

## РЕЦЕПЦІЯ ЕПОХИ БАРОКО В СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

*Головна увага зосереджена на тому, чому саме в ХХ ст. сприйняття епохи бароко досягає свого апогею й набуває нових смислів, значень, які, активно розвиваючись, проявляються в модифікованих трансформаціях нової доби. Робиться спроба розглянути рецепцію епохи бароко з герменевтичних основ та тверджень.*

**Ключові слова:** бароко, барокова естетика, рецепція, герменевтика.

Особливий інтерес до епохи бароко виявився в Німеччині наприкінці ХІХ ст. у фундаментальній праці з архітектури К. Гурліта “Історія барокового стилю в Італії” (1887) [12, с. 10], а згодом – в мистецтвознавчому дослідженні Г. Вельфліна “Ренесанс і бароко” (1890) [12, с. 10], де здійснено чітке розмежування епох і виділено основні ознаки бароко. У 20-х рр. ХХ ст. з’являються перші спроби німецьких учених розглянути епоху бароко з погляду тогочасного літературознавства (наприклад, праці Ф. Штрих [9, с. 14]). Полеміка й зацікавлення бароковою естетикою та стилем вченими, філософами, мистецтвознавцями знайшли своє відображення й у художній літературі, яка вбирала в себе нові віяння та вподобання.

Слід, проте, зауважити, що спочатку серед дослідників не було однастайності ані щодо конкретних часових рамок епохи, ані щодо її чітких ознак та принципів, що пояснюється передусім різноманітністю проявів бароко, яку можна спостерігати на прикладі різних видів мистецтва. Зазначалося, що сприйняття певних догм та сталих значень у ХVІІ ст. поступово починає змінюватися: “світ постає перед художниками бароко нестійким, знаходиться в стані постійних змін і вловити закономірність цих змін неможливо” [9, с. 188]. Ще французький дослідник епохи бароко Ж. Руссе помітив: “Ідея бароко належить до числа тих, що постійно від нас вислизає; чим ретельніше її досліджуєш, тим менше її опановуєш; коли наближаєшся до творів, їхня різноманітність вражає більше, ніж риси подібності; достатньо трохи відійти і все розчиняється в загальних уявленнях. Були підстави вважати, що це поняття нечітке і його межі погано окреслені” [2, с. 148]. Однак мистецькі дебати та модерна рецепція епохи привели до позитивних моментів, оскільки, власне, в першій половині ХХ ст. виникає значна кількість досліджень, присвячених бароко в різних галузях науки, мистецтва та літератури. Вчені, досліджуючи період ХVІІ ст., прагли зрозуміти цей феномен у розвитку суспільства, а також зіставити його зі своєю епохою, побачити подібності та виокремити відмінності. “Очевидно, естетичній природі літературного бароко й

історичним обставинам, за яких воно виникло й розвинулося, притаманні об'єктивні риси, які здаються нашим сучасникам життєво актуальними” [2, с. 147], – вважає один із літературознавців. Отже, саме в ХХ ст. сприйняття епохи бароко досягає свого апогею й набуває нових смислів, значень, які, активно розвиваючись, проявляються в модифікованих трансформаціях нової доби.

На початку ХХ ст. у німецькій літературі поширюються експресіоністичні тенденції, кризовий стан початку-кінця століття відображений у декадансі, символізмі, які багато в чому споріднені з бароковою естетикою. Тому зацікавлення саме ХVІІ ст. у цей період не випадкове. Динамізм, процесуальність, відкритість, відхилення від канонів – ознаки, характерні для мистецтва в кризову добу, оскільки світогляд перехідних епох тяжіє до відображення рухливого, змінного світу, який формується, розвивається, а саме таким постає ХVІІ століття в порівнянні із ХХ. Сприйняття барокової динамічності, змінності представниками ХХ ст. зумовило сукупність різноманітних й різнорідних характеристик, які давали цій епосі. “Загострений інтерес до проблеми руху – одна з характерних ознак інтелектуального життя епохи бароко. Загострений інтерес до динамічних аспектів дійсності, до наповненого драматизмом руху характерів, подій і обставин, до осмислення і відтворення суперечностей, які слугують джерелом цього життєвого потоку, який невпинно рухається вперед, все це притаманно і естетичному світосприйняттю епохи, особливо його бароковим формам”, – вважає російський дослідник Ю.Б. Віппер [2, с. 79].

Епоху бароко часто сприймають як таку, яка виникла не на основі гармонійного розвитку людства, а, швидше, навпаки, на ґрунті кризової ситуації, хаосу: “Бароко як художнє явище Нового часу не могло не ввібрати в себе, не відобразити суперечності й хаос епохи, що наступила, воно в дійсності втілює “поетику кризи”, – вважає М. Клеман [10, с. 48]. У перехідні епохи, в моменти кризи, хаос і пов’язані з ним динамізм, суперечності, багатозначність і парадоксальність мовних засобів виступають у художній творчості на перший план. Власне, барокова криза пов’язана з тим радикальним зсувом у загальній картині світу, який відбувся на зламі двох періодів, зокрема Середньовіччя та Нового часу. Це стосується і суспільно-історичних колізій, і релігійного розколу, оскільки кризовий стан можна схарактеризувати як зміну програми в розвитку цілісної системи. Явище кризової ситуації виникає тоді, коли відбувається розвиток й воно необхідне як передстан еволюції. Відповідно, в період ХVІІ ст. стався зсув у новому сприйнятті світу людиною епохи бароко, це простежується і в творчості митців, і в реальному житті, хаос поступово вдирався в дбайливо вибудований людиною простір, думка могла бути одночасно істинною й хибною, незавершене, недосконале вважалось прекрасним, а прекрасне вислизало від чіткого та однозначного визначення. Та передумови виникнення відповідних способів творчості, художніх та смислових структур, циклічного відтворення комплексу мотивів, окремих жанрових форм, топосів, які виражають суть бароко як певної

світоглядної системи, склалися не лише завдяки кризовому стану, але й завдяки історичній та соціокультурній ситуації в Німеччині. Прагнення здивувати, подивитися по-іншому, вразити – це ті основні принципи, якими послуговувалися мислителі та митці періоду XVII ст. і представники культури XX ст., для яких саме така рецепція барокових естетичних засад була пріоритетною.

У XVII ст. відбулася справжня світоглядна революція, яка спричинила руйнацію традиційних уявлень про Всесвіт, формування нової картини світу й нового розуміння людини. Цей період є ключовим моментом розвитку культури, оскільки саме тоді знаменується паралельне співіснування різних стилів, напрямів: “в літературі бароко виокремлюються різні течії. Їх поєднують загальні риси; між ними існує своєрідна єдність, але й серйозні принципові розбіжності” [2, с. 86]. Таке співіснування різних напрямів характерне і для XX ст., тому для кращого розуміння своєї епохи важлива рецепція барокового світогляду саме з такого погляду. Хоча “бароко не зводиться лише до проблеми стилю. Можна говорити про особливий бароковий світогляд, про “людину бароко”, про проникнення бароко у сферу науки, філософії, побуту. В художньому та ідейному плані бароко також містить найрізноманітніші тенденції та течії” [9, с. 187]. Отже, бароко – відкрита система, яка поєднує в собі різні засоби відтворення і перетворення дійсності. Воно багатозначне за змістом і розмаїте за формами. У ньому поєдналися ілюзія й реальність, прекрасне й жахливе, прагнення до красивого життя й трагізм усього смертного. “В основі більшості барокових екстравагантностей лежить доведена до парадоксу антиномія, ... яка створює ефект неочікуваного, дивовижного, надзвичайного, внутрішньо несумісного” [10, с. 52]. Саме таке сприйняття цієї епохи представниками XX ст. зумовило подальший розвиток барокових засад й принципів у різноманітних оновлених варіаціях. Незважаючи на свою суперечливість, бароко виявилось одним із найуніверсальніших типів мистецтва, це напрям, який був представлений практично в усіх країнах Європи й став зв’язуючою ланкою між культурами східних і західних країн.

Різні періоди чи фази в розвитку художніх стилів не обов’язково змінюють один одного в константній послідовності, інколи вони нашаровуються один на одного, інколи – мирно співіснують хронологічно, а інколи вступають не лише в жорстоку боротьбу, але й у взаємодію, яка відкриває можливість синтезу стилів і поєднання їх із національними традиціями. Швейцарський літературознавець Е. -Р. Курціус стверджував, що бароко – це додаткове явище до різних епох, збірне поняття для усіх напрямів, усе одно, чи вони передують класиці, наступають слідом за нею чи існують одночасно [2, с. 33]. Окрім того, вчений назвав це переступанням, доланням будь-яких часових та історичних меж “позачасовою присутністю” і запропонував свою модель “феноменології літератури”, блискуче обґрунтовану значним ілюстративним матеріалом. Він вважав, що література володіє здатністю, подібно до Фенікса, оживати, тобто “позачасова присутність” деяких естетичних елементів чи принципів завжди актуальна. Підтвердження подібних

думок знаходимо в теоретика літератури Фредеріка Джеймсона, який, аналізуючи епоху постмодернізму, зауважує, що найяскравіше вона виявила себе в сучасній архітектурі, однак “архітектурний модернізм не є уніфікованим чи монолітним стилем певного періоду, він охоплює весь діапазон натяків на стилі минулі, і, зокрема, у ньому можна виокремити бароковий постмодернізм (скажімо, М. Грейвс), класичний чи неокласичний постмодернізм (Ч. Мор і де Порземпар), можливі навіть маньєристичні та романтичні варіації, не кажучи вже про високий модерністичний постмодернізм. Ця самозадовільна гра історичної алюзії та стилістичної суміші (названа “історизмом” в архітектурній літературі) є назагал центральною рисою постмодернізму” [8, с. 750]. Отже, так званий діапазон натяків на стилі минулі так чи інакше присутній у багатьох творах і вибір методики дослідження тексту лише виокремлює наявні їх чіткі риси. Ці ж тенденції яскраво простежують і в літературі, констатуючи в сучасних текстах своєрідні напластування, наприклад барокових або романтичних ідей та принципів, однак за формою, стилем, композицією ці твори є яскравими модерністичними або постмодерністичними явищами.

Деякі філософи, літературознавці, письменники неодноразово ставили питання, чому виникають подібності, спостерігаються наслідування тих чи інших авторів чи епох у світовій історії літератури. Мислитель постмодерної доби Мішель Фуко, зокрема, зацікавився в книзі “Слова і речі” (“*Le mots et les choses*”) проблемою парадигми подібності, розглянувши момент зламу епох Відродження та XVII ст., коли парадигма подібності перейшла в парадигму науки Нового Часу [4, с. 549]. Вчений-семіотик Умберто Еко вважає, “щоб прийняти за основу те, що подібне може впливати на подібне, герметична семіоза мала усталити якийсь критерій подібності. Критерій, який було прийнято, характеризувався, однак, надмірною загальністю та еластичністю. Він охоплював не тільки ті явища, що їх ми сьогодні каталогізували під гаслом морфологічної подібності чи пропорційної аналогії, але й усіх видів заміни, які допускає риторична традиція, тобто спільний контекст, *pars pro toto*, виконання, що замінюється виконавцем” [4, с. 549]. Отже, віднайденья подібностей чи парадигм між різними епохами чи авторами – цілком закономірне явище, без якого не може існувати наука чи література. Образ, поняття чи істина, які виявляються спільними для різних часових відрізків, сприймаються як знак чергової аналогії, а тому, “якщо дві речі подібні, одна може стати знаком іншої і навпаки” [4, с. 550]. Якщо барокова парадигма займає домінуючу позицію в епоху постмодерну, то це свідчить про те, що вона не тотожна епосі бароко, а видозмінена в часі нова трансформація, яка одержує нову назву “необароко”, такі самі аналогії можна провести і з романтизмом, і з класицизмом, тобто з уже сталими художніми системами. Феномен функціонування типологічно близьких форм в історико-літературному процесі в різних художніх системах зумовлений факторами історичними й соціокультурними – подібністю перехідних ситуацій розвитку, які періодично утворювалися в Німеччині, наприклад у XVII і XX ст., і які

породжували схожі моделі світосприйняття. Відомо, що в перехідні періоди виникають такі художні форми й такі методи, які можуть бути затребувані лише через декілька років або ж десятиліть. Як правило, ті явища в культурі, які з'являються в кризові періоди, не сприймаються своїми сучасниками, оскільки і художні, і мистецькі твори здаються або ж потворними, або ж незрозумілими, або ж – занадто оригінальними. Те, що сучасникам здавалося символом деградації, занепаду, позбавленого смаку, через десятиліття виринає знову, однак вже як цінність, неповторність і розглядається як єдність та своєрідність певного стилю. Не лише конкретні імена чи окремі твори піддаються переоцінці, але й іноді цілі епохи “реабілітуються” постфактум, як, наприклад, епоха бароко, оскільки “лише життєздатні корпорації можуть спромогтися на оригінальну інтерпретацію” [3, с. 12]. Тобто відроджуватися здатні лише ті авторські тексти чи епохи, які містять у собі “зіткнення стилів, що і спричиняють енергетичний рух, відомий нам під назвою життя” [3, с. 10].

У XVII ст. панувала етико-психологічна дилема: “бути чи здаватися”, яка виявлялася не лише на театральних підмостках, але й у повсякденному житті, оскільки театру належала одна з панівних ролей у цей період. “Слово будь-якого художнього жанру несе в собі функцію представлення, а письменник будь-якого напряму ставить перед собою завдання “подобатися” – або ж тим, що “повчає” читача, втягуючи його в процес напруженого морально-психологічного аналізу (класицизм), або ж тим, що “вражає”, дивує і хвилює його (бароко)” [10, с. 58]. Отже, письменники епохи бароко вибирають для себе метод враження чи епатування читача, для них не суттєво, чим саме вражати: чи трагічними страхіттями повоєнного періоду, чи возвеличенням прекрасної дами, яка мертвою лежить у труні, чи описом чудового пейзажу. В їхніх творах створюються найрізноманітніші комбінації, бачення світу як певної метаморфози, акцент на парадоксальності в сприйнятті дійсності, що було вагомим для сприйняття епохи бароко саме в XX ст., коли відбувається руйнація чи зміщення традиційних, усталених норм. В цілому, представників і XVII, і XX ст. відрізняє особливе ставлення до реальності, яка може бути витісненою або й заміщеною ілюзією. В творах обох епох з'являється множинність смислових спектрів, стає можливим фіксування не кінцевого образу, а його становлення, недосконалість, існує прагнення порушити жорсткий лінійний зв'язок причини й наслідку. Варто зауважити, що під поняттям XX ст. розуміється насамперед усталене поняття окреслених часових рамок, а не якийсь конкретний напрям чи стиль.

Оскільки рецепція епохи бароко в XX ст. набуває оновленого розуміння, іншого бачення та використання, то можна виокремити певні характерні ознаки епохи бароко, які, еволюціонувавши, відіграють домінуючу роль для письменників XX ст.:

- епатування, враження,
- динамізм, бурхливість,
- буяння фарб, барвистість,
- контрастність,
- асиметричність,

- розкутість, вільність (вихід за межі),
- альтернативність, варіативність.

Ці прикметні для епохи бароко ознаки представляють її як викінчену художню систему, єдину повноцінну композицію. Однак ця система є одночасно і закритою, і відкритою, тобто такою, яка здатна існувати повноцінно сама в собі і піддаватися переродженням, відтворенню. Це стосується не лише періоду бароко, тут в один ряд можна поставити і класицизм, і романтизм, і натуралізм і т. д., тобто такі художні системи, які функціонують самостійно, але з часом проявляються знову в дещо модифікованому варіанті (можна говорити про існування неокласицизму, неоромантизму чи необароко). Тобто впродовж століть епохи чи художні системи, постійно перероджуючись, з'являються знову і залежить це від багатьох факторів, однак завжди існує якийсь сприятливе підґрунтя для того, щоб виник неоромантизм або необароко, оскільки напрями чи стилі виникають у певній послідовності. Так, у ХХ ст. з'являються необарокові, неоромантичні, неокласицистичні твори, які у своїй основі містять багато споріднених елементів із минулими стилями, а тому аналіз цих творів вимагає від дослідника всебічної обізнаності. Варто зазначити, що це твердження стосується не лише ХХ ст., але й будь-якої попередньої або подальшої епохи. Зокрема, М. Бахтін вважає, що будь-який літературний твір не можна вивчати лише в одному часовому відрізку, в межах однієї епохи, в одній площині: "Намагаючись зрозуміти й пояснити твір лише за умов його епохи, лише за умов ближчого часу, ми ніколи не проникнемо в його смислові глибини. Замкнення на епосі не дозволяє зрозуміти майбутнього життя твору в наступних століттях, це життя видається якимось парадоксом. Твори розбивають межі свого часу, живуть у віках, тобто у великому часі" [1, с. 5]. Але, оскільки кожна наступна епоха є еволюціонізованим варіантом попередньої, то незаперечний факт те, що певні принципи чи елементи, переходячи з епохи в епоху, завжди знаходять своє місце в новоутвореннях, тобто за Е.-Р. Курціусом, у так званій позачасовій присутності. Так, процес становлення людства – це взаємозв'язок складових елементів у динаміці, який знаходиться в безперервному збагаченні на основі вже створених духовних цінностей, а також у виявленні нових і нових смислів. Спіралеподібні, вихроподібні структури, якими переповнений наш світ, починаючи від молюскових мушель і завершуючи витками Чумацького шляху, розглядаються сьогодні як універсальна модель початку будь-якого руху, спонтанного народження усього нового. Звісно, що існування своєрідного ритму чи круговерті є незаперечним, коли одні й ті ж поняття чи принципи можна застосувати в різні періоди розвитку людства.

У німецькомовній літературі ХХ ст. можна назвати багато письменників, які для художнього втілення власного світогляду звертаються у творчості до барокової парадигми, зокрема Б. Брехт, А. Дьоблін, Г. Грас, Е. Яндль, Х. Фіхте, Т. Бернгард, Й. Вінклер та ін. У даному випадку не йдеться про певні конкретні напрями чи приналежність письменників до них, для нас важливий момент використання чи розуміння письменниками принципів, основ барокової

естетики в їхній творчості. А таке сприйняття можна простежити у творах впродовж усього XX ст., для цих авторів рецепція літератури XVII ст. відіграє особливо важливу роль, оскільки вони “намагаються віднайти у творчості барокових письменників відголоски сум’яття розуму, які викликані усвідомленням краху звичних і, здавалося б, досить стійких духовних цінностей, втілення похмурої і багато в чому чисто емоційної жаги відкриття якихось нових, невідомих раніше форм поетичної виразності” [9, с. 13]. Тобто основні елементи епохи бароко знайшли своє трансформоване відображення в творчості письменників XX ст., оскільки кризова ситуація в сучасному суспільстві, соціально-економічні умови стали плідним ґрунтом для відродження барокових етично-моральних засад та принципів. Якщо застосувати один з основних методів епохи бароко, зокрема метод враження, епатування до творчості письменників XX ст., то найяскравіше його використали А. Дьоблін, Б. Брехт і Г. Грас, творчість яких є вагомим внеском у німецьку літературу XX століття.

Для сучасних письменників актуальності набуває саме поняття тексту, в якому реальність втрачається в численних алюзіях, цитатах й ремінісценціях. Простежується нелінійне мислення, побудова нелінійних текстів у літературі, прикметною для тексту стає гра з формою, але і гра сама собою. У творах XX ст., зокрема, в таких, де авторська естетика з індивідуальним стилем розглядається як суміш власної естетики та естетики певних епох, як, наприклад, бароко, готика, або натуралізм, характерне зображення дійсності як поєднання декількох рівнозначних варіантів, які повноцінно існують в одному творі. Поліфонічна картина світу, де є місце для альтернативи, де важлива роль відводиться спілкуванню, інформатизації та їх взаємодії, притаманна філософії сучасного суспільства, а тому не випадковою є ідея одномоментного співіснування часів, що дає підстави дослідникам говорити про існування мистецтва сучасного, яке живиться з минулого. “На шляху до постіндустріальної культури з мистецтвом відбуваються доленосні метаморфози. Головні з них – це переорієнтація:

- з твору на процес;
- з автора на читача;
- з мистецтва на ритуал;
- з особистості на культуру;
- з вічного на дійсне;
- з шедевра на середовище” [3, с. 231].

Власне, це ті зміни, які притаманні творах XX ст., оскільки в цей період відбувається певна трансформація не лише людського світогляду, але й поняття форми як такої. Письменники, використовуючи певні елементи з попередніх епох, створюють нові оригінальні твори, в яких не існує невирішених питань чи проблем, оскільки це вже не є першоосновою. Для представників епохи постмодерну, зокрема, не постає питання: реальність чи ілюзія? Для них на першому плані – гра, іронія, сарказм, з’являється ідея, що все можна подати в ігровому варіанті. Якщо звернутися до рецептивної естетики, яка “надає привілей читачеві у парадигмі “текст/читач” і наділяє його когнітивною та ефективною здатністю творити з цього

тексту власний текст” [6, с. 347], то можна констатувати таку закономірність, що художні тексти постійно оживають в наступних епохах, власне, не завдяки тексту як такому, а завдяки оновленому сприйняттю чи рецепції цього тексту читачем. Відповідно, можна стверджувати, що складається певний збіг обставин (історичних і соціальних передумов), коли ті чи інші постулати певної епохи набувають нових несподіваних значень. Однак беззаперечним є те, що активну й значну роль у такому кругообігу виконує насамперед реципієнт. Адже, “якщо читач використовує різні перспективи, запропоновані йому текстом, для того, щоб визначити зв’язок між зразками і “схематизованими думками”, він надає творові руху і цей процес завершується пробудженням зворотної реакції у читача. Отже, читання змушує літературний твір розгортати притаманний йому динамічний характер” [6, с. 349]. А тому активне дослідження та надмірна увага до творів XVII ст. у XX ст. приводить до зворотного процесу, а саме до оновленого сприйняття епохи бароко й застосування певних модифікованих елементів барокової естетики у творчості митців.

У XX ст. існує велика кількість різних методів інтерпретації, тлумачення тексту, один із них – герменевтика. Німецький вчений Г. Р. Яусс, виходячи з основних тверджень герменевтики, довів, що рецепція будь-якого тексту залежить від історичного та просторового розуміння світу. Літературознавець вважає, що “новий твір мистецтва, навіть як у модернізмі, який провокаційно заперечує все дотеперішнє мистецтво, однаково передбачає горизонт традиції як заперечувану інстанцію розуміння і (у крайньому разі для просторового відкинення минулого) у цьому нововідкритому горизонті відповідно до сучасності по-новому наводить заодно і мистецтво минулого, навіть нерідко дозволяє побачити їх у досі нерозпізаному значенні” [11, с. 375]. Отож, звертаючись до творів попередніх епох, сучасний реципієнт (письменник, літературознавець, читач) сприймає поставлені проблеми в сучасному ключі, у відповідності до тих соціально-історичних обставин, в яких знаходиться він сам. Тобто, якщо взяти до уваги, наприклад, що історію XVII ст. у Німеччині знаменує важка 30-літня війна, а XX ст. – дві світові війни, то очевидною є схожість викликані війнами емоційної атмосфери. Звідси – асоціації у сучасності з давніми подіями, але й модерна техніка їх художнього втілення.

Принциповий плюралізм XX ст. породив велику кількість різноманітних форм, варіацій, конструкцій у різних видах мистецтва. Панування нелінійного мислення накладає свій відбиток на ставлення автора до реальності, до часопростору, що спровокувало особливе ускладнення взаємовідносин із навколишнім світом, зникла ясність, однозначність та прозорість із художнього тексту. Однак це не означає, що текст став незрозумілим чи заплутаним, лише ускладнилися варіанти можливих інтерпретацій. Сама наявність значної кількості різних стилів та напрямів у художньому мистецтві, в музиці, в літературі свідчить про нелінійне мислення як самих творців, так і тих, до кого адресована їхня творчість. Однак слід зауважити, що зразки нелінійного мислення можна віднайти в творах мистецтва різних епох, адже все нове мимоволі



наслідуює первинне, тобто вже існуюче. У ХХ ст. форма відіграє значну роль і саме відкрита форма тексту є домінуючою, що не заважає сприйняттю як чогось цілісного, а швидше вносить більшу кількість додаткових смислів. Окрім того, відкрита форма відразу спрямована на певне руйнування, нестабільність, а отже, на нелінійне неоднозначне сприйняття. Представники літературної герменевтики аналізуючи художній текст, приділяють особливу увагу зв'язкам чи т. зв. місткам поміж віддаленим в історичному просторі текстом та інтерпретатором, тобто “минулу подію не можна зрозуміти без її наслідку, а твір мистецтва відмежувати від його впливу. Історія впливів і тлумачень події чи твору минулого назагал тільки відкриває шанс зрозуміти їх у ще непрозорому для сучасників розмаїтті значень” [11, с. 368]. А тому, досліджуючи тексти минулих епох, інтерпретатор стикається з інтертекстуальністю, тобто коли текст здатен перебувати в зв'язку з іншими художніми системами чи іншими подібними текстами, навіть якщо ці тексти розірвані в історичному просторі. Такі аналогії можна проводити між текстами різних епох, наприклад між текстами епохи бароко й текстами ХХ ст. (романи “Сімпліцій Сімпліціссімус” Г.Я.К. фон Гріммельсгаузена та “Бляшаний барабан” Г. Граса або роман “Кураже” Г. Я. К. фон Гріммельсгаузена та п'єса “Матінка Кураж та її діти” Б. Брехта та ін.).

Німецький літературознавець Вольфганг Ізер, характеризуючи процес читання тексту, вважає, що “будь-яке читання входить до нашої пам'яті і з часом затирається. Пізніше воно може знову відновитися і налаштовуватися на різний тон, тому читач спроможний розвивати непередбачувані до того моменту зв'язки. Відновлена пам'ять, однак, не може ніколи заново набувати оригінальної форми, оскільки це б означало, що пам'ять і перцепція ідентичні, а це, очевидно, не так. Новий фон просвітлює аспекти того, що ми запам'ятали, а це освітлює новий фон й спричиняє складніші антиципації. Отже, встановлюючи ці взаємодії між минулим, теперішнім та майбутнім, читач, по суті, змушує текст виявляти свою потенційну різноманітність зв'язків” [6, с. 352]. Якщо використати аналогію відновленої пам'яті стосовно повторюваності певних художніх систем чи елементів цих систем, то стає зрозумілим, що твори барокових письменників й твори необарокових письменників постмодерної доби виявляють між собою “потенційну різноманітність зв'язків”, яку може простежити і читач, і літературний критик.

Отже, представники ХХ століття підхоплюють тенденції, які визначилися в суспільному житті та культурі XVII ст., але розвивають їх на новому, складнішому та вищому за своїм розвитком рівні соціальних відносин. Хоча людську історію можна трактувати по-різному, наприклад як замкнене коло, синусоїдне коливання чи як циклічну спіраль, або ж сприймати її не як лінійний процес, а як фрагментований, однак ствердним є те, що в основі цього процесу знаходиться повторення певних встановлених зразків, парадигм. Зокрема, німецький мистецтвознавець Г. Вельфлін стверджує, що людський розвиток набуває певної періодичності, він також вважає, що в русі стилів немає цілковитої ідентичності, повного повернення до початкових форм, архетипів, а тому

найближчою до дійсності є картина спірального руху. Такий висновок дозволяє йому проводити паралелі між діахронічними явищами, зокрема живописом Рембрандта і Моне, і припускати існування імпресіонізму в епоху бароко і бароковості імпресіонізму [5, с. 19]. Отже, досліджуючи епохи, які виникли в кризову добу або мають подібні історичні передумови, соціокультурні аспекти, а також певні стилеві характеристики, можна проводити деякі аналогії, паралелі, співвідношення.

1. *Андреев Л.Г.* В бесспорном – спорное // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000: Учеб. пособие / Под ред. Л. Г. Андреева. – Москва, 2001. – С. 3-8.
2. *Випер Ю.Б.* Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – М.: Худож. лит., 1990. – 318 с.
3. *Генис А.* Вавилонская башня: искусство настоящего времени / Эссе. – М.: Независимая газета, 1997. – 256 с.
4. *Еко У.* Поетика відкритого тексту // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид. – Львів: Літопис, 2001. – С. 525-539.
5. *Затонський Д.* «Бляшаний барабан» Гюнтера Грасса, або Чи розуміємо ми світ, к якому існуємо? / Г. Грасс Бляшаний барабан. – К.: Юніверс, 2005. – С. 5 – 37.
6. *Ізер В.* Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
7. *Квінт С.* Основи герменевтики: Навч. посіб. – К: КМ Академія, 2003. – 192 с.
8. *Муктерджі Арун П.* Чий постколоніалізм і чий постмодернізм? // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. 2-е вид. – Львів: Літопис, 2001. – С. 741-744.
9. *Основы литературоведения / Под ред. В. П. Мещерякова.* – М.: Московский лицей, 2000. – 372 с.
10. *Пахсарьян Н.Т.* XVII век как “эпоха противоречия”: парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000: Учеб. пособие / Под ред. Л. Г. Андреева. – М., 2001. – С. 40-69.
11. *Яусс Г.Р.* Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
12. *Sajkowski A.* Barok. – Warszawa: Państwowe zakłady wydawnictw szkolnych, 1972. – 416 s.

### Summary

In this article the main attention is paid to the reason why exactly in the XX century reception of the baroque epoch reaches its highest point and gets new meaning, which is developing rapidly and is being depicted through modified transformations of our time. The attempt is made to consider the reception of the baroque epoch from the hermeneutic basics and declarations.

**Key words:** baroque, reception, hermeneutic.