можна описати з двох різних точок зору – з точки зору емпіричного спостереження і з точки зору абстрактного аналізу» [Тодоров 2006: 27]. У створенні нових жанрових структур провідну роль відіграє конфлікт твору, тому першочерговим нашим завданням стає дослідження жанрових трансформацій української драматургії під впливом конфліктів, зображених у творі, особливості конфліктних конструкцій у зв'язку з драматичними жанрами та їх співвіднесеність.

Найбільш чутливим до змін явищем у драматургії української діаспори постає жанр драми, який вбирає в себе широкий діапазон інновацій. Серед оригінальних варіаційних моделей драми початку ХХ ст. зустрічаємо «драму-притчу», «драму-феєрію», «драматичну хроніку», «драму-алегорію», «драму-фантазію». Локальний конфлікт таких творів часто включає у себе алегорію, фантастичні явища, які створюють умови для художнього узагальнення. Накладання уявних подій та реальності провокує до переосмислення, алегоризації конфлікту, завдяки чому він набуває екзистенційного змісту.

У драмі О.Лугового «В листопадову ніч» [Луговий 1938] з уточнюючою жанровою дефініцією – «сценічна фантазія у трьох відслонах» – конфлікт твору, який відображає боротьбу України за свою незалежність, містить фантастичні елементи. Саме вони переносять історичний конфлікт в іншу площину, надають йому філософської глибини. Завдяки введенню фантастичної картини, в якій маленькому хлопцеві та дідові являються давні герої – Володимир Великий, Данило Галицький, Аскольд – встановлюється зв'язок з минулим України. Дід ладен сприйняти їх розмову як сон, що приснився під час ночівлі на могилі, та його юний поводитир підтверджує правдивість побаченого. Під впливом легендарних постатей щезають невпевненість та сумніви Діда. Він мандрує Україною та закликає до боротьби за національне визволення. Повсякчасне нагадування своєї історії, пам'ять про полеглих за її волю дає силу протистояти ворогові та організовувати повстанські загони. Через гіперболізацію рис характеру Діда О.Луговий досягає увиразнення позитивного полюса конфлікту, створюючи «урочисту дистанцію» не лише між конфліктними полюсами, а й між персонажем та глядачами. Авторське визначення жанру твору як сценічної фантазії пов'язане з використанням казкової появи історичних осіб. Хоча конфлікт містить ряд елементів, які дають право вважати твір історичною драмою, фантастичні візії та гіперболізація допомагають досягнути масштабного монументального узагальнення. Завдяки цьому драма має максимальну енергію художнього узагальнення і особливу силу впливу на публіку. Очевидно, О. Луговий свідомо позбавляє художній конфлікт розв'язки, враховуючи відсутність його реальної розв'язки. Натомість на сцену автор виводить образ України, яка ще раз нагадує історичні події, що мали б зміцнити борців за незалежність своєї держави. Таким чином озвучується авторська концепція твору.

Сновидіння як компонент композиції допомагає простежити обидва варіанти розвитку конфлікту в драмі-фантазії С.Ковбеля «Парубочі мрії». Художній прийом «подвійного драматичного конфлікту» вперше використав І.Карпенко-Карий у п'єсі «Бурлака», коли ввів дві конфліктні лінії, замкнені одна на одній. Класична драматична інтрига, яка ґрунтується на прагненні відбити наречену, доповнюється ширшим конфліктом соціального плану. На відміну від суто реалістичних засобів зображення І.Карпенка-Карого, С.Ковбель використовує елементи видіння. Вужчий любовний конфлікт у драмі «Парубочі мрії» завдяки сновидінню розширюється до багатогранного соціального конфлікту, до конфліктуючих сторін якого залучаються різні суспільні групи. Класичну любовну інтригу складає любовний трикутник Олекса – Іра – Чорний Суп. Із чотирьох дій дві відведено на зображення подій, що, як згодом дізнається читач, відбуваються з головним героєм Олексою у сні. Працюючи на золотокопальні,

він несподівано стає багатим. Молода індіанка, в яку закоханий Олекса і яка відкриває йому поклади золота, попереджає: «Людина мусить перейти пробу!.. В серці білого пана змагаються два вогні. Вогонь любові і жадоби. Щасливий той, у кого вогонь любові переможе!» [Ковбель 1942: 45]. Події, які стаються згодом, показують, що головний герой не витримав проби золотом. Він виганяє індіанку Іру і хоче одружитися з молодою американкою, щоб ще більше збагатитися. Життєві обставини змінюють колісць бідного українця-емігранта: «І звідкіля це вони, оті колектори винюхали, що я українець? Так вже оберігаюсь, ім'я змінив, забрався між чужих, і тут мене знайшли. Все щось нового вигадують. Якись бурси позаводили, просвіти, клуби, політику малпують, а ти тільки за кишеню держись! Дав раз відчипного сотню на голодуючих, то тепер вже і обігнатись від них годі» [Ковбель 1942: 29]. Ограбований до нитки, Олексій опиняється на безлюдному острові. Так закінчується випробування героя у сні. Випробування багатством у житті йому ще належить пройти. Відкритий Олексою поклад золота знаходиться у священному для індіанців місці. Сказані ним в розв'язці твору слова дають читачеві простір для продукування її власного розуміння: чи збагнув життєву істину, яку осягнув Олексій зі сну, реальний Олексій: «Нічого! Теперішній світ у ніякі легенди не хоче вірити. Білі не зважають на ніякі погрози тоді, коли ходить о відкриття покладів дорогого металю. Так і тут уряд вишле експедицію, а начальники нехай тішаться самим знаком. А нам як відкривцям покладу буде Королівський гонорар» [Ковбель 1942: 61]. Велика питома вага сновидіння у творі, а також розв'язка твору дозволяє автору визначити жанр твору як «драма-фантазія».

В українській драмі початку ХХ ст. спостерігаємо тенденцію до невідповідності авторського жанрового визначення загальній концепції твору. За спостереженнями А. Краєвської, жанрові назви цього періоду «використовувались як відповідна етикетка, «...пропозиція назви була інтерпретативною сугестією», що застосовувалась згідно з театральними уподобаннями глядача» [Малютіна 2006: 8]. Так, жанровій позначці «драма» не відповідає конфлікт твору В. Бабієнка «Між бурливими хвилями», що має виразний мелодраматичний характер. З точки зору жанру драми неприродним та вимушеним виглядає вчинок заможного селянина Івана Колесника, який за намовою двох подорожніх підпалює двір пана. Це, на його думку, має стерти різницю між багатими і бідними. Підпал панського двору та арешт Івана Колесника стає на заваді одруженню дочки Марії та закоханого в неї Антона. Батьки останнього не дають своєї згоди на весілля з дочкою злочинця, що стає своєрідним випробуванням для Антона.

У п'єсі В. Бабієнка «Між бурливими хвилями» простежуємо початки «драми ідей», які виявляються у відсутності прямого поділу між персонажами на «добрих» і «злих», перенесенні дії твору «на тло душ». Жоден із персонажів не може однозначно вважатись негативним: ні Іван Колесник, який здійснює підпал маєтку, ні навіть Антон, який піддається на вмовляння батьків. Постаті двох подорожніх, які намовляють Івана до підпалу, занадто невиразні, вони скоріше асоціюються з думками, які вирують у підсвідомості людини. Попри сюжетну лінію кохання Антона та Марії увага глядачів більше сконцентрована на суперечливих роздумах Івана Колесника про соціальну нерівність.

Кульмінаційною точкою драматичного конфлікту є сцена в суді, в яку В. Бабієнко вдало вводить дискусію між обвинуваченням та захистом. Щира розповідь Івана Колесника, в якій почуття героя піддані гіперболізації, переконує присяжних у тому, що він не винен. Класично мелодраматичною є також розв'язка конфлікту – Марія хоче отруїтись, але в останній момент їй стають на заваді батьки.

Марія: «Таточку, мамо! Спасибі вам. Ви спасли мене от другого тяжкого гріха... Я хотіла отруїтись: я не вірила, що є на світі така сила, котра вирвала б тебе з кліщів праведного суду. Але Господь почув мою молитву і повернув тебе назад» [Бабієнко 1924: 79].

Психологізація драматургії дозволяє розширити рамки жанру мелодрами ХІХ ст. В класичній мелодрамі – драмі «раптових гострих сценічних ситуацій, що позбавлена побутової та психологічної деталізації» [Літературознавчий словник 1997: 323] – простежується відверта дидактична тенденція, прямолінійний поділ героїв на позитивних та негативних, відсутність глибоких конфліктів. Використовуючи досягнення традиційної української мелодрами,

драматурги вносять якісно нові властивості у її структуру через ідейно-естетичну категорію конфлікту. Дія у творах «заснована на динаміці душевних порухів та роздумів, як правило не створює і не розв'язує конфліктної ситуації, а головним чином демонструє його читачеві і глядачеві як щось стабільне» [Хороб 2002: 149]. Жанротворчим джерелом мелодрами ХХ ст. стає дискусія персонажів, що виступає засобом розгортання та розв'язки конфлікту. Замість насиченості подіями, які вміщала мелодрама у відносно стислому проміжку часу, драматурги більше уваги приділяють розвитку характерів. Через боротьбу декількох точок зору на певне життєве явище спрямовується і динамізується дія твору, яка часто ґрунтується на «невідповідності справжньої сутності героя і маски, зовнішнього і внутрішнього, удаваного та справжнього» [Малютіна 2006: 121].

У мелодрамі Дмитра Гунькевича «В галицькій неволі» [Гунькевич 1928] персонажі Гарасим Дерун та його син Грицько носять маски добропорядних громадян, за якими ховають свою справжню сутність, що виявляється лише в екстремальних обставинах. Гарасим Дерун убиває свою першу жінку Олену з метою привласнення її ґрунту. Його син позбавляє життя Якіма, батька Марійки, з якою хоче одружитися, компроментуючи її коханого Василя. Наявний внутрішній конфлікт робить персонажів динамічними, що не властиво жанру мелодрами з її потягом до статичності. Увага з побутових обставин переноситься на психологію дійових осіб, коли глядач має можливість спостерігати за розвитком характерів не лише головних персонажів – Марійки та Василя, але й другорядних персонажів. Наприклад, мати Марійки Настя на початку твору справляє враження негативної героїні, яка цінить в людях лише матеріальне становище і тому хоче віддати свою дочку за багатого Грицька. Після смерті чоловіка її погляди змінюються: одруження Марійки та Грицька бачиться нею як небажане. Переживає еволюцію і образ Василя: коли на початку твору герой розмірковує лише над власною долею, то в кінці він зіставляє свої нещастя із загальним світопорядком. Монологи Василя, Марійки, Гарасима Деруна дають глядачеві уявлення про їхні глибокі переживання, які часто детермінують розвиток конфлікту. Наявність внутрішнього конфлікту та динамічний розвиток персонажів дають підстави говорити про руйнування жанру мелодрами через зміну категорії конфлікту, оскільки «в мелодрамі, як правило, внутрішній конфлікт відсутній, а персонажі принципово статичні» [Малютіна 2006: 146]. Завдяки авторському включенню у сцену страти Василя дискусії між персонажами, розв'язка внутрішнього конфлікту стає ґрунтом для художнього узагальнення головної ідеї твору.

Трагікомедія перших десятиліть відмовляється від морального абсолюту комедії та трагедії, від однозначного уявлення про норми моралі та принципи людської поведінки. Натомість зберігається віра у «свободу природних начал як головну умову розв'язання усіх протиріч [Малютіна 2006: 151]». У таких випадках конфлікт зберігає трагікомічний характер через мотив сну, візії. При цьому не останню роль відіграє накладання зовнішньої та внутрішньої колізії. Внутрішній конфлікт твору С.Ковбеля «Дівочі мрії» вибудовується в душі головної героїні Ориси через протиріччя між коханням до коваля Марка та бажанням посісти вище соціальне становище через заміжжя з паничем. Завдяки сну він переростає у зовнішньо-подієвий. П'єса структурована таким чином, що у сні відбувається паралельний розвиток конфлікту з його можливою розв'язкою. У сні Орися потрапляє в панський маєток і стає коханкою панича Яся, який потім виганяє її з малою дитиною. Орися, від якої відцуралися батьки, наймається служницею у шинок, де всяко з неї знущаються. Страшний сон закінчується трагічною смертю Орисиної дитини. Прокинувшись від сну і усвідомивши реальність, Орися говорить: «Мене сон научив – до смерті не забуду [Ковбель 1918: 141]». Поєднання комедійних сцен залицяння Марка і Яся та трагедії відносин Ориси з паничем є синтезом різномірних елементів, коли відбувається почергове представлення елементів комедії та трагедії. Перепад трагічної та комічної модальності створює простір для дидактичної направленості розв'язки твору.

Часом матеріалом для інсценізації стають прозові твори інших авторів, переробка яких на драматичні дає можливість поглибити психологічну та соціальну основу зображуваних подій. Жанр переробки не був новим для української драматургії. Його зразки зустрічалися серед драматургічної спадщини М. Кропивницького (інсценізація «Невольник» за однойменною

поемою Т. Шевченка), М. Старицького (оперета «Різдвяна ніч», п'єса «Сорочинський ярмарок»), драма «Тарас Бульба», лібрето опери «Утоплена» за творами М. Гоголя).

Прозова повість М. Гоголя «Майська ніч» під пером Т. Устенка-Гармаша трансформувалася в однойменну п'єсу [Устенко-Гармаш 1932], в якій драматург поєднав комедійне та фантастично-візійне начала. Комедія побудована як любовна романтична історія стосунків Левка, сина сільського голови, та сироти Галі, до якої, крім сина, сватається батько – підстаркуватий сільський голова Явтух. Ця частина твору має всі ознаки мелодрами з родинно-побутовим конфліктом. Завдяки введенню побічної лінії Приськи та сільського писаря вдається розширити родинно-побутовий конфлікт і надати йому соціального звучання. Сватання Зосима Петровича Предтеченського до зовиці голови – Приськи породжує специфічні стосунки між писарем та сільським головою. Мелодраматичний конфлікт отримує комедійний план, який висміює крутість та обмеженість сільської старшини. Дві найбільш напружені точки конфлікту вдається зобразити завдяки побудові комедії за принципом «п'єса у п'єсі». В уявному, як згодом виявилось, плані оповіді, що базується на віруваннях українського народу про русалок, панночка-русалка дає Левкові лист, який повинен допомогти добитися дозволу на одруження. Реальний план подає іншу версію появи листа в руці сонного Левка – його підсовує сільський писар. Розв'язка конфлікту нагадує, проте, фінал мелодрами – Явтух, відрікаючись від попередніх домагань, благословляє Левка та Галю на подружнє життя. Надання соціального звучання родинно-побутовому конфлікту вплинуло на жанрове визначення твору: мелодраматична за окремими ознаками п'єса набула ознак соціально-побутової комедії.

Дослідження української драматургії діаспори перших десятиліть ХХ ст. на рівні “конфлікт-жанр” дає підстави говорити про розмаїття її жанрових форм, яке стало можливим внаслідок ускладненості історичного та соціально-побутового конфліктів, його психологізації та заглиблення у внутрішній світ героя. Нові жанрові парадигми стають результатом втілення внутрішнього конфлікту, наповнення його екзистенційним змістом. Категорія конфлікту, яка в першій половині ХХ ст. психологізується, визначає своєрідність жанрів драматичних творів діаспори. Рушієм дії у творах стає думка, слово, що об'єктивує внутрішній зміст конфлікту. Багатоаспектність конфлікту як результат введення в загальну канву драм О.Лугового, С.Ковбеля, Т.Устенка-Гармаша, В. Бабієнка елементів візії породжує розмивання жанрових меж. Внаслідок цього в першій половині ХХ ст. оформлюються жанри-гібриди. Умовна незавершеність конфліктів у п'єсах зумовлює невідповідність між жанровою дефініцією та жанровими ознаками п'єси. Заглиблення драматургів у внутрішнє життя персонажів змінює співвідношення конфлікту та драматичної дії: на зміну чистому зовнішньоподієвому драматизму приходиться його співіснування із внутрішньо психологічними колізіями. Глибини конфлікту у творах О.Лугового надає органічне переплетення об'єктивної та суб'єктивної реальностей суперечливого буття людини першої половини ХХ століття. Зовнішня драматична дія, що часто ґрунтується на реальних подіях національно-визвольної боротьби українців та утвердженні загальнолюдських цінностей в умовах повсякденного існування, доповнюється передачею суперечливого внутрішнього самовираження емігранта, змушеного жити далеко від батьківщини. Таким чином, джерелом драматизму у творі виступають думка та почуття людини, що сприяє розширенню радіуса конфлікту.

Література: Бабієнко 1924: Бабієнко В.В. Між бурливими хвилями: [драма] / Василь Бабієнко. – Нью-Йорк, 1924. – 39 с.; Гуменюк 2001: Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поезики драматургії Володимира Винниченка / Віктор Гуменюк. – Сімферополь, 2001. – 340 с.; Гункевич 1928: Гункевич Д. Потомки героїв: [п'єса] / Дмитро Гункевич. – Вінніпег : Промінь, 1928. – 32 с.; Ковбель 1942: Ковбель С. Парубочі мрії (Заклята гора) : [фантазія-драма] / Семен Ковбель. – Вінніпег, 1942. – 61 с.; Ковбель 1918: Ковбель С. Дівочі мрії : [трагікомедія] / Семен Ковбель. – Вінніпег, 1918. – 125 с.; Літературознавчий словник 1997: Літературознавчий словник-довідник [уклад. Гром'як Р.Т. та ін.]. – К.: Академія, 1997. – 750 с.; Луговий 1938: Луговий О. В листопадову ніч. В днях слави: [п'єси] / Олександр Луговий. – Торонто, 1938. – 59 с.; Малютіна 2006: Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса: Астропринт, 2006. – 350 с.; Речка 2002: Речка А.М. Жанрова специфіка «драми для читання»: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / А. М. Речка. – К., 2002. – 17 с.; Тодоров 2006: Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська

академія», 2006. – 162 с.; Устенко-Гармаш Т. Майська ніч [рукопис] / Т.Устенко-Гармаш, 1932. – 28 с.; Хороб 2002: Хороб С.І. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття / С.І. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.

Предметом аналіза в статтє являютьсє жанровые признаки драматических произведений с историческим и социально-бытовым конфликтом. В процессе исследования выявлена тенденция к несоответствию жанрового определения и жанровых признаков в произведениях драматургов-эмигрантов С.Ковбеля, Олега Лугового, В.Бабиенка, Дмитрия Гунькевича, Т.Устенка-Гармаша.

Ключевые слова: жанр, національний характер, конфлікт, драматургія діаспори.

Юлія Тьопенко, докторант (Київ)

ББК 83.3 (4)2

УДК 821 112.2 –2

До питання про рецепцію національної літератури в інонаціональному середовищі як про складову її загальної історії

У статті зроблено спробу винести на наукове обговорення проблему рецепції та інтерпретації національної літератури в інонаціональному середовищі як невід'ємну складову її загальної історії. Проведено аналогію між прочитанням літературного твору представниками національної літератури, до якої він належить, та читачами, які сприймають твір не мовою його написання, а в перекладі своєю рідною або якоюсь "третьою" мовою-посередницею. У розвиток відомої "формули О.Білецького" звернуто увагу на доцільність вирівнювання у правах у справі інтерпретації тексту не лише автора та читача, а ще й інонаціонального читача.

Ключові слова: рецепція, інтерпретація, інонаціональне середовище, історія літератури, автор, читач, інонаціональний читач.

The article attempts to bring to the scientific discussion the problem of the reception and interpretation of national literature in a foreign environment as an integral part of its overall history. The analogy is drawn between the reading of a literary work by national literature representatives, to which it belongs, and readers, perceiving the work not in the language of its writing, but translated into their native language or any "third" intermediate language. In the development of the famous "A. Beletsky formula" the attention is paid to the appropriateness of the alignment of rights in the interpretation of the text not only between the author and the reader, but also the reader of any other nationality.

Keywords: reception, interpretation, foreign environment, history of literature, the author, the reader, the reader of other nationality.

Всупереч тому очевидному для більшості факту, що поняття художньої літератури за традицією включає в себе все те, що існує у вигляді переважно писаних, зафіксованих на письмі зразків, творів, книжок, – історію будь-якої національної літератури в усі часи, на жодному з етапів її існування та розвитку навряд чи можливо було б обмежити лише переліком художніх текстів, що її складали (нехай навіть супроводжуваного докладним описом усіх обставин, пов'язаних з виникненням і оприлюдненням кожного з них), виключивши з поля зору все те, що залишалося поза текстами, але біля них, поруч з ними, все, що так чи інакше їх торкалося або могло торкатися. Зробити щось подібне було б неможливо, повторюємо, ніколи, починаючи з давнини, тим більше це виявляється недосяжним нині, коли відбувається процес формування нової культурно-історичної парадигми, у світі, в якому взаємні дотики, включаючи, зокрема, й ті, що їх зумовлено інтертекстуальністю, взаємозв'язки між, здавалося б, найвіддаленішими одна від одної матеріями, станами, енергіями, проникнення одних літератур до світу інших сягнули історичного максимуму, продовжуючи виявляти виразну схильність до дальшого посилення тенденції долання ізоляції та глобального поєднання. Точніше кажучи, зробити так було б можливо, але подібний підхід означав би свідоме чи несвідоме спрощення