

---

# Порівняльне літературознавство

Дмитро Наливайко

## ЛІТЕРАТУРА В СИСТЕМІ МИСТЕЦТВ ЯК ГАЛУЗЬ ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА\*

Переходячи до стислого окреслення теоретичної парадигми цієї праці, необхідно передусім зауважити, що література — це словесні художні твори, словесне мистецтво, але його художня мова не сходить до вербального рівня, його зміст передається словесними засобами, але не сходить до словесного вираження, що, зазначимо покищо мимохідь, відкриває широке поле для взаємодій літератури з несловесними мистецтвами. Адже в художньому словесному творі всі компоненти форми — від композиції до ритміки й інтонації — естетично значущі й виконують функції вираження художнього змісту, який є феноменом, не ідентичним емпіричному “життєвому змісту”. Згадані взаємодії відбуваються в основному на рівні метамови літератури й живопису, скульптури, музики, архітектури тощо. Втім і архітектоніка, метафори й символи, поетика й риторика літературного твору виражаються у слові, але водночас вони несуть і надсловесний, “метафізичний” зміст, що виявляє гомогенність із мовою інших мистецтв, семантико-художні відповідності й співвідношення з їхніми образами й символами, метафориною й риторикою, що артикуються іншими виражальними засобами, іманентними цим мистецтвам.

Мистецтва різняться і за своїм “будівельним матеріалом”, і за структурою художньої мови, але в кожному епоху вони створюють ансамбль, якому властива спільна векторність руху, спільні закономірності й інтенції як на епістемологічному, так і на естетико-художньому рівнях. Без цього було б неможливе саме поняття художнього процесу, яке охоплює і в певному розумінні об’єднує всі мистецтва. За цими елементами й інтенційністю ансамблю мистецтв вловлюється присутність об’єднуючого первня, спільних глибинних засад художнього мислення, що проявляються на духовно-функціональному рівні й по-різному предметно реалізуються в різних мистецтвах залежно від їхнього матеріалу й технології творчості.

Цей духовний первень, ці глибинні інтенції художнього мислення гіпостазуються в художніх стилях, які розуміються нами широко, не в сенсі “художньої реалізації методу” або стилістики твору, а в сенсі універсальної категорії художньої творчості, що охоплює всі її складові — світосприйняття, семантику, поетику. Трактуючи так, художні стилі корелятивні стилю світовідчуття й мислення епохи, зрештою, стилю її життя. Тож у сучасній науці стиль інтерпретується як центральне поняття художньої єдності, що пов’язує її іманентні й трансцендентні елементи<sup>1</sup>. Ці єдності не лишаються незмінними; в художніх стилях, що історично змінюються, виникає своя система

---

\* Закінчення. Поч. див. у №5 ц.р.

<sup>1</sup> Див.: *Strelka J. Methodologie der Literaturwissenschaft. – Tübingen, 1978. – S. 201–205.*

взаємозв'язків і взаємодій між мистецтвами, створюється своя "ієрархія", яка врешті-решт зумовлюється місцем і роллю того чи того мистецтва на різних етапах художнього процесу. Але й не слід впадати у спрощення, вважаючи, що всі мистецтва завжди обов'язково "перегукуються" одне з одним, завжди рухаються в одному темпі та в одному напрямі. "Насправді художній процес протікає складнішими шляхами. В різні періоди провідну роль відіграють то архітектура, то скульптура, то живопис, то література, то музика. При цьому на певному історичному етапі розвитку шляхи їхні розходяться, щоб пізніше знову зійтись"<sup>2</sup>.

Тут важливо зафіксувати, що мистецтва, які опиняються на чільних місцях у згаданих "ієрархіях", не тільки визначають їхній лад, а й чинять відчутний вплив на інші мистецтва, активізуючи в них ближчі їм тенденції і структури художнього мислення та творчості. Таким, приміром, був вплив пластики на інші мистецтва класичної античності, живопису на художню культуру Ренесансу й бароко, музики на художню культуру романтизму, літератури на інші мистецтва доби реалізму.

Мистецтво як вид духовно-творчої діяльності поліфункціональне за своєю природою, але окремі його види пов'язані тісніше з певною функцією – креативно-будівничою, комунікаційною, ціннісно орієнтаційною, пізнавальною, гедоністичною тощо. Література вирізняється серед видів мистецтва тим, що лише вона поєднує весь комплекс його функцій у потенційно повному вияві. З цим пов'язана її здатність охоплювати всі сфери й аспекти буття, виражальна універсальність її мови, хоч у чуттєвій повноті й конкретності вираження певних його сторін вона поступається іншим мистецтвам (наприклад, скульптурі – в пластичності зображення, живопису – в його візуальній наочності й барвистості, музиці – в емоційній наснаженості і т.д.). Вираження, що подається засобами словесного мистецтва, за своєю технологією знакове, воно узагальненіше й абстрагованіше у відтворенні чуттєвої реальності, але водночас воно різнобічніше, універсальне, наділене специфічною синтетичністю. Воно спроможне поєднувати те, що інші мистецтва, "часові" й "просторові", можуть передати лише спільним зусиллям. Література за своєю природою – мистецтво часопросторове, "хронотопічне", вона, як показав у своїх працях М. Бахтін, вводить час у простір і простір у час, поєднує їх у феноменологічну цілісність. У літературному творі, писав він, "час згущується, ущільнюється, стає художньо видимим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом"<sup>3</sup>.

Ця універсальність художньої мови літератури забезпечується особливою природою і структурою літературно-художнього образу, що органічно поєднує чуттєво-емоційні, пластично-живописні й когнітивно-епістемологічні елементи. Адже "будівельним матеріалом" і засобом вираження в літературі є слово, а слово – це дійсність думки та переживання і їхня реалізація. Разом із тим література в художньому освоєнні різних сфер і аспектів буття спирається на інші мистецтва, "вчиться" у них, "перекладаючи" коди їхньої художньої мови та трансформуючи їх відповідно своїй іманентності, і тим самим збагачує й удосконалює свої виражальні можливості. В цьому й полягає найважливіший аспект взаємозв'язків і взаємовпливів художньої мови літератури та художньої мови інших мистецтв.

Названа здатність літератури уможливорюється багатшаровістю структури слова, її матеріалу й засобу вираження. Слідом за Г.Башляром слово можна порівняти з будиночком, в якому є кімнати для житла, підвал і горище<sup>4</sup>. В кімнатах мешкає

<sup>2</sup> Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения. Т.І. – М., 1956. – С. 6.

<sup>3</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопр. лит. и поэтики. – М., 1975. – С. 235.

<sup>4</sup> Bachelard G. La poétique de la rêverie. – Paris, 1960.

загальноживане значення слова, тут воно — передусім одиниця інформації, що використовується в повсякденно-практичній комунікації; підвал — образно-чуттєві глибини слова, де живе його внутрішня форма, оте, скажімо, око, що затаїлося у вікні, а також його ритміко-емоційна стихія, його сугестивно-евокаційні можливості; горище — це його когнітивно-понятійна семантика, а також риторичний ресурс, якими теж послуговується художня література. І що важливо наголосити, на різних етапах розвитку літератури і в її різних художніх системах ці шари структури слова функціонують із різною інтенсивністю і в різних співвідношеннях.

Відповідно, на різних етапах літературного процесу і в різних художніх системах маємо різні співвідношення й різну активність предметно-чуттєвого, емоційно-сугестивного й когнітивно-епістемологічного елементів, що має фундаментальне значення для взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами, їхнього вектору й характеру. До речі, з'ясування цих питань із особливою очевидністю засвідчує хибність ще й досі поширених уявлень про постійну й незмінну провідну роль літератури в художньому процесі<sup>5</sup>. Насправді ж на ранніх його етапах, коли чуттєво-практичне освоєння світу домінувало, в мистецтві превалювали предметно-чуттєві й емоційно-сугестивні потенції, чим зумовлюється вихід на передній план музики та образотворчого мистецтва, більш відповідних даній стадії образного освоєння людиною світу, і їхній значний вплив на літературу. На найраніших етапах розвитку словесне мистецтво найтісніше було пов'язане з ритміко-музичним первнем і значною мірою підпорядковане йому. В часи розпаду первісного синкретизму воно лишалося включеним у ритуал чи обрядове дійство й підпорядковувалося їхній ритміко-музичній організації, відповідно більшого значення набував сугестивно-евокаційний потенціал слова, його здатність безпосередньо діяти на емоції, викликати необхідні емоційні й душевні стани.

Активна роль музики в розвитку словесного мистецтва, якою в неабиякій мірі визначалися семантика й структура літературних творів, зберігалася й на подальших його етапах. Загальновідома ця роль у становленні й розвитку лірики та ліричних жанрів у давньогрецькій літературі та в літературах інших народів. Ці жанри виникали з культової та обрядової фольклорної пісні і тривалий час, аж до епохи еллінізму, зберігали тісну пов'язаність із традиційними ритміко-мелодійними типами пісень та характером їхнього виконання — наспівним, із притаманним тільки цьому жанру музичним супроводом. Нагадаю також, що в класичну пору давньогрецької літератури ліричні твори призначалися для слухання, як і твори музичні, а не читання, — такими вони стають у пізній античності, в ту ж епоху еллінізму.

Не менш активною була також роль музики в становленні й розвитку драматичних жанрів у давньогрецькій літературі, трагедії та комедії. “Походження трагедії з духу музики” — так назвав Ф. Ніцше свій перший великий твір, в якому трактується названий процес. Безпосередньо трагедія вийшла з хорової лірики і в своїй структурі поєднувала драматичний і музично-ліричний елементи. Ранні трагедії Есхіла мають характер радше музикально-ораторіальний, ніж драматичний, далі відбувається в грецькій трагедії вирівнювання цих елементів, котре, однак, не приводить до витіснення музичного. І не випадково спроба відродити “справжню трагедію”, тобто трагедію давньогрецьку, в Італії другої половини XVI ст. привела до неочікуваного наслідку — до появи опери, нового музично-драматичного жанру. Подібно до того, пише італійський учений С. дель Амико, як Колумб, шукаючи шляхи до Індії, відкрив Америку, так і ентузіасти із *Camerata Fiorentina*, прагнучи відродити грецьку трагедію, проклали шлях до опери<sup>6</sup>. Слід визнати,

<sup>5</sup> Напр., див.: *Борев Ю.* Естетика. — М., 1988. — С. 292.

<sup>6</sup> *Amico S.* del. *Storia del Teatro drammatico.* — V.I. *L'Europe dal Rinascimento al Romanticismo.* — Milano, 1958. — P. 203.

що цей наслідок був закономірний, оскільки *Camerata Fiorentina*, власне, прагнула до поновлення синтезу мистецтв, зокрема поезії, музики та хореографії, яким була грецька трагедія і стала новочасна опера.

Щодо образотворчого мистецтва, то взаємозв'язок і взаємовплив літератури з ним найраніше виявляється і найактивніше протікає в епічній поезії. Здається, в компаративістиці ще не зверталася увага на те, що у з'ясуванні взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами доцільно брати літературу не тільки як цілісність, а й диференційовано, за її родами. А тим часом літературні роди — епіка, лірика та драма, залежно від їхнього предмета й способу вираження, виявляють різний ступінь близькості до різних мистецтв і різну потенціальну готовність до взаємодії з ними. За відомими визначеннями Гегеля, епос представляє “саму об'єктивність в її об'єктивності”, лірика є “вираженням суб'єктивності, внутрішнього світу”, а драма — це “спосіб викладу”, що “пов'язує обидва попередні в нову цілісність...”<sup>7</sup>. Отже, атрибутивна функція епосу — розповідати про об'єктивне суще, про те, що відбувається в зовнішньому світі, в “епічному просторі”, лірики — виражати внутрішній світ людини, драми — показувати і вчинки, і переживання людей в їхньому наочному, “фізичному” втіленні. Звідси певна гомогенність епіки з образотворчим мистецтвом, що відображає об'єктивно суще в живописно-пластичних образах і деталях; лірика виявляє субстанційну й інтенційну близькість до музики, цієї одухотвореної чуттєвості; драма, поєднуючи об'єктивність епосу та суб'єктивність лірики, суміщає обидва тяжіння, але найближче вона до видовищних мистецтв, зокрема до театру, та й реалізується вповні як твір мистецтва на театральній сцені.

Отже, епіка — це розповідне мистецтво, а розповідання передбачає погляд збоку, об'єктивацію того, про що йдеться, в часі й просторі. Це відкривало перед словесним мистецтвом нові горизонти в художньому освоєнні світу, наповнювало його багатим предметно-чуттєвим змістом, стимулювало розвиток наративності, що з усією очевидністю проявилось вже у Гомера. Двома невіддільними складниками епічної структури стають розповідь і опис, зображення людини в об'єктивному світі речей, явищ, різних форм і проявів життя. Цим зумовлене внутрішнє тяжіння епіки до образотворчого мистецтва, до пластики й живопису, а необхідність удосконалення зображальності змушувала її оволодівати майстерністю живописання словом, що яскраво проявилось в античній епічній поезії від Гомера до Вергілія. При цьому описи у Гомера відзначаються розгорнутістю й вивершеною докладністю, без пропускання ланок і деталей у фіксаціях речей, інтер'єрів, рухів, жестів тощо, і коли він, як зауважив Гегель, описує двері, то не забуває згадати й петлі, на яких вони обертаються. Ця специфічна живописність поширюється й на komponування картин і мізансцен, на зображення дій та емоційних станів героїв. У поемах Гомера “окреслені ясними лініями, в прозорому і рівному освітленні стоять і рухаються люди і речі в межах простору, що охоплюється оком; не менш ясні їхні думки й почуття, повністю виражені в слові, розмірені навіть в стані хвилювання”<sup>8</sup>.

В новий час схожа ситуація у зв'язках і співвідношеннях літератури й образотворчого мистецтва дається взнаки в епохи, позначені превалюванням живопису в системі мистецтв, в епохи ренесансу й бароко. Вони характеризуються блискучим розквітом живопису і його досить інтенсивним впливом на словесне мистецтво, що проявляється в різних формах і на різних рівнях: у поширенні

<sup>7</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — М., 1971. — Т.3. — С. 358.

<sup>8</sup> Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. — М., 1976. — С. 24.

жанрів описової, ландшафтної, алегоричної поеми, “фігурних віршів”, емблематичної поезії тощо — на генологічному рівні, в розвиненості описового елемента, який виходить на передній план, у “декоративному” використанні метафор та інших тропів як окрас стилю, в настанові на предметно-наглядну репрезентацію когнітивно-ментальних уявлень і понять — на рівні семантико-стильовому. За теоретичне узагальнення всіх цих тенденцій служила теза Сімоніда “поезія є живопис, що говорить”, якої дотримувалася літературно-критична думка ренесансу, бароко та класицизму і яка не ставилася під сумнів аж до Лессінга, котрий піддав її нищівній критиці. Поділялася вона й професорами Києво-Могилянської академії, які у XVII — першій половині XVIII ст. читали курси поетики й риторики.

Як зазначалося, література, будучи словесним мистецтвом, особливим чином пов’язана з когнітивно-ментальною сферою і єдина в ансамблі мистецтв є її безпосереднім художнім вираженням. Як писав О. Потебня, “творча думка живописця, скульптура, музиканта не виразима словом і звершується без нього, хоч і передбачає значний рівень розвитку, що дається тільки мовою”<sup>9</sup>. А це також означає, що роль і значення літератури в художньому процесі зростали в міру того, як у мистецтві змінювалося співвідношення між предметно-чуттєвим і когнітивно-ментальним освоєнням світу, зростала роль останнього. Більше того, зі зростанням цього елемента в художньому процесі література стає адекватною собі, реалізує повною мірою закладені в ній універсальні виражальні можливості й виходить на перше місце в системі мистецтв, починає чинити дедалі інтенсивніший вплив на інші мистецтва. Цей процес був тривалий та складний і розвивався він не по прямій, а радше спіралеподібно, з відхиленнями й ретардаціями.

Рішучий перелом у статусі літератури серед мистецтв стався у XVIII ст., в добу Просвітництва, коли завершилася фундаментальна перебудова структури європейської цивілізації, було закладено, за формулюванням Ю.Габермаса, “незавершений проект Модерну” з його “вихідним процесом модернізації саме як раціоналізації”<sup>10</sup>. У сфері духовно-практичної діяльності людини дедалі зростає роль і значення пізнавальної функції, з чим пов’язана активізація літератури в системі мистецтв. У XVIII ст. змінився її статус у цій системі, що, слід сказати, не усвідомлювалося належною мірою теоретичною думкою, а в XIX ст. вона стає провідним мистецтвом, що інтенсивно впливає на інші. І, наприклад, В. Белінському вона вже уявляється універсальним мистецтвом, своєрідним еквівалентом усіх мистецтв, що поєднує в одне ціле всі їхні завдання та можливості: “Поезія включає в себе елементи інших мистецтв”, вона “користується нероздільно всіма засобами, що дані нарізно кожному з інших мистецтв. Поезія представляє в собі всю цілісність мистецтв, всю його організацію і, обіймаючи собою всі його сторони, заключає собі ясно і визначено всі його відмінності”<sup>11</sup>.

Гегемонія літератури серед мистецтв у XIX—XX ст., її переважаючий вплив на них безперечні і не потребують особливих доведень. Тепер спостерігаємо в художній мові інших мистецтв активізацію, посилений розвиток тих її елементів і можливостей, що зближують її з мовою літератури. Приміром, живопис XIX ст. вчиться розповідати, а заодно й аналізувати зображувані життєві явища, причому ці тенденції найвиразніше проявилися в реалістичному живописі: у Курбе й Мілле, у Репіна й передвижників, у Менцеля й інших митців компоненти картини стають “мовлячими”, а вся вона включеною в наративний сюжет. На шляху аналітичності

<sup>9</sup> Потебня А.А. Мысль и язык. — К., 1926. — С. 106.

<sup>10</sup> Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну. — К., 2001. — С. 14.

<sup>11</sup> Белінський В.Г. Полное собрание сочинений. — Т.5. — С. 7, 9.

далеко йдуть деякі течії живопису ХХ ст., і Пікассо проголошує, що він зображає світ не таким, яким його бачить, а таким, яким його мислить. Словом, художня мова живопису виявляє тенденцію до уподібнення художній мові літератури й перейняття її специфічних функцій. У музичному мистецтві дія літератури з особливою виразністю проявилася в появі програмної музики і в посиленому розвитку її в ХІХ–ХХ ст. “Олітературення” широко охопило також театр, залежний від літературної основи, драматургії, проявляючись по-різному в художній системі Станіславського, в “епічному театрі” Брехта, в поетичному театрі Лорки, в синтетичному театрі Курбаса тощо.

Проте не слід спрощувати взаємозв’язки і взаємодію літератури з іншими мистецтвами в ХІХ–ХХ ст. і зводити ці процеси до неподільного панування літератури. Насправді ж її зростаючий вплив викликав і активну протидію, прагнення подолати “літературщину” й повернутися до іманентних кожному мистецтву засобів і форм художнього вираження. Зокрема, в живописі першою масштабною реакцією на олітературення був імпресіонізм із його запереченням сюжетності, з його установкою на колір і світло як основні виражальні засоби. Ця лінія повернення до іманентності художньої мови знаходить продовження в різних течіях живопису ХХ ст., досягнувши повної логічної завершеності в абстракціонізмі. Аналогічні тенденції виразно проявляються і в інших мистецтвах: у музиці це гостра реакція на програмовість і повернення до адекватних її природі структур і засобів художньої мови, такої ж мети прагне й театр, активізуючи арсенал театральності, вироблений віками.

Та необхідно брати до уваги й те, що взаємозв’язки і взаємодія між літературою й іншими мистецтвами в різних художніх напрямках і течіях ХІХ–ХХ ст. далеко не однакові. При загальному домінуванні література не тільки “вчить” інші мистецтва, а й сама продовжує “вчитися” у них, що по-різному відбувається в різних художніх системах і в різних літературних родах та жанрах. Домінування літератури, що визначилося у ХVІІІ ст., серйозно похитнулося в добу романтизму, особливо раннього. Романтики проголошують музику “найромантичнішим мистецтвом”, що найбільш повно відповідає їхнім інтенціям, у літературі, особливо в ліричній поезії, оживає “дух музики”, музикально-пісенні потенції, які нерідко стають організуючими структурними елементами творів. У добу романтизму музика бурхливо розвивається і в системі мистецтв небезуспішно сперечається за пальму першості з літературою.

Приміром, німецькі романтики ставлять завдання перекодування художньої мови музики, що не обмежується “зовнішнім” її наслідуванням (звукописом, алітераціями, асонансами, рефренами тощо). Вважаючи музику мистецтвом, іманентним романтизмові, вони прагнуть проинятися її духом, навчитися, за словами Л. Тіка, “музицирувати словами”, перекодувати її художню мову в словесне мистецтво. Цей “музичний ідеал” романтиків поетично сформулював Й. фон Ейхендорф у таких рядках: “Schlafft die Lied in alien Dingen, // Die da traumen fort und fort, // Und die Welt hebt an zu singen, // Triffst du nur das Zauberwort”<sup>\*\*</sup>. При цьому першорядне значення мало для них те, що музика — це мистецтво, яке не зображує “світ явищ”, а є безпосередньо-чуттєвим і водночас узагальнюючим вираженням глибинних начал і колізій буття. Вона, за визначенням Гофмана, — “санскрит природи”; природа, на його думку, сама поклала себе на музику і через музику, не вдаючися до дискурсивності, виражає свій внутрішній лад і свою таємницю.

<sup>\*\*</sup> Спить пісня в усіх речах, // Вони марять нею вічно, // І світ заспіває, // Знай і тільки магічне слово”.

Але слід зауважити, що, при всьому превалюванні музичних захоплень та орієнтацій, в романтичній літературі проявлялися й інші міжмистецькі тяжіння та впливи. Зокрема, в пізньому французькому романтизмі виникає течія пітторескного (живописного) романтизму, якому притаманна зорієнтованість на образотворче мистецтво й перекодування його художньої мови. Для її представників (В.Гюго кінця 20–40-х рр., Т.Готьє, Т. де Банвіль та ін.) прикметна спрямованість на зовнішній, об'єктивний світ, на відтворення його образів і форм, його предметно-чуттєвої краси, переважання живописного елемента над ліричним. Ці настанови й тенденції знайшли продовження й завершене втілення в парнасизмі й споріднених із ним явищах другої половини XIX ст.

Не вдаючись до панорамного розгляду зв'язків і взаємовпливів літератури й інших мистецтв у різні епохи і в різних художніх системах, докладніше розглянемо ці процеси в кінці XIX – першій половині XX ст., в епоху, ознаменовану їхньою різкою активізацією. Не будемо прагнути й до охоплення всього комплексу міжмистецьких взаємодій літератури, а зосередимо увагу на її взаємодіях із живописом і музикою.

Давно вже визнано, що кінець XIX – перша половина XX ст. належать до великих переломних епох в історії мистецтва, певну аналогію можна провести хіба що з епохами переходу від античності до середніх віків і від середніх віків до Нового часу. Тобто, в цей період відбувається глибокий структурний переворот у мистецькому мисленні й свідомості, витворення нових парадигм і форм художньої творчості. Найрельсфніше, в буквальному значенні слова, наочне втілення цей процес знаходить в образотворчому мистецтві, але не менш інтенсивно протікає він і в інших мистецтвах, зокрема в словесному. Водночас названа епоха дедалі більше проймається свідомістю вичерпаності виражального арсеналу, невідповідності його художньої мови/мов вимогам сучасності й необхідності їхнього радикального оновлення. Звідси дух неспокою, напруженого пошуку, експерименту, який охоплює різні мистецтва і дедалі більшою мірою визначає характер та вектор їхнього руху.

І що найважливіше в аспекті нашої теми, ця ситуація активізує взаємозв'язки і взаємодії мистецтв, які, прагнучи розширити свої зображально-виражальні можливості, запозичують засоби інших, перекодовують їхню художню мову. Здається, першим ці процеси вловив Ш. Бодлер, який одну з “рис духовного стану нашого сторіччя” побачив у тому, що “мистецтва запрагли якщо не підмінити одне одного, то принаймні надавати сили одне одному”<sup>12</sup>. Серед науковців посилення взаємозв'язків і взаємодії мистецтв у другій половині XIX ст. одним із першим зафіксував відомий літературознавець Ф. Брюнетьєр, пов'язавши його з імпресіонізмом, на що були у нього серйозні підстави. Характеризуючи цю течію, він одну з її атрибутивних рис побачив у “систематичному перенесенні засобів одного мистецтва, живопису, в інше мистецтво, літературу”<sup>13</sup>.

Звичайно, посилення взаємодії літератури з іншими мистецтвами імпресіонізмом не обмежувалося, воно охоплювало й інші течії того часу, але саме в імпресіонізмі справді проявлялося найвиразніше. Як, до речі, й інші характерні тенденції руху мистецтв на першій стадії перелому, котру можна визначити як ранньомодерністську. Для неї властиве розчарування в можливості знайти абсолютну точку зору на реальність, і, виходячи з неї, дати їй цілісне концептуальне висвітлення й витлумачення, чим надихалися ще романтики та реалісти середини XIX ст. Нову літературу, яка

<sup>12</sup> Baudelaire Ch. *Curiosités esthétiques. Art romantique et autres ouvres critiques.* – Paris, 1962. – P. 424.

<sup>13</sup> Brunetière F. *Le roman naturaliste.* – Paris, 1987. – P. 88.

формувався на їхніх очах і до якої вони самі були активно причетні, Е. і Ж. Гонкури у своєму знаменитому “Щоденнику” містко визначили як “літературу короткозорих”, — як таку, що, на противагу “літературі далекозорих” попередніх епох, зображає частковості, враження, все те, що дається безпосередньо, без концептуальних проєкцій, які редукуються. Тепер романіст не тільки будує твори з безпосереднього життя, а й у їхньому компонуванні на нього покладається, “розміщає матеріал як це робить саме життя, з яким він співпрацює і яке йому служить взірцем”<sup>14</sup>.

Але Брюнетьєр впадав у спрощеність, стверджуючи, що імпресіонізм сходиться до перенесення живопису в літературу. Насправді ж у цьому спостерігається специфічне роздвоєння: орієнтація на живопис і перенесення його засобів були властиві імпресіоністичній прозі, тоді як імпресіоністична поезія тяжіла до музики і до перекодування її художньої мови у слові. Та й імпресіоністична проза пережила певну еволюцію в її орієнтаціях на живопис і в “навчанні” у нього.

У прозі імпресіонізм найраніше визначено проявився в Гонкурів, яких із повним правом можна назвати засновниками імпресіоністичної прози. Сутність їхньої естетичної програми полягає в опорі на життєву емпірію, передачі чуттєво сприйнятого в образі, максимально наближеному до природи, чи, точніше, до її безпосереднього відчуття. “Бачити, відчувати, виражати — в цьому все мистецтво”, — так лаконічно формулюють вони цю програму в “Щоденнику”<sup>15</sup>. Не важко помітити, що вона в основних параметрах збігається з програмою класичного живописного імпресіонізму “батіньольської групи”. Але в ранній творчості Гонкурів імпресіонізм проявляється ще обмежено, головним чином у вигляді імпресіоністичних стильових рис і тенденцій, що накладаються на натуралістичну основу. Прикметний у цьому плані їхній відомий роман “Жерміні Ласерте” (1866), де імпресіонізм відчутний в основному в його розвиненій живописній стороні, в пейзажах та інтер’єрах, в портретах і жестах, в передачі душевних станів і переживань героїні в малюнку. Аналогічні вияви імпресіонізму спостерігаються і в творчості Г. де Мопассана, А. Доде, Й. Шлафа, Дж. Мура, С. Крейна та інших письменників.

Подальший розвиток імпресіоністичної прози відбувається по лінії відходу від “зовнішньої живописності” в напрямку її психологізації та суб’єктивізації, що виразно й індивідуально неповторно проявляється у А. Шніцлера й К. Гамсуна, пізнього К. Гюїсманса й І. Буніна, М. Коцюбинського та інших митців слова. Основна увага спрямовується тепер на передачу плину вражень, настроїв, переживань, гри уяви, на відтворення суб’єктивного світу в його спонтанності й динамічності. Причому цей світ не аналізується і не експлікується, а передається імпресіоністично: письменник прагне невимушено виразити його в природному русі, зберігаючи враження природності, “незробленості”: образи, деталі, фрагменти беруться ніби випадково, без цілеспрямованого відбору, але виявляються співвіднесеними й відповідними авторському задуму, “працюють” на нього. Відповідно живописність імпресіоністичної прози набуває іншого характеру, але не пориває співтворчості із живописом. Аналогічні процеси відбуваються і в пізньому імпресіоністичному живописі, який переростає в постімпресіонізм, і там організуючим компонентом твору, на якому тримається його художня цілісність, виступає не “сюжет події”, а єдність настрою, тону, враження.

Як мистецький феномен, імпресіонізм є породженням високого етапу розвитку європейської художньої культури, досягнутого наприкінці ХІХ ст. Витонченість

<sup>14</sup> *Thibaudet A. Réflexion sur le roman.* — Paris, 1938. — P. 184.

<sup>15</sup> *Гонкури Э. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни.* — М., 1964. — Т.2. — С. 480.



сприйняття і перечування, загострена враженнєвість, адекватність при удаваній невимушеності, відтворення багатства й динаміки відтінків як зовнішнього, так і внутрішнього світу людини, — все це знаходить втілення в “поетиці враження” імпресіонізму. Як писав В. Дніпров, “нібито в душі людей пролягає більш кольоро-світло-запахочутлива плівка, ніж та, яка була там раніше”<sup>16</sup>. Це відкривало широкий простір для взаємодії мистецтв, зокрема літератури й живопису, літератури й музики, і водночас актуалізувало цю взаємодію. Але якщо імпресіоністична проза, особливо рання, спрямовувалася передусім до живопису, то поезія з самого початку орієнтується на музику, на перекодовування її художньої метамови. Виразальні засоби, які вона могла запозичити в живопису, трансформувавши їх, виявлялися недостатніми й неадекватними для реалізації зазначених завдань, спільних для всього мистецтва імпресіонізму.

Як зазначалося, активізація взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами наприкінці XIX — на початку XX ст. не обмежувалася імпресіонізмом, а захоплювала й інші течії. Відмінність між імпресіонізмом і символізмом у цьому розрізі полягає в тому, що в останньому превалює пов'язаність із музикою, яка є однією з його атрибутивних ознак. Генетично й типологічно пов'язаний із романтизмом, символізм успадкував і його тяжіння до музики, що витікає з основ його світовідчуття й особливостей його поетики.

Загальною закономірністю художнього розвитку кінця XIX — початку XX ст. стає те, що “кожне мистецтво, базоване на якійсь одній частковій здатності людини (зору, слуху або здатності мовлення), гостро відчуло свою неповноту перед обличчям реальності і прагнуло вийти поза власні межі. Живопис, графіка, скульптура намагаються оволодіти рухом (і “умоглядом”). Музика — проникнути у світ пластичних форм. Література (і проза, і поезія) — подолати бар'єр слів, що відділяють її як від чуттєвого світу, так і від безпосереднього переживання. Театр — усунути поділ на сцену й зал для глядачів”<sup>17</sup>. Зазначена інтенційованість літератури й породжувала її глибинну спрямованість до музики, мистецтва, яке є, за своєю субстанцією, одухотвореною чуттєвістю.

Найвиразніше ця інтенційованість літератури проявилася в поезії символізму, її семантику й поетику визначають дві інтенції, на перший погляд різноспрямовані, які, однак, досить органічно в ній поєднувалися та взаємодіяли. З одного боку, відбувається вивільнення чуттєвої сфери, емоційно-інтуїтивного, безсвідомого, настроєвого, і пошуки її неопосередкованого вираження, “прямого”, що діє поза “смыслами”, сугестивного слова, творення нової поетичної техніки, здатної “про неясне говорити неясно” (П. Верлен), “музикально” передавати душевні стани й емоційні віяння, відтінки й обертони. З другого боку, в поезію входить метафізика, але не у вигляді розробки філософських дискурсів: це метафізика, що є умонастроєм чи душевним станом і теж не піддається прямому словесному вираженню. Їхнім вираженням і стає символ, який у відчутних формах передає невідчутний зміст. Але у французькому символізмі й більшості символістських шкіл “невідчутне” не трансцендентальне, “потойбічне”, воно — ноуменальне, існує як ідея, абстракція, універсалія, конденсація духовно-душевних процесів і станів<sup>18</sup>.

Основоположник символізму Ш.Бодлер більшою мірою пов'язаний із живописом, живописний первень ширше й активніше присутній в його поезії. Але він разом із тим активно цікавився музикою й дедалі глибше усвідомлював її велике значення

<sup>16</sup> Дніпров В. Идеи времени и формы времени. — Л., 1980. — С. 425.

<sup>17</sup> Божович В.И. Традиции и взаимодействия искусств. Франция. Конец XIX — начало XX века. — М., 1987. — С. 93.

<sup>18</sup> Див.: *The Symbolistic Movements in the Literature of European Languages.* — Budapest, 1984.

для поезії, розширення її епістемологічного діапазону й виражального потенціалу. З еволюцією поета до символізму змінюється його ставлення до слова, з'являється прагнення до вивільнення настроєвого, емоційно-інтуїтивного, підсвідомого, до їхнього неопосередкованого вираження в слові. В його поетичній мові відбувається зміщення з функції оповідно-інформативної до функції евокаційно-сугестивної, тобто до викликання та навіювання образів і уявлень, настроїв і душевних станів. “Мудро володіти поетичною мовою, — формулює Бодлер, — це значить практикувати свого роду евокаційне чародійство (*sorcellerie evocatrice*)”, прагнути до того, щоб поезія ставала “сугестивною магією”, в якій “об’єкт зливається з суб’єктом, зовнішній світ — із самим митцем”<sup>19</sup>. А все це, зрештою, засвідчує глибинний рух поезії Бодлера до музики, до її метамови.

Ця тенденція найвиразніше, сказати б, із наочною переконливістю проявилася в поезії Поля Верлена, яка тісно пов’язана з імпресіонізмом і є, власне, поетичним синтезом імпресіонізму й символізму. Почавши з принципу “митець має писати тільки те, що бачить, і тільки так, як він бачить”, імпресіонізм дедалі більше зміщався в площину витонченої передачі відчуттів і вражень, настроїв і переживань, внаслідок чого у імпресіоністів відбувається “дематеріалізація матерії”, “образ природи перетворюється на процес, на виникнення і минання”, зрештою, “на потік суб’єктивних вражень”<sup>20</sup>. Доведене до надвитонченості, “мистецтво відображення” перетворюється на “мистецтво вираження” й синтезується символізмом, що й демонструє з можливою переконливістю поезія Верлена.

Зорієнтованість на музику, на поетичне перекодування її мови стає засадничим принципом Верлена і домінантою його поетики. Поетичний імпресіонізм невимушено переходить у символістську сугестію, призначення якої — передавати невизначене, позбавлене чіткого сенсу й обрисів, де слова стають своєрідними сигналами відчуттів та вражень і прагнуть їхнього сприймання на кшталт музичних звуків та акордів. Свій знаменитий вірш-декларацію “Поетичне мистецтво” Верлен починає категоричним твердженням: “найперше — музика у слові” і завершує його закликком того ж змісту: “Так музики ж — всякчас і знов”. Найпоспідовніше втілення ця музична настанова отримує в його збірнику “Романси без слів” (1874), сама назва якого артикулює домінування в поезії музичного первня й редукування словесного складника.

Однак про все це вже написано багато і я не буду повторювати відоме. Важливіше тут наголосити, що поезія Верлена є тільки одним із варіантів музичних устремлінь у символістсько-імпресіоністичній поезії кінця ХІХ — початку ХХ ст., одним із методів перекодування музики в словесному мистецтві. Цей метод, що базується на музичних ресурсах мови, її мелодійності й наспівності, на мобілізації її звукових засобів від ритмомелодики до алітерацій і асонансів, вносить у поетичний текст надвербальний зміст, семантичні й емоційні обертони. Ця музична інтенційність, що так чаруюче прозвучала у Верлена, набула великого поширення в поезії названої доби й відгукнулася, в широкому діапазоні модуляцій, у Г. фон Гофманстала та В.Б. Ейтса, у О. Блока, Рубена Даріо, П. Тичини й інших поетів.

Значно складніше музична метамова переломлюється і перекодовується в поезії С.Малларме, в його “лінгвістичній музиці”. Тут слід нагадати, що саме цьому поетові найбільшою мірою серед французьких “великих символістів” притаманні інтелектуальні тенденції. Як писав П.Клодель, “вірші були для нього чудовим засобом, щоб прийти від реальності чуттєвої до реальності інтелектуальної, (...), щоб картину, яка вимальовується перед нашими очима, замінити творенням”<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> *Baudelaire Ch.* Oeuvres complètes. — Paris, 1996. — P. 427.

<sup>20</sup> *Hauser A.* Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. — München, 1973. — S. 891.

<sup>21</sup> *Claudel P.* La catastrophe d'Igitur // *Nouvel Revue française.* — 1926. — Novembre.

Ці інтелектуальні тенденції реалізуються у Малларме не в раціонально-аналітичних формах, його поезія не вдається до фактів, не описує і не аналізує їх, вона навіває те, що існує цілісно, як універсалії, не роздрібненим в емпіричних реаліях, і що видобувається із них не шляхом аналізів та умовисновків. І виявляється, що тут поезія теж не може обійтися без музики.

Власне, поезія Малларме — це інтелектуальні мовленнєві конструкції, в яких синтаксис посів місце муз; він, за визначенням П.Валері, підняв своє мистецтво до рівня “поетичного конструювання”, відкривши тим самим один із магістральних шляхів розвитку поезії в ХХ ст. “Як світ чистих звуків, — писав Валері, — таких виразних на слух, був виділений із світу шумів, щоб на противагу йому скласти завершену систему музики, так поетична свідомість прагне діяти щодо мови: вона не втрачає надії відбирати в цьому породженні практики й статистики рідкісні елементи, із яких можна вибудувати твір, чаруючий і сприйнятний з першого до останнього рядка”<sup>22</sup>. В цьому зрештою й полягає “лінгвістична музика” поезії Малларме, яка засновується не на мелодійності звучання вірша, не на асонансах, алітераціях, рефренах і т.п. Він, як ніхто, вмів використовувати, кажучи словами Валері, “сприятливі можливості й щасливі випадковості мовлення”, діяти незвичним і несподіваним, немовби заворожуючим зближенням і сполученням слів, свідомий того, що ці зближення і сполучення таять у собі більший поетичний чар і наснагу, аніж очевидні словесні значення.

Новаторство Малларме має в основі принципово новий підхід до слова, яке було для нього не лише засобом вислову, а чимось незрівнянно більшим, у певному сенсі — засадничим конструктором його поетики. Було не просто означником речей чи “одіжжю ідей”, а передусім тією “матерією”, з якої створюються вірші й витворюється поетична реальність, що має свою структуру, свої сенси і відповідності. Як писав поет у статті “Криза вірша”, що якоюсь мірою має програмовий характер, вірш завершує виокремлення художньої мови із практично-комунікативної і творить нове мовлення, що звучить ніби заклинання і владно відмітає випадковість, прагнучи до вираження сутнісного, універсалій, що ховаються за строкатістю емпіричних явищ.

Той новий шлях перенесення і перекодування музики в словесному мистецтві, який визначився в поезії Малларме, знайшов продовження і розвиток у багатьох митців слова наприкінці ХІХ — першій половині ХХ ст. Прикметним явищем у цьому плані є пізня творчість Т.С.Еліота, зокрема його знаменитий цикл поем “Чотири квартети” (1936—1942). Тут маємо той же підхід до слова, те ж зближення і сполучення слів поза їхніми очевидними значеннями, спрямоване на вираження метафізичного змісту без їхнього перетворення на символи й алегорії. Та до цього музична інтенційованість “Чотирьох квартетів” не сходить, тут маємо, сказати б, і музичний макрокосм, тут музиці належить також велика роль у художній організації твору, в його архітектоніці.

Еліот розвиває в циклі метафізичні мотиви часу й небуття, співвідносячи їх із чотирма гераклітівськими стихіями космосу — повітрям, землею, водою та вогнем, які в поемах циклу є метафорами складових ества людини, її розуму, тіла, крові й духу, і вона тому постає як складова великого цілого, космосу. Та центральною категорією в циклі є час, який у чотирьох квартетах постає в різних іпостасях: “як світ індивідуальної пам’яті (“Бернт Нортон”), як циклічний рух історії (“Іст Коукер”), як потік сьогоднішнього досвіду (“Драй Салвейджес”), як одкровення трансцендентного сенсу людського життя (“Літтл Гіддінг”). Кожний із “квартетів”

---

<sup>22</sup> Валери П. Об искусстве. — М., 1993. — С. 363.

має своє пейзажне тло (весняне, літнє, осіннє, зимове), пов'язане розгалуженою системою співвіднесень і з модифікаціями часу, і з чотирма гераклітівськими стихіями, і з чотирма втіленнями божественності”<sup>23</sup>.

Прообраз структури цього твору з його розгортанням і переплетінням означених мотивів, їхніми зближеннями і розходженнями, їхнім прямим і зворотнім рухом (“дорога вгору і дороги вниз — одна дорога” — виносить автор в епіграф першої поеми 60-ий фрагмент Геракліта) Еліот знайшов у музиці, а саме в “Чотирьох квартетах” пізнього Бетховена, перенісши й назву цього опуса на свій твір. Він писав у 1933р.: “... творить поезію поетичну за її сутність, без будь-якої зовнішньої поетичності, поезію, оголену до кісток, настільки прозору, щоб при читанні звертали увагу не на самі вірші, а тільки на те, на що вони вказують. Стати вище поезії, як Бетховен у своїх пізніх творах ставав вище музики”<sup>24</sup>. Та це був той рубіж, далі якого поезія, залишаючись сама собою, йти не може.

Разом із тим наприкінці ХІХ — першій половині ХХ ст. відбувається посилення і поглиблення пов'язаності, активізація “навчання” поезії не тільки в музики, а й у образотворчого мистецтва. За браком місця я звернуся лише до одного прикладу, зате дуже прикметного і яскравого — до поезії Р.М.Рільке.

Слід зазначити, що творчість Рільке, якщо не брати до уваги ранніх збірок, котрі він сам ставив невисоко і не перевидавав, починається зі збірки “Часослов” (1899—1903), означеної музичними орієнтаціями в поетичному вислові. За своїм змістом і структурою — це грандіозне філософсько-містичне дійство, у вислові якого особлива роль належить музичному первню. Та музичність “Часослова” своєрідна за своєю структурою і основною функцією, вона нагадує симфонію зі складним філософсько-ліричним змістом і поліфонічною будовою. Могутні хвилі музики накочуються в ній одна за одною, несучи потік образів та асоціацій, активізуючи глибинний чуттєвий зміст слова. Але є в цій збірці своя метафізика, предметом вираження в ній є не світ чуттєвих феноменів, а надчуттєве, універсальне, означене поетом як “Бог”, і всі компоненти форми, зокрема й чуттєві, підпорядковуються зрештою його вираженню.

Глибокий перелом в естетиці й поезії Рільке відбувається після його переїзду до Парижа в 1902 р. і під впливом французького образотворчого мистецтва, зокрема О. Родена й П. Сезанна; в їхній творчості він знайшов довершене втілення повноти буття в синтезі предметності й одухотвореності. Його поезія наступного періоду розвивається під знаком впливів образотворчого мистецтва і “навчання” в нього, перекодування його художньої мови. Центральним поняттям естетики Рільке цього періоду стає річ, твори мистецтва він розглядає як речі, звичайно, в онтологічному значенні, виходячи з постулатів античної естетики, для якої краса була тілесною, пластичною, а мистецькі твори мислилися в предметно-чуттєвому ряду.

В цьому ж аспекті уявляється йому і власне поетична творчість, він прагне творити “поезії-речі”, котрі мають існувати поряд із скульптурами Родена й полотнами Сезанна, довершеними творами-речами давніх майстрів. Його поезія мала стати мистецтвом, що базується на увазі до речей, предметно-чуттєвого світу, на глибокому проникненні в цей світ і бездоганному володінні своїм “ремеслом”. Свою творчу програму він формулював так: “Повинен і я прийти до творення речей; не пластичних, а написаних речей — таких реальностей, що виходять із ремесла. Повинен і я відкрити найменший першоелемент, первинну клітину мого мистецтва — не матеріальний, але відчутний засіб, щоб зображати все”<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Зверев А.М. Модернизм в литературе США. — М., 1979. — С. 91.

<sup>24</sup> Цит.: Елиот Т.С. Бесплодная земля. Избранные стихотворения и поэмы. — М., 1971. — С. 183.

<sup>25</sup> Rilke R.M. Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906. — Leipzig, 1930. — S. 119.

Реалізацією цієї програми була передусім двотомна збірка “Нові поезії” (1907–1908), де він творить “поезії-речі”, що розкривають світ речей, їхню “забуту сутність”, їхнє “приховане життя”. Та речі у Рільке — аж ніяк не мертва матерія, вони органічно поєднані з людиною і людським світом, вбирають їхній зміст і їхню сутність, їхнє тепло і їхню духовність. В “Нових поезіях” речі одухотворяються, стають втіленнями глибинного, узагальненого, в їхній предметності просвічує духовне й вічне, що здобувати у поетичному мистецтві Рільке завершене пластичне вираження. Це вже синтез “видимого” й “невидимого” у всеосяжному “внутрішньому просторі світу”, який поет прагнув вивести з під дії процесів відчуження і дегуманізації, що набували дедалі загрозливішого розмаху в новітній “механічній цивілізації”.

Вийшло так, що “ілюстративний” розділ цієї праці засновується головним чином на матеріалі взаємопов’язаності й взаємодії поезії й інших мистецтв, передусім музики й живопису, наприкінці XIX й першій половині XX ст. Та й із поезії вибрані лише окремі явища, що належать до її найвищого рівня. Це можна пояснити тим, що з усіх літературних родів саме в поезії названі процеси протікали найбільш виразно й інтенсивно. Але активно відбувалися вони і в художній прозі, і в драматургії, не відрізняючись істотно в своїй парадигматиці, своїх функціях і формах. Отже, сподіваюся, що і в такому обсязі розділ достатньо переконливо підтверджує теоретичні викладки статті, а головне — необхідність і актуальність вивчення міжвидової взаємопов’язаності й взаємодії літератури в системі мистецтв як галузі порівняльного літературознавства.

**Ігор Лімборський**

## **ПРОСВІТНИЦТВО В ДОСЛІДЖЕННЯХ АНГЛІЙСЬКИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ КІНЦЯ 90-х – 2000 рр.**

Просвітництво належить до тих літературних епох, інтерес до яких нагадує морські відпливи та припливи, щоправда, викликають їх не природні феномени, а соціологічні або кон’юнктурні чинники. Особливо прикметно це для вітчизняної літературознавчої думки, яка донедавна активно досліджувала вияви просвітительської ідеології в українській естетичній та художній свідомості XVIII — першої половини XIX ст., а вже сьогодні, звернувшись до цієї теми, можна сподіватися, що тебе зарахують до прихильників “віджилих поглядів” та “ідеалів”. Хоча насправді саме дослідження українського Просвітництва зупинилося лише на штучно сконструйованій химерній споруді “просвітительського реалізму”, який на сучасному етапі навіть при побіжному погляді аж ніяк не відповідає живому літературному процесові в Україні початку XIX ст. і не стільки його пояснює, скільки заплутує. Не кажучи вже про те, що більшість проблем української просвітительської літератури взагалі ніколи не розглядалися або вперто не помічались, адже вважалися маловартісними або непродуктивними (серед них, наприклад, можна назвати український просвітительський класицизм, сентименталізм, рококо). Ніколи серйозно не досліджувалися проблеми поетики літератури українського Просвітництва, перебував поза увагою його європейський контекст, аналіз якого дав би змогу пролити світло на національну своєрідність

*Слово і Час. 2003. №6*