

## **МАКРООБРАЗ САДУ В ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ В. СВДІЗІНСЬКОГО ТА В. КОБИЛЯНСЬКОГО: ЕПІТЕТНА СИМВОЛІКА**

Макрообраз — загально-абстрактна картина системної якості, що генерується внутрішньою формою літературного твору. Складовими частинами макрообразів, їхніми своєрідними структурними цеглинками є тропи, оскільки вони мають матеріально-предметне втілення в тексті твору, а завдяки переносно-семантичному значенню сприяють актуалізації внутрішньої форми та інтенсифікації різноманітних асоціацій. Іншими словами, тропи стають первинними імпульсами до створення макрообразів, їхніми мікрочастками. Особливу роль у формуванні макрообразів відіграють епітети, адже завдяки їм автори творів словесного мистецтва встановлюють і підкреслюють найхарактерніші прикмети того чи іншого поняття.

Різноманітна епітетна характеристика макрообразу призводить до створення оригінального пластичного зображення, в якому «елементи цілого у разі потреби можуть виступати метонімічними заміниками цілого» [Григор'єва А.Д., Иванова Н.Н. 1985: 81]. Зрозуміло, що адекватним позначенням макрообразу стає опорне слово — найближчий семантичний відповідник певного поняття. Тому словники епітетів можна вважати своєрідними каталогами макрообразів з детальною характеристикою прикмет, рис, властивостей тощо. Проте, створення штучного кола епітетів не обов'язково призводить до продукування макрообразів. Коли погоджуватись з тим, що «недостатня розробленість теорії епітетів пояснюється, в першу чергу, малою кількістю зібраного матеріалу» [Горбачевич 2001: 5], то потрібно також визнати й недостатню розробленість теорії макрообразів через брак конкретних досліджень, присвячених детальному розгляду загально-абстрактних картин та їхніх складових елементів.

Важливою складовою частиною таких досліджень стає з'ясування типологічних та диференційних ознак рецепції традиційного світового образу в певній національній літературі, оскільки «залишається неуніктивним рецептивний каталізатор, естетичне сприймання будь-якого елемента літературно-художнього твору саме в літературній компаративістиці, яка має своїм предметом словесне мистецтво. Будь-які подібності, типологічні аналогії, сумірні відповідності (як завгодно трансформовані!) виявляються, фіксуються, класифікуються, генералізуються індивідуалізованим сприйняттям» [Гром'як 2005: 72]. Саме завдяки епітетам митці слова отримують можливість визначати суб'єктивовані риси загального поняття, звертаючись до одного й того ж самого макрообразу. Порівняльно-типологічний розгляд епітетної системи певного макрообразу дозволить встановити, яким саме якісним прикметам віддавав перевагу конкретний автор.

Донедавна вітчизняне порівняльне літературознавство цікавилось переважно змістовними компонентами: «В кожному випадку елементи зіставлення прочитаних творів стосуються насамперед тематики, проблематики, головних персонажів (чи улюблених героїв) і тільки спорадично — стильових явищ» [Гром'як 2002: 27—28]. Звідси порівняльне вивчення стильових елементів є особливо актуальним. Оскільки епітет є придатним до експресивно-атрибутивного позначення головної властивості поняття в конкретній текстовій ситуації, то ця якість епітета уможливує визначення стильових подібностей та відмінностей загального й окремого характеру.

Одним з найстійкіших і семантично-глибоких макрообразів, що впродовж тисячоліть функціонують у світовому мистецтві, є сад. Загальне символічне значення цього поняття кожного разу повертає до витоків загальнолюдської культури, оскільки образ саду є обов'язковим в міфах численних народів. Детальний аналіз витоків чарівної казки дав підстави В. Проппу стверджувати, що сприйняття саду пов'язувалося з мріями про країну достатку та добробуту. «Відомо, що найбільш рання форма землеробського виробництва — розведення садів. З появою садівництва і в іншому світі з'являються сади та дерева, й ці дерева вже забезпечують споживання без застосування праці. Таку форму іншого світу знають тільки народи, які дійсно розводять сади. Ця форма є відсутньою, наприклад, на півночі Америки, у сибірських народів» [Пропп 1946: 269]. В українській культурі сад стає обов'язковою прикметою матеріального та духовного існування етносу.

З часом семантична амплітуда тлумачення саду надзвичайно розширилась, що й призвело до перетворення цього поняття в макрообраз, вбираючий в себе різні смислові нюанси і відтінки. Сад стає «поліморфним символом», емблематичним позначенням «обробленої свідомості», «пишності та порядку», «довершеності», «задоволення», «відродження», «безсмертя», «посвяти», «прагнення до знань», «містичного досвіду», «уважності», «природності», «перемоги над природою», «панування та тиранії», «особливої чуттєвості», «світобудови, в якій повинні бути присутніми всі елементи природи в поєднанні з діяльністю людини» [Енциклопедія 2004: 436—438]. В монографії Д. Лихачова «Поезія садів: до семантики садово-паркових стилів; сад як текст» чітко визначено домінуючий зміст, що закріпився в світовій культурі за макрообразом саду: «сад — це спроба створення ідеального світу взаємостосунків людини з природою. Тому сад уявляється як в християнському світі, так і в мусульманському раєм на землі, Едемом... Сад — це подібність Всесвіту, книга, за якою можна «прочитати» Всесвіт... Всесвіт свого роду текст, за яким читається божественна воля. Але сад — книга особлива: вона відображає світ тільки в його добрій та ідеальній сутності» [Лихачев 1991: 8; 19]. На тлі цього лейтмотивного комплексу й варто розглядати загальну образно-семантичну парадигму саду в світовій та вітчизняній літературі.

Різноманітні коливання в інтерпретації символічних варіантів виявлятимуться набагато переконливіше завдяки зверненню до епітетних характеристик макрообразу саду в творах типологічно наближених авторів, які репрезентують один напрям, добу, національну літературу. Тому поетичні твори яскравих речників українського символізму В. Свідзінського (1885 – 1941) та В. Кобилянського (1895 – 1919) у визначеному аспекті є досить привабливим об'єктом дослідження. Активне вивчення творчої спадщини цих справжніх майстрів художнього слова сьогодні лише розпочинається.

Перші поетичні виступи Свідзінського та Кобилянського співпадають в історичному часі. Початки творчої діяльності обох поетів майже збігаються за хронологічними координатами. «1912 року журнал «Українська хата» надрукував вірш Свідзінського «Давно, давно тебе я жду...»; ця публікація вважається його поетичним дебютом...цілком не випадковий вибір видання та й самий вірш «упізнаваний»: це його ліричний реєстр, його інтонація, стиль, і навіть топос саду, один із наскрізних у всій його поезії, тут уже є» [Соловей 2006: 17—18]. Однак за деякими свідченнями друковані поетичні твори Свідзінського могли з'явитися набагато раніше (коли йому було 14—15 років).

Приблизно в такому ж віці розпочинає знайомити читачів зі своїми поезіями Кобилянський. За свідченнями Д. Загула, в 1910 р. він отримав змогу прочитати віршовані твори Кобилянського у рукописах [див.: Кобилянський 1959: 9—10]. А вже в 1912 р. «група юнаків, під керівництвом того ж Д. Загула, створила літературний гурток, що орієнтувався на художні зразки модерністської «Молодої музи». В чернівецькій «Новій 330

Буковині» почали з'являтися вірші та оповідання молодих літераторів, зокрема в 1913 р. кілька циклів віршів та оповідання «Клео» вмістив і Кобилянський. Перший з відомих нам нині віршів датований 1912 р. ("На небі темна смуга...")» [Кобилянський 1959: 10]. Додамо, що формування Свідзінського та Кобилянського відбувалося в наближених географічних топосах. Дитячі та юнацькі роки поетів пов'язані з Поділлям (Свідзінський навчався в Кам'янець-Подільській семінарії) та з Буковиною (Кобилянський декілька років був учнем Чернівецької гімназії).

Наведені факти роблять твори Свідзінського та Кобилянського привабливим об'єктом синхронного аналізу: «в рамках однієї національної літератури, як правило, можна припускати дію більш органічних чинників, що обумовлюють процес зв'язків, тому що в цьому випадку йдеться про синтез елементів однієї і тієї ж структури. Безпосередність стосунків ще більше посилюється між елементами, що належать до традицій однієї літератури в синхронному розрізі» [Дюришин 1979: 62]. Особливого значення набувають свідчення щодо художніх орієнтирів двох поетів. «Українську хату» та «Молоду музу» вважають своєрідними та знаковими полюсами українського модернізму.

Звернення Свідзінського та Кобилянського до традиційного макрообразу саду доводить, що український модернізм взагалі, а символізм зокрема, не поривали з узвичаєним мистецтвом. Навпаки, виразники цих естетичних явищ намагались оригінально продовжити та розвинути напрацювання світового й національного мистецтва слова.

Епітетний діапазон саду, що визначається поетичними творами Свідзінського, вражає повнотою та різноманітністю. Вдалося зафіксувати 63 епітета саду. З них лише 15 епітетів збігаються з тими, що вміщені в словнику епітетів [Биби́к 1998: 299—300]. Однак навіть це не робить епітети Свідзінського трафаретними, позбавленими художньої експресивності. Так, «*яблуневий сад*» у словнику епітетів отримав маркування епітета «термінологічного характеру» [Биби́к 1998: 6]. Дійсно, якщо не враховувати контекстного оточення та не брати до уваги загальнокультурні традиції, «*яблуневий сад*» тяжіє до логічного означення. Та «*яблуневий сад*» в художньому світі Свідзінського отримує вагомое семантичне навантаження, набуває багатозначності, тяжіє до символічності.

Свідзінський двічі повторює це означення в початкових рядках твору: «*Ой упало сонце в яблуневий сад, / В яблуневий сад моєї милої*» [Свідзінський 2004: 68]. Подвоєння (модифікація повтору — найпростішої стилістичної фігури, «яка вживається у фольклорній творчості, передовсім у народній пісні та поезії» [Літературознавчий 1997: 555]) створює особливий емоційний пафос, залучаючи переживання поета до національного макрокосмосу. «*Яблуневий*» стає також елементом зіткнення, в якому кінець попереднього рядка розпочинає наступний [див.: Літературознавчий 1997: 291]. Це — прийом фольклорної генези. Дещо опосередковано «*яблуневий сад*» включено Свідзінським до композиційного кільця. Твір закінчується рядками: «*І повіє на мене чистим запахом, / Чистим запахом яблунєвого цвіту / Із далекого саду моєї милої*» [Свідзінський 2004: 68]. Утворюється наскрізний ланцюг епітетів («*яблуневий сад*» — «*сад моєї милої*» — «*далекий сад*» — «*сад моєї милої*»), що структурує ліричний сюжет твору. Подвоєння, зіткнення, композиційне кільце (не тільки на лексичному, а й на складовому чи звуковому рівнях) є стильовими ознаками також і поезії Кобилянського та символістської поезики взагалі.

«*Яблуневий сад*» Свідзінського збагачує загальну мотивну систему української і російської літератури. У класичних зразках (поезія Т. Шевченка і драматургія А. Чехова) сад, щоправда «*вишневий*», був нерозривним продовженням дому, помешкання людини. У художньому просторі Свідзінського немає місця квітучому вишневому саду (такого епітета не зустрічаємо в його поетичних творах). «*Яблуневий сад*» Свідзінського є максимально наближеним до райської моделі, до символу самого життя.

Квітучі яблуневі сади складають частку антитези «сад-житло». У творі Свідзінського «Одступається небо» ліричний герой зачарований природною гармонією, до якої включено й сад («*Одступається небо, / Виводить поля з тайни. / І от полувінком свіжим / Встають коралеві горби, / А в їх затоці, в мирному падолі, / Яблуневі сади цвітуть, / І сонце, як легкий птах, / Перелітає з дерева на дерево. / І скрізь, де стану, видний день*») [Свідзінський 2004: 179]. А ось за «*диким порогом*» дому ліричного героя очікує «*лютий морок*» [Свідзінський 2004: 179]. І сад, і будівля — це елементи культури, результати цілеспрямованої діяльності людини. Та для Свідзінського вони стають антиномічними позначеннями. Його «*яблуневі сади*» є омріяним ідеалом взаємозв'язку людини та природи, органічною ланкою, що дозволяє ліричному героєві долати будь-яку відстань і з'являється у милому оточенні. Яблуневе дерево залишається загальною емблемою первородного гріха. Тому для Свідзінського «*яблуневий сад*» — ще й спогад про безгрішне та гармонійне життя первинної людини. В такому аспекті макрообраз саду отримує трагічне забарвлення, оскільки у сучасної людини немає снаги повернути втрачену гармонію та злагодженість існування в природному оточенні. «*Яблуневий сад*» у художній свідомості Свідзінського одночасно належить до двох світів — реального та ідеального. Цей сад стає явищем дуалістичного й амбівалентного походження, за рахунок чого логічне (термінологічне) означення переходить у символічну площину.

Ще більшої художньої виразності та символічності макрообразу саду додають індивідуально-авторські епітети Свідзінського. Часто поет використовував складні, розгортані епітети: «*Сіє сад, від наморозі білий*» [Свідзінський 2004: 31], «*Тишею ночі, / Туманним блиском / Сад зачарований*» [Свідзінський 2004: 53], «*Дощем побризкані сади*» [Свідзінський 2004: 62], «*О саде мій, учителю прихильний!*» [Свідзінський 2004: 328], «*Явись мені, коханий саде мій! / Явись таким, яким прийшов навесні*» [Свідзінський 2004: 329]. Поет намагався зберегти різноманітні нюанси ліричних переживань, що й призводило до розширення якісної характеристики поняття та збагачення символічного потенціалу.

Для простих (за структурою) епітетів саду Свідзінський знаходив додаткові засоби, що дозволяли посилити їхній вплив на реципієнта. Серед таких — архітектонічне розташування епітетів та їхнє звукове оздоблення.

Поряд з прямим розташуванням епітетів саду («*В потоптанні сади*» [Свідзінський 2004: 218], «*І в незнаний сад зайшла випадком*» [Свідзінський 2004: 282] тощо), в поетичних творах Свідзінського досить часто зустрічаємо інверсійне розміщення епітетів: «*Серед саду шумливого*» [Свідзінський 2004: 16], «*Ходім у сад покинутий*» [Свідзінський 2004: 58], «*Коли наморозь — сад глибокий*» [Свідзінський 2004: 180] та ін. Співвідношення прямої та інверсійної розстановки епітетів складає три до одного. Такий показник дозволяє говорити про те, що Свідзінський свідомо повертався до фольклорно-первинного мовлення та виказував цим невдоволення потенційною штучністю саду й процесом іноді незграбного втручання людини в природний світ.

Увиразненню епітетів саду в поезії Свідзінського сприяє їхнє архітектонічне розміщення в межах одного вірша за трьома основними моделями (інваріантами). Епітети саду розташовуються 1) в позиції позначення анакрузи («*Нагірний сад далеко од очей*» [Свідзінський 2004: 311]); 2) в середині вірша («*Не верне в наземні сади*» [Свідзінський 2004: 284]); 3) в позиції клаузули («*Що лилися в ніч, у сади безмовні / В запах яблунь?*» [Свідзінський 2004: 325]) чи рими («*Як гомонять сади нагірні! / Їх ранній вітер побудив. / За їх плечима темних злив / Хмуріють обриси невірні*» [Свідзінський 2004: 279]). В конкретних випадках архітектоніка епітетів саду зміщує смислові акценти в бік максимальної відповідності авторському сприйняттю.

Свідзінський (це також стосується Кобилянського) активно використовує фонічні засоби для організації додаткових зв'язків між поняттям та його епітетом. Серед прикметних характеристик саду часто зустрічаємо алітераційні епітети, що організуються фонетичним рядом, в якому співпадають приголосні звуки в епітеті та в означуваному слові. Тому не дивно, що в «старому, сумному саду» лунає «музика юна» [Свідзінський 2004: 61]. Суголосся приголосних в епітетах та відповідних поняттях наближують одне до одного словесні одиниці, поєднання яких в звичайному мовленні виглядають неможливими чи недоцільними.

Звуковий діапазон алітерацій до макрообразу саду є суттєво обмеженим (лише «с» і «д»), та це не стає перешкодою для Свідзінського. Поет будує досить довгий ряд з алітераційних епітетів: «далекий сад», «давній сад», «високий сад», «сади Підзамчя» (назва району м. Кам'янець-Подільського), «старезний сад», «наскельний сад», «надручайний сад», «дивний сад», «сад пісень». Унікальною є епітетна «вилка», в якій одразу два епітета характеризують макрообраз: «сад холодний, пустий» [Свідзінський 2004: 120]. Задіяними є два звуки, кожен з яких підхоплюється в епітетах. Алітераційні епітети стають результатом художнього перетворення двоїстості в єдність. Звукові ланки інтегрують епітет і означуване слово в цілісну семантичну конструкцію за законом тріади: новий зміст виникає через смислове поглиблення епітета й означуваного слова, що взаємозбагачуються в неподільній фонічній структурі.

Багато з того, що говорилося про епітетну символіку саду в поетичних творах Свідзінського, може бути повтореним в аналізі поезій Кобилянського. Типологічні подібності є свідченням символістського сприйняття обох поетів. Однак Свідзінський та Кобилянський — це яскраві творчі особистості, які створили неповторні художні світи. Тому варто вказати й на диференційні ознаки їхньої поетично-словесної майстерності.

У Кобилянського найближчим епітетним позначенням саду стає займенник «мій», що також зустрічається в епітетній системі Свідзінського. За простими сполученнями «мій садочок» [Кобилянський 1959:], «мій сад» [Кобилянський 1959:] проглядає відштовхування поета від етимологічного змісту поняття. Сад — локалізований простір, огорожене місце, до якого не всім дозволено входити. Для Кобилянського надто важливо мати власний рай чи хоча б його частку. Поет також насолоджується владою господаря: він вирішує, чи зачиняти сад і чи дозволити комусь зайти до нього. Та швидко стає зрозумілим, що ця влада примарна, ілюзорна.

У Кобилянського макрообраз саду, як і у Свідзінського, є позначенням вселенського космосу. Ось тільки Кобилянський тяжіє до ототожнення всесвіту з царством тіней. В центрі цього царства «Дрімає сад в міцних обіймах сну» [Кобилянський 1959: 110]. Антропоцентризм всесвіту поступається місцем «садоцентризму». Сонний сад — самодостатня система, для уповільненого існування якої абсолютно не потрібно є навіть присутність людини.

Особливого символічного спрямування набуває сад в чудовому зразку суцільної тавтограми з лінійною алітерацією — твір «Сипле, сипле сад самотній...» [Кобилянський 1959: 112]. Цей вірш багато в чому відповідає наступному положенню: «Характер тексту в ряді випадків визначений характером тропу. Вірш як би мікросвіт, в якому відбиваються особливості устрою макросвіту» [Кожевникова 1986: 106]. В названому творі Кобилянського поетичний текст актуалізується завдяки напрочуд вдалим та експресивним алітераційним епітетам саду: «сад самотній», «сад осінній». Ці епітети входять до розширеного ряду тропів, завдяки якому поет досягає уособлення саду. Сад Кобилянського з чітко ідентифікованого ("мій") перетворюється в самодостатнє явище, в якому немає місця людині, та в якому панує смерть. Епітети саду посилюють екзистенціальне сприйняття саду, що супроводжується відчуттями ізольованості та відчуження. Епітетні хара-

ктеристики саду в творах Кобилянського закріплюють домінантні риси цього макрообразу — пасивність, позбавлення динамізму, певну відокремленість від людини, танатологічну небезпеку.

Складна символіка поезії Кобилянського пов'язана з особливостями його архітектоніки. Рядок «*Сад осінній сміток снить*» ускладнено інверсією та амфіболією (не зрозуміло хто снить — «сад осінній» чи «осінній сміток»), що робить епітет «осінній» фокусним центром твору. Цей епітет перегукується з іншими («самотній», «сірий», «сонний»), утворюючи своєрідний лейтмотивний ланцюг та стійкий семантичний ряд. Загальна символіка саду посилюється завдяки композиційному кільцю (нагадаємо, що це — характерна ознака символістської поетики та поетичних творів Свідзінського), опорними словесними позначеннями якого стають варіанти одного й того ж самого словосполучення. Перший рядок закінчується алітераційним епітетом «сад самотній», а останній — інверсійним його варіантом «самотній сад». Так само, як і Свідзінський, Кобилянський залучає засоби, що утворюють міцні зв'язки авторського художнього світу з первинними витоками буття (через фольклорні мотиви та прийоми). Композиційне кільце, що замикається алітераційним епітетом, употужнює загально космічну символіку. Весь твір просякнутий численними й різноманітними семантичними та формальними зв'язками, які працюють на створення цілісної моделі буття. Не останню роль в цьому складному креативно-естетичному процесі відіграють алітераційні епітети саду.

Аналіз епітетної символіки макрообразу саду в поетичних творах Свідзінського та Кобилянського дозволяє стверджувати, що обидва поети намагалися поєднати в художніх картинах саду загальнокультурне, національне та індивідуально-авторське. Епітетні характеристики, що становлять загальну образну парадигму саду, є більш масштабними та розгалуженими в творах Свідзінського.

Ефективне і майстерне архітектонічне розташування епітетів саду, алітераційні зв'язки між епітетом й означуваним словом дозволили Свідзінському та Кобилянському відвести макрообразу саду місце посередника між людиною та природою. Ліричний герой Свідзінського пристрасно прагне до втілення ідеалу в земних межах. В поетичних творах Кобилянського сад є дещо відчуженим від людини, іноді потенційно для неї небезпечним.

Перспективними є дослідження епітетів саду в творах інших поетів і письменників. Таке вивчення надасть змогу дізнатися, які образні риси та якості саду були більш привабливими для окремих митців слова й для речників певних мистецьких об'єднань, історичних епох, національних літератур.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Биби́к 1998: Биби́к С. П. та ін. Словник епітетів української мови. — К.: Довіра, 1998. — 431 с.
2. Горбачевич 2001: Горбачевич К.С. Словарь эпитетов русского литературного языка. — СПб.: Норинт, 2001. — 224 с.
3. Григорьева, Иванова 1985: Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык поэзии XIX—XX вв. Фет. Современная лирика. — М.: Наука, 1985. — 231 с.
4. Гром'як 2002: Гром'як Р. Літературна рецепція в компаративістичних студіях // Слово і час. — 2002. — № 2. — С. 26—30.
5. Гром'як 2005: Гром'як Р.Т. Методика реалізації рецептивного підходу до літературних явищ у компаративних студіях // Літературна компаративістика. — Вип. I. — К.: ПЦ «Фоліант», 2005. — С. 64—73.
6. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы /Пер. со словацкого. — М.: Прогрес, 1979. — 320 с.
7. Кобилянський 1959: Кобилянський В. Поезії. — К.: Рад. письменник, 1959. — 349.

8. Кожевникова 1986: Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. — М.: Наука, 1986. — 253 с.
9. Лихачев 1991: Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей; сад как текст. — СПб., 1991.
10. Літературознавчий 1997: Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.
11. Пропп 1946: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — Л.: ЛГУ, 1946. — 340 с.
12. Свідзінський 2004: Свідзінський В. С. Твори: У 2 т. — Т. 1. Поетичні твори. — К.: Критика, 2004. — 584 с.
13. Соловей 2006: Соловей Е. Невпізнаний гість: Доля і спадщина Володимира Свідзінського. — К.: Наук. думка, 2006. — 224 с.
14. Энциклопедия 2005: Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы. — М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004. — 556 с.

*Василь БУДНИЙ, доцент (Львів)*

## ЗІСТАВНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД У ЛІТЕРАТУРНІЙ КОМПАРАТИВІСТИЦІ

Будь-які подібності, типологічні аналогії, сумірні відповідності (як завгодно трансформовані!) виявляються, фіксуються, класифікуються, генералізуються індивідуалізованим сприйняттям. У цьому — домінанта методики рецептивно-комунікативних вимірів літературної компаративістики.

*Роман Гром'як [4: 72].*

Спроби чіткішого розрізнення порівняльно-історичного і зіставно-типологічного літературознавства робилися впродовж усього ХХ ст. Ще Поль Ван Тігем у працях «Littérature comparée et littérature générale» (1920), «La littérature comparée» (1931) виділив вивчення міжлітературних жанрових утворень, стильових напрямів і течій в окрему наукову галузь — «загальну літературу» (la littérature générale), а порівняльне літературознавство (la littérature comparée) пов'язав лише з вивченням двосторонніх літературних взаємин. Ця спроба була невдалою, бо ґрунтувалася на розмежуванні не методів (скажімо, порівняльно-історичного і типологічного), а об'єктів дослідження (компаративістика зводилася до вивчення двох літератур, а загальне літературознавство мало б вивчати літературу багатьох країн).

На II Міжнародному конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства (1958) на традиційну історико-генетичну компаративістику, яку очолювали Поль Ван Тігем, Фернан Бальдансперже, Жан-Марі Карре, пішли в наступ прихильники «універсального» підходу, який полягав у розширенні порівняльної методології і порівняльного контексту. Не заперечуючи правомірності пошуку «джерел», «впливів», «рецепції», Рене Веллек і Рене Етьємбль, а відтак Франсуа Жо, Андре-Мішель Руссо, Клод Пішуа, Ульріх Вайсштайн, Гергард Р. Кайзер звернули увагу на необхідність вийти за межі «впливології» у царину широких зіставлень — паралелей, аналогій і контрастів, за-