

83,0  
и 64

**ЛІТЕРАТУРА.  
ТЕОРІЯ.  
МЕТОДОЛОГІЯ**



# LITERATURA. TEORIA. METODOLOGIA

Pod redakcją naukową  
*Danuty Ulickiej*

# ЛІТЕРАТУРА. ТЕОРІЯ. МЕТОДОЛОГІЯ

Упорядкування і наукова редакція  
*Данути Уліцької*

Переклад з польської  
*Сергія Яковенка*

Київ



Видавничий дім  
«Кієво-Могилянська академія»

2006

НБ ПНУС



704454

ББК 83я43  
Л64

Книга становить добірку статей сучасних польських літературознавців, присвячених найбільш помітним теоріям, концепціям і школам світового літературознавства ХХ ст. Хронологічно вони охоплюють період від антипозитивістського зламу наприкінці ХІХ ст. до постструктуралізму і деконструкції. Читачам будуть цікавими також статті про риторичу і компаративістику. Кваліфікований аналіз ключових теоретико-літературних тенденцій приверне увагу філологів, філософів, культурологів, студентів-гуманітаріїв.



©POLAND

Цю книгу видано в рамках перекладної програми Польського Інституту Книги, а також за підтримки

Посольства Республіки Польща в Україні

Перекладено за виданням:  
Literatura. Teoria. Metodologia /  
Pod redakcją naukową Danuty Ulickiej:  
Wydanie drugie rozszerzone. – Warszawa, 2001.



© Яковенко С. М., переклад, 2006  
© Черненко М. П., художнє оформлення, 2006  
© Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006

ISBN 966-518-369-9

## Передмова

Збірник, що пропонується увазі українського читача, призначено передусім для студентів-гуманітаріїв старших курсів, які опановують дисципліну під широкою назвою «теорія літератури». Широке розуміння «теорії літератури» включає в себе щось більше, ніж «поетика», яка становить основу курсу «Вступу до літературознавства». Адже теорія передбачає систематизовані твердження про сутність, різновиди, структурні й еволюційні закономірності літератури, куди входять онтологічні, естетичні, аксіологічні, епістемологічні питання, вводячи «теорію» як дисципліну в коло проблем філософії літератури – пограничної галузі знання, яка за останні півстоліття набула особливого статусу. Крім того, польський курс «теорії літератури» – це також історія літературознавчих учень, і саме таке означення найбільш відповідало б змістові цієї книги: історія літературознавчих учень ХХ століття.

Важливість цієї книги-посібника для нас безсумнівна – адже наше літературознавство досі не спромоглося на подібне видання. З іншого боку, в Польщі вже існує традиція створення таких праць: у вісімдесятих і дев'яностих роках тут виходили «Теорії літературознавчих досліджень» Зоф'ї Мітосек (яка є однією з авторів і нашого збірника) та «Після структуралізму. Сучасні теоретико-літературні дослідження» за редакцією Ришарда Нича. Ці позиції, разом з «Літературою. Теорією. Методологією», доповнюють одна одну й багато в чому перетинаються. Іншою необхідною складовою пізнання літературознавчих учень є самі тексти першоджерел. Серія таких антологій з фаховими опрацюваннями й коментарями під назвою «Сучасна теорія літературознавчих досліджень за кордоном» регулярно виходить у Польщі з 1970 року (зокрема, за редакцією Генрика Маркевича). Крім того, за редакцією того ж Маркевича вийшли й дотичні до цієї теми видання – «Мистецтво інтерпретації» (2 томи, 1971–1973), «Проблеми теорії літератури» (чотири серії з 1977 по 1997,

спільно з Янушем Славінським), «Методологічні проблеми сучасного літературознавства» (1976) та «Нові методологічні проблеми літературознавства» (1992), «Студії з теорії літератури» (два томи 1977, 1988 – спільно з Міхалом Гловінським та Казімежем Бартошинським). У 1996 ми також отримали перше і поки що єдине подібне українськомовне видання: «Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття» за редакцією Марії Зубрицької, яке, звичайно, не може задовільнити всіх потреб студентів-гуманітаріїв.

Говорячи про гуманітаріїв, маємо на увазі не тільки філологів-літературознавців. Літературознавчі теорії і методи набувають повноважень, спираючись як на положення власне теорії літератури (головним чином поетики), так і інших дисциплін гуманітарного циклу, які можна вважати базовими для них: філософії, естетики, а також мовознавства, психології, соціології, культурології, «історії ідей», антропології. Таке інтегральне розуміння гуманістики, яке можна порівняти з концепціями «наук про дух» (вислів Вільгельма Дільтея) з початку ХХ сторіччя, коли гуманітарні науки спільно виборювали собі вільні права поруч із природознавчими дисциплінами, стало особливо актуальним у наш період – період після структуралізму, останнього «догматичного» методу в гуманітарних науках, який намагався наслідувати природничі методології. Теорія літератури у рамках інтегральної гуманістики парадоксально стала результатом цілковито протилежних тенденцій свого розвитку: адже впродовж ХХ століття вона прагнула до самостійності, до незалежності від інших дисциплін, до вироблення свого «індивідуального» поняттєвого й методологічного апарату. А тим не менше, саме в інтегральності знаходять сьогодні для себе вихід «науки про дух» після тієї кризи, яку виявили перші теоретики постструктуралізму і деконструктивізму наприкінці 1960-х років (тут варто згадати хоча б теорію «інтегральної компаративістики» Богуслава Бакули). Більше того, з усвідомленням нарративної, текстової природи будь-якої теорії (в тому числі теорій так званих «точних» наук) і неможливості повного дистанціювання суб'єкта від об'єкта дослідження, літературознавство як основна наука про «тексти» вийшло на передній план серед гуманітарних дисциплін (зокрема, за твердженням Жака Дерріда, література є важливішою, ніж філософія). Така «центральна» позиція не

тільки розмила до безкінечності межі самої літератури (сьогодні з екзальтацією можна стверджувати, що все є «літературою», а значить головною наукою є «літературознавство»), а й посилила увагу до літературознавства з боку інших дисциплін, що, безперечно, тільки зміцнює його становище.

З іншого боку, така посилена увага призвела до надмірного розростання методологічних і метатеоретичних досліджень, які почали відокремлюватись у незалежну дисципліну й утратили свою функціональність. Більше того, чимало теоретиків літератури вважають, що літературознавство переживає сьогодні кризовий період, спричинений з перевиробництвом методології, теорій і метатеорій. У польському літературознавстві цей стан, пов'язаний із кризою структуралізму, діагностував іще наприкінці 70-х років Януш Славінський у статті «Методологічні рештки». Дискусію про «домашні» проблеми літературознавства і, зокрема, теорії літератури продовжили на початку 90-х років Ришард Нич, Едвард Бальцежан, Казімеж Бартошинський, Генрик Маркевич, Єжи Пашек, Войцех Томасік, Анна Насіловська... Здається, що цей стан перевиробництва дослідницьких інструментів, які зі швидкістю вірусів-мутантів заражають нові покоління дослідників, залишаючи після себе забуті, належно не осмислені й не оцінені рештки, характерний для літературознавства й тепер. Наслідком таких процесів є незворотна баналізація теорій і методів – результат популяризаторських стратегій, які продукують теорії-симулякри, не придатні до практичного застосування.

У цій ситуації позиція історика видається найпевнішою й найвигіднішою, тому що саме усвідомлення історичності явищ рятує від будь-якого догматизму й надмірної залученості, створює здорове відчуття відносності будь-яких теоретичних і методологічних істин. Адже саме для історика теоретико-літературні вчення ХХ століття нагадують дарвінівську за духом боротьбу теоретико-методологічних шкіл, угруповань, поколінь дослідників, ідеологій, боротьбу, виповнену тріумфами і поразками, грою соціально-психологічних, ідеологічних чинників, спекулюванням видимими подібностями і відмінностями, створенням й обранням ролей і масок «традиціоналістів» і «новаторів», «консерваторів» і «бунтівників», «старих» і «молодих» і т. д.



Як інтегративні процеси в гуманітарних науках, так і певні делімітаційні проблеми літературознавства і його предмету виникли, зокрема, й завдяки так званій «постмодерній свідомості», у силовому полі якої ми певною мірою перебуваємо й досі. Той стан теоретико-методологічного еклектизму, який є одним з її наслідків, зафіксовано і в нашому збірнику. Його автори належать до різних дослідницьких генерацій, виявляють різні ступені особистої залученості й інтегрованості у теоретико-методологічні концепції, які становлять предмет їхніх студій, але, як видається, всі вони намагаються розкрити для себе і для нас, читачів, той чинник, який називають «контекстом відкриття» певної наукової парадигми, всі вони усвідомлюють важливість не тільки її теоретичної, а й соціально-психологічної природи. Читач переконується, що тексти, представлені в цій книзі, є різними: вони написані з різними пропорціями «науковості» та «есеїстичності», є різними за ступенем амбітності авторів щодо вичерпності поданих фактів і об'єктивності оцінок, щодо конкретних завдань, які дослідники ставлять перед собою, їх не зведено до єдиного методу опрацювання і подання матеріалу. Предметом цієї книги є як традиційні для літературознавства установлені теоретико-методологічні одиниці, такі як герменевтика, структуралізм, семіотика, риторика, формалізм, компаративістика, психоаналіз, деконструкцізм, – так і «пограничні» явища, дотичність яких до науки про літературу лише апробується. До останніх можна зарахувати когнітивізм і теорію хаосу. Отже, ця книга постала з усвідомленням і прийняттям «багатомовності» сучасного літературознавства, яке, за твердженням Казімежа Бартошинського, спрямовується від «наукового» знання про літературу до «світу літературності», що відкриває вільне поле для «гри» не тільки для літераторів, а й літературознавців.

І нарешті – привід для гордості: наше видання оновленої «Літератури. Теорії. Методології» виходить у світ раніше від польського оригіналу. Спеціально для українського видання було дописано шість нових текстів, і цей факт, безперечно, збільшує його цінність в очах нашого читача.

Сергій Яковенко

Едвард Касперський

## Література. Теорія. Методологія

### 1. Література

Відповідь на запитання, що таке література та які її ознаки, належить до основних завдань літературознавства, адже визначає його предмет і сферу зацікавлень. Проте виявляється, що елементарні питання є водночас найбільш спірними й важкими для відповіді. На тему так званих ознак літератури було сформульовано багато пропозицій, але жодна з них не знайшла тривалого й загального схвалення. Це свідчить про те, що розуміння літератури неможливо звільнити, по-перше, від конкретного літературного досвіду, по-друге, від епохи, які разом його формують, а по-третє – від традиції, з якої воно виростає. Ці три окремі чинники – письменницька практика, доба і традиція – визначають і разом з тим диференціюють розуміння літератури. Воно виростає з їхнього внутрішньо змінного змісту та із взаємної історичної конфігурації, яка, своєю чергою, породжує й санкціонує певні теоретичні перспективи. Література як загальне поняття не має постійної субстанції, але вона має історію, яка на запитання, що таке література, дає різноманітні, нерідко суперечливі відповіді.

Щоправда, робилося чимало спроб – від «Поетики» Арістотеля аж до сучасності – визначити «понадчасову сутність» літератури, проте ця понадчасовість у світлі критики виявлялася зазвичай декорацією часовості. Це, своєю чергою, було доказом того, що літературу, яка постає, триває і змінюється в часі, не можна вичерпно окреслити в понад- чи позачасовий спосіб. Зусилля у цьому напрямку свідчили зазвичай про бажання «увічнити» конкретні, пов'язані з певним середовищем, місцем і часом, уподобання й навички тих, хто їх здійснював. Однак чергові зміни естетик і поетик, так само як ширше порівняльне тло у критичних аналізах та літературознавчих дослідженнях унаочнювали, що понадчасовість була оманною спрямованою до себе й у собі замкненою «локальною» теперішністю, яка не здатна змиритися з минулістю.

Але це не означає, що ми приречені в цій галузі на довільність, на «відносність усього», яка дозволяє відмовитися від

потреби здійснювати вибір і мати якусь позицію. Актуальні напрями й сучасні літературні тексти, історична епоха й традиція не є чимось довільним (хоча з суб'єктивної перспективи може здаватись, що «все тече» і в цій галузі панує анархія й хаос). Ці три сфери, незважаючи на свою самостійність, на ґрунті історично сформованої літературної культури внутрішньо між собою пов'язані і впливають одна на одну. Кожна з них відкриває в іншій певні можливості й разом з тим створює для неї певні обмеження. Зрештою, це породжує між ними як ситуацію узгоджень і співпраці, так і конфлікту, неузгодженості, ігнорування, боротьби. Тож різноманітні взаємодії призводять до того, що літературний процес і література стають більш самостійними, зоб'єктивізованими та внутрішньо впорядкованими, тобто саморегулюються. Адже історія літератури не знає такої ситуації, коли літературний процес у кожній наступній історичній фазі «забуває» про те, що було, і все починає спочатку, коли ніщо нічого не нагадує й ніщо ні на що не схоже. Йому також не відомі ситуації, в яких можна було б серйозно сказати, що «настав кінець літератури» і «все повторюється». Зрештою, за таких обставин поняття літератури й літературного процесу були б непотрібними і втратили б будь-який зміст.

Література – це практика означування (символічна практика) в тому сенсі, що те, що і як має бути написане, не можна точно здедукувати з наявного стану речей. Так само не можна заздалегідь, до факту, визначити стосунок, у якому вона щодо нього перебуватиме. Література розвивається від проекту до факту, від писання – до написання, публікації й читацького обігу. Отже, літературна практика є динамічною й дієвою актуальністю писання літератури, яка встановлюється сама собою тим, що використовує, що продовжує і в чому виходить за межі літературно успадкованого стану. Вона вписує в літературну дійсність чергові реалії у вигляді новонаписаних творів, позицію яких щодо цієї дійсності співвизначає, зокрема, їхня рецепція. Проспективна за своєю природою, рецепція – це вихід з літератури, переживання можливості гри (в тому числі – розриву) з традицією, але фактично вона записується як частка цієї традиції.

Письменницька практика є складником історичної епохи. Вона формується в певних часопросторових рамках і в сукупності відносно постійних загальних (суспільних, цивілізаційних, усторових) умов та змінних подій, які становлять її оточення й пов'язують її зовні, а також проникають у процес її перебігу і

впливають на її результати. Натомість літературною епохою у вузькому розумінні треба назвати змінну конфігурацію, яку витворюють сучасні літературні зв'язки й контакти і яка призводить до виникнення відносно тривалих літературних спільнот на зразок письменницької групи, школи, течії чи стилю.

Чинником саморегуляції є, в першу чергу (однак не винятково), традиція, яку формує живий спадок минулого, продовжуючи або заперечуючи її, і чинить обопільний вплив – як сукупність несвідомих детермінацій і як успадковане поле свідомих виборів. Вона функціонує в багатьох сферах: у межах певної етнічної мови, в масштабі регіонів, які становлять, наприклад, континенти (або їхні частини), а також у загальному, «світовому» масштабі. Вона робить можливим, по-перше, вихід за межі епохи та актуальності мод і письменницьких програм, інакше кажучи – становить їхній «простір трансценденції», який усвідомлює їхню локальність й епізодичність. По-друге, вона витворює найширшу систему посилення для маніфестованих в епосі і в актуальній сучасності іпостасей продовження, розриву чи оригінальності. По-третє, формує канон «великої літератури», який визначає її самототожність у довгих циклах історичного літературного процесу й життя літературної культури.

Тож літературу можна в елементарному, вузькому й відносно малодискусійному розумінні ототожнити з історико-літературним канонем художньої літератури, тобто із сукупністю творів, які вважаються «історично видатними» та «художньо вартісними» у площині більш ніж одної літературної епохи. Такий канон охоплює поціновувані (не без відхилень) сукупності творів та шедеврів видатних творців – Гомера, Софокла, Вергілія, Овідія, Данте, Байрона, Пушкіна, Бальзака, Флобера, Дікенса, Достоевського, Льва Толстого, Пруста, Томаса Манна, Ібсена, Фолкнера чи, скажімо, *in spe* Гарсії Маркеса, автора «Ста років самотності». Коротше кажучи, художня література є сукупністю продуктивних у її історії архетекстів, які впливають на властивості інших творів, а також на уявлення про літературність.

Звичайно, це не є поглибленою й вичерпною відповіддю на запитання, що таке література. Вона не виконує суворих теоретичних вимог, але тим не менше вказує на безсумнівні прояви й відміни «літератури»: на ключові тексти, на фігури класиків, на «місця зустрічей» традиції, на канон і спільну мову. Це останнє питання є вирішальним. Адже канон формує мову літератури, визначає її специфічну граматику й словник.

Якби, припустимо, якийсь особливо затятий недовірок засумнівався в існуванні літератури, якби він почав заявляти, що «літератури немає й ніколи не було», то наведені імена письменників, так само як відомі назви їхніх творів, повинні вилікувати його від невір'я. Вони повинні переконати його, що література існує, що вона є реальністю, витворює різноманітні сукупності творів, письменників, фактів, подій і процесів, які тривають у часі й розпоршуються у просторі. Тож можна довести, що література, як своєрідна форма письменницької діяльності й сукупність текстів, – це не галюцинація й переливання з пустого в порожнє. Канон вберігає під цим кутом зору від нівелюючого та байдужого релятивізму щодо літератури. У цьому полягає його цінніснотворча та нормативна функція.

Визначення літератури як сукупності архетекстів, як ми вже згадували, змістовно й пізнавально є занадто вузьким, неадекватним до літератури в широкому розумінні. Адже воно застосовується до відносно обмеженої кількості творів. Воно не охоплює величезної, внутрішньо диференційованої під кутом зору форм і функцій «маси письменства», яке ефективно формує літературну культуру окремих епох. Воно не рахується з існуванням змішаних і межових явищ, а внаслідок цього не бере до уваги так звану друго- і третьорядну літературу, спрямовану до читача з обмеженою читацькою компетенцією, слабко пробудженими потребами й слабко сформованим естетичним смаком. Це визначення не враховує вплив на літературу структурних позалітературних чинників (складу читацької аудиторії, технік репродукції, ринку, систем комунікації, конкуренції з боку інших медій), а також зовнішніх обставин (історичних подій).

Тим часом позалітературні чинники і зовнішні обставини впливають на літературні стосунки, а також, що важливіше, опосередковано чи безпосередньо співвизначають властивості творів. Вони вміщують твори в конкретне культурне оточення, пристосовують до нього, насичують їх актуальними оцінками й змістами, відносять явно чи приховано до реалій з часу їхньої появи та епохи; впливають на вибір певної тематики для творів, на образ світу, мову, тип героя, сюжет, жанрові форми, які роблять можливим порозуміння із сучасним читачем. Ці чинники можуть вносити до літератури, і зазвичай вносять, елементи, які канон ігнорує, виключає або не помічає – тобто, своєю чергою, зворотньо впливають на нього. Вони модифікують і дифе-

ренціюють літературу як поле з невизначеними межами й невичерпною програмою перетворень.

Якщо врахувати всі ці явища, які ігноруються з висоти канону «невмирущих шедеврів літератури», то модифікації підлягає також відповідь на запитання, що таке література. Адже на цьому широкому зрізі треба вирізнити в ній відносно стабільний корінь із постійними складниками та його бульбоподібну оболонку, яка розростається, по суті, у непередбачуваний, гіпертрофічний спосіб. Відтак елементом кореню ми б визнали, наприклад, безсмертні «Кримські сонети» Міцкевича, бульбоподібною оболонкою натомість – романтичну та неоромантичну «сонетоманію», літературний і художній статус буває часто вторинним і непевним.

Постає висновок, що література – це однаковою мірою явище, яке триває в часі, відтворюється й повторюється в ньому, як і, навпаки, відзначається граничною експансивністю, змінністю й різноманітністю, здатністю розростатися в різноманітних напрямках, стиранням меж і принципів самототожності. Для неї характерні суперечливі риси, які виключають одна одну. Література має здатність зберігати і продовжувати зразки: жанрові форми, тропи та принципи композиції, їх зміни відповідно до потреб і умов, а також відкривати нові, до того часу невідомі. Якщо подивитись на літературу з перспективи довгих часових циклів, її історичну сутність визначає принцип поєднання різномірностей, разом з поєднанням суперечностей.

Саме ці риси літератури викликають запитання, яке турбує нас сьогодні: що фактично споріднює між собою твори, віддалені в часі і просторі, різко відмінні під кутом зору різновиду мови, ідеї, жанру, функції, способу порозуміння з читачем і багатьох інших властивостей. Отже, воно стосується того, на якій основі ми зараховуємо до літератури, наприклад, біблійні оповіді з «Книги Буття» та тетралогію Томаса Манна «Йосиф і його брати», епоси Гомера «Іліаду» та «Одіссею» з одного боку, а з іншого – «Улісса» Джойса та «Касандру» Крісті Вулф. Воно вимагає замислитись, на якій основі тим самим поняттям «художньої літератури» ми обіймаємо (обмежимося лише польськими прикладами) фразки Яна Кохановського, «Пригоди Миколая Досвядчинського» Ігнатія Красіцького, «Кримські сонети» Адама Міцкевича, поему «Король Дух» Юліуша Словацького, «Над Німаном» Елізи Ожешко, «Медальйони» Зоф'ї Налковської, п'єсу Вітольда Гомбровича «Івона, принцеса Бургундії», «Біле подружжя» Тадеуша Ружевича, «Шуми, спайки,



тяги» Мірона Бялошевського та роман Леопольда Бучковського «Врода актуальна».

Трудність в отриманні чіткої відповіді вказує на те, що вона залежить від пізнавальної перспективи. Одна річ, коли ми дивимось на актуальні літературні явища із зовнішньої щодо них перспективи – канону чи літературної культури, інша річ – коли точка зору міститься всередині літературного процесу. Тоді виявляється, що будь-яку властивість літератури, навіть із числа тих, які вважаються тривалими й конечними, можна теоретично поставити під сумнів і практично констатувати, тобто послабити, пересунути чи видалити. Адже там, де літературність літератури є наслідком конвенції, тобто угоди письменників з письменниками та письменників із читачами, там її може заступити пропозиція іншої угоди, сконструйованої згідно з іншими, ніж раніше, принципами.

У сфері літератури – інакше, ніж це уявляли собі деякі позитивісти XIX-го та пізніше структуралісти XX сторіч – порядкує рпінсіріум свободи, а не детермінації. Адже з нього випливає як «воля продовження», підпорядкування актуальним правилам, так і можливість заперечення їх і вихід за їхні межі, тобто воля «розпочинати від чогось іншого», «розпочинати інакше», «розпочинати в іншому місці, де-інде». Це, своєю чергою, призводить до того, що виявлення «внутрішніх» або «загально-обов'язкових» рис літератури буває помилковим. Однак це не означає, що література взагалі не має жодних детермінантів, а тільки те, що вони присутні в ній лише часово й локально і можуть бути заміщені іншими.

Якщо ми запитуємо, що в літературі є обов'язковим для того, щоб вона існувала, то першою умовою є, за традиційною термінологією, письменники й читачі, тобто ті, хто її творять, а також ті, хто з нею спілкуються. Нікому, крім людської істоти, література не потрібна. Це свідчить про те, що, по-перше, література є антропологічним феноменом, витвором і часткою людського світу, по-друге, вона становить засіб вираження думки й переживань, а також порозуміння, по-третє, є чинником формування міжлюдських зв'язків, по-четверте, вона стає самостійною й опредметнюється як окремий складник культури й цивілізації, по-п'яте, саме в цьому вигляді – як сукупність стосунків, інституцій, практик і текстів, тобто як сформована в процесі історії літературна культура – вона зворотньо впливає на осіб і колективи, стає елементом їхнього самоусвідомлення, співформує їхню особистість і самототожність. Ясна річ, вона

не заповнює собою всієї широкої площини людських зацікавлень і діяльності, не становить умови *sine qua non* для існування, але її втрата була б, безперечно, актом регресу.

У вужчому значенні необхідною умовою можливості й обов'язковим складником літератури є мова. Якщо подивитись на наведені вище зіставлення творів «від А до Я», то саме те, що їх об'єднує – це факт, що, по-перше, кожен з них створено певною, принаймні однією етнічною мовою (інакше кажучи: природною), по-друге, кожен є в ній свого роду складним «актом мовлення», «висловлюванням», «текстом», «твором». З іншого боку, не кожен текст, створений етнічною мовою, належить до художньої літератури. Без вагань зарахуємо до неї фразки Кохановського, «Дзяди ч. III» Міцкевича, «Ляльку» Пруса чи вірші Шимборської, натомість не входять до її складу, наприклад, незліченні шкільні підручники. Незважаючи на сучасні спроби розширити поняття «літератури» на всілякі різновиди письменства, «художня література» займає в ньому окреме місце. Щоправда, вона поділяє з «літературою взагалі» та «письменством» чимало спільних мовних властивостей, однак набуває у своїх канонічних або згущених втіленнях виразно окремих рис.

Це стає наслідком зміни мови з готового, визначеного у своїх властивостях, знаряддя на самостійний предмет творчості, пристосований до окремих творів і літератури в цілому. Під цим кутом зору вона є «мовою з експресивними властивостями», «фігурною мовою», «мовою в мові», «образом мови», «окремою знаковою системою», «виробництвом знаків», які формуються за посередництвом етнічної мови. Отже, вона відрізняється від інших різновидів письменства передусім тим, що відтворює й витворює запаси загальної мови, немовби створює мову, а не тільки вживає її. Тим самим література здатна проникати у сфери, в яких її застосовують, і певною мірою впливати на них.

Від інших різновидів письменства художня література відрізняється особливо тим, що вона традиційно, принаймні з часів грецької античності, належить до «саду мистецтв». Текст або літературний твір називається «твором» головним чином через те, що в ньому вбачається індивідуальний – єдиний і неповторний – мистецький витвір, який реалізує певні естетичні цінності, створений з метою викликати певного типу переживання й роздуми. Під цим кутом зору література є «мистецтвом слова». Вона реалізує загальні принципи мистецтва разом із музикою, малярством, театром, скульптурою, архітектурою та іншими ви-



дами мистецтв, і водночас, відповідно до властивостей етнічної мови, а також досвіду вітчизняної та світової літератури, формує особливі принципи, як, скажімо, правила ритмізації чи інструменталізації в поезії. Багато письменників і багато напрямів вважали цю художню мету головною. Вбачали в ній, зокрема, умову автономії літератури щодо релігії, суспільних ідей, політики, моралі.

В той час як художня література є безпосередньо витвором мови та майстерності, вона, своєю чергою, сама витворює в процесі читання різного типу естетичний досвід. Він обіймає, залежно від напрямку письменства, «зміцнення й очищення афектів», відчуття «винятковості існування», прояснення екзистенційного самоусвідомлення, хвилювання, вихід за межі повсякденності, подорож до країни мрій і фантазій. Незважаючи на те, що цей досвід здійснюється фактично в актах рецепції, «за межами» твору, насправді він у ньому закладений, завантажений у його поетику, сюжет, конструкцію доль персонажів, перебіг подій, мову і стиль. Прагнення активізувати й актуалізувати сприйняття впливають, своєю чергою, на відповідні перетворення й внутрішні зміни літератури.

Саме ці залежності призводили до того, що ознаки літератури шукали передусім в її організації, у принципах добору і композиції її складових частин, в її, як звикли метафорично говорити, «конструкції», в «будові» літературного твору. Ця сфера організації і конструктивних принципів літератури є настільки ж широкою, як і внутрішньо диференційованою залежно від літературних родів і жанрів. Для неї характерна вразливість на зміни естетики, стилів і мистецьких доктрин. Попри увагу до цього питання, не вдалося встановити універсальних, загальнообов'язкових завжди і всюди принципів організації художнього тексту або, іншою мовою, принципів будови літературного твору.

У ХХ сторіччі в цій галузі з'явилися дві вагомні пропозиції: структуральна, пов'язана з лінгвістичною поетикою Р. Якобсона, а також феноменологічна, яку понад півстоліття тому запропонував Р. Інгарден. Обидві вони шукали диференційні ознаки літератури в основному в її внутрішньому розшаруванні та уструктуруванні («надорганізації»). Проте так само обидві вони виявились формою «увічнення» вподобань епохи, яка їх породила. Актом констестування цих теорій стали зміни в самій літературі: регрес реалізму для пропозиції Інгардена та регрес модернізму і структуралізму для Якобсона.

Були пошуки ознак літератури серед її функцій, які зазвичай ототожнювались з реалізацією певних цілей і завдань. Головною функцією, яка домінувала над ними, найчастіше вважалась естетична функція, яка підпорядковує твір формуванню певних, зазвичай нормативно ustalених, переживань і рефлексій у реципієнтів. У зоб'єктивізованій інтерпретації її відповідником стала, натомість, поетична функція. Вона визначала правила й закони використання мови в літературних комунікатах. Вона постулювала, зокрема, що словесні знаки повинні звертатися до самих себе, бути цінністю самою в собі і самоціллю – на тлі конкурентних щодо літератури інструментальних вживань.

Але функціональне мислення швидко проявило свій нормативізм і обмежувальний характер. Воно усвідомило, що бачити сутність літератури в її функції (або функціях) означає звужувати її, по-перше, до ролі «голої техніки», натомість не враховувати її антропологічні, екзистенційні та психо-суспільні аспекти. По-друге, це означає ставити в залежність функції літератури від її внутрішніх властивостей, тоді як вони залежать також від уживань, залежних, своєю чергою, від рішення читачів, тож ці функції не можуть бути заздалегідь ustalені у творі. По-третє, історія рецепції показує, що література як така є багато- і різнофункційною, натомість акти ієрархізування та преферування функцій відображають зазвичай бажання підпорядкувати її потребам певні групи письменників і читачів, але не відображають внутрішніх, універсальних властивостей літератури.

На запитання, що таке література, ще з античних часів відповідали, що вона є сферою фікції, яку назагал ототожнювали з вигадкою, з тим, що в буквальному значенні є нереальним і неправдивим, хоча не в кожному випадку – неможливим. Отже, ця диференційна ознака витікала з протиставлення висловлювання про факти тим висловлюванням, які від принципів міметизму (відтворювання дійсності) і веризму (дослівно правдиві звіти про неї) відступали. Цей критерій також виявився занадто вузьким і багатозначним, коротше кажучи, неадекватним. Адже брак фікції не виключає художності твору, а, своєю чергою, присутність фікції її не гарантує. Так само багато творів переконували, що фіктивність художнього світу не виключає того, що за його посередництвом промовляє правда про дійсність, і навпаки, присутність у творі правдивих висловлювань про факти не гарантує правдивого образу дійсності явища. Коротше кажучи, сума правдивих речень не обриває правди, а її створює.

натомість існування фіктивних речень (тобто, за Інгарденом, квазі-суджень) не виключає її а priori.

Одним зі способів визначення літератури було вишукування її диференційних рис, але зусилля, які докладались на цій ділянці, показали, що поза мовою, яка, зрештою, об'єднує її й споріднює з іншими галузями людської діяльності, література не вписується у визначення й констатує будь-які дефініції, які намагаються вихопити якусь її властивість і увічнити її як обов'язкову та незмінну. Це свідчить про те, що такою «незмінною» рисою літератури є власне її здатність змінюватись, виходити за накреслені межі, шукати й відновлювати власну самотождність у тісному зв'язку з досвідом письменників і читачів. Це нашоухує на думку, що література – це радше експансивна енергія, рух, можливість «буття чимось іншим», «буття деінде», а не застигла субстанція, яка повторює в безкінечність записані в ній раніше (ким?) зразки і формули. У цьому розумінні вона буває винахідливою й оригінальною.

## 2. Теорія

Теорія у класичному розумінні – це корона пізнання. Без теорії пізнання конкретних літературних творів було б частковим і сліпим; без посилань на літературні факти теорія є пустою й позбавленою цінності. Тож зрозуміння того, що таке теорія літератури, вимагає чіткого усвідомлення того, що таке емпіричне пізнання літератури, тобто пізнання, спрямоване на факти, явища й історико-літературні процеси. Отже, згадаймо кілька елементарних речей, які тепер, в епоху, як сьогодні кажуть, деконструкції науки про літературу, втратили очевидність.

Змістом пізнавальної діяльності є, в першу чергу, отримання предметного знання про літературу, тобто збирання, впорядкування й узагальнення інформації про неї, а також пошуки правди про невідомі, сумнівні або дискусійні явища. Літературознавство може служити, й зазвичай служить, різноманітним цілям, не тільки пізнавальним, але воно служить також і самому собі. У цьому сенсі воно не вимагає виправдань. Виправдань вимагає тільки незнання.

Пізнавальна діяльність найчастіше виражається в дослідницькій практиці, яка, у свою чергу, вимагає певних умінь і знарядь. Вона принципово має позитивний і критичний характер. Передусім вона прагне до знання про літературні факти, яких безпосередньо стосується, а опосередковано – про явища, до

них дотичні. Якщо предметом дослідження, скажімо, є твір А.Міцкевича «До\*\*\*. На Альпах у Шплюген 1829», то воно може обіймати текст твору, його будову, мову, значення, ліричну ситуацію, стиль, жанр, версифікацію й т.д. – але може, і навіть мусить, брати до уваги також і позатекстове життя автора й адресатки. Адже інформація на цю тему є тут обов'язковою з метою прочитання неясних місць і алюзій вірша, встановлення історичних та біографічних обставин його появи, призначення і тла. Отже, інформація на тему одного питання зміцнює й доповнює знання на тему інших проблем і навпаки. Це свідчить про те, що знання як таке є за своєю суттю невичерпним.

Інформація і твердження пізнавального змісту підлягають перевірці й підтвердженню, які полягають у наведенні відповідних доказів і обґрунтувань, а також у виключенні протилежних випадків (у фальсифікації). Інакше кажучи, вони підлягають сумнівам і критиці, щоб випробувати їхню непогіршеність. Перевірене й підтвержене знання є надійним знанням. Отже, метою літературознавства є, так само як і в інших галузях, ґрунтовне, повне і надійне знання. Саме воно дозволяє сформувати правдивий образ літератури та відповісти на запитання, що вона собою являє, з чого складається, в який спосіб з'являється й як функціонує у культурі, суспільстві та історії. Іншого шляху для досягнення цієї мети поки що не видно.

Існують різноманітні види знання про літературу. Вони відрізняються змістами, відповідними предметами, певністю, істотністю, систематизованістю, актуальністю й придатністю. Відрізняються також мовою та формами дискурсу й пізнавального комунікату.

Елементарною формою є, поза сумнівом, так зване загальне знання, яке набувається в процесі читання художньої літератури і про неї, нерідко уривкове й випадкове, суб'єктивне й зумовлене середовищем. Її різновидом є шкільне знання, яке надається у вибірково-цілеспрямований спосіб, з думкою про формування вмінь та про здійснення розвивально-виховних завдань. Обидва ці різновиди знання становлять рецептивне тло літератури і складник літературної культури. Без мінімуму такого знання література була б, по суті, нечитабельною й незрозумілою.

Іншим його різновидом, набагато більш спеціалізованим і складним, є літературно-критичне знання, зрештою, всебічно пов'язане з науковим знанням про літературу. Від цього останнього його відрізняє передусім програмне «змішування» з оцін-

ками й висловлюваннями постулативно-нормативного характеру. Адже однією з ролей критики є вторгнення в літературну дійсність – закріплення або зміна стану літератури, просування нових творів, письменників, напрямів, переоцінка існуючої літератури, формування літературних канонів і мод – і знання в ній працює саме на цю мету.

Наукове знання – це витвір спеціалізованої, самостійної та інституційно організованої дослідницької діяльності. Отже, шляхом до неї є дослідження літературних фактів «самих по собі і для себе», тобто виключно і тільки під кутом зору їхніх дійсних властивостей, а не якихось побічних чинників і сторонніх обставин. Адже вони можуть перешкоджати перебігові дослідження і впливати на образ явища. Відбувається це тоді, коли такий образ пристосовується, всупереч фактичному стану, до потреб ідеології, релігії, політики, комерції. Принцип дослідження літературних фактів «такими, якими вони є самі по собі й для себе» має захищати наукове знання від подібних вторгнень.

Літературознавчі дослідження охоплюють, у принципі, всі істотні аспекти літератури: її походження, витвори, впливи. Вони займаються встановленням властивостей текстів, вирішенням суперечок про авторство, визначенням дат і обставин написання окремих творів, біографіями письменників, описом і систематикою засобів, художніх форм і тем у літературі, типологією літературних течій і стилів, періодизацією літературних епох і періодів, реценцією літератури, написанням синтетичних історико-літературних праць. Таких напрямків і спеціалізованих сфер дослідження можна було б назвати незрівнянно більше, але і це не вичерпало б їхньої різноманітності. Вони мають, за своєю природою, динамічний характер, а їхню появу визначають наявні у дану історичну епоху «наукові потреби».

У цьому місці насувається потреба конкретніше визначити, що таке теорія літератури. Вимальовуються три площини суджень про літературу: предметна, яка стосується літературних фактів, теоретична, що займається формуванням цілісного образу літератури, та метатеоретична, до предметної сфери якої, своєю чергою, входять теорії та мови, якими говорять про літературу. Цей останній рівень може зазнавати багатократного збільшення, адже знаряддя опису, аналізу й інтерпретації завжди можуть стати «предметом» для іншого рівня та інших знарядь. Проте ключовою справою є тут спосіб розуміння і місце теорії в літературному процесі.

Що ми називаємо теорією? В пізнавальному розумінні, яке сягає своїм корінням Арістотеля і Декарта, теорія – це сукупність внутрішньо пов'язаних тверджень (категоричних суджень) про певну сферу дійсності, в нашому випадку – про літературу. Отже, теорія літератури є за своєю природою «теорією чогось». Це стосується явищ, які самі по собі не є ні прозорими, ні зрозумілими і вимагають пояснення. Інакше вона була б непотрібною. Те, що теорія стосується чогось іншого, ніж вона сама, а саме – літератури, називається емпіричним аспектом теорії. Прагненням теорії є відповідність формульованих у ній тверджень літературній дійсності, а теорія, яка цієї мети почасти або цілком досягає, називається істинною теорією. Істина є метою і критерієм теорії. Вона може здійснювати багато інших завдань, і так зазвичай і буває, але без тієї першої мети вона втрачає право примножувати істинне знання про літературу, бути пізнавально правомочною й називатися науковою.

Іншим аспектом теорії є логічна зв'язність. Цей критерій виключає, щоб про одне й те саме явище формулювали суперечливі судження, які заперечують одне одного. Якщо в теорії історико-літературного процесу однозначно стверджується, що романтизм у Польщі розпочався в 1918 році і в 1922 році, то ці твердження, за умови, що в обох випадках мається на увазі одне й те саме, виявляють, по суті, незнання про час появи цього явища. Користі з такого роду «теорій» небагато. З іншого боку, відповідність теорії фактам і зв'язність уможливають формулювання висновків, які виходять за межі усталених і підтверджених станів. Адже теорія не тільки пояснює вже існуючу й «готову» літературну дійсність, а й певною мірою передбачає і проектує її.

Адже сутністю теорії є поняттєво і мовно сформоване, оформлене в дискурс знання на тему літератури. Вона є одночасно формою його синтезу, підсумком емпіричних досліджень та їхньою екстраполяцією. Адже вона стосується як доконаних, так і можливих фактів. Саме це визначає її загальний, ідеалізуючий, проєктивний, футурологічний аспект. У цьому останньому вимірі теорія набуває гіпотетичного характеру, характеру припущення. Її не можна перевірити й підтвердити в одноразовий і остаточний спосіб, але її треба перевіряти, а іноді також і модифікувати, безперервно. Подібно до літератури, теорія – це процес, а не скам'яніле, оправлене в оздобну рамку дзеркало дійсності.



На це є кілька причин. Одна з найважливіших – це те, що літературна дійсність є відкритою і творчою. Це доводить простий і очевидний факт, що постійно з'являються нові твори й нові літературні явища, а теорія констатує і враховує їх, немовби пристосовується і «припасовується» до них. У цьому аспекті літературна дійсність випереджає теорію, ніби «тікає» від неї; може внаслідок цього заперечити її твердження й гіпотетичні узагальнення. Адже в іншому випадку ми мусили б погодитись, що теорія є предетермінацією літератури. Пізнавально це було б ризикованим і сумнівним, а крім того – здається, це завищена думка теоретиків про самих себе. Отже, треба прийняти, що теорія, ніби міфічний Сізіф, намагається потрапити на вершину гори, яка продовжує залишатись недосяжною.

Теорія і література перебувають у взаємозв'язку між собою. Факти, твердження, відкриття, реінтерпретації й нові літературні події – це щось на зразок безнастанної критики на теоретичну думку. Вони провокують необхідність її внутрішніх переоцінок і реформувань, спонукають до створення нових, удосконалених теорій, а іноді – до радикального заперечення існуючих як «погано сконструйованих», разючо незгідних із фактами, побудованих на помилкових аксіомах і передумовах.

За цим принципом позитивісти відкинули, наприклад, романтичні теорії, оскільки ті приймали як вихідний пункт у поясненні літератури позаемпіричні передумови, такі як існування «духу історії» або «духу народу». Подібним чином заводили на манівці натуралістські теорії, оскільки посилалися на помилкову аналогію літератури з органічною природою. Не підтвердилися й генетичні теорії, які вбачали в літературі безпосередній результат дії причин макроекономічного характеру. Частковими, незважаючи на претензії на узагальненість, виявилися формалістські теорії, які все «літературно своєрідне» у творі зводили до його форми. Не витримала критики структуралістська теза про те, що окремий твір співвідноситься із загалом літературних явищ так само, як у мовній системі *parole* і *langue*. Під впливом критики похитнулося в останніх декадах непорушне, здавалось би, переконання, що літературний твір – це зв'язна, внутрішньо щільна структура. Факти нещільності й хаосу, виявлені у творах, показали, що в цьому переконанні міститься загальний постулат і естетична норма, а не узагальнення будь-якої існуючої і можливої літературної дійсності.

З іншого боку, теорія не обмежується самим лише пасивним реєструванням літературного стану речей. Вона не є виключно

прозорим серпанком на їхньому тлі. Теорія є до певної міри окремою і самостійною, внутрішньо здиференційованою реальністю, яка послуговується певною мовою і формами дискурсу, функціонує згідно з принципами, сформованими в історії пізнання літератури, тобто в історії утвердження, накопичення, впорядкування й переказування знань про неї. Інакше кажучи, тлом теорії літератури не є сама лише література.

У кожному епоху існує зазвичай кілька конкурентних теорій літератури, які борються між собою за «володіння душами» і разом з тим впливають одна на одну. Саме це породжує потребу метатеоретичної думки і призводить до появи «теорій теорій», які неминухо віддаляються від емпірії, від літературної конкретики. Іншим результатом такого стану речей є еkleктичні пропозиції, які полягають у некритичному витворюванні зліпків із різних теорій. Хоча теоретична думка, за своєю природою, прагне до загальності, до всебічних, внутрішньо зв'язних і цілісних пояснень, існування конкурентних теорій, які інакше сконструйовані й по-іншому пояснюють ті самі літературні явища, призводить до того, що притаманні окремим теоріям пояснення й претензії на загальність взаємно обмежуються. На тлі протилежних позицій і у зіткненнях з ними вони виявляються пізнавально фрагментарними, неповними.

Двочленне відношення на кшталт: теорія – література (як її предмет) є, по суті, пізнавальною ідеалізацією. І це тому, що література постає і функціонує реально в оточенні різноманітних позалітературних явищ і у зв'язку з ними. Так само теоретико-літературна думка формується під впливом спорідненого з нею, близького чи віддаленого теоретичного оточення. На теорію літератури впливають філософія науки, методологія гуманітарних наук, актуальні філософські течії, моделі пояснення явищ, які практикують інші дисципліни. Взірцем для теорії літератури були в минулому філософія, естетика, природознавство, психологія, соціологія, лінгвістика, семіотика, кібернетика, етнологія. На цьому тлі народжувались також постулати незалежності й самостійності теорії літератури, точного визначення її кордонів, предмету, понять, мови, форм дискурсу й пізнавальних компетенцій.

Отже, для теорії літератури характерна потрійна орієнтація: вона спрямована на предмет, на оточення («сусідство») й на саму себе. У спрямованості «на саму себе» вона досліджує природу та умови практикування теоретико-літературної думки, розмірковує над прийнятими у ній нормами, а також критикою



власних звершень і недопрацювань, переслідує невідоме та формулює дослідницькі питання і проблеми, які треба вирішити.

Готове знання не приховується «всередині» літератури, немовби зірвані з яблуні яблука в кошику, де достатньо «взяти» твір, щоб його видобути. Не достатньо навіть «багато читати», щоб на цій підставі збудувати загальний і цілісний образ літератури. Поза сумнівом, без читання такий образ створити неможливо, але одночасно самого читання літератури «навмання» тут не вистачить.

Глибше проникнення в літературу вимагає визначення, що в прочитаному є важливим і як усе розмаїття прочитаного об'єднати, щоб воно уклалося в змістовну цілість. Воно вимагає також загальних понять, які сортують і впорядковують інформацію, отриману в процесі читання. Вимагає залучення контексту і перспективи, які надають сенс літературі й читанню творів. Отже, всі ці постулати виконує теорія. Без категорій на зразок автор, читач, відображення дійсності, фікція, творчість, експресія, суспільна генеза, функція літератури, рецепція тощо поглиблене розуміння і пізнання літератури було б неможливим. Без понять на кшталт жанр, композиція, стиль, ідея, наратор, персонаж, внутрішній монолог, художній світ, версифікація, тропи і багато інших літературознавство обмежувалось би, по суті, до переказування творів. Воно було б убогим, навіть примітивним.

Ці принципи вибору значимих елементів, закони конструювання цілості, загальні поняття і контексти, які увиразнюють сенс, походять з-поза меж твору. Під цим кутом зору вони мають позаемпіричний характер. Знаходить їх, визначає і обґрунтовує саме теорія. У цій сфері теорія виходить за межі відокремленості, одиничності і внутрішнього мікрокосмосу конкретних літературних фактів. Вона демонструє їхні залежності, подібності, спорідненості й зв'язки, здійснює синтез конкретного читацького досвіду й поняттєвого знання. В такий спосіб теорія актуально доповнює літературу та співтворює її панорамний образ. Вона також здійснює – через формування категорій і узагальнень – попередній вплив на письменницьку практику.

Теорія від часів Арістотеля виконувала щодо літератури різноманітні завдання. Літературні теорії встановлювали, наприклад, принципи правильної будови літературного твору і окремих жанрів, а також вказували на їх взаємне, ієрархізоване розташування. Вони формулювали критерії оцінювання творів.

Тобто відігравали у стосунку до літератури програмотворчу та нормативно-оцінну роль. Це дозволяло теоріям впливати і на творчий процес, читацькі вподобання, поширення та рецепцію літератури, на критичні судження. Ця роль із часом послабшала, хоча насправді ніколи не загасла до кінця. Сьогодні, досить неочікувано, вона знову оживає у герменевтичних і деконструктивістських напрямах.

XIX сторіччя поширило під впливом позитивізму, раціоналізму та сцієнтизму новий ідеал літературної теорії. Вона мала виконувати вимоги науки. Зразком для літературознавства були у сфері теорії природничі і точні науки. Отже, вона мусила відповідати постулатам об'єктивності, раціональності, універсальності, верифікативності, побудові узагальнень на основі збирання й зіставлення відповідної кількості незаперечних фактів. Теорія літератури мала бути підсумком зведення до спільного знаменника результатів, отриманих в окремих дослідженнях. Опис і узагальнення фактів відокремлювали тут від їх оцінювання, джерела якого вбачали у суб'єктивних чинниках. Це призводило до розділення об'єктивної історії та теорії літератури з одного боку, та суб'єктивної критики й літературної думки – з іншого.

Такий спосіб розуміння теорії також справив величезний вплив на XX сторіччя, далеке, зрештою, у цій сфері від одностайності; в різних пропорціях зберігся у формалістських, феноменологічних (проте з нахилом до апіоризму), структуральних (що послуговувались також моделюванням явищ, які випереджають факти) чи навіть психоаналітичних (де, однак, значну роль відіграла інтерпретація даних) теоріях.

На цьому тлі вимальовуються зміни в останніх декадах. Їхніми полюсами стали як погляди про неможливість вийти за межі теорії, яка постачає готові матриці, що впорядковують будь-яку інформацію про літературу, так і радикальна недовіра до теорії, спроби піддати сумніву традиційні і класичні погляди на цю тему. Вони заторкнули передусім принципи науковості теорії, постулати її раціональної конструкції та емпіричного закріплення в літературній дійсності.

Критика обернулась проти претензій теорії на загальність та її суворих конструктивних принципів. Передумови, на основі яких постали ці правила, було визнано довільними. Вони стосувались, наприклад, переконання, що література, попри значне різноманіття, є чимось єдиним і однорідним, незважаючи на час, місце і конкретне оточення, в якому з'являється. Такий

погляд було визнано не властивістю літератури, а перенесенням на неї властивості самого абстрактного теоретичного мислення. Заперечення ідеї єдності літератури призвело, своєю чергою, до розвалу багатьох теоретичних конструкцій, які на неї спирались. Втрачали будь-який сенс пошуки її «понадчасової сутності», загальних «диференційних ознак», а також так званих універсалій. Спроби видобування з літератури літературності, характерні для формалістських і структуралістських теорій, у світлі цієї критики виявились хибними, «фундаменталістськими», доктринерськими й догматичними.

Інші закиди було спрямовано проти розмежування теорії та літератури. Поставлено під сумнів як предметність теорії, так і, внаслідок цього, її відокремленість від літератури. Адже якщо конструктивні правила теорії походять з-поза меж літератури, то це призводить до того, що теорія є предметом сама для себе, одним словом, залишається автореферентною. Тим самим її пізнавальні претензії, особливо претензії на істину, не мають під собою підґрунтя, є несправжніми. Адже теорія говорить про літературу тільки те, що міститься в теорії, випливає з її положень і директив, а не з літератури. Вона становить щонайбільше пропозицію розуміння літератури, а не реконструкцію і впорядкування її властивостей «у їхньому об'єктивному стані, по суті». Тим самим, згідно з цією критикою, теорія втрачає об'єктивний ґрунт. Разом з об'єктивністю вона втрачає право на загальну чинність, перетворюється на суб'єктивну або соціологічно мотивовану мовну гру.

Критикою охоплена й сепарація мов теорії літератури. Мова теорії мала бути відділена від літератури, локалізована назовні щодо неї, і водночас мала б володіти здатністю проникати в її мікро- та макрокосмос і виражати його в інтелектуальний спосіб. Тож ідеалом була мова, яку можна перекласти на різні етнічні мови, загальна, предметно прозора, нейтральна, термінологічно однозначна і точна, синтаксично ясна, точна в застосуванні. Своєю чергою в мові літератури можна було побачити, навпаки, підсилення експресії, конкретність, образність, музичність, багатозначність, метафоризацію, насичення тропами, алюзійність, індивідуалізацію, апелювання до емоцій та уяви. Так само й «мовні стратегії» в обох галузях принципово відрізнялися. Це було наслідком різного призначення літератури та науки, відмінного способу їхнього творення та різного застосування.

Однак теорія літератури так ніколи й не досягла ідеалу точних наук, а її прагнення бути замкненою метамовою літератури виявилось нездійсненим. Отже, поставлено було під сумнів існування твердих, непроникних мовних кордонів між теорією та літературою. Пізнання літератури, як стверджували, залежить не від різновиду мови і форми дискурсу, а від змісту, який вони комунікують. Ядром висловлювання є його фортуність, схвалення, а не його форма.

Тож літературний дискурс – роман, п'єса чи поема – може містити в собі цінні теоретичні відкриття і твердження, а теоретична у своїй основі праця, своєю чергою, не виключає літературної цінності. Першу з цих можливостей унаочнили численні явища автотематизму в літературі. Другу – праці видатних мислителів. Те, що діалоги Платона мали художню форму, не завадило їм відіграти епохальну роль у філософії, подібно як це стосувалося літературного стилю С. Кіркегора, Ф. Ніцше, М. Гайдеггера чи Ж.-П. Сартра. Оце розширення поля літературності на позалітературні сфери, як і навпаки, відкриття нелітературності в літературі, вибило теорію літератури з накатаної колії, внесло неясність щодо її меж і зацікавлень, непевність щодо мови і форми дискурсу.

Під натиском критики її долею, як і багатьох інших дискурсів, стає сьогодні відсутність постійного і певного закорінення: розхитана самототожність суб'єкта пізнання, невизначеність і текучість предмету, гібридність мови, випадковість зацікавлень, частковість пізнавальних результатів, їхня умовність і непостійність, непевність повноважень, засилля метатеоретичної думки. Це породжує втечу в негативізм, «локальні» та «ситуативні» теорії сумнівної якості, вкрай релятивістський історизм, вузький емпіризм. Доказовою силою теорії стає несподіваний сенсуальний досвід, внутрішнє переконання дослідника, конформізм думки, випадкова ідея. В результаті справжня, поглиблена й відповідальна теоретична думка покривається, мов оболонкою, численними підробками, які несвідомо пародіюють реальні і творчі праці з цієї галузі.

Такий стан речей проковує запитання, чи ми маємо справу з «кінцем теорії», яка не здатна поглинути зміни й пристосуватись до них. Якби так було, сучасна теорія літератури була б тільки відлунням теорій з недалекого минулого. Адже їх творив, коротко і з ностальгією нагадаємо, підсумовуючи ці міркування, романтизм, який побачив у літературі прояв індивідуальності, вираження духу народу і духу світової історії, поєднання

свідомості і буття у синтезі «одуховленої чуттєвості» твору. Творив їх тверезий позитивізм, який розглядав літературу як витвір матеріального, суспільного й культурного середовища, в якому вона з'являється. Треба було б оцінити внесок формалізму, який зробив так багато, щоб закріпити погляд про самостійність й автотелічність літератури. Те саме треба було б сказати про структуралізм, який, можливо, утопійно, шукав у літературі раціональний лад, а також знакові та мовні універсалії. Спробою порятунку літератури від нищівного релятивізму був, безсумнівно, імпонуючий феноменологічний проект Інгардена. Не можна забувати про М. Бахтіна, який у «предметі дослідження» перший помітив «обличчя іншого суб'єкта», а зв'язок літератури і теорії описав як «зустріч», ланку загального діалогу, без кордонів, без фіналу.

Отже, якщо схилитися до популярного погляду про «вичерпання літератури» і відповідного йому – про «кінець теорії», треба було б ствердити, що історія літератури замкнула свій останній розділ і що єдиною можливою історією є безкінечне переписування літератури – шляхом наслідування, стилізації, пастишу чи пародії.

Однак інше пояснення говорить про те, що ми маємо справу з вичерпанням лише деяких течій, а не літератури взагалі. З'явилися нові, невідомі явища, які не містяться у старих схемах. Вичерпання стосується передусім модерністських теорій, які шукають у літературі єдності, ладу, системності, принципу, що інтегрував би та уніфікував культуру, тотальних ідей, які пояснюють дійсність від основ і в остаточний спосіб. Якби ця оцінка була влучною, теорію чекали б нові завдання, не було б підстав для песимізму.

Сучасна дослідниця А. Асман окреслила сучасну ситуацію в літературі та теорії як гонитву за негативністю, «пошуки ночі серед білого дня». Треба було б наприкінці цих міркувань про теорію висловити побажання, щоб можна було побачити в теорії, як говориться в «Метаморфозах, або Золотому ослі» Апулея з Мадаври, трохи «сонця опівночі». Можливо, образ золотого осла, як символ долі теорії літератури, не є аж таким недоречним, як це здається на перший погляд.

### 3. Методологія

Методологія – це наука про методи. Методом у сучасному розумінні є впорядкований і повторюваний спосіб дій, який

провадить до досягнення певної дослідницької мети у певній сфері явищ, натомість методологія, як окрема наука, займається описом, оцінкою і застосуванням методів. Тим самим вона має пограничний та інтердисциплінарний характер, адже цікавиться методами, якими послуговуються зазвичай конкретні дисципліни, інші, ніж вона сама. Отже, вона становить поле загального міркування на тему методів і, природно, перебуває у зв'язку з конкретними науками, які ними послуговуються, міститься одночасно поза їхніми межами і всередині їх. Через це іноді кажуть, що методологія – це «наука про науки», тобто метанаука.

Ідея методу з'явилася разом із початками науки і філософії, ще в античні часи. Його розуміли як «правильний шлях» до мети, застосування непогрішних правил, які забезпечують її досягнення. Він мав провадити дослідника до отримання і примноження знань, а також, що теж важливо, захищати від помилок і вберігати від «неправди, яка має вигляд істини». Вірили в можливість знайти загально дієвий метод. «Здатність правильного судження та розрізнення істини і хибі, яку ми й називаємо здоровим глуздом або розумом, – оптимістично писав Декарт у XVII столітті в «Міркуваннях про метод», – є за природою своєю однаковою у всіх людей». Метод повинен був дати можливість «правильно керувати розумом», щоб досягти зазначених цілей.

Такий ідеал методу культивували наступні епохи, аж до сучасності. Він засновувався на ідеалізованому образі предмету пізнання, який містить у собі виключно однорідні власні елементи, позбавленому чужих домішок. Його складовою частиною був образ дослідника, розпорядника й користувача «чистого розуму», який діє ніби відірвано від власної примхливої тілесності й психіки, поза історичними, культурними та суспільними передумовами. До нього належав передусім ідеал понадчасової, безоглядної наукової істини, яка досягається незалежно від попередніх передумов і цінностей, а також від способу її закріплення в мові та вираження, яку розуміли чітко «або як істину, або як хибу». Він виключав можливість її ступенювання й поєднання з ненауковими судженнями.

Картезіанський ідеал методу був виразом раціоналістських поглядів на спосіб пізнання, відповідно до яких «усі речі, які підпадають під людське пізнання, в такий самий спосіб взаємно витікають одна з одної». Отже, метод збігався з точно приписаним порядком дій розуму, а досліджувана дійсність – з її



внутрішнім ладом. Порядок методу відображав існуючий лад дійсності. Метод демонстрував його. Отже, ідея ладу стояла в основі розуму, який послуговувався методом, а також світу як об'єкту дослідження, і була якоюсь мірою чимось первіснішим і основнішим від них.

Багато з цих класичних ідей, які стосувалися методу, лягло в основу літературознавчої методології, хоча разом з тим останнім часом тут сталися величезні зміни. Зупинімося на деяких аспектах цієї методології і тих змінах, які в ній відбуваються.

Отже, літературознавча методологія – це наука про методи, які застосовуються в пізнанні літератури. Вона стосується безпосередньо літератури і стикається з дослідженнями, але використовує також і доробок загальної методології. Отже, методологія є платформою, яка об'єднує літературознавчі дослідження з іншими дисциплінами і наукою взагалі, як окремою сферою пізнання й діяльності. Крім того, вона показує, що наука про літературу і пізнання літератури – це частина науки й пізнання взагалі, що вона від них походить, постійно з ними стикається і до них прагне.

У практичних застосуваннях методологія перетворюється на нормативну дисципліну. Її завданням у цій сфері є визначення (програмування), поширення й оцінка пізнавально правильних і непогрішних методів. Саме цей аспект правильності й непогрішності методу забезпечує життєдіяльність нормативних елементів у ній.

Проте визначення безоглядної правильності й непогрішності якогось методу на практиці є недосяжною метою. Адже методологія не може передбачити ані всіх застосувань методу, ані всіх обставин, які їх супроводжують. Тож вона не може категорично й безапеляційно ствердити, що якийсь метод є незамінний, придатний для всього й чинний на всі часи. Отже, методологія є, тому, як порівняльним аналізом і пропагандою методів, так і, що особливо важливо, їхньою критикою, пошуком вад у них. Це все так само стосується й літературознавчої методології.

Одна із загальних порад методології полягає в тому, що метод повинен пристосовуватися до явищ, які стають об'єктом дослідження, і до мети, яку дослідження переслідує. Отже, літературознавча методологія є, по суті, загальним розміркованням про літературу, про її властивості, а також про цілі, яким мають служити її дослідження, про те, в якому напрямку вони мають розвиватися. У цій площині вона стикається й сусі-

дить із теорією літератури. З цієї причини кордони між ними часто стираються. Однак увага теорії спрямована головним чином на предмет, літературу. Методологія натомість зосереджується на способах її дослідження й пізнання. Ця остання сфера є, крім того, спільною територією методології та теорії пізнання (епістемології).

На цій території обидві ці науки – методологія й епістемологія – обмінюються досвідом і зазвичай впливають одна на одну. Тож літературознавча методологія постійно стикається й інтегрується тут із літературознавчою епістемологією. Так чи інакше, літературознавча методологія перебуває у зв'язку із загальною методологією, теорією літератури та епістемологією, разом літературознавчою епістемологією.

Методологія традиційно займається систематикою наук. У цій систематиці наука про літературу традиційно належить до так званих гуманітарних наук (хоча у цій сфері є чимало інших пропозицій). Отже, літературознавство сприймалось як підрозділ наук про культуру, про знак, про текст, про дискурси, про психіку, про суспільство, про історію чи мистецтво.

Вже сам цей перелік дає зрозуміти, що акт класифікації залежить головним чином від того, якому аспектові літератури надають першорядного значення. Родова назва «гуманітарні науки» наголошує в цьому випадку, що літературознавство належить до групи наук про людину, які займаються її діяльністю та її витворами. Проте це не виключає дослідження літератури як ланки культури, знакового твору, тексту, суспільного чи історичного явища. Лише вказує, що гуманітарний (антропологічний) аспект літератури є в цьому ряду інших аспектів надзвичайно істотним, «першим серед рівних». Ігнорування його призводить до викривлень у пізнанні та описі літератури.

Систематика відрізняє гуманітарні науки від апіорних наук, таких як математика чи геометрія, які спираються на аксіоми та дедукції, а також від емпіричних наук, таких як природознавство у широкому розумінні, які використовують досліди та експерименти. Отже, гуманітарні науки, на відміну від апіорних та емпіричних, спираються головним чином, але не виключно, на розуміння та інтерпретацію чужих висловлювань. Їхньою безпосередньою, елементарною реальністю є текст, а основним, незамінним способом його пізнання є читання тексту.

У цьому гуманітарному оточенні наука про літературу зосереджується зазвичай (адже існує чимало відступів від цього принципу) на текстах, для яких характерні більшою чи меншою



мірою художні властивості. Однак це не означає, що вона ігнорує інші, нехудожні їхні властивості. Тим не менше саме дослідження художніх текстів, як би їх не визначати, говорить про специфіку дослідницької майстерні та окрему нішу серед інших гуманітарних дисциплін.

На тлі саме такого розташування у колі гуманітарних наук формуються її різноманітні пізнавальні зацікавлення. Вони обіймають комунікативні ситуації, в яких літературні тексти беруть участь і які самі, своєю чергою, встановлюють, їхні зв'язки з авторами, читачами, позатекстовою дійсністю. Вони стосуються ідей, тем, змістів і значень, які формуються в них або передаються за їхнім посередництвом. Спрямовуються на мови, стилі і жанрові форми текстів, на функції, які вони виконують, взаємодії з іншими формами культури, на їхню історію. Таких і подібних проблем стосуються твердження літературознавства.

На відміну від науки, яка так чи інакше звертається до літератури, методологія звертається до самої науки, вона є її аналізом. З погляду методології ключовим стає питання, чи акти пізнання літератури та її оточення піддаються методичному регулюванню, чи навпаки їхнім стрижнем є, як стверджують деякі дослідники, інтуїція та *inventio*, творчі елементи, які невтомно уникають таких регуляцій. Відповідь на це запитання є водночас вибором методологічної або інтуїтивістської (анти-методологічної) орієнтації в пізнаванні й дослідженні літератури. Для методології це, певною мірою, питання «бути чи не бути».

Якщо рисами є загальність і повторюваність якогось способу дії, то виникають сумніви, чи художня література, головний, хоча не єдиний об'єкт зацікавлень літературознавства, піддається такого роду процедурам. Повторюваність методу підказує повторюваність явищ, які досліджуються за його посередництвом, їхні аналогічні властивості та структуру. Те саме можна сказати про загальність. Голістичний метод приймає, наприклад, що літературний текст є цілістю, аналітичний метод – що він розкладається на складові частини, а структуральний – що він становить внутрішню щільну структуру. Тому, застосування цих методів для дослідження конкретних творів підтверджує тези, які були відомі ще до того, як ці твори з'явилися.

Отже, метод співвизначає результат дослідження, тоді як він має начебто бути невідомим (якби було інакше, то дослідження літератури не досягало б мети). Це породжує два аргументи проти методу. Один з них говорить, що його використання об-

межує свободу розуміння та інтерпретації, позбавляє їх ініціативи і самостійності. Натомість другий твердить, що це використання нав'язує закладені й приховані у методі змісти явищу, яке за їхнім посередництвом досліджується. В результаті це робить пізнання літератури внутрішньо суперечливим заняттям, призводить до того, що знання прихованих у методі переконань на тему літератури ніби заступає читання літератури, безпосередній контакт із нею.

Критика такого роду ставить під сумнів методологічну орієнтацію в пізнаванні літератури. Вона стверджує, що метод є загальним проектом сенсу в літературі, рідше – допоміжним засобом для відкриття його конкретності.

У відповідь на цю критику треба сказати, що метод – якщо навіть погодитися, що він «від народження» є загальним проектом сенсу в літературі, – не мусить бути через це позбавленим цінності й непотрібним. Крім того, з вад методологічної орієнтації не випливають самі собою переваги інтуїтивістської орієнтації. Зокрема, не впливає висновок, що оскільки всі методи є по-своєму недосконалі, то єдиним виходом є покласти на суб'єктивізм, інтуїцію та анархію. Детальніше зіставлення обох позицій наштовхує на думку, що вони під багатьма кутами зору взаємно доповнюють власні недоліки. Натомість в інших галузях їхні прагнення і сфери застосувань є відмінними й непорівнюваними. Тож суперечка з цього приводу є нерозв'язною.

Однак зіставлення обох орієнтацій також показує, що ідея загальності, щільності й повторюваності методу та ідеї про індивідуальну, змінну й асистемну (випадкову) реальність літератури обмежують одна одну. На цій підставі деякі напрями у сфері філософії науки декларують свою недовіру до методології. Їм вторують також і нові тенденції в самій методології, критичні щодо власних традицій. Це стосується й літературознавчої методології. Дискусійними моментами є особливо успадковані онтологічні передумови в ній. Вони говорять про літературну дійсність, приписують їй згаданий уже внутрішній лад, підпорядкування законам, раціональну прозорість, однорідність, саморегуляцію, цілеспрямованість.

Тим часом, як показують критики, існування в літературі внутрішнього ладу («гармонії») – це зовсім не очевидність чи аксіома, а радше гіпотеза, яка в кожному окремому випадку вимагає доведення. Адже ідею про «загальний лад» у літературі піддають сумніву присутні в ній акти його повалення, такі як безлад, хаос, «змішування матерії», які притаманні самій літе-

ратурі. Його підриває покладання письменника на випадок, на «автоматичний запис», неконтрольований вплив асоціацій. Йому суперечать неочікувані виливи й вигини емоцій, вибухи «слів на свободі», есперименти дадаїстів, конкретистів тощо. Ідея внутрішнього ладу – цілеспрямованості композиції, органічності твору, щільності тексту – здається у цій ситуації проєкцією самої науки. Це перенесення на літературу її власних ідеалів і норм: саме того, що цінують самі дослідники й чого самі у своїх працях прагнуть досягти.

Наслідком відмови дивитися на літературу крізь окуляри раціоналістського сциєнтизму є зміни в її розумінні. Вони знаменують собою відхід від пояснювання текстів за допомогою пошуків у них функціональних механізмів, бінарних опозицій, структуральних кореляцій, внутрішньої когеренції, цілеспрямовано впорядкованої структури, ієрархізованих шарів та рівнів, ідентичних, повторюваних складників, принципу еквівалентності, який їх уніфікує і діє нібито «на всіх рівнях тексту», однорідної, локалізованої у власних межах і непроникної цілості. Це саме можна сказати про категорії, які застосовують для опису літератури як «системи», «порядку літературних норм» чи «діахронії». Отже, якщо підходити історично, переоцінці підлягає доробок російського формалізму, чеського структуралізму, нової критики, феноменології Р. Інгардена, лінгвістичної поетики Р. Якобсона, французької семіології, тартуської школи.

Метод бінарних опозицій, який полягає в пошуках складників, упорядкованих відповідно до ознак і цінностей, які взаємовиключаються, проголосив фундаментом метафізики, ефектом спрощень ще в ХІХ столітті Ф. Ніцше, патрон багатьох критичних переоцінок сучасності («Поза добром і злом», I, 2). Своєю чергою, інтерпретації деконструктивістів поставили під знак запитання більшість названих вище принципів. Їх замінили категоріями різниці, розрізнення, серії, децентрування, суплементції, розпорошення (диссемінації), нерозв'язності чи ітерації. На зміну методу «докладного читання» прийшов метод «блукання». У деяких інтерпретаціях і застосуваннях ці пропозиції становлять окрему методологію, в інших – означають радикальну ліквідацію методології.

Критицизм щодо методів, які шукають сліди єдиного ладу в гуманітарній дійсності, в тому числі літературній, знайшов своє відображення в недовірі до тієї метамови, яку вони практикують. Ця недовіра переросла згодом у недовіру до методології,

оскільки, подібно до теорії літератури, вона спирається на ту саму мову, посилається на неї й послуговується нею.

Критерієм літератури в панівній деконструктивістській і постмодерністській атмосфері стало, в результаті, заперечення будь-яких критеріїв. Це, зрештою, не означає, що заперечення в усіх аспектах є безплідним. Воно виявило чимало вад у критикованих позиціях. Але це також не означає, що на ньому можна зупинитись і облишити пошук конструктивних рішень. Однак вони повинні, як здається, враховувати «жнива критики». Під цим кутом зору треба пильніше придивитись і до переоцінок, які охопили саму методологію та ті епістемологічні концепції, які її обґрунтовують.

Праці Т. Куна, К. Поппера, І. Лакотоса, П. К. Фаерабенда показали, що ідея нормативності, обґрунтована, здавалось би, у сфері методології, нашою хнулася сьогодні на перешкоди, які дуже важко подолати. Таким ось чином наприкінці ХХ століття методологія зреклася – зіткнувшись з неможливістю вироблення яких-небудь обов'язкових принципів – директивного визначення напрямку досліджень, еурези, програмування та регулювання дослідницьких процедур, формулювання критеріїв істотності пізнання та правильності його дій, обґрунтування його істинності.

Тим самим вона втратила владу над розрізнення «добра» і «зла» в пізнавальному процесі і в дослідженнях, яка була її традиційним покликанням і повноваженням. Вона перетворилася (або перетворюється) передусім на описову дисципліну, зосереджується на реконструкції дослідницьких процедур і в цій ролі поступово трансформується в історію науки. В інших версіях вона стала негативною рефлексією, неочікуваною союзницею антиметодологічних орієнтацій і позицій. Ця тенденція знайшла своє яскраве вираження у відомій ідеї методологічного анархізму, яка міститься у книзі П. К. Фаерабенда «Проти методу» (1975).

Можна сказати, що методологія відмовилась від пошуку досконалого методу, визнала його утопічним. Вона стала в обох утіленнях – описовому й негативному – предметом сама для себе, перетворилася на метаметодологію, традиційну функцію регулювання досліджень замінила пробудженням і формуванням методологічного самоусвідомлення.

Отже, детронізація універсальної й нормативної методології створила в цій галузі нову ситуацію. Вона санкціонувала, з одного боку, методологічний плюралізм, згоду на багатоманіття і

різноманіття методів, з іншого – прагматизм. У ньому домінує погляд, що важливим є лише результат, а не «правильний шлях», спосіб досягнення результату. Прагматичний принцип «не важливо, чи кіт чорний, чи білий, аби лише він ловив мишей» вкорінився також і в методологію. Мета пізнання визначає вільний вибір методу (способу дослідження), а не навпаки. Методи не ставлять цілей. Однак прагматична позиція не виключає можливості абсолютно випадкового вибору цих цілей.

Цю позицію підсилює переконання, що прив'язування до конкретного методу – генетичного, діалектичного, формального, структурального, психоаналітичного, *close reading* або *misreading*, феноменологічного опису чи герменевтичної реконструкції тощо – не робить дослідження набагато більш адекватним і відкривчим, ніж використання інших методів. Однак з вибором методів поєднується як перспектива очікування користі, так і неминучих, хоча й не обов'язково усвідомлюваних втрат. Вони з'являються внаслідок того, що пізнання якогось явища за допомогою методу є завжди пізнанням його фрагменту замість іншого, що його міг би видобути проігнорований метод. Інакше кажучи, метод щось відкриває, але й щось затуляє. Натомість методу «на все» не існує.

Отже, ефективність методу є частковою й локальною, а не універсальною. Ця істина повинна йти в парі з усвідомленням закладених у методі обмежень і недоглядів. Саме ця частковість (і якоюсь мірою умовність) конкретного методу обґрунтовує потребу методологічного плюралізму. У сфері літературознавства він особливо бажаний. Багатоманіття і різноманітність методів уможливають багатоманіття і різноманітність пізнавальних «прочитань» літератури, розширюють і поглиблюють розуміння текстів.

Методологія уподібнюється під цим кутом зору до категорії стилю. Вона втрачає ознаки «путівника», від якого не можна відступити під загрозою заблукати, тобто деформувати і сфальшувати образ досліджуваного явища. Її функцією стає витворення значень, а не їх видалення. Вона становить інтерпретування культури, а не встановлення істини. Багатоманіття і різноманітність читацьких «правд» на тему літератури самій літературі не шкодить. Воно дратує лише прихильників однозначних прочитань і догматичних інтерпретацій творів.

Її позиція щодо «тривалих літературних фактів» стала амбівалентною. Її важко відрізнити й відокремити від них. У дослідницькому процесі ми маємо справу, по суті, з двостороннім

процесом. Не тільки метод пояснює досліджуване літературне явище, а і його «предмет» переносить свої властивості на метод та модифікує його директиви в процесі дослідження. В процесі пізнання літератури метод, так би мовити, пізнає власні переваги і вади.

У сфері науки про літературу літературний факт і його дослідження якось мірою є паралельними й можуть мінятися ролями. Самопізнання літератури, яке маніфестується у творах, легко перетворюється на одну з форм літературознавства, а кордони між пізнанням «іззовні» та писанням літератури є розмитими й умовними. Це призводить до того, що сучасне розуміння літературознавчої методології, поза сумнівом, стає ближчим до ідеї самопізнання і самоусвідомлення, ніж до так званого об'єктивного знання, безнадійно відокремленого від явищ, яких воно стосується. Це зайвий раз свідчить про те, що методологія творить частину тієї дійсності, яку вона досліджує і що в «предметі» вона розпізнає саму себе, подібно як отой предмет, література, знаходить у деяких методологіях аналогічний до власного спосіб існування і властивості.

Це наштовхує на висновок, що методологія і література творять дві форми іншості, які легко в діалогічний спосіб міняються місцями і проникають одна в одну, оскільки становлять два різні аспекти тієї самої дійсності – літературної культури.

У вірші «Кінець сторіччя» В. Шимборської є така поетична думка: «Як жити – спитав мене хтось у листі, / кого я мала намір запитати / про те ж саме». Цю думку можна повторити у відповідь на очікуване запитання: «який метод є найкращим, який обрати?». Поки що відповіддю на це запитання є запитання.



## Антипозитивістський злам

### 1. Проти позитивістської методології

Антипозитивізм називають інтелектуальний рух, який на зламі XIX та XX століть охопив гуманітарні науки майже у всій Європі. Його ініціатори й представники прагнули перебудови самих основ цих наук<sup>1</sup> – до переосмислення прийнятих там онтологічних, епістемологічних та аксіологічних переконань, а також встановлення нових методологічних принципів для досліджень, які здійснюються в їхніх рамках. Вони прагнули до визначення гуманістики як науки – до нового окреслення її предмету, способів його пізнання й оцінки та позиції серед інших наук. Метою цих прагнень була зміна панівної до того часу наукової парадигми.

Антипозитивісти були полемічно налаштовані передусім до філософії знання, яка домінувала у другій половині XIX сторіччя. Зважаючи на безпосередні джерела, які містилися в концепціях Огюста Конта, Герберта Спенсера та Джона Стюарта Мілля, її прийнято називати позитивізмом, хоча як методологія позитивізм виходить далеко за межі XIX віку, сягаючи, з одного боку, Декарта, а з іншого – сучасних різновидів раціоналізму та емпіризму XX сторіччя. У цьому ширшому, методологічному сенсі, він означає сукупність правил, які стосуються науки – правил, які рестриктивно визначають предмет, способи його пізнання і принципи впорядкування результатів дослідження в усіх родах пізнання, яке претендує називатись науковим. Ці правила нормативно визначають те, що може бути об'єктом дослідження, а що не може, визначають прийнятні методи здобування справжнього знання й відрізняють його від несправжнього знання, а також окреслюють мету пізнання. Цією метою є відкриття і формулювання загальних законів, які діють у даній сфері явищ<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цим формулюванням я посилаюсь на назву важливої в тодішній польській науці праці Богдана Суходольського «Перебудова основ гуманітарних наук» (Варшава, 1928), в якій міститься детальний аналіз нових тенденцій в антипозитивістській гуманістиці.

<sup>2</sup> Пор.: *Kotakowski, Leszek. Filozofia pozytywistyczna. Od Hume'a do Koła Wiedeńskiego.* – Warszawa, 1966.

Позитивізм у такому розумінні справив величезний вплив на дослідницьку процедуру в літературознавстві, а передусім визначив його обсяг. Згідно з позитивістськими законами, до сфери науки може входити тільки те, що дано фактично; справжня наука виключає питання про «уявне буття», в якому не можна сконстатувати «дійсного», тобто емпіричного існування, таке як – у випадку літературознавства – цінності чи «сутності» або «загальні ідеї». Отже, об'єктом науки про літературу можуть бути окремі твори або їх групи (жанри, типи), а їх пізнання повинне прагнути до формулювання загальних законів, які керують сумою творів у такому розумінні, тобто літературою. Ці закони мають генетичний характер. Адже пізнання полягає у виясненні, тобто, у випадку літературного твору, в реконструюванні причин і джерел його появи. Вони мають двоякий характер – психологічний чи соціологічний. Цей твір виступає ніби документом біографії автора і часу, в якому його було створено. Завдання літературознавства – визначити його місце в отих контекстах і видобути з нього ті типові риси, які об'єднують його з іншими спорідненими творами.

Згідно з цими переконаннями, основною серед літературознавчих дисциплін є історія літератури. Адже саме вона покликана встановлювати закони, що впливають із часового наростання і змінності творів, які формулюються на підставі узагальнення конкретних спостережень. Узагальнення у вигляді законів не суперечать вимозі, щоб наука обмежувалась твердженнями про конкретні факти, оскільки загальні твердження мусять щільно покриватися з одиничними фактами (треба, щоб кожне загальне судження можна було перекласти на ряд суджень про факти, які також у посиланні на них можна верифікувати).

Визнання правомочності перекладу загальних законів на суми суджень про окремі твори робило легітимними такі дисципліни літературознавства, як теорія літератури та поетика. Однак це зводило їх до сумування конкретних спостережень і нав'язувало необхідність – через постулат, що пізнання полягає у виясненні – генетичного підходу. Більше того, з огляду на прийняття взірця природознавчих дисциплін, як методологічного ідеалу для всіх наук, а також наділення психології вищим статусом щодо інших гуманітарних наук, це нав'язувало еволюціоністські матриці у тлумаченні літературних явищ. Мабуть, найпоказовішим прикладом дослідження літератури за позитивістськими зразками є генетична теорія Фердінаанда Брюнет'єра. Літературні жанри пояснюються в ній через аналогію



до еволюції природних видів і описуються в історичному розвитку згідно із законами життєвого процесу, який стосується живих організмів (літературний жанр народжується, дозріває, старіє і помирає, тобто зникає)<sup>3</sup>.

Вимога збереження безумовного пізнавального об'єктивізму виключала зі сфери літературознавства літературну критику. Адже остання мала встановлювати цінність творів і оцінювати їх. А оцінка суперечила вимогам позитивістської епістемології, з одного боку, і онтології – з іншого. Цінності не могли стати предметом пізнання, оскільки їх не можна визнати фактами – щонайбільше, експресіями суб'єктивних емоцій, пов'язаних з предметом пізнання. Отже, судження про них не можуть бути судженнями в науковому сенсі.

Позитивістські методологічні ідеали не виконувались і не могли суворо виконуватись у дослідницькій практиці. Вимоги збереження у дослідника нейтральності в пізнавальній діяльності виявили свою ілюзорність уже в момент творення канону творів, гідних того, щоб їх включили до історії літератури; адже селекцію і вибір матеріалу завжди здійснюють на певній аксіологічній основі. Отже, позитивістський історик літератури був приречений на оцінювання, хоча зазвичай приховував критерії, які застосовував, і скромно утримувався від безпосередніх оцінних суджень. З іншого боку, незадовільними виявлялись результати пізнання, яке дотримувалося вимог позитивістського сцієнтизму. Літературознавчі дослідження, що проводились згідно з правилом номіналізму, запліднювали багатьма занадто детальними й високоаналітичними працями на зразок «до питання про...», натомість узагальнення, сформульовані на їхній основі, набували характеру суми окремих спостережень. Водночас, остерегаючись занадто поквапного формулювання законів, дослідники утримувались від пропозицій на цю тему. Наївними з нашого сучасного погляду, але невралгічними для позитивістів були такі питання: як багато конкретних фактів треба встановити, щоб отримати достатньо підстав для узагальнень? чи один факт, який ставить під сумнів численні спостереження, заперечує собою закон, який із них випливає? Нарешті – обмеження, накладені позитивістською концепцією науки, призводили до вилучення зі сфери літературознавства багатьох питань, суттєвості яких дослідники добре усвідомлювали. Вони

<sup>3</sup> Пор: Brunetière, Ferdinand. Ewolucja rodzajów w historii literatury / Przeł. T. Dmochowska / Skwarczyńska S. // Teoria badań literackich za granicą. – T. 1. – Cz. 2. – Kraków, 1966.

були пов'язані не тільки з оцінюванням, а й зі специфікою окремих літературних творів, які дуже важко дозволяли трактувати себе як виключно типові психологічні, історико-культурні чи історико-мовні явища. Ігнорування індивідуальних особливостей творів або виведення їх з неповторних індивідуальних біографій письменників мусило породжувати невдоволення або провадити, як це й відбувалося найчастіше, до неофіційного ламання сцієнтистської дисципліни. Дедалі частіше лунало переконання, що позитивістський статут, який наказував мовчати про те, про що (згідно з ним) не належить запитувати, повинен звільнити місце статуту, який наказує питати про все те, про що не можна вже довше мовчати.

## 2. Початки перелому

Дискусія з позитивізмом почалася вже наприкінці XIX сторіччя. Хоча в наступні роки вона відбувалася головним чином у площині гуманітарних наук, адже саме їхнього статусу вона стосувалася, однак полеміку з позитивістським сцієнтизмом ініціювали представники точних наук, тобто тих, у яких методологія позитивізму знаходила найсильнішу підтримку. Це варто наголосити, оскільки демаскування позитивістських оман, здійснене на ґрунті природознавства, тим сильніше ставило під сумнів усталені правила.

Праці Анрі Пуанкаре та Едуарда ле Руа показали ілюзорність переконань про можливість здобути об'єктивне знання, незалежне від суб'єкта, а також ставили під сумнів монополію природознавства на встановлення досконального зразка наукового пізнання, особливо на пояснення всього згідно з правилом детермінізму. В них також наголошувалось на тому, що пізнання має конвенційний характер, залежний від прийнятих дослідних знарядь. Вважалося, що такий конвенційний характер – а це особливо важливо для літературознавства – був притаманний мовним поняттям. Тим самим предмети, які досліджувала наука про літературу (тобто літературні жанри), втрачали «фактичне» існування, якого вимагали позитивісти, і переходили до категорії умовних інструментів пізнання, а твердження про них було позбавлене абсолютного об'єктивізму й зараховане до ряду умовних і релятивних істин. Їх уже не трактували як представлення того, «як речі існують насправді», а як зручні моделі, що дозволяють систематизувати й описувати дійсність.

У самій гуманістиці та науці про літературу атака на позитивізм стосувалася онтологічних, епістемологічних та аксіологічних питань і прагнула довести, що ці дисципліни відзначаються такою своєрідністю з огляду на свій предмет і пов'язані з ним методи дослідження, що на нього не можна поширювати принципи дослідження, вдалі для предмету природознавства. Проте, незалежно від тієї окремішності, їх необхідно трактувати з однаковою повагою, як і природничі науки, тобто надати їм статусу точної науки, хоча й іншого, ніж у науках про природу.

Антипозитивістська опозиція походила з різних філософських джерел і розвивалася в різних напрямках. Із певним спрощенням можна сказати, що визначальними для гуманістики ХХ сторіччя були виступи проти позитивізму, пов'язані з (1) неоідеалізмом, (2) феноменологією та (3) естетизмом<sup>4</sup>.

Ці три великі інтелектуальні формації займають головний простір на карті антипозитивізму. Вони не мають чіткого розмежування, а частково знаходять одне на одне. В багатьох місцях накладаються особливо напрями, пов'язані з неоідеалізмом та феноменологією – з одного боку, а з іншого – з феноменологією та естетизмом. Крім того, у них було стільки ж розбіжностей, як і сходжень. Неоідеалізм, згідний з феноменологією та естетизмом у вирішенні одних проблем, в інших – частково або цілком їм суперечив. Внутрішні дискусії і брак консолідації у межах антипозитивістських формацій, а також не втрачена актуальність деяких позитивістських доктрин були причиною слабкості всього руху і все ще сильної позиції позитивізму. Зрештою, чимало позитивістських норм вижило в самих антипозитивістських течіях (до них належить передусім сам постулат науковості гуманістики, який, щоправда, розуміли інакше, ніж у позитивістському сцієнтизмі, але саме він визначав ідеал пізнання).

Остаточний удар по рухах відновлення гуманістики наніс вихід Другої світової війни. Він перервав природний розвиток вже виразно сформованих прагнень. Переплетіння суспільно-політичних обставин після її завершення зіштовхнуло весь рух на другорядні позиції. Однак ідеї, сформовані наприкінці ХІХ й на початку ХХ століть, відродилися в другій половині нашого століття, у формі другого великого методологічного перелому в гуманістиці – постмодерністського перелому. Тут удруге прозвучало переконання про неминучу суб'єктивність пізнання й

<sup>4</sup> Оскільки феноменології та різним відмінам естетизму присвячено в цьому збірнику окремі розділи, цей розділ інформує виключно про неоідеалізм.

умовність його результатів, про залежність істини від кутів зору, під якими вона пізнається і виражається, а також про її зв'язок з мовою цього вираження. Так само вдруге літературу було визнано сферою, в якій найповніше звучать гуманістичні ідеали та цінності. Це переконання в обох переломах супроводжувалося стиранням кордонів між літературою та філософією, філософією та літературознавством, літературознавством та естетикою, філософією мови, історією ідей, психологією, культурологією та наукою про світогляд.

### 3. Неоідеалізм

Неоідеалізм охоплює ті методологічні напрями, які в гуманістиці сформувалися під впливом Вільгельма Дільтея в Німеччині, Анрі Бергсона у Франції та Бенедетто Кроче в Італії. Сама назва «неоідеалізм», яка походить з праць відносно мало відомого мислителя Рудольфа Ойкена і охоплює настільки відмінні концепції<sup>5</sup>, передусім вказує на їхній зв'язок із класичною ідеалістичною філософією ХІХ сторіччя. Проте цей зв'язок виявляє себе головним чином в онтологічній сфері; пропозиції неоідеалістів у площині епістемології та методології були вже іншими.

Світогляд неоідеалістичної формації виростав під впливом сильного відчуття кризи, яка на зламі століть охопила світ духовних цінностей, пригнічених матеріальними цінностями. На його захист виступали практично всі неоідеалісти, підносячи до найвищої гідності ті галузі людських звершень, в яких апрактичні цінності, проголошені антикризовою опорою, знаходили найвиразніше втілення. До них належало мистецтво, а особливо література. Проте, щоб увиразнити цей ранг, треба було інтерпретувати науки про гуманітарні явища в такий спосіб, щоб вони своєю серйозністю дорівнялись до природничих наук, які були в пошані у позитивістів. Отож, у перші роки появи цієї формації, ще наприкінці ХІХ сторіччя, нові концепції зосереджувались перш за все на методологічних проблемах.

<sup>5</sup> У польському літературознавстві назву «неоідеалізм» запровадила Стефанія Скварчинська (пор. її «Kierunki w badaniach literackich», Warszawa, 1984, с. 139), проте у вужчому обсязі, ніж тут пропонується. До неоідеалізму дослідниця зарахувала лише інтелектуальні течії, сформовані у німецькому мовному просторі, для французьких залишаючи назву «бергсонізм», а для італійських – «кроченізм» або «експресіонізм». Однак здається, що з огляду на сильне закорінення усіх трьох течій в ідеалістичній філософії ХІХ століття, назву «неоідеалізм» можна поширити на всю формацію.

У цій сфері особливо важливу роль відіграли праці Вільгельма Дільтея, зокрема, його дослідження «Einleitung in die Geisteswissenschaften» («Вступ до гуманітарних наук») з 1870 року. Дільтей наголошував у ній принципову відмінність світу людини і світу природи. Перший керується принципом індивідуалізації, другий – типовості. Перший наповнюють предмети, які є витворами людини й які визначаються співвіднесенням зі значеннями та цінностями, другий – витвори природи, аксіологічно нейтральні й позбавлені значення, якщо не перебувають у відносинах із суб'єктом. «Людськість», – наголошував Дільтей, – треба відокремити як рівень, у понятті якого міститься оцінювання, здійснення цілей, відповідальність, усвідомлення значення життя»<sup>6</sup>.

Аби пізнати гуманітарний предмет, треба, згідно з його специфікою, зайняти позицію розуміння, спрямовану на сенс та цінність. Натомість пізнання предметів, які створила природа, полягає у віднайденні і витлумаченні причин їх появи, а також включенні їх до ряду подібних явищ. Природничі науки пояснюють стани речей, які існують незалежно від людини. Об'єктивізм забезпечує те, що суб'єкт пізнання перебуває у нейтральній позиції щодо цінності, спрямованої на відтворення існуючих фактів. Натомість гуманітарні науки мають справу з предметами, які створив суб'єкт, які відносяться до його відчуття сенсу й пізнаваних цінностей та які суб'єкт пізнання створює ніби наново у стосунку до його світу цінностей. З природи цих предметів випливає, що вони мусять залучати того, хто пізнає, до обов'язків якого входить формулювання оцінок. Однак це не заперечує об'єктивності висновків, які містяться в цих оцінках; Дільтей особливо наголошував, що висловлювання про цінності й оцінні судження мають характер власне суджень, а суб'єктність пізнання належить до специфіки гуманітарних наук.

Отже, особливість гуманітарних наук («наук про дух») полягала для Дільтея у специфіці їхнього предмету, способу його пізнання і в характеристиці суджень, які в них висловлюються.

Предметом гуманістики є, за Дільтеєм, зоб'єктивізовані експресії переживань суб'єкта. Ці предмети визначаються не сферою приналежності; до сфери «наук про дух» входить усе, що є витвором людини, що, вживаючи визначення Флоріана Знанецького, наділено «гуманітарним фактором». Ці експресії мають суто суб'єктивний («внутрішній») характер, проте, оскільки

<sup>6</sup> Diltbey W. Określenie «nauk o duchu» / Kuderowicz Z. Diltbey. – Warszawa, 1987. – S. 186.

вони існують у знаковій («відчуттєвій») формі, вони доступні інтерсуб'єктивному розумінню. «В такого роду фактах, як у самій людині, завжди міститься стосунок зовнішньої, чуттєвої сторони, і сторони, чуттєво невовимої, а отже – внутрішньої»<sup>7</sup>, – писав Дільтей, який уже тоді дуже близько стояв до відкриття семіотичної природи гуманітарних явищ.

Розуміння цих явищ спирається на принципи герменевтики<sup>8</sup> і полягає у відтворювальному переживанні суб'єкта рецепції переживань творчого суб'єкта. Можливість такого наслідувальницького або просто імітуючого вчування в зоб'єктивізовані у знаках чужі психічні стани визначає антропологічна тотожність людських суб'єктів – єдність психічної структури людини. «Взаєморозуміння нам забезпечує спільність, характерну для індивідуумів. (...) ця спільність утілюється в тотожності розуму, у відчуттях симпатії, у взаємозв'язках у сфері прав і обов'язків, які супроводжуються усвідомленням повинності»<sup>9</sup>.

У пізнавальному ланцюзі «переживання – експресія – розуміння» Дільтей, принаймні у деяких своїх працях, також брав до уваги посередництво культурних чинників. Творчий суб'єкт поставав як виразник не стільки індивідуальних, скільки над-особових станів, а його витвори трактувались як експресія «духу» (свідомості) народу чи епохи. Також в акті розуміння допомагали чинники, пов'язані із сформуванням експресії, наприклад, мистецькі традиції. В інтерпретації витвору й описі акту його розуміння Дільтей враховував історичні соціокомунікативні чинники. Однак специфіка твору та його розуміння визначались передусім індивідуальною психічною структурою.

Через те основу для Дільтеєвих гуманітарних наук все ще становила, як і в попередній науковій парадигмі, психологія. Однак це вже не була та генетична психологія, опора позитивістської гуманістики, яка досліджувала закорінені в біографії творця джерела його твору. Для Дільтея розуміння мистецького витвору спиралося, щоправда, на відтворення у психіці реципієнта переживань творця, але було «вже не психологічним пізнанням [...], а поверненням до духовного твору властивої йому структури та закономірності»<sup>10</sup>. Отже, предметом досліджень ставала об'єктивізована експресія.

<sup>7</sup> Ibid. – S. 186–187.

<sup>8</sup> Герменевтика перебувала в полі зацікавлень Дільтея вже від його докторської праці на тему Шляєрмахера. Під впливом Шляєрмахера формувалася й власна Дільтеєва ідея герменевтики як методу розуміння.

<sup>9</sup> Diltbey W. Przeżywanie i rozumienie / Kuderowicz Z. – Op. cit. – S. 207.

<sup>10</sup> Diltbey W. Określenie «nauk o duchu» / Kuderowicz Z. – Op. cit. – S. 187.



Відмінності помітні передусім у підході до співвідношень «автор – твір». Якщо для позитивістського літературознавства вирішальним для пізнання було виведення твору з біографічного досвіду письменника, то для Дільтея «паспортна» біографія, яка складалася з конкретних фактів, втратила значення, а на її місце прийшла творча біографія. Причому творча особистість найчастіше розумілась як своєрідний фільтр, через який проникають надіндивідуальні сили («дух часу» або «дух нації»), що об'єктивізуються у творі й через нього доступні для пізнання. Митець – це геній, який по-особливому інтенсивно переживає «життя» і здатний втілити свої переживання в знаки. Завдяки цьому його досвід стає доступним реципієнтові.

Однак на практиці метою літературної комунікації залишалось, як і в позитивізмі, а іноді й усупереч згаданому постулату, розуміння не стільки художньої експресії, як автономного факту, наділеного власною, незвідною до будь-чого іншого цінністю, скільки порозуміння з автором, а врешті – переживання того «світу життя», який став його досвідом. Мистецтво має в концепції Дільтея своєрідне пізнавальне завдання: воно видобуває те, що для людського життя є найсуттєвішим, навчає розпізнавати духовні цінності й переживати їх. І хоча цю місію воно несе завдяки власним художнім якостям, не вони визначають його сутність – вони є лише службовими цінностями у стосунку до цінностей метафізичних та екзистенційних. Саме завдяки ним «відкривається перспектива бачення поза окремими явищами глибини буття»<sup>11</sup>.

У Дільтеєвій філософії культури всі явища, які виражають стосунки людини й зовнішнього світу, мають той самий ранг – є експресією «життя». Отже, всі гуманітарні науки повчають, по суті, про одне. «Розуміння стане досконалим лише тоді, коли врахує цілість гуманітарних наук»<sup>12</sup>. Тому дуже важко виокремити серед праць Дільтея ті, які належали б до сфери естетики, від тих, які можна було б зарахувати до психології. І хоча деякі з них мають літературознавчі назви (як, наприклад, «Уява поета» з 1887 чи «Переживання і поезія» з 1905 років), однак уміщені в них міркування можна прочитувати як у контексті психології, методології наук, так і поетики. Категорії єдності й цілості, головні для Дільтеєвого мислення, накреслюють також і горизонт, у якому розташовуються окремі «науки про дух».

<sup>11</sup> Dilthey W. *Przeżywanie i rozumienie*. – Op. cit. – S. 211.

<sup>12</sup> Ibid. – S. 209.

Ця властивість думки Дільтея є знаменною для всієї неоідеалістичної формації. Майже у всіх її представників, аж до герменевтів та дослідників літератури з кола темпичної критики 70-х років, не можна виділити науку про літературу. Будучи включеною в мережу залежності з усією гуманістикою, вона набувала особливої важливості, тим більшої, що серед усіх витворів людини література загально визнавалась найдосконалішим втіленням її прагнень і цінностей.

На протигагу до Дільтеєвого неоідеалізму, концепції Бергсона і Кроче були зорієнтовані не на методологічні, а перш за все на онтологічні й епістемологічні проблеми. В них домінують питання, пов'язані з буттєвим статусом мистецтва та зі способом його існування. Вирішення цих проблем підпорядковується загальним філософським поглядам обох мислителів, становлячи немовби їхню ілюстрацію.

Виклад найважливіших ідей Бенедетто Кроче можна знайти в його головній праці зі сфери естетики «*Eстетика come la scienza dell'espressione e linguistica generale*» (1902). Основні переконання задекларовано вже в самій назві. Згідно з нею, філософія – це наука про експресію, отже, її предмет і сфера покриваються з предметом і сферою естетики. «Воістину, експресія вичерпує всю філософію», – наголошував Кроче<sup>13</sup>. Але сферу філософії Кроче розширив ще більше. Серед усіх експресій (Дільтеєвих «витворів духу») його найбільше цікавили ті, які зоб'єктивізувались у мові. Адже тут переживання людини та її відносини зі світом знаходять по-особливому інтенсивний вираз. При цьому будь-яка мовна діяльність має естетичний статус; кожна людина наділена здатністю експресії. Літературні твори, не пов'язані з практичною діяльністю, які постали нібито безкорисно, відрізняються тільки по-особливому виразними й пізнавально багатими експресіями. Тому, досліджуючи саме їх, можна сформулювати загальну концепцію експресії, а тим самим – лінгвістики, естетики та філософії. Кордони поміж цими галузями науки та їхніми предметами у концепції Кроче не існують.

Кроче, подібно до Дільтея, розрізняв внутрішню експресію і експресію, виражену назовні. Однак, на протигагу до німецького неоідеаліста, для якого поміж переживанням (внутрішньою експресією) та її зовнішнім вираженням не спостерігалось істотних відмінностей, Кроче наголошував на їхній нетотожності,

<sup>13</sup> Croce B. *Aesthetics / Modern Literary Criticism 1880–1970* / Ed. by L. J. Lipkin and A. W. Litz. – New York, 1972. – P. 396.

а також на вищості й більшій досконалості експресії, яка міститься у психіці творця порівняно з експресією, яка здобула зовнішнє вираження. Адже в процесі екстеріоризації експресії та її «перекладу» на знаковий матеріал відбувається девальвація первинно досконалого переживання. Митець, прагнучи дати йому зовнішнє вираження, стикається з опором матеріалу, він також зазвичай не є аж таким вправним майстром, щоб до кінця виразити те, що перебувало у сфері його внутрішніх переживань. Кроче вважав виражену експресію гіршою, здевальвованою також з огляду на те, що в перекладі на культурні знаки, за природою своєю надіндивідуальні, вона втрачає властиву собі неповторність.

Однак такою є ціна, яку митець платить за можливість участі в міжлюдському взаєморозумінні. Якби його експресія мала зберегти первісну досконалість, вона не була б інтерсуб'єктивно доступною. Проте італійський філософ захищав суто індивідуальний характер експресій, у тому числі сформованих тиском культурних схем, заперечуючи саму можливість їхнього зіставлення й порівняння одне з одним. У випадку літературних експресій це означало виключення з науки про літературу будь-яких інших способів пізнання літературного твору, крім інтерпретації окремих творів. Отож, заперечувались генологія та компаративістика, а іноді також історія літератури, особливо у тій версії, в якій вона існувала в позитивізмі. Натомість привілейоване становище зайняла стилістика – як галузь, спрямована саме на те, що абсолютно індивідуальне й неповторне, що є вираженням боротьби митця з силами, які його переважають.

Подібно до мистецької експресії, яка постає під впливом одиничного, інтуїтивного, безпосереднього спілкування з дійсністю, її пізнання також спирається на інтуїцію. Інтуїція – це пізнавальна влада, яку Кроче, подібно до Бергсона, протиставляв інтелектові. Це протиставлення мало виразний оцінний характер. Лише інтуїтивне пізнання можна визнати ретельним, тільки воно провадить до важливих і цінних результатів. Інтуїція забезпечує передусім доступ до внутрішньої експресії, яка приховується «в душі» митця. Реципієнт може в такий спосіб ототожнити себе з творцем і розширити свої переживання переживаннями митця.

Це поєднання не є цілком безкорисливим – воно відіграє своєрідну пізнавальну роль. Щоправда, Кроче був далекий від обтяження мистецтва безпосередніми, невідкладними обов'яз-

ками перед зовнішнім світом. «Мені справді бракує слів, щоб належно осміяти тих мислителів, які й сьогодні, так само як колись, плутають образ зі спостереженням і з образу роблять спостереження», трактуючи мистецький твір «як візерунок, копію або наслідування природи, або як історію певної особи і певного часу», – патетично полемізував він з натуралістичною та соціологічною естетикою<sup>14</sup>. Однак він наголошував, що мистецтво є найдосконалішою формою пізнання («зіркою пізнання»). Інтуїтивне переживання світу, яке було дане митцеві й яке він виразив у творі, долаючи опір матеріалу, власну невправність і культурні схеми, стає переживанням реципієнта. На думку Кроче, так як у Дільтея, завдяки цьому «мистецтво забезпечує інтенсивність відчуття життя, (...) ту гостроту спостереження, завдяки якій ми насолоджуємось повнотою світу»<sup>15</sup>. Під цим кутом зору воно було для італійського експресіоніста незрівняним. Однак воно було вільне від дидактичних, моральних, ідеологічних, релігійних зобов'язань, і навіть від ігрових та гедоністичних функцій. Адже наділення їх цими ролями створювало б можливість інструменталізації експресії й уможливило б її використання для непередбачуваних цілей, що перед лицем діагностованої суспільної кризи та пов'язаних з нею загроз Кроче, так само, як і Дільтея, вважав особливо небезпечним. Захист, за Кантом, «безкорисливості» мистецтва мав у підсумку служити захистові світу духовних цінностей від «користей», які вважались недобрими.

У концепції Кроче на інтуїцію спиралася також оцінка твору. Мірою його цінності була щирість вираження творця. Реципієнт у стані інтуїтивно відрізнити щирі експресію від нещирої і відкинути цю останню. Інші критерії оцінювання Кроче вважав неадекватними з огляду на неповторність мистецьких звершень і заперечував їх.

Недовіра до всіх, окрім інтуїтивного, способів пізнання, нехіль до узагальнень і пояснень об'єднувала італійського експресіоніста з Анрі Бергсоном. І в його концепції, подібно до Кроче, думка про літературу розвивалася на маргінесі розмірковувань, присвячених філософським проблемам. Бергсон не залишив, по суті, жодного конкретного естетичного трактату, хоча часто писав на тему мистецтва, передусім – літературно-

<sup>14</sup> Croce B. *Zarys estetyki / Przekład zbiorowy.* – Warszawa, 1961. – S. 84.

<sup>15</sup> Dilthey W. *Próba analizy świadomości moralnej / Przeł. O. Dobijanka / Teoria badań literackich za granicą / Wybór i opracowanie S. Skwarczyńska.* – Kraków, 1974. – T. 2. – Cz. 1. – S. 83.

го<sup>16</sup>. Проте для літературознавства його міркування, розпорошені по різних виданнях, є дуже важливими з огляду на присутній у них мотив критики пізнання і критики мови.

У концепції Бергсона твір мистецтва народжувався за посередництвом креативної вітальної сили, якою митець мав володіти у набагато інтенсивнішому ступені, ніж звичайна людина<sup>17</sup>. Ця сила відіграла головну роль не тільки у стосунку до мистецьких витворів; вона була основним елементом, визначальним для «життя», своєрідною енергією, яка призводила до того, що світ перебуває у вічному русі – існує, розвивається, індивідуалізується, змінюється. Творець за допомогою інтуїції розпізнає оту неназвану, але елементарну для життя силу і відтворює її в мистецтві. Завдяки цьому воно виконує особливі пізнавальні функції, які не можна порівняти з будь-яким іншим пізнанням. Адже твір мистецтва безпосередньо передає бачення отої єдиної автентичної дійсності.

Інтуїція – це також єдина дорога, яка веде до відкриття «життя». Вона є очевидною й не вимагає доведення, забезпечує абсолютно певним і безсумнівним пізнанням – так само як твір, який є її вираженням. Розумове пізнання, властиве для природничих наук, не в стані сягнути цих покладів дійсності. Адже розум виймає з часу і схематизує об'єкт пізнання, робить його статичним, тим самим фальшуючи його істинну природу.

Носієм цього фальшуючого і фальшивого пізнання є дискурсивна мова. Вона є знаряддям пізнавального механіцизму та натуралізму. Граматичні і логічні категорії були у Бергсона відповідниками онтологічних категорій. Іменник відповідав, наприклад, за занепад текучої природи світу, а постульованою як найдосконаліша, бо згідною з «вічним триванням» і рухом, частиною мови було дієслово. Дискурсивна мова «зіставляє й асоціює подібні устрої, потім ділить групи на підгрупи, всередині яких подібність є ще більшою і т.д.», у результаті доходючи до формул, де «найживіша думка крижаніє [...]». Слово обертається проти думки, літера вбиває дух»<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Найбільш вичерпно свою концепцію літератури Бергсон виклав у монографії «Le Rire» («Сміх»), 1900 р.

<sup>17</sup> Пор.: «Ми сприймаємо і любимо художників [...] через те, власне, що самі бачили щось із того, що вони нам показують. Але ми бачили, не усвідомлюючи того. Це було для нас натхненне, але миттєве, загублене бачення [...] Художник його ізолював і так добре зафіксував на полотні, що відтепер ми будемо змушені спостерігати у дійсності те, що він побачив» (Bergson H. *Postrzeżenie zmiany / Przeł. P. Beylin / P. Beylin. Myśl i ruch.* – Warszawa, 1963. – S. 106.

<sup>18</sup> Bergson H. *Ewolucja twórcza / Przeł. F. Znaniecki.* – Warszawa, 1957. – S. 33, 119.

Захисту від пізнавальних деформацій розуму Бергсон шукав у філософії інтуїції та в літературі. Адже і перша, і друга «виходять за межі твердих понять [...] або звільняються від твердих, готових понять і творять поняття зовсім відмінні від тих, які ми зазвичай вживаємо, тобто: гнучкі, рухомі, майже текучі уявлення»<sup>19</sup>. І перша, і друга творять «істинний» образ світу в свідомості реципієнта.

Єдність філософування та мистецької творчості поширюється в концепції Бергсона також і на реципієнта. Він також повинен застосовувати у спілкуванні з твором мистецтва єдине певне пізнавальне знаряддя, яким є інтуїція. Пізнавальне схоплення дійсності, чи то реальної, чи то художньої, вимагає особливого акту «інтелектуальної симпатії», «проникнення», як поетично висловився про це Бергсон, «до нутра» предмету пізнання і «поєднання» з ним.

Пізнання, подібно до творення, є суто індивідуальним актом. У випадку літературних творів воно полягає не в раціональному їх поясненні, відтворюванні генези (якщо вже так – то таку генезу Бергсон вбачав у несвідомих переживаннях митця, його прихованих прагненнях і мріях), ані тим більше – у класифікуванні за гіпотетичними подібностями з іншими творами. Пізнавально спілкуватися з мистецтвом слова означає радше піддаватися неповторній «мелодії» твору. Отже, подібно як у Кроче, літературознавчі дослідження набували вигляду збирання інтерпретацій окремих творів. Досконала інтерпретація мала полягати, крім того, у відтворенні в дослідницькому дискурсі мови митця, у примноженні його стилю та наслідуванні створеного ним світу, який віддзеркалює «істинний» світ, несфальшований розумом. Найважливіше завдання літературознавства полягало в «співпереживанні» дослідником твору, немовби у створенні його наново у критичному тексті, а тим самим – у викликанні в свідомості реципієнта того пізнавального досвіду, який випав на долю творця, а потім увійшов до життя дослідника. Мова мистецької критики, а відтак і мова літературознавства, повинна мати символічний, недискурсивний характер. У такий спосіб поетика ототожнювалася з поезією, а наука – з мистецтвом. З позиції пізнавальних якостей і процедур розуміння, філософський текст не відрізняється від мистецького твору. Кордон між мистецтвом і філософією, так чітко накреслені в позитивістській думці, яка зараховувала філософію до науки, Бергсон цілковито анулював.

<sup>19</sup> Bergson H. *Wstęp do metafizyki / Przeł. K. Bleszyński // Myśl i ruch.* – S. 27.



#### 4. Відгомін неоідеалізму в літературознавчих дослідженнях

Як уже наголошувалось, концепції Дільтея, Бергсона та Кроче не можна визнати суто літературознавчими. Вони належать радше до думки пограниччя: охоплюють простір між філософією, естетикою, теорією культури, філософією історії і філософією світоглядів, та навіть антропологією. Під цим кутом зору вони, зрештою, є знаменними для гуманістики ХХ сторіччя, яка зазвичай (особливо у смузі від антипозитивістського до постмодерністського переломів) нищить бар'єри поміж окремими галузями науки, встановлені в позитивістській методології. Однак у думці дослідників, які належали до неоідеалістичної формації, література була постійно присутньою і навіть займала особливе місце. Саме на прикладі літературних творів вони вирішували принципові філософські й методологічні питання. Під впливом цих теорій потім сформувалися вже суто літературознавчі концепції.

З-під знаку Дільтея в німецькому літературознавстві з'явилися дві головні течії досліджень: панорамні культурно-історичні синтети та монографії великих творчих особистостей. У першій з них, представленій іменами Германа Августа Корфа, Рудольфа Унгера та Герберта Цисажа, література сприймалась з перспективи історії ідей – як експресія «духу» часу або народу. В другій, для якої знаковими були дослідження Фрідріха Гундольфа та Ернста Бертрама, домінували праці про видатних письменників як про геніальних особистостей, які найінтенсивніше виражають свій час і його панівні цінності.

Під впливом Дільтея, але не тільки його, сформувався, крім того, напрям омислення літератури, принципово відмінний від обох згаданих. Немалу роль у його становленні відіграли також праці другої важливої школи в німецькому неоідеалізмі початку ХХ сторіччя – баденської школи, пов'язаної з Гайнріхом Рокертом і Вільгельмом Віндельбандом. Її представники постулювали опис окремих мистецьких явищ як власне мистецьких, а відтак контекст, у який вони вміщували літературу, творили не світогляди чи ідеї, а інші види мистецтва. Крім того, вони прагнули до своєрідного структурального опису твору: до розуміння закономірностей його будови, щоб на цій підставі сформулювати принципи, які керують надісторично виокремленими типами творів.

Найвиразніші для такого мислення про літературне мистецтво праці постали у течії так званого взаємного освітлення мистецтв. Її ініціатором став Гайнріх Вельфлін – у книзі «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» («Основні поняття історії мистецтва») з 1915 року. Він запропонував у ній проект типології мистецтв відповідно до двох протилежних стилів: ренесансного і барокового. Їхню опозиційність дослідник характеризував у термінах, почерпнутих із пластичних мистецтв: лінеарності – малярськості, замкненої форми – відкритої форми, поверхневості – глибини, єдності – різноманітності, статичності – динаміки. Ці ідеалізовані риси ренесансного та барокового стилів Вельфлін поширив потім на всю історію мистецтва і трактував її як вираження форм бачення та інтерпретування світу, як експресію певних тривалих в історії позицій щодо дійсності<sup>20</sup>. До літературознавства типологію Вельфліна перенесли Оскар Вальцель і Фріц Штріх<sup>21</sup>. Вони також відносили, під впливом Дільтеєвої філософії світоглядів, моделі мистецьких форм до аісторичних, «вічних», способів суб'єктних взаємовідносин зі світом, які виражались у певних мистецьких формах.

На протигагу до філософії Дільтея, вплив якої на літературознавчу думку легко ідентифікувати, концепції Бергсона і Кроче не залишили в літературознавчих дослідженнях такого виразного, глибокого сліду. Вони радше надихали в загальному сенсі, так і не породивши ніяких певних шкіл. Напевно, причиною цього була ідіографічна спрямованість обох мислителів, неохочих до будь-яких узагальнень і типологій. Вона зводила літературознавчі дослідження до інтерпретації окремих творів, принципи якої залежали лише від особистості інтерпретатора.

Бергсонізм вплинув на французьку літературну критику передусім у сфері концепції пізнання твору. У працях таких дослідників, як П'єр Одіа та Альбер Тібодє, знайшла застосування Бергсонова концепція інтуїції – як найдосконалішої й безсумнівної пізнавальної влади. Для розуміння літературного твору прийняття цієї концепції означало, що прочитання залежить від особистих уподобань і преференцій дослідника, який не мусить шукати жодної додаткової підтримки для пропонованої інтерпретації. Він, властиво, зв'язаний тільки одним – самим твором,

<sup>20</sup> Поп.: Wölfflin H. Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej / Przeł. D. Hanulanka. – Wrocław – Warszawa, 1962.

<sup>21</sup> Поп.: Strich F. Transpozycja pojęcia baroku ze sztuk plastycznych na poezję / Przeł. A. Węgrzecki / Współczesna teoria badań literackich za granicą / Opr. H. Markiewicz. – T. 2. – Kraków, 1976.

імпресіоністичне прочитання якого легітимізується його власним відчуттям дійсності. Добрий критик повинен при цьому ототожнити себе з пізнаваним текстом (і його творцем) до такої міри, щоб у критичному тексті відтворити переживання митця, які призвели до появи твору і надання йому остаточної форми, та передати його читачеві у стилі, що імітує стиль пізнаваного твору в такий спосіб, щоб той міг потім сам емоційно реконструювати творчий акт.

Одіа застосував до інтерпретації літератури також інший мотив філософії Бергсона – концепцію *élan vital*, тобто життєвої енергії, яка формує дійсність. Очевидно, також не без впливу еволюціоністської концепції літературних жанрів Брюнетьєра, він трактував твори як живі організми, простежуючи їхнє народження у свідомості митця і розвиток їхнього мовного формування аж по дозрілий і застиглий у певному вигляді текст. Така «біографістика» тексту<sup>22</sup> також посилювалась на пізнавальну силу інтуїції, яка гарантувала злиття свідомості дослідника зі свідомістю творця.

«Повторне створення» було також головною метою літературного пізнання в концепції Рамона Фернадеса. Однак метою в ній було не тільки відтворення мистецького процесу, а й – на його підставі – перенесення того, що втілене у мистецькій формі, у план філософії чи історії ідей. Отже, Фернадес перекладав художні символи на інтелектуальні змісти згідно з Бергсоноювою концепцією символу як сліду того, що не можна виразити. Однак одночасно він заперечував ідею Бергсона про те, що саме завдяки символам мистецтво володіє неперевершеною, відкривчою силою пізнання й опанування світу, а свій пізнавальний зміст передає за посередництвом викликання, «привідкривання», наближення, а не – як це робив Фернадес – безпосереднім вказуванням чи, тим більше, називанням. Адже цей зміст є недоступним для розуму і не піддається перекладові на категоризований інтелектуальний дискурс.

Апорія, виявлена в застосуванні ідей Бергсона до аналізу літератури в критичних працях Фернадеса, характерна також для праць, які постали у школі стилістики, сформованої під впливом філософії Кроче. Концепція Кроче взагалі виключає будь-яке інше, крім стилістичного, інтерпретування літературних творів, оскільки кожне з них виражає неповторну індивідуальність творця, спонтанний вибух незалежної особистості, виявом якої може бути тільки стиль твору.

<sup>22</sup> «Biographie de l'oeuvre» – це назва праці Одіа з 1924 року.

Однак у площині стилю розігрується битва особи з понад-особовими нормами. А відтак, досліджуючи стиль, треба брати до уваги як правила, так і їх порушення, а правила, пов'язані чи то з системою мови, чи то з історичними конвенціями або напрямами, репрезентують надособову стихію. Як боротьбу індивідуального з конвенційним сприймали стиль два німецькі дослідники, які розвинули ідеї Кроче, піддаючи їх, щоправда, принциповій реінтерпретації, – Лео Шпіцер і Карл Фослер. Вони по-особливому наголошували при цьому на ідеї Кроче про єдність змісту та форми, вираження й того, що виражається. Це переконання дозволяло їм за допомогою аналізу мовно-стилістичної конструкції твору робити висновки про особистість його автора.

Неоідеалістичні концепції також надзвичайно сильно вплинули й на польське літературознавство міжвоєнного періоду. Особливий вплив справили ідеї Дільтея, очевидно, найкраще засвоєні, про які найбільше писали й які застосовували на практиці. У їхньому горизонті формувалися погляди Юліуша Кляйна, Зигмунта Лемпіцького, почасти – Стефанії Скварчинської. Крочеанізм, своєю чергою, залишив глибокий слід у працях Конрада Гурського та Віктора Вайнтрауба. Найслабше, мабуть, відлуння мали праці Бергсона і критиків, які походили з його школи, парадоксально: у тих дослідників, які з бергсонівською школою в літературознавстві мали небагато спільного<sup>23</sup>. Мабуть, найбільший відгомін вони мали в концепції Романа Інгардена, яка, проте, репрезентує вже іншу течію антипозитивістської гуманістики – феноменологію.

<sup>23</sup> Концепції Фернадеса присвячена стаття М. Крідля, який у польському літературознавстві був представником формалістського напрямку; пор.: *Kridl M. Ramon Fernandez / W różnych przekrojach.* – Warszawa, 1939. А найширшу презентацію доробку Бергсона здійснив Р. Інгарден у праці «Інтуїція та інтелект у Анрі Бергсона. Виклад теорії і спроба критики», опублікованій німецькою мовою в 1921 році (польський переклад Марії Турович міститься у збірнику праць Інгардена «Z badań nad filozofią współczesną», Варшава, 1963).

## Герменевтика

### 1. Вступ

Немає однієї герменевтики. Однак незалежно від багатоманіття різних концепцій і герменевтичних методів, всі вони пов'язані певними зв'язками спорідненості. Адже герменевтика – це практика розуміння текстів (написаних, вимовлених, культурних), сукупність правил і процедур, які визначають принципи їх інтерпретації, метод і теорія інтерпретації (в теології, філології, праві, історіографії, психології), теорія розуміння, яка проблематизує сам його феномен та механізми, нарешті – напрям і дослідницька школа (або радше група шкіл) у літературознавстві та філософії. Її різні версії об'єднує переконання, що досягнення сенсу досліджуваних явищ, значення текстів, механізмів культури чи суспільств, вимагає сходження «нижче» рівня того, що доступне на їхній «поверхні». Таким чином істина, бо тут ідеться саме про неї (хоча на її місці могли б також стояти категорії змісту, сенсу, значення чи сутності), є тим, що необхідно спеціально видобувати з-під «видимого» чи так званого буквального значення. В основі герменевтичного мислення лежить переконання, що завдяки відповідним діям можна дійти до автентичного значення, віднайти сенс, зрозуміти дійсні (і часто приховані) механізми, які керують тим, що явне.

Історична і міфологічна герменевтика відсилає до Гермеса, посланця грецьких богів, який супроводжував людей аж до Гадесу, володаря снів, мандрівника, опікуна купців, пастухів і подорожніх. Але передусім – винахідника мовлення і письма, ліри і флейти Пана<sup>24</sup>, а також перекладача, тобто того, хто мав завдання тлумачити людям слова богів, виконуючи функцію посередника між божественною сферою та цариною людського світу. Герменевтика відсилає до Гермеса як патрона тлумачення й інтерпретації, тому що герменевтика займається інтерпретацією і тлумаченням, розумінням і сенсом.

Отже, герменевтика є мистецтвом і теорією, а також практикою тлумачення, інтерпретації сенсу текстів. Первісно (міфоло-

<sup>24</sup> Wodziński C. Hermes i Eros // *Його ж*, Hermes i Eros. Eseje drugie, Warszawa 1997, s. 7–8.

гічно) вона мала полягати у посередництві між богами і людьми, однак її історичні джерела беруть початок, з одного боку, з грецької традиції, а з іншого – з екзегези та інтерпретації «Святого Письма».

### 2. Герменевтика на службі у богів і Бога

З грецької герменевтику виводять зі слів *hermeneia* – висловлювання, вираження, вияснення прихованого; *hermeneus* – той, хто вияснює, пояснює, перекладач; *hermeneutikos* – те, що стосується вияснення. Перший герменевтичний трактат написав Арістотель (384 – 322 до н. е.). У юнацькому творі «Герменевтика» (Περὶ ἑρμηνείας)<sup>25</sup> філософ сформулював концепцію (яку розвивав потім, зокрема в «Аналітиках») правильного формулювання висловлювання про дійність і її відповідного сприйняття (інтерпретації). Він рішучо виступив проти кратилівсько-платонівського переконання про відповідність слів світові відчуттів. «Назва – це звук, який щось значить завдяки домовленості»<sup>26</sup>, – наголошував філософ і відразу додавав: «Кожне висловлювання щось означає, але не як знаряддя, а, як ми вже сказали, завдяки домовленості»<sup>27</sup>. Слова, за Арістотелем, є конвенціонально санкціонованими знаками речей, вони щось означають, але не є ані істинними, ані хибними. Їх можна у довільний спосіб добирати і усталювати, але в комунікації суттєвим є те, щоб точно визначати їхнє значення.

Першу теоретико-практичну концепцію інтерпретативної методології запропонував сучасник Ісуса Христа Філон з Олександрії (бл. 13 р. до н. е. – бл. 54 р. н. е.). Виходячи з неоплатонівських принципів, він доводив можливість транспозиції об'явлених істин, істин віри на філософські проблеми та істини, виявляв присутність спекулятивних істин у сакральних текстах. Застосовуючи алегоричний метод інтерпретації Біблії, він доводив раціональність і зрозумілість її змісту. Але найважливішим було те, що Філон постулював вихід за межі дослівного значення тексту і включення його інтерпретації до ширшого контексту (наприклад, теологічного). Він також прагнув до усталення сукупності принципів, які зробили б можливим правильне читання Святого Письма. На Філона посилалися Климент Олек-

<sup>25</sup> *Aristoteles. Hermeneutika*, przeł. K. Leśniak // *Його ж*, Dzieła wszystkie, t. 1, Warszawa 1990, s. 65–88.

<sup>26</sup> Там само, s. 70.

<sup>27</sup> Там само, s. 71.



сандрійський (бл. 150 – між 211 та 216 рр. н. е.), отець Грецької Церкви і християнський філософ, та Ориген (бл. 185–254). Останній у трактаті «Про начала» (Περὶ ἀρχῶν/ De Principis, між 220 та 230 рр. н. е.)<sup>28</sup> зосередив герменевтичні дослідження на виявленні духовного сенсу Біблії, доступ до якого дає екзегеза, тобто аналіз символів. Через те він постулював алегоричну процедуру читання. Ориген створив теоретичний опис потрійної структури сенсу в тексті: дослівного, морального та духовного вимірів. Але, як наголошує дослідник герменевтики, на практиці він розрізняв лише «літеру» і «дух»<sup>29</sup>. Систематична концепція герменевтики з'явилася лише в творах і практиці св. Августина (354 – 430). У «Про християнську науку» («De Doctrina Christiana») <sup>30</sup> Отець Церкви аналізував комунікативні функції знаку, що дозволило йому відкрити такий факт: якщо слова в Біблії й можуть стосуватися Бога, однак записали їх люди. Через те їх треба розуміти як дороговкази, орієнтаційні знаки, які вказують лише спосіб поведінки і не є безпосереднім виявленням істини.

Аж до періоду Реформації герменевтика оберталася в зачарованому колі, яке визначали Отці Церкви і догмати теології. Лише рішучий спротив Лютера проти монополії на інтерпретацію Біблії, яку забезпечила собі Католицька Церква, спричинив радикальну зміну у підході до аналізу не тільки Святого Письма, а й будь-яких текстів. Його було – певною мірою – звільнено від нав'язаної концепції єдиної правильної інтерпретації, Святе Письмо стало доступним читачеві з-поза церковної спільноти. Ренесанс, відкриваючи можливості читання Святого Письма, призвів також до пошуків екзегетичних досліджень античної літератури, що в першу чергу виявлялося у визнанні світських творів гідними герменевтичного дослідження.

Першою суто герменевтичною працею вважається твір «Clavis Scripturae Sacrae» («Ключ до Святого Письма», 1567) Маттіяса Флаціуса Іллірікуса (1520–1575), який був, по суті, протестантським підручником з екзегези. Будучи приналежним до традиції теологічної герменевтики, трактат підніс необхідність застосування в екзегетичній практиці поглиблених риторичних досліджень, а тим самим наголошував роль мови у формуванні значення. А сам термін «герменевтика» у нетеологічному сенсі

<sup>28</sup> Orygenes. O zasadach, przeł. S. Kalinowski, Kraków 1996.

<sup>29</sup> Jeanrond W. G. Hermeneutyka teologiczna, przeł. M. Borowska, Kraków 1999.

<sup>30</sup> Augustyn św. O nauce chrześcijańskiej, przeł. J. Sukowski, Warszawa 1989.

з'явився у назві твору Й. К. Даннгауера «Hermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacrarum litterarum» (1654). Цей мислитель не тільки здійснив першу в Новому часі концептуалізацію герменевтики, а й додатково підніс потребу її застосування до правничих, медичних і теологічних текстів. Варто наголосити тут особливий історичний момент, у який з'явилася праця Даннгауера, що фактично відкриває для герменевтики позатеологічні, позарелігійні перспективи. Це сталося вже після того, як Реформація проголосила вищість Святого Письма, але також (а може й передусім) відразу після виходу в світ найважливіших праць Декарта<sup>31</sup>. В такий спосіб методологічна, наукова традиція, яка лягла в основу Нового часу, збігається водночас із початком нового розуміння герменевтики.

### 3. Герменевтика нового часу

#### 3а. Початки філологічної герменевтики (Шляєрмахер)

Початки такої концепції герменевтики як теорії інтерпретації та розуміння тексту, яка була характерною для більшості мислителів ХХ століття, можна знайти у працях одного з найвидатніших представників наряду філологічної герменевтики, євангелістського теолога Фрідріха Ернста Данієля Шляєрмахера (1768 – 1834), одного з чільних філософів, філологів і теологів романтичного руху в Німеччині. Саме завдяки йому, а потім уже Вільгельмові Дільтею, загальна герменевтика здобула статус філософської проблеми. Суттєвим є також факт, що біблійна, а також філологічна, класична герменевтика функціонували паралельно лише від виданої в 1757 році праці Георга Ф. Маєра (1718 – 1777) «Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst». Їх об'єднували й ототожнювали одну з одною на рівні застосовуваних процедур (біблійна герменевтика послуговується методами інтерпретації, писав Маєр). Проте, по суті, їх перестав розділяти лише Шляєрмахер, уможливаючи тим самим утвердження герменевтики як науки про процедури інтерпретації і механізми розуміння. Шляєрмахер, автор праць, присвячених теології (його найбільший твір, опублікований у 1821 – 1822 роках, – це «Der christliche Glaube»), а також етиці («Monologen» і «Grundlinien einer Kritik der bisherigen Sittenlehre»), за життя

<sup>31</sup> «Міркування про метод» – 1637, «Медитації про першу філософію» – 1641, «Засади філософії» – 1644, «Пристрасті душі» – 1649.

не видав жодної окремої праці, присвяченої герменевтиці. Лише після смерті в його документах знайшли нотатки до лекцій, присвячених її проблемам<sup>32</sup>. Теолог поставив завдання збудувати універсальну герменевтику не стільки як теоретичну науку, скільки як практичне вміння інтерпретації і розуміння текстів. Маючи на меті визначення основ систематичного підходу до проблеми інтерпретації, він досліджував не тільки правила й алгоритми інтерпретування та тлумачення текстів. По суті, він просунувся значно далі, аналізуючи сам процес розуміння, який усе-таки визначає будь-яку інтерпретацію. Тим самим він перший окреслив ті наслідки для розуміння, які випливають з механізму герменевтичного кола. Отже, одним з істотних результатів дослідницької праці Шляєрмахера була локалізація в самому центрі герменевтичних проблем поняття розуміння, на яке приречений кожний суб'єкт. Іншим результатом такого підходу було визначення герменевтики саме як теорії розуміння, яка проблематизує сам його механізм.

Про герменевтичне коло як основний принцип розуміння та герменевтичної процедури він писав, що «ніхто не може навіть почати інтерпретацію без нього»<sup>33</sup>. Коло є механізмом людського розуміння. Його ідея зводиться до того, що цілість може бути зрозумілою лише через її частини, які, своєю чергою, можна розуміти тільки у співвідношеннях із цілістю, яку вони будують і якій належать. Коло діє на різноманітних рівнях – як відчитуваних слів і побудованих з них речень, так і речень та текстів, з них складених, текстів, які становлять частину цілісного доробку даного автора, текстів як реалізації генологічних ознак, слів, речень і текстів як мікрочастин усього культурного контексту і т.д. Уявлення про ціле, яке є тільки певним вступним проектом, що впливає з першого й побіжного огляду, становить одну з перших умов розуміння її частин, а відтак і постановки інтерпретації, започаткування дії інтерпретування. Причому, що необхідно наголосити, циркулярність, характерна для інтерпретації, відбувається не тільки у рамках певних рівнів, а й між ними. Ми не зрозуміємо тексту без знання про культуру, в якій він функціонує, але й наша перцепція культури може спиратися лише на часткові розуміння конкретних текстів, які її конституують.

<sup>32</sup> *Schleiermacher F. E. Hermeneutics: The Handwritten Manuscript*, transl. by J. Duke and J. Forstman, ed. by H. Kimmerle, Missoula, Mon, 1977.

<sup>33</sup> *Schleiermacher F. E. Hermeneutics...*, op. cit., s. 196.

Інтерпретація, за версією Шляєрмахера, має дві сторони, які було описано за допомогою опозиційних категорій граматичного розуміння і психологічного розуміння (технічного). Цей поділ впливає з факту, що кожне висловлювання одночасно детермінується і співвизначається мовою, якою його було виражено, а також думками (інтенціями) його надавача. Під цим кутом зору граматичне розуміння оперує граматичним, лексичним чи генологічним контекстом тексту, а психологічне прагне до правильної локалізації тексту в контексті «інтелектуального життя автора» (що вимагає, зокрема, бібліографічних пошуків). Внаслідок цього поняття психологічного розуміння врешті-решт відсилає до того, що Шляєрмахер називає розпізнаванням присутності автора у мові тексту. При цьому граматична інтерпретація є об'єктивною (предметною) інтерпретацією остільки, оскільки психологічна є суб'єктивною (суб'єктною). Перша визначає спосіб конструкції як форму делімітації значення, а друга – навіювання, підсування значення. Обидві не можуть застосовуватись у досконалій гармонії, оскільки це передбачало б, що автор ужив мову абсолютно правильно, а читач, своєю чергою, досконало її зрозумів. Мистецтво герменевтики полягає у вмінні переходу від однієї перспективи до іншої, в акцентуванні то на одному аспекті відчитання тексту, то на іншому.

Філолог додатково поєднує передумову про функціонування герменевтичного кола та існування двох сторін інтерпретації з двома методами, або ж двома рухами, які повинні постійно виконуватись в інтерпретації. Вони зводяться до дивінативного та порівняльного підходів, які постійно перебувають у певних взаємостосунках і які не можна розділяти. Дивінативний напрямок визначає прагнення до розуміння автора в його індивідуальності, неповторності, творчій інтимності і полягає у спробі вживання інтерпретатора в позицію автора. Отже, він шукає інтенцію тексту. Проте Шляєрмахер наголошує на тому, що це не означає, що з боку інтерпретатора можливе повторення твору чи повного відтворення контексту або умов його появи. Насправді йдеться про читацький жест вживання в ситуацію автора. Натомість порівняльний напрямок здійснює спроби зрозуміти прочитаний твір як реалізацію певного типу, характерного для моделей певних художніх рішень. У цій концепції текст функціонує у порівняльному співвідношенні з іншими текстами (вона передбачає рефлексивний пізнавальний процес). Ще раз повторимо за Шляєрмахером, що ці два напрямки не можна розділяти, оскільки дивінація має повноваження саме в афірма-

тивному порівнянні, без якого вона була б неконклюзивною. Порівняльний напрямок, своєю чергою, сам по собі не в стані забезпечити зв'язність і єдність інтерпретації. Загальне і особливе мусять постійно взаємодіяти<sup>34</sup>.

Наслідком таких міркувань є те, що перед інтерпретацією, а отже, й перед герменевтикою, постає мета: «зрозуміти текст так само, і навіть краще від автора»<sup>35</sup>. Завданням інтерпретатора є знайти і вказати ті місця в тексті, ті його риси, які сам автор міг не усвідомлювати. Причому, а на цьому Шляєрмахер особливо наголошував, це завдання є лише певною метою, воно визначає ідеал інтерпретації. До нього можна тільки наближатися; ідеальна, повна інтерпретація залишається лише у сфері проекту, вона недосяжна. Жодна конкретна екзегеза, жодне партикулярне, індивідуальне відчитання тексту не в стані вичерпати його сенс. Навіть найліпше прочитання продовжує залишатися апроксимацією, наближенням до ідеалу, яке підлягає черговим удосконаленням, коректурам<sup>36</sup>. Зрештою, інтерпретація є завданням принципово нескінченим. Адже інтерпретатор не тільки мусить роз'ядати текст як витвір індивідуальної мови, як неповторний мовний запис, а водночас і накладати його на весь культурний контекст, у якому той з'явився, разом з усіма його механізмами, нескінченною кількістю різноманітних стосунків між усіма елементами культури у момент появи твору. Крім того, ідеальна інтерпретація вміщує досліджуваний текст у мережі історичних і мовних впливів, які не тільки впливали на твір перед і під час його написання, а й випливають із самого твору, детермінуючи різноманітні зміни у культурному (літературному, мовному...) оточенні. Отже, інтерпретація є нескінченною і багаторівневою дією, яка вимагає біографічних, бібліографічних, стилістичних, мовних, історичних, суспільних, психологічних досліджень. Інтерпретація – як принципово ідеальна екзегеза – є неможливою. Проте Шляєрмахер не ставить перед екзегетом таких радикальних завдань. Рішення щодо того, як далеко і в яких напрямках повинна рухатися інтерпретація, мусить визначатися практичними міркуваннями.

<sup>34</sup> Schleiermacher F. E. The Hermeneutics: Outline of the 1819 Lectures, transl. by J. Wojcik and R. Haas, in: The Hermeneutic Tradition. From Ast to Ricoeur, ed. by Gayle L. Ormiston and Alan D. Schrift, Albany NY, 1990, p. 98.

<sup>35</sup> Schleiermacher F. E. Hermeneutics..., op. cit., s. 112.

<sup>36</sup> Schleiermacher F. E. The Hermeneutics: Outline of the 1819 Lectures, op. cit., s. 97.

### 36. Представники герменевтики підозр (Маркс, Ніцше, Фройд)

Як ми вже згадували, центральним для герменевтики є питання інтерпретації (екзегези) та сенсу, значення, до якого треба прагнути. При цьому герменевт не задовільняється буквальним значенням слів досліджуваного тексту, як і не затримується на поверхні явищ, які входять до поля його уваги. В самій основі герменевтичного мислення лежить принцип про існування істини, істинного сенсу, прихованого, закопаного під поверхнею, який необхідно видобути на яв. Через те герменевтика, як процедура пошуку прихованого сенсу, в ХХ столітті великою мірою спиралася на ідеї трьох мислителів, які проблематизували відомі у філософії концепції про поверхню і глибину явищ, а також приховану дію найістотніших механізмів. Вони витворили сучасну інтерпретацію цих проблем, пов'язану з психологією, економікою та етикою. Тим самим вони дали справжній імпульс для розвитку герменевтики у широкому (не тільки теологічному, філологічному, правничому чи філософському) масштабі. Тож не можна не згадати філософські традиції Карла Маркса, Фрідріха Ніцше та Зіґмунда Фройда, які, хоча й не належать безпосередньо до герменевтичної течії, але, безсумнівно, становлять сьогодні одну з її найістотніших інспірацій. З цієї причини варто також стисло розповісти про ті їхні погляди, які мають стосунок до герменевтичної проблематики.

#### Карл Маркс

Теорію неусвідомлюваних чинників, які визначають людське життя, а також принцип генеральної автентичності, істинності прихованого й неусвідомлюваного, найповніше розвинув Фройд, але основи під неї заклав уже в середині ХІХ століття Карл Маркс (1818 – 1882) у неопублікованому за життя рукописі «Німецької ідеології» («Die Deutsche Ideologie») та у виданій в 1859 році праці «До проблеми критики політичної економії» («Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie») <sup>37</sup>.

Формулюючи головні тези історичного матеріалізму, співавтор «Комуністичного маніфесту» наголошував існування «поглибленої» («дворівневої») структури людської свідомості. Перший рівень утворюють реальні зв'язки і стосунки між суспіль-

<sup>37</sup> Marks K. Przyczynek do krytyki ekonomii politycznej // K. Marks, F. Engels. Dzieła, przeł. J. Dewitz, K. Bleszyński, Warszawa 1966.



ною і політичною структурою та виробництвом, свідомість класової приналежності та знання, що це буттєві умови формують усю духовну, теоретичну надбудову, що буття становить вихідну точку для регуляції щоденного життя. Другий рівень з'являється, коли «на певному щаблі свого розвитку матеріальні виробничі сили суспільства потрапляють у суперечність з існуючими стосунками виробництва»<sup>38</sup>. Такий стан речей призводить до асиметрії, браку рівноваги, нерівномірності між обсягом праці й очікуваними від неї результатами і реальними можливостями та результатами, які залишаються неспівмірними щодо тих перших. Це призводить до драматичної зміни економічної основи. В такій ситуації зміни люди починають виправдовувати конфлікт (розрив), який виникає, правовими, політичними, релігійними, художніми чи філософськими формами – так звані ідеологічними формами, характерною рисою яких є принципова неправдивість, які містифікують реальні суспільні стосунки. Як можна прочитати: «... люди завжди витворювали собі фальшиві уявлення про самих себе, про те, чим вони є або чим повинні бути. Вони побудували свої стосунки відповідно до своїх уявлень про Бога, про нормальну людину і т. д. І вони, творці, схилили чоло перед своїми витворами»<sup>39</sup>. Маркс наголошує фальшивість, ілюзорність і фантазматичність людських ідей, догматів, уявлень, яким ми піддаємось.

Ідеологія в його розумінні – це омани, якими ми пояснюємо свою життєву ситуацію, це ефект суперечності між різними пізнавальними інтересами, між нашими прагненнями і можливостями їх здійснення. В ситуації неможливості досягнення того, що ми дійсно хочемо, ми починаємо творити уявні суспільні конструкції, дійсності, істот, феномени (релігія), системи (філософія, етика), продукти, які не мають позитивної практичної цінності (мистецтво), які вказують нам інші цілі – досяжні, хоча неправдиві або непорібні. Люди дозволяють собі хибно витлумачувати закономірності довколишньої дійсності, містифікують її. «Витворювання ідей, уявлень, свідомості відразу сплітається безпосередньо з матеріальною діяльністю людей та їхніми матеріальними взаємовідносинами, становить мову реально-го світу»<sup>40</sup>, – наголошує Маркс.

Однак змальована тут система є системою, скажімо так, причиново-наслідковою, вона вже є завершеною реконструкцією

<sup>38</sup> Там само, с. 9.

<sup>39</sup> Marks K., Engels F. Ideologia niemiecka // Dzieła, przeł. J. Dewitz, K. Błęszyński, Warszawa 1961, t. 3, s. 13.

<sup>40</sup> Там само, с. 27.

механізмів, згідно з якими люди функціонують у суспільстві. Проте феноменально ситуація виглядає інакше. Маркс пише так: «Уявлення, мислення, духовне спілкування людей впливають тут іще безпосередньо з їхніх матеріальних стосунків. Так само стоїть справа з духовним виробництвом, яке виражається в мові політики, законів, моралі, релігії, метафізики і т.д. якогось народу. Свідомість не може ніколи бути нічим іншим, як свідомим буттям, а буття людей – це їхній реальний життєвий процес. Якщо виглядає на те, що в усій ідеології люди і їхні стосунки стоять на голові як у камері-обскурі, то це явище в такий самий спосіб виникає з їхнього історичного життєвого процесу, як відвернення предметів на сітківці від їхнього безпосереднього фізичного життєвого процесу»<sup>41</sup>. Ідеологія не є формою фальшивої свідомості, тобто ілюзорної репрезентації дійсності. Як наголошує словенський філософ Славој Жижек, «це радше сама дійсність розуміється як «ідеологічна». «Ідеологічною» є не «хибна свідомість» буття (суспільного), а ідеологічним є саме буття, яке підтримується «хибною свідомістю»<sup>42</sup>. Ідеологія, будучи помилковим тлумаченням власних принципів і передумов, є, по суті, таким різновидом брехні, який переживається як правда. Люди не тільки не знають, що їхньою дійсністю керує принцип ілюзії, а й помилково тлумачать власне саму ілюзію, саму ідеологію – не помічають її, натуралізують, підлягаючи її переможній силі структуризації дійсності. Вони сприймають засновані на тому фантазмати системи і співвідношення не тільки як природні й одвічні, а передусім як правильні. Отже, йдеться про те, що, визнаючи лише вибрані ідеологічні форми, вони фактично ігнорують усю ідеологічну, фантазматичну структуру світу. Тож в остаточному рахунку підтримують фантазмат, який будує їхню дійсність, визначає суспільні відносини, який, по суті, становить підпору людського буття і свідомості, надаючи їм видимість єдності.

Карл Маркс і Фрідріх Енгельс (1820–1895), критикуючи різні форми суспільної свідомості, які вони назвали ідеологією, стверджують, що хоча ті самі є продуктом історичних суспільних відносин – вони затуляють власну історичність, коли усвідомлюються як природні й одвічні. Це призводить до неможливості для осіб і груп зрозуміти їхню дійсну ситуацію, до прихо-

<sup>41</sup> Там само, с. 27.

<sup>42</sup> Žižek S. Jak Marks wymyślił symptom // Його ж, Wzniosły obiekt ideologii, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001, s. 34. Див. також L. Szczegółka. Między mistyfikacją a nieświadomością. O pojęciu świadomości fałszywej, Poznań 1999.

вування від суспільної свідомості її класової основи. Внаслідок цього людей перестає цікавити правда, вони жадають певної неправди. Відома афористична формула: «Не свідомість визначає життя, а життя визначає свідомість»<sup>43</sup>, становить, як постулат, спробу скинути кайдани неправдивих уявлень.

Філософи наголошують, що саме буття, реальні умови «життя» мають бути точкою відліку, основою організації всієї духовної надбудови, а також чітко доводять, що в актуальних суспільних практиках усе відбувається якраз навпаки (Маркс називає цей механізм фетишистичним відверненням). Це система фальшивих ідей, неспівмірних і невідповідних дійсності, є чинником організації суспільного та індивідуального життя, відносинами між людською працею, її продуктами та їхньою споживацькою вартістю<sup>44</sup>. Такою мірою поняття ідеології та хибної свідомості стають дослідницькими категоріями з герменевтичним походженням і застосуванням<sup>45</sup>. Фантазмат, ідеологія, які підпали під фетишизацію у процесі їхньої натуралізації, продовжують приховувати собою (під собою) позитивну сітку відносин. Тож необхідно продертися крізь (поверхневу) оболонку на перший погляд автентичних потреб до тих механізмів, які до цього часу перебували у сховку, прикриті шаром фальшивої надбудови різноманітних філософій, релігій, законів і мистецтв<sup>46</sup>. Треба відкрити істинні, реальні відносини між людьми.

Нагадування тез Маркса і Енгельса про хибну свідомість є тут просто необхідним, оскільки саме Маркс дав такий потужний імпульс для недовіри до того, що є немовбито очевидним або таким вважається, для пошуку істинних мотивів діяльності – прихованих глибше, неусвідомлюваних. Тому цього радикального суспільного мислителя й організатора робітничого руху було проголошено засновником так званої школи підозр, або герменевтики підозр, до якої, крім нього, зараховують також Ніцше і Фройда. Ці три вчителі підозріливості, як назвала їх історія філософії, своїми заходами та постулатами демаскації і відкидання вірогідності наочного, задали тон усьому пізнішому розвиткові людської думки – почавши з середини XIX століття і аж до сьогодні.

<sup>43</sup> Marks, Engels. Ideologia niemiecka, s. 28.

<sup>44</sup> Marks Karol. Fetyszizm towarowy i jego tajemnica, przeł. H. Lauer // Kapi- tał, t. 1, ks. 1, Warszawa 1956, s. 76–89.

<sup>45</sup> Siemek Marek. Marksizm a tradycja hermeneutyczna // Його ж, Filozofia, dialektyka, rzeczywistość, Warszawa 1982.

<sup>46</sup> Див. антологію Marksizm i literaturoznawstwo współczesne, wyb. i oprac. A. Lam, B. Owczarek, Warszawa 1979.

## Фрідріх Ніцше

З числа різноманітних ідей Фрідріха Ніцше (1844–1900) тут, безумовно, треба згадати про дві, які значно вплинули на гуманістику кінця XIX і всього XX століття. Першою є осмислення мови і модусів людського пізнання; другою – критика примату свідомості та проголошення суб'єкта мовним конструктом, фікцією.

Як пам'ятаємо, герменевтика від самого початку ставила своїм завданням пояснювати Слово Боже. В основі як грецької, так і християнської традиції лежав неунікний принцип присутності богів, Бога. Через те герменевтика могла вірити в один правильний сенс, у нередукувальну істину, до якої можна дійти. В цьому контексті необхідно згадати про два суттєві моменти творчості Ніцше<sup>47</sup>. Першим є есе «Про істину й хибу в позаморальному сенсі» (1873). Це в ньому філософ писав: «Говорячи про дерева, барви, сніг і квіти ми віримо, що знаємо щось про самі речі, в той час як не маємо нічого, крім метафор речей, метафор, які зовсім не відповідають первинним сутностям. (...) ... весь матеріал, у якому й на якому працює потім і буде людина істини, дослідник, філософ, береться якщо не з повітря, то в усякому разі не з сутності речей»<sup>48</sup>. Не існує істинного пізнання, у своїй пізнавальній діяльності ми приречені на ілюзію, видимість. Нам доступні лише різноманітні представлення, репрезентації – усі мовного, тропологічного (метафоричного, метонімічного) характеру. Тим, що залишається людині, є інтерпретація як спосіб пізнання світу. Не (причиново-наслідкове) дослідження або виявлення (яке передбачає об'єктивний аналіз і вимагає остаточної певності і сталості), а саме інтерпретування дійсності, яка функціонує тропологічно. Як пише Марковський у своїй книзі про Ніцше: «Інтерпретація – це буття: буття у своїй основі саме цілковито є інтерпретацією, таким чином, буття/бути – це інтерпретувати і бути інтерпретованим»<sup>49</sup>. Інтерпретування виявляється механізмом, який іманентно вписано у структуру людства.

<sup>47</sup> Про зв'язки філософії Ніцше з герменевтикою: M. P. Markowski. Nietzsche i hermeneutyka // Його ж, Nietzsche. Filozofia interpretacji, Kraków 2001, s. 15–78.

<sup>48</sup> Nietzsche F. O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie // Його ж, Pisma pozostałe 1862 – 1875, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 187.

<sup>49</sup> Markowski. Tekst bytu // Його ж, Nietzsche, цит. пр, s. 181.

Другим суттєвим моментом, безпосередньо пов'язаним із наведеними міркуваннями, є слова Заратустри: «Бог помер!»<sup>50</sup>. Вмираючи, Бог забрав із собою Сенс та Істину – остаточні і безсумнівні гарантії світу. Істина померла разом з Богом – людина вже не має можливості їх осягнення, світ, у якому вона живе, вже не можна об'єктивно пізнавати. Він стає текстом. Усі філософські («чисті») категорії виявляються інтерпретаціями: «Немає ані «духу», ані розуму, ані мислення, ані свідомості, ні душі, ні волі, ні істини, – підкреслює філософ, – це все ні до чого не придатні фікції»<sup>51</sup>. Інтерпретація є водночас способом існування і модусом пізнання. Адже світ є не тільки текстом, а й ефектом інтерпретації. Змінюється статус дійсності, а відтак і істини, яка тепер виявляється «рухливою армією метафор, метонімії, антропоморфізмів...»<sup>52</sup>. Ніцше переосмлює не тільки основні філософські категорії, а й передусім саме пізнання і його передумови. На його думку, воно має, по-перше, суспільний характер, «це означає, що люди з певною метою – щоб уникнути страждань і боротьби між собою – домовилися про те, що є істинним, а що хибним», як пише Марковський<sup>53</sup>, по-друге, власне тропологічний, наслідком чого є зникнення дистанції між предметом пізнання і самими способами пізнання. Людина інтерпретує і водночас є інтерпретованою. Вона може тільки інтерпретувати і, можливо, вибирати між різними інтерпретаціями (образами) світу, кожен з яких прагне до верховенства, хоче мати статус єдиного правильного тлумачення. Кожна інтерпретація, наголошує Ніцше, конкурує з іншими за визнання і владу, кожна здійснює своє впорядкування світу, закладає свої відносини, здійснює свої оцінки і виключення. Як пише філософ: «По суті, інтерпретація є засобом для того, щоб чимось завладіти»<sup>54</sup>.

Ніцше робить ще один дуже важливий жест. Після заперечення прозорості розуму, мислення, душі та істини, в 277 параграфі «Жадання влади» він стверджує: «Суб'єкт є фікцією...»<sup>55</sup>. Філософ фактично онтологізує в такий спосіб категорію інтерпретації, яка стає принципом існування і пізнання того ж таки

<sup>50</sup> Nietzsche F. *Przedmowa Zaratustry* // Його ж, *Tako rzecze Zaratustra*. Książka dla wszystkich i dla nikogo, przeł. W. Berent, Poznań 1995, s. 9.

<sup>51</sup> Nietzsche F. *Wola mocy*. Próba przemiany wszystkich wartości (studia i fragmenty), przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa 1910–1911, s. 302.

<sup>52</sup> Nietzsche. *O prawdzie...*, s. 189.

<sup>53</sup> Markowski. *Poznanie jako trop* // Його ж, Nietzsche, s. 88.

<sup>54</sup> Nietzsche F. *Sierpień 1885 – jesień 1887* // Його ж, *Pisma pozostałe 1876–1889*, przeł. B. Baran, Kraków 1994, s. 202.

<sup>55</sup> Nietzsche. *Wola mocy*, s. 310.

існування. Він відкидає принцип примату свідомості, міцно сплітаючи між собою мову і мислення. Результатом є неминухо мовний характер будь-якого досвіду. А наслідком – інтерпретація – перша, єдина і остання можливість людини. Свідомість у сприйнятті Ніцше (і це, можливо, у найбільш очевидний спосіб об'єднує його з Марксом і Фройдом) виявляється лише ефектом поверхні, конструктом, результатом дії багатьох прихованих сил, про які сама свідомість не має поняття. «Все, що стає свідомим, є кінцевим явищем, завершенням – і не викликає нічого...»<sup>56</sup>, читаємо ми в «Жаданні влади». Свідомість є результатом чогось іншого, його ефектом. Суб'єкт, свідомість є непрозорими, є переплетінням мови і різноманітних сил (суспільних, культурних, моральних і т. д.). А з цього випливає виновок про нескінченність інтерпретації. Адже не тільки не треба питати, наголошує Ніцше, до чого ми дійдемо, яку істину пізнаємо, інтерпретуючи (бо таку істину ми самі щоразу творимо), а також не треба питати: хто інтерпретує (оскільки суб'єкт є конструктом), тому що одночасно ми самі є інтерпретованими. Мішель Фуко (1926–1984) коментував тези Ніцше про нескінченність інтерпретації в такий спосіб: «Не існує нічого абсолютно першого, що було б предметом інтерпретації, адже, по суті, все вже є інтерпретацією, кожен знак є сам по собі не річчю, яка зазнає інтерпретативних заходів, а інтерпретацією самих знаків»<sup>57</sup>. Отже, єдиним, що існує, є інтерпретація, нескінченно живуча, безкінечна. Немає джерельного примату знаків, оскільки – як казав Заратустра: «Бог уже помер!»<sup>58</sup>, а разом з ним істинне значення, будь-який неподільний сенс та істина, а також переконання про можливість її осягнення. «Я називаю це браком філології, – писав Ніцше, – могли прочитати текст як текст без посередництва інтерпретацій є найпізнішою формою «внутрішнього досвіду», – можливо, майже неможливою...»<sup>59</sup>.

### Зігмунд Фройд

Зігмунд Фройд (1856 – 1939), третій серед творців герменевтики підозр, є, в першу чергу, засновником нової психологічної школи, яка початково мала характер клінічної психології,

<sup>56</sup> Там само, s. 294.

<sup>57</sup> Foucault M. Nietzsche, Freud, Marks, przeł. K. Matuszewski // «Literatura na Świecie» 1988, nr 6, s. 258.

<sup>58</sup> Nietzsche Fryderyk. *Przedmowa Zaratustry* // Його ж, *Tako rzecze Zaratustra*. Książka dla wszystkich i dla nikogo, przeł. W. Berent, Poznań 1995, s. 9.

<sup>59</sup> Nietzsche. *Wola mocy*, s. 298.



а потім поступово перетворилась на загальну концепцію людини і людської цивілізації<sup>60</sup>. Психоаналіз, адже саме так було названо нову галузь науки, як у своєму ранньому, науковому вигляді, так і пізнішому – філософському, становив чергову модель (і методологію) інтерпретації людини.

«В аналітичному трактуванні відбувається лише обмін словами між аналізованим і лікарем. Пацієнт говорить, розповідає про минулі переживання, про теперішні враження, скаржиться, сповідається зі своїх прагнень і відчуттів. (...) Слова колись були чудодійними й до цього часу слово зберегло щось від своєї чудодійної сили. (...) Отже, ми не будемо у психотерапії легковажити вживання слів...»<sup>61</sup>, – так розпочинає Фройд цикл лекцій, які потім утворюють, либонь, найпопулярнішу з його книг – «Вступ до психоаналізу» («Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse», 1917). Ці слова дозволяють водночас видобути і накреслити герменевтичний потенціал психоаналізу. Концепція Фройда базується принаймні на кількох принципах, які тут необхідно вказати. По-перше, психоаналітик стверджує, що мова – це медіум, через поверхневий шар якого можна дійти до того, що приховане. Мова є сферою, яка щось собою прикриває, водночас уможлиблюючи доступ до нього. Відтак можна стверджувати про існування двох просторів, рівнів прояву психічних механізмів: одним є так званий прихований сенс (der latente Sinn – латентний сенс), який не з'являється у просторі самоусвідомлення людини (пацієнта), другим – явний сенс (der offenbare Sinn), який функціонує в рамках свідомості особи, оскільки вона могла його прийняти. Ці дослідження провадять до викриття стосунків посилення даного сенсу (випханих змістів представлень) на інший сенс, який його деформує. Фройд виходить тут із фундаментальної передумови змістовності будь-яких психічних явищ і розглядає мову як простір деформованих імпульсивних представлень (die Triebvorstellung). Як наголошує польський дослідник психоаналізу Павел Дибель: «Розшифрування сутності цієї деформації та її причин становить властиве завдання «психоаналітичної герменевтики»<sup>62</sup>. Герменевтичний характер цієї вихідної точки зводиться до відносно ранніх відкриттів у дослід-

<sup>60</sup> Див.: Dybel P. Dwa języki psychoanalizy Freuda [i] Ucieczka sensu // Його ж, Dialog i represja, Warszawa 1995, s. 53–92 [i] 93–124.

<sup>61</sup> Freud S. Wstęp // Його ж, Wstęp do psychoanalizy, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1994, s. 51.

<sup>62</sup> Dybel P. Spór o interpretację dzieła Freuda // Його ж, Freuda sen o kulturze, Warszawa 1996, s. 9.

ницькій практиці автора «Тлумачення сновидінь»<sup>63</sup> («Die Traumdeutung», 1900), згідно з якими сенс мають усі патологічні явища і такі, які на перший погляд є позбавленими сенсу (помилкові дії, сновидіння, хворобливі симптоми, дотепи, забування). Як він пише: «... сновидіння ніколи не займається справами, які не були б гідні того, щоб ним зайнятися вдень...»<sup>64</sup>. Герменевтичним є водночас переконання про можливість добратися до механізмів, які детермінують ці дії, а також до їхнього значення.

Оті неусвідомлювані змісти встановлюються за допомогою імпульсивних представлень. Вони є основною субстанцією неусвідомлюваного і як такі становлять залишок від гіпотетичного первинного і природного для людини стану, коли не сформувалася ще культура, а разом з нею й усілякі обмеження<sup>65</sup>. Вони можуть бути усвідомлені тільки завдяки медіації мови, яка їх модифікує. Отже там, де функціонує мова, маємо справу з невідлучними від неї деформаціями. Тому явний сенс явищ (сновидінь, літературних творів) цікавить психоаналітика лише з огляду на свої механізми деформації і прочитується у стосунку до імпульсивних представлень, які йому передують<sup>66</sup>.

Одним із найсуттєвіших висновків з такого стану речей є розбиття суб'єкта, яке здійснює Фройд (у ранній період своєї дослідницької діяльності, в праці з 1915 року «Несвідомість» – «Das Unbewusste»<sup>67</sup>) на неусвідомлюване (Нсв), досвідомість (Дсв) та свідомість (Св). Свідомість перестає тут бути джерелом усіляких значень, найважливішою інстанцією в житті людини, її істини є вторинними і оманливими. Саме на рівні неусвідомлюваного конституюються імпульсивні представлення, які прагнуть до своєї реалізації (отже, й усвідомлення), які потім будуть витіснені свідомістю. Як пише Фройд: «...психічний акт проходить, загалом, через дві фази, між якими включено певний різновид контролю («цензури»). У першій фазі акт є неусвідомлюваним і належить до системи «Нсв»; якщо в процесі контролю його відкидає цензура, то перехід у другу фазу для нього закрито; в такому випадку він є «витісненим» і мусить залишатися

<sup>63</sup> Freud S. Objaśnienie marzeń sennych, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.

<sup>64</sup> Freud S. Marzenia senne, przeł. W. Szewczuk // Його ж, Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne, przeł. L. Jekels, H. Ivánka, W. Szewczuk, Warszawa 1994, s. 375.

<sup>65</sup> Z. Freud. Kultura jako źródło cierpień, przeł. J. Prokopiuk // Його ж, Kultura jako źródło cierpień, oprac. R. Reszke, Warszawa 1995, s. 5–96.

<sup>66</sup> Див.: Dybel. Dwa języki..., s. 75–81.

<sup>67</sup> Freud S. Nieświadomość, przeł. M. Poręba // Z. Rosińska, Freud, Warszawa 2002, s. 193–225.

неусвідомлюваним. Якщо ж він пройде цю фазу успішно, то вступає у другу фазу і починає належати до другої системи, яку ми б назвали системою «Св». (...) Він ще не свідомий, хоча, напевно, є «здатним на свідомість»<sup>68</sup>, і належить уже до системи «Дсв». Цю так звану I топіку Фройд змодифікував у 1923 році («Я і Воно» – «Das Ich und das Es»<sup>69</sup>), коли запропонував поділ на Над-я (Über-ich), Я (Ich) та Воно (Es), який становить так звану II топіку. Другий поділ не є відповідником першого, його наслідком є відкриття, що відтепер уже не можна говорити просто про поділ на свідомість і неусвідомлюване. В результаті висувається гіпотеза про функціонування, по-перше, потягів (еротичного, метою якого є творення і зберігання зв'язків, цілості, а також танатичного – нищівного, який репрезентує інертну, регресивну тенденцію живої матерії до повернення до неорганічного стану), по-друге, принципи задоволення та принципи дійсності. Обидва різновиди потягів переплітаються між собою, змішуються, а керує ними згаданий уже принцип задоволення, який проголошує, що організм і психічний апарат людини керуються цілеспрямованим прагненням до задоволення, до уникання болю і необмеженого задоволення потреб. Однак не всі потреби можуть бути задоволені у необмежений спосіб (що характеризує лише первісну людину), адже людина є суспільною істотою, яка живе в культурі, тобто у рамках певних обмежень і заборон. Як пише Фройд: «Під впливом інстинкту самозбереження особи його (тобто принцип задоволення – А. В.) заступає принцип дійсності. Не відмовляючись від наміру досягнення в остаточному рахунку також і задоволення, він, однак, вимагає і доводить до відсунення її задоволення, до відмови від деяких можливостей цього задоволення, а також до тимчасового толерування прикрості...»<sup>70</sup>. В іншому місці психоаналітик додає: «Доля притлумлення одиничного прагнення полягає в тому, що охоронець не пропустив його з несвідомої системи до досвідомої системи»<sup>71</sup>. В такий спосіб ми доходимо до тих змістів, до яких доходить також психоаналітична герменевтика. Адже ефектом притлумлених потягів, конфлікту між Воно (Es), яке прагне до задоволення, та інстанцією Супер-я, яке його обмежує, є, зокрема, сублимація, процес перемішування енергії

<sup>68</sup> Там само, s. 199–200.

<sup>69</sup> Freud Z. Ego i Id // Його ж, Poza zasadą przyjemności, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 91–144.

<sup>70</sup> Freud Z. Poza zasadą przyjemności, przeł. J. Prokopiuk // Його ж, Poza zasadą..., s. 24.

<sup>71</sup> Freud S. Opór i tłumienie // Його ж, Wstęp do..., s. 276.

потягів, завдяки чому вона скеровується на нову мету – цього разу суспільно, культурно прийнятну. Сублимація виявляється механізмом творчих дій, завдяки їй у грі фантазії ми черпаємо задоволення із того, що не могло нам дати задоволення як реальне. Притлумлені потяги стають основою мистецтва, літератури. Ми не обмежуємо їх абсолютно, вони самі знаходять (опосередкований, ілюзорний) спосіб реалізації. «Власне кажучи, ми не можемо ні від чого відмовитись, – пише Фройд у статті «Поет і фантазування» (Der Dichter und das Phantasieren, 1908), – ми лише замінюємо одну річ іншою; те, що здається відмовою, є насправді заступним утворенням, сурогатом. (...) ... справжня розкіш переживання літературного твору впливає зі звільнення нашої психіки від напружень...»<sup>72</sup>. Зв'язок літературної творчості з сублимацією вказує на специфіку психоаналітичної герменевтики. Адже завдяки гіпотезі про існування неусвідомлюваних утворень, які дають про себе знати за допомогою різноманітних сигналів у рамках поверхневого, свідомого, психоаналітик припускає, що можна із застосуванням відповідної процедури розпізнати оті «приховані» механізми. Інтерпретатор прагне до демаскації сигналів несвідомого (прихований сенс), до видобуття їх з-під явних явищ (явний сенс), які вдають із себе те, чим вони не є. Отже, завдання полягає в охопленні водночас деформованого та недеформованого сенсу і у відтворенні сенсу витіснених із неусвідомлюваного потягових представлень. Психоаналіз в іпостасі розуміння прагне до відкриття закритих значень. Отже, інтерпретація, центральна категорія у психоаналізі, виявляється водночас методом пізнання і лікування, немов лупа зосереджує в собі методологію дослідження і саму концепцію людини. Почавши з основоположного для неї «Тлумачення снів» і аж до наших днів, психоаналіз є мистецтвом інтерпретації»<sup>73</sup>.

#### 4. Основи сучасної герменевтики (Дільтей)

##### Вільгельм Дільтей

Якщо Шляєрмахер і підготував ґрунт для такого розуміння герменевтики, яке знайшло свою артикуляцію в працях Віль-

<sup>72</sup> Freud S. Pisarz a fantazjowanie, przeł. M. Leśniewska // Teoretycznoliterackie tematy i problemy, wyb. D. Ulicka, Warszawa 2003, s. 214–222.

<sup>73</sup> Про застосування психоаналізу в літературі див.: Psychoanaliza i literatura, red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001.

гельма Дільтея (1833–1911), де вона постала як теорія і методологія інтерпретації текстів, то треба наголосити, що його наступник значно розвинув і змодифікував сферу її застосування, зробивши предметом інтерпретації будь-які людські дії й витвори. Ця модифікація випливала з відмінних принципів філософа, який в опублікованій у 1883 році праці «Einleitung in die Geisteswissenschaften» («Вступ до гуманітарних наук») як мету своїх досліджень визначив створення систематизованої методології для всіх гуманітарних наук і звільнення їх тим самим від наукових парадигм природознавства. Виходячи з протиставлення природничих і гуманітарних наук, Дільтей констатував факт, що якщо природничі науки (Naturwissenschaften) прагнуть до вияснення (Erklärung), то метою гуманістики (Geisteswissenschaften) є розуміння (Verstehen). Цим самим він розглядав гуманістику в перспективі філософських проблем, осмислюючи, зокрема, її епістемологічні основи та практичні методології. Базуючись на такій програмі досліджень, філософ наголошував, що розуміння, як мета гуманітарних наук, відноситься до проблеми пізнання об'єктивізованих проявів людського життя. Оті, відчуттєво доступні, прояви психічного життя, незважаючи на їхню різноморідність, насправді об'єднують спосіб, у який ми їх пізнаємо – розуміння, яке, по суті, є тлумаченням, інтепретацією (Deutung). Завданням інтерпретації є відтворення (Nachbildung) чужого життєвого досвіду, а внаслідок цього – осягнення знання про предмет свого дослідження. Якщо ж розуміння та інтерпретація є спільними для всіх людей, то методологія гуманітарних наук своїм предметом повинна мати всі культурні витвори. Герменевтика виявляється в такій ситуації не тільки мистецтвом інтерпретації і розуміння текстів, а й методологією гуманітарних наук. Вона стає, по суті, загальною теорією розуміння – вже не тільки текстів, а всіх, як стверджував Дільтей, проявів життя.

Така позиція базувалась на формі описової психології, головні ідеї якої було накреслено у праці з 1894 року «Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie» («Ідеї описової та аналітичної психології»). Вже в «Einleitung» Дільтей висловлював переконання, що «оскільки найпростіший елемент серед усіх, які може виділити суспільно-історичний аналіз дійсності, виступає у психології, то саме вона є першою і найосновнішою дисципліною серед інших гуманітарних дисциплін»<sup>74</sup>. Якщо у

<sup>74</sup> Diltbey W. Einleitung in die Geisteswissenschaften, rozdz. VIII, ks. I, cyt. za: W. Diltbey, Psychologia, antropologia a humanistyka, przeł. K. Krystyna // Z. Kuderowicz, Diltbey, Warszawa 1967, s. 175.

більш ранній праці філософ доводив факт, що психічна структура є, по суті, підґрунтям культури та історії, то в пізнішій він уже значно уточнив не тільки категорію описової психології, а й тих елементів, які містяться в її оптиці. Збігнев Кудерович, польський дослідник і перекладач Дільтея, окреслює його дослідницьку програму в такий спосіб: «Реалізація постульованої описової психології вимагала пояснення явищ, які в сукупності творили художню творчість. Ця творчість як здатність до новаторства становила підґрунтя історичних змін і появи нових явищ у літературі та мистецтві. Явище уяви митця, здатності до фантазування, явище рецепції мистецтва і порозуміння між творцем та сприймачем його творів – усе це треба було проаналізувати, щоб зрозуміти психічне підґрунтя мистецтва»<sup>75</sup>. Звичайно, завданням, яке поставив перед собою філософ, було не тільки випрацювання методології гуманітарних наук чи методологічні міркування про психічні процеси. Адже Дільтей розширив поле зацікавлень, наголошуючи, що метою гуманістики є дослідження, а відтак і пізнання об'єктивізованих витворів життя – будь-яких значущих виражень людського існування: жестів, дій, життя у розумінні біографічної одиниці, інституцій, суспільних структур і, звичайно, творів мистецтва (літератури, малярства і т.д.). Шлях до цього пізнання найкраще виражає категорія розуміння, яка є спільною для всіх людей і становить спільний процес дослідження, адекватний усій різноморідності предметів, що піддаються герменевтичній процедурі. Вже тоді цей наступник Шляєрмахера послуговувався теоретичними категоріями, які не тільки були характерними для всієї його філософської творчості, а й накреслювали коло пошуків, визначаючи разом з тим досягнуті результати. Зрештою, такі категорії – предмет його винаходу й опрацювання – як: переживання (Erlebnis); експресія, вираження (Ausdruck); відтворювальне переживання (Nacherlebnis); вияснення (Erklärung); розуміння (Verstehen); значення (Bedeutung); сенс (Sinn); тлумачення (Auslegung) у результаті створили мову герменевтики ХХ століття.

Діючи в рамках окресленої таким чином парадигми, Дільтей у процесі дослідження робив головний акцент на індивідуальному – на індивідуумі. Тим самим він здійснив жест відкидання позитивістської парадигми (разом із позитивістською психологією, яку визначали природознавчі зразки). Отже, він наголошував на іманентному характері пізнання у стосунку до життя,

<sup>75</sup> Kuderowicz Z. Wilhelm Diltbey jako teoretyk sztuki // W. Diltbey, Pisma estetyczne, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1982, s. XIX–XX.



який визначався іманентним становищем людської думки. Як він писав: мислення ніколи не може вийти за межі життя; тільки тоді, коли ми відкинемо усі трансценденції в нашому способі розуміння самих себе, усі зовнішні щодо життя тези та концепції, ми дійдемо до відповідних методів опису й аналізу людської дійсності. Така позиція допровадила до потреби теоретичного осмислення тих переживань, виразом яких є, зокрема, поезія і які пов'язуються з проблемами творчої фантазії та експресії особистості. У праці з 1997 року під назвою «Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik («Уява поета. Елементи поетики»<sup>76</sup>) саме поетичну уяву він розглядав як ту вирішальну силу, яка не стільки наслідує, скільки творить, будучи закоріненою у найсуттєвіших властивостях людської психіки (такою формулою Дільтей відкинув також поетику Арістотеля разом з її методологічними принципами). Наслідком такого переосмислення були нова мета і предмет дослідження – типи творчої уяви. В цей період було опрацьовано поняття переживання (Erlebnis), здатності образотворення, представлення психічних станів в об'єктивізованих виразах внутрішнього життя. Дільтей вказує на три комплементарні риси переживання – воно є водночас досвідом, психічним станом і його вираженням. Далі переживання фактично розглядається як джерело поезії (а потім і всієї культури). Така констатація впливає з двох важливих тверджень. У першу чергу треба наголосити, доводить філософ, істотну єдність переживання, вираження і розуміння, наслідком якої є герменевтична констатація можливості комунікації, порозуміння за допомогою, і навіть усупереч, об'єктивним витворам життя (культура). Хоча саме творча особистість є якоюсь мірою творцем культури і мелеоратором її змін (властивих їй норм і цінностей), хоча саме творчий індивідуум, особистість із винятковою силою уяви, фантазії будує культурний контекст, то й надалі її переживання є такими ж самими як переживання всієї спільноти. Завдяки цьому існує можливість порозуміння, зберігається спільність думки та норм, критеріїв, категорій (які дану спільноту визначають): «Взаєморозуміння забезпечує нам спільність між індивідуумами. (...) Спільність елементів життя є вихідною точкою будь-яких стосунків між особовим і загальним у гуманітарних науках. Такий фундаментальний досвід спільності пронизує сприйняття духовного світу. В ньому поєднується-

<sup>76</sup> Diltbey W. Wyobrażenia poety. Elementy poetyki (1887), przeł. K. Krzemieniowa // Його ж, Pisma estetyczne, oprac. Zbigniew Kuderowicz, Warszawa 1982, s. 21–222.

ся усвідомлення своєрідності Я і водночас подібності до інших людей, індивідуальності і самототожності людської природи. Воно є умовою розуміння»<sup>77</sup>.

Тут слід наголосити суттєвий методологічний жест Дільтея. Адже таке розуміння психології є значущим переходом від парадигми, яку ми могли б назвати тут близькою до «психогенетичної», до суто герменевтичних принципів. Адже психологія, яку накреслює герменевтика, відходить від тієї психології, яка утвердилась у рамках природознавства ХХ століття. Остання (як зазначав Дільтей) прагнула до вияснення психічних закономірностей, конституції світу психіки, духовного світу з його елементами та механізмами. Відхрещуючись від такої психології вияснення, філософ постулює так звану психологію розуміння, описову психологію. Метою психології вияснення було «вияснення конституції духовного світу під кутом зору його складових частин, сили і права абсолютно аналогічно, як фізика і хімія пояснюють їх у тілесному світі»<sup>78</sup>. Тим часом описова психологія має бути описом та аналізом переживання, тобто зв'язку, а радше психічної структури («структури духовного життя»), яка угрунтовує собою чи в собі ряди явищ, переживань і психічних процесів. Ота структура має бути, по суті, певною живою цілістю, формою організації різноманітних станів людського розуму, які перебувають у тривалих зв'язках, відносинах із зовнішнім світом, будучи водночас ефектом цих відносин. Сутністю цього принципу є концентрація на структурних зв'язках і залежностях психічних явищ, на сприйнятті людської діяльності у систематичних категоріях. Завдання описової психології – показати людину, задіяну в історію, як історично диференційовану істоту. При цьому Дільтей наголошує на принципову неможливість розуміючого (і, напевно, будь-якого іншого) сприйняття життя в його повноті. Наше життя, а тим самим і нашу психіку, ми сприймаємо завжди з певної розумової перспективи, у конкретному рефлексивному світлі.

У такий спосіб Дільтей наближається до дефінітивного окреслення герменевтичних категорій. Адже прийнята гіпотеза про принципову єдність переживання, вираження та розуміння

<sup>77</sup> Diltbey W. Przeżywanie i rozumienie, przeł. K. Krzemieniowa // Teoretycznoliterackie..., s. 187–188.

<sup>78</sup> Diltbey W. Gesammelte Schriften, vol. V, Stuttgart 1964, s. 139; цит. за: E. Paczkowska-Łagowska. Diltheyowska reforma psychologii i jej znaczenie dla filozofii nauk humanistycznych // Її ж, Filozofia nauk humanistycznych w ujęciu Wilhelma Diltheya, Kraków 1981, s. 72.

(Erlebnis – Ausdruck – Verstehen) приводить його до висновку, що структурний зв'язок між усіма нашими переживаннями і психічним досвідом не замикає нас у рамках тільки нашого розуму і психіки. Адже переживання цього зв'язку дозволяє людині відтворювати (Nachbildung), а в перспективі й розуміти такі самі зв'язки, які стосуються інших людей. Як пише дослідниця філософії Дільтея: «Переживання власного життєвого зв'язку – це умова розуміння життєвих зв'язків поза мною, не тільки в інших людях, але в опредметнених витворах їхнього духу – як уперше тут визначає Дільтей продукти культурної і суспільної діяльності історичної людини»<sup>79</sup>. Ці міркування з'являються передусім на сторінках виданої в 1894 році праці «Ідеї описової та аналітичної психології», в якій також можна вже побачити відокремлену категорію розуміння, відтоді одну з найголовніших у мові філософа.

Дільтей вказує в «Ідеях...» на свого роду симетрію між досвідом внутрішнього переживання своєї психічної структури та досвідом спілкування (і розуміння) з об'єктивізованими експресіями, вираженнями чужого життя, тобто опредметненими витворами людської діяльності. Якщо спостерігається подібність, або структурна аналогія між структурою внутрішнього психічного життя і опредметненого духовного життя<sup>80</sup>, то це означає, що: по-перше, вони відрізняються як можливий предмет дослідження від предметів природничих наук, по-друге ж, оскільки вони з'являються в контексті переживання, то умовою охоплення переживання є, власне, розуміння (на відміну від вияснення), і саме шляхом розуміння можна дійти до пізнання такої історично змінної істоти, як людина: «Умовою розуміння є переживання, але воно стає життєвим досвідом лише завдяки тому, що розуміння виходить за рамки характерної для переживання тісноти і суб'єктивізму на шляху до того цілісного та загального»<sup>81</sup>.

Наголошувачи важливість категорії Verstehen, Дільтей відкидає водночас інтроспекцію як метод дослідження, який неможливо зверифікувати і який не спирається на жодні джерела, натомість прагне лише до виявлення суб'єктивних інтенцій певної особи, а на додачу – непевних і неточних припущень, які перебувають у небезпечній близькості. Розуміння, яке обстоював Дільтей, пам'ятаючи про всю герменевтичну традицію, може

<sup>79</sup> Paczkowska-Łagowska. Diltheyowska reforma psychologii..., s. 77.

<sup>80</sup> Dilthey. Przeżywanie..., s. 188.

<sup>81</sup> Там само, s. 189.

становити загальний метод інтерпретації всіх позапсихічних людських витворів, які є загальнодоступними. У згаданих вище ідеях і в основоположному для герменевтики ХХ століття тексті «Постання герменевтики» (Die Entstehung der Hermeneutik, 1900)<sup>82</sup> він підніс проблему Verstehen до рангу головного герменевтичного методу. В цьому есе філософ писав: «Чужа екзистенція є все-таки доступною нам іззовні передусім у відчуттєвих даних, жестах, звуках та діях. Лише через процес відтворення того, що в окремих знаках доходить до відчуттів, ми доповнюємо внутрішнє. Все: матеріал, структуру, найбільш індивідуальні риси цього доповнення ми мусимо перенести з власної життєвості. Тож яким чином індивідуально сформована свідомість може за допомогою такого відтворення об'єктивно пізнавати чужу і цілком інакше сформовану індивідуальність? (...) Процес, у якому на підставі знаків, донесених відчуттями іззовні, ми пізнаємо внутрішню сферу, ми називаємо розумінням. (...) ...згідне з правилами розуміння зовнішніх виявів життя ми називаємо тлумаченням, тобто інтерпретацією»<sup>83</sup>. В розумінні, наголошував мислитель, ми не виходимо за межі аналізу доступних джерел (листів, щоденників, спогадів, літературних, філософських творів, витворів інших видів мистецтва, а також статистичних даних). Фактом є те, що Дільтей покладав найбільшу вагу на тексти, тобто письмові джерела, й це було наслідком припущення, що внутрішній світ людини саме в мові («літературні пам'ятки») виражається найповніше. Розуміння мало на меті виявлення значення досліджуваного (інтерпретованого) вираження життя (витвору) разом з окресленням його ролі у рамках даної епохи, культурного чи суспільного контексту. Це все впливало з відтворення у першу чергу переживань, виражених у досліджуваному предметі, що зводилося до прийнятого припущення про адекватність переживань та їх експресії, тобто про те, що даний твір є правдивим вираженням чистієї психіки або її короткотривалого стану. Тим самим переживання, які було пропущено крізь мовну сітку і які набули зовнішнього виразу, є інтерсуб'єктивно доступними у вигляді, скажімо, літературних творів, і можуть у такий спосіб дослідникові, екзегету явити якусь рису життя їхнього автора. Поезія є вираженням переживань поета – ось формула Дільтея.

<sup>82</sup> Dilthey W. Powstanie hermeneutyki, przeł. K. Krzemieniowa // Його ж, Pisma estetyczne, oprac. Zbigniew Kuderowicz, Warszawa 1982, s. 290–311.

<sup>83</sup> Там само, s. 291–293.

Суттєвим є також зв'язок між процесом інтерпретації, тобто розуміння, людських витворів (а як наслідок – чиеїсь психічної структури) та їх оцінюванням. Визначаючи розуміння як оцінювальну інтерпретацію, мислитель знову відхрещувався від позитивістської моделі об'єктивної науки. У гуманістиці неможливе, писав він, розуміння без оцінювання, адже основою розуміння є, власне, оцінка того, що в певний момент (епоху) є істотним, важливим для сприйняття людських витворів. «Згідно з принципом нероздільності сприйняття і оцінювання з герменевтичним процесом, – читаємо ми в рукописах, – нероздільно пов'язана, належачи до них іманентно, літературна критика»<sup>84</sup>. Немає міркування без відчуття цінності, пише філософ. Якщо так, то, своєю чергою, таке становище визначає, по суті, основи критики взагалі. Літературна критика є умовою філологічної критики («адже зіткнення з чимось незрозумілим і безвартісним стає для неї імпульсом»<sup>85</sup>), є також її етичним боком і як така має її як допоміжний засіб. Характерним теоретичним вирішенням (яке пов'язане, зокрема, з проблемою оцінювання, невіддільного від міркування), особливо в контексті літературознавчих досліджень другої половини ХХ століття, було значне обмеження ролі інтенції творця у процесі екзегези, пізнання, тобто інтерпретації його твору. В екзегезі виходять на яв передусім ті переживання, які є спільними для надавача та реципієнта, отже, якоюсь мірою, характерні для всієї спільноти. Цікавою у цьому контексті є інтерпретація поглядів Дільтея, яку запропонував сучасний нам теолог і дослідник історії герменевтики Вернер Джинронд. У своїй книзі «Теологічна герменевтика» («Theological Hermeneutics. Development and Significance», 1991) він констатує: «Поза сумнівом, Дільтей має рацію, що до явищ ми завжди ставимося через аналогічне мислення. Це означає, що кожний прояв життя ми розуміємо через аналогію до всього нашого досвіду з минулого. В результаті цього аналогічного характеру людського розуміння кожен інтерпретатор «мусить» розуміти даний предмет трохи інакше. Цей обов'язково відмінний спосіб розуміння за кожного акту інтерпретації обумовлює явище інтерпретативного плюралізму»<sup>86</sup>. Отже, така теоретична ситуація мусить у результаті провадити до твердження, що не

<sup>84</sup> Diltbey W. Uzupełnienia z rękopisów, przeł. K. Krzemieniowa // Його ж, Pisma estetyczne, s. 319.

<sup>85</sup> Там само, s. 319.

<sup>86</sup> Cyt. za: Jeanrond W. G. Rozwój hermeneutyki filozoficznej; od Schleiermarchera do Ricoeura // Його ж, Hermeneutyka..., s. 73–74.

відіграє істотної ролі факт, чи творець твору усвідомлював даний вимір свого витвору, чи певні інтенції перебували у полі його свідомості. «Остаточною метою герменевтичної процедури, – наголошував Дільтей, – є краще розуміння автора, ніж він сам себе розумів»<sup>87</sup>. Творення є процесом, якоюсь мірою неусвідомлюваним, а життя, проявом якого є твір, ніколи не дасться зрозуміти в усій своїй повноті. Отже, можна зрозуміти твір краще, ніж його автор, однак водночас ніколи не досягнути повноти пізнання духовного життя, яке приховується за твором і через нього стає доступним.

## 5. Виміри герменевтики ХХ століття

### Мартін Гайдеггер

Герменевтика, тобто теорія інтерпретації, завдяки Дільтеєві стала епістемологією (принаймні епістемологією інтерпретації). Його наступник, Мартін Гайдеггер (1859–1938), використовуючи дві традиції – герменевтичну (зокрема, Шляєрмахер і Дільтей) і феноменологічну (Гуссерль) – запропонував у своїй філософії форму онтологічної герменевтики (фундаментальної онтології), значно модифікуючи дільтеєвську модель герменевтики.

У своїй головній праці, виданій у 1927 році, в «Бутті і часі» («Sein und Zeit»), Гайдеггер задає запитання, яке визначає і зосереджує в собі філософські дослідження всього його життя. «Тим, про що ставить» запитання, яке я маю опрацювати, – пише філософ, – є буття, те, що визначає суще як суще, з уваги на що суще – як би його не сприймати – щоразу стає вже об'єктом розуміння»<sup>88</sup>. Перед тим, як детальніше зайнятися дослідженнями Гайдеггера, треба наголосити, що, будучи питаннями про буття сущого, або сенс буття взагалі – вони черпають (у тому числі методологічно) натхнення із, як мінімум, трьох джерел. До них належить онтологія, феноменологія та герменевтика. Завданням онтології є видобування буття сущого і пояснення самого буття. Тим не менше, як читаємо в «Бутті і часі», не тільки сам метод онтології залишається найвищою мірою сумнівним, а й саме вживання терміна «онтологія» не належить до вибору жодної філософської дисципліни. Тому філософ наго-

<sup>87</sup> Diltbey. Powstanie..., s. 310.

<sup>88</sup> Heidegger M. Konieczność, struktura i prymat kwestii bycia // Його ж, Bycie i czas, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 9.



лошує, у славетному сьомому параграфі «Sein und Zeit», який, можливо, найкраще презентує сутність фундаментальної онтології: «Спосіб підходу до цього питання є «феноменологічним». (...) Слово «феноменологія» означає передусім «поняття [яке стосується] методу». Воно характеризує не змістовне «що» предмету філософського дослідження, а його «як»<sup>89</sup>. Феноменологічна орієнтація досліджень визначається максимом: «з поверненням до самих речей!», проте вона вказує спосіб, у який проступає те, що є предметом дослідження чи опису. З цієї причини філософ відкидає будь-які абстрактні конструкції, лише на перший погляд обґрунтовані поняття чи штучні проблеми, робить дослідження в позитивному сенсі критичними щодо самих себе. Зацитуємо Гайдеггера: «Оскільки феномен у феноменологічному розумінні є завжди тільки тим, що становить буття, а воно завжди є буттям сущого, тому прагнучи привідкрити буття, треба спочатку належно показати саме суще. А показати його треба на ґрунті відповідного підходу»<sup>90</sup>. Зводячи, в такий спосіб, головну проблему «Буття і часу» до так званої онтологічної різниці<sup>91</sup> (різниці між буттям і сущим), філософ опиняється в межах герменевтичної процедури в широкому розумінні.

Філософське дослідження онтологічних структур екзистенції (Dasein – тут-буття, існування) – це прагнення зробити ясним (прозорим) оте суще, яке запитує про буття. Dasein, говорить Гайдеггер, – це властива людській сутності онтологічна структура сущого, інакше кажучи: умова буття людиною (умова буття сущого). Dasein, яке є завжди тим сущим, яким я є, хоча водночас не тотожне мені (воно радше окреслює онтологічну структуру мене як конкретного сущого, а це означає, що кожне індивідуальне суще, кожне «я» має структуру Dasein), визначаючи спосіб буття людиною, по суті заявляє про можливість (становить можливість) запитування про буття. Відтак, Dasein, відкриваючи розрив між буттям і сущим, зосереджує філософську увагу на собі. Тим самим воно також свідчить про необхідність застосування саме герменевтичної методології. Як читаємо в тому ж таки сьомому параграфі: «Щодо змісту феноменологія є наукою про буття сущого – онтологією. (...) Вже

<sup>89</sup> Heidegger. Dwojaki cel opracowania kwestii bycia. Metoda badania i jej zarys // Його ж, Bycie..., s. 39.

<sup>90</sup> Там само, s. 52.

<sup>91</sup> Heidegger M. O istocie podstawy, przeł. J. Nowotniak // Його ж, Znaki drogi, przeł. S. Blandzi, M. Falkowski, J. Filek, J. Mizera, J. Nowotniak, K. Pomian, M. Poreba, J. Sidorek, J. Tischner, K. Wolicki, Warszawa 1999, s. 113–155.

саме наше дослідження покаже, що методологічним сенсом феноменологічного опису є інтерпретація. (...) Феноменологія сущого є герменевтикою у первинному значенні цього слова, відповідно до якого воно є інтерпретуванням. (...) ...ота герменевтика стає разом з тим «герменевтикою» в сенсі опрацювання умов можливості будь-якого онтологічного дослідження»<sup>92</sup>. Феноменологія, як герменевтика, стає інтерпретуванням, а герменевтика набуває форми тлумачення буття сущого (Dasein), через окреслення його історичного характеру (як онтичної умови можливості історії). Інтерпретація має бути герменевтикою сущого, прочитанням його становища у світі. Метою інтерпретативного зусилля є декодування істини (про людину, яка перебуває у світі). А в такому розумінні сама філософія, як універсальна іпостась феноменологічної онтології, виходить власне з герменевтики сущого.

Гайдеггер прямо не пояснює, що він розуміє під поняттям «герменевтики». Сьомий параграф «Буття і часу», про який ми згадували вище, – єдиний у цій праці, в якому філософ *explicite* констатує якісь теоретичні припущення і висновки. Сам мислитель наводив лише грецький етимон *hermeneuein*, згідно з яким герменевтика означає процедуру тлумачення (*Auslegung*). Гайдеггер наголошує сутність завдання герменевтики, якою є відкриття основних апіорно-онтологічних структур Dasein. На такому ґрунті не можна окреслити не тільки обґрунтованості вживання самого терміна в контексті його античної традиції бога Гермеса, але також неможливим є твердження про існування стосунків між гайдеггерівською герменевтикою та герменевтикою Дільтея. Це стає можливим лише з посиланням на лекції «*Ontologie. Hermeneutik der Faktizität*» («Онтологія. Герменевтика фактичності»)»<sup>93</sup>, які Гайдеггер читав у Фрайбурзі в 1923 році (а опубліковані вони були по смерті – в 1988 році).

Філософ виходить з різкого протиставлення понять фактичності і того, що логічне<sup>94</sup>. Якщо логічне відсилає до загального і понадчасового, то фактичне стосується всього неповторного, випадкового, тимчасового. Накреслена в такий спосіб фактич-

<sup>92</sup> Heidegger. Dwojaki cel opracowania kwestii bycia. Metoda badania i jej zarys // Його ж, Bycie..., s. 53.

<sup>93</sup> Heidegger M. *Ontologie. Hermeneutik der Faktizität*. Gesamtausgabe, Bd. 63, Frankfurt am Main 1988. У цій короткій реконструкції я спираюсь на працю: М. Potępa, *Fenomenologia faktycznego życia*. Martin Heidegger, Warszawa 2004.

<sup>94</sup> Див. Potępa M. *Pojęcie faktyczności Dasein w wykładach «Hermeneutik der Faktizität» (Hermeneutyka faktyczności) z 1923 r.* // Його ж, *Fenomenologia faktycznego...*, s. 59.

ність означає непозбутню власну можливість людини і стосується екзистенції (Existenz) у розумінні власної можливості буття. «Фактичність – це означення характеру буття «нашого», «власного» Dasein. Точніше кажучи, це визначення означає: щоразу бути ось тут. (...) Dasein, яке сприймається згідно зі своїм буттям, означає, що воно ніколи первинно не сприймається як предмет наочності, ані як її визначення (...), а є саме для себе ось тут в цьому «як» (Wie) свого найвластивішого буття»<sup>95</sup>. Такою мірою герменевтика має завданням відкрити фактичність самого Dasein, що також означає, що сама фактичність Dasein може підлягати процесу тлумачення (Auslegung), який співконститує його буття. Метою герменевтики є зробити доступним і виразити Dasein у його іпостасі буття. Оскільки процес тлумачення не є для Dasein байдужим, констатує Гайдеггер, то це означає, що «в герменевтиці створюється для Dasein можливість буття щодо себе шляхом розуміння»<sup>96</sup>.

Гайдеггер вказує у цьому контексті на принаймні два можливі сприйняття розуміння. Перше визначає розуміння в категоріях звичайного мислення, як один з багатьох можливих способів здобування знань, пізнання. Розуміння становить тут форму інтенційної дії з пізнавальним способом ставлення до життя і як таке є екзистенційно похідним від первісного розуміння (яке співконститує буття «тут ось взагалі»). Натомість друге сприйняття подає розуміння як одну з екзистенційних структур Dasein. А в цьому контексті воно відкриває характер буття Dasein: «У розумінні екзистенційно приховується спосіб буття суцього як можливості буття. Суцце є не чимось присутнім, додатковою властивістю чого було б те, що воно щось може, а є первинно буттям-можливим. (...) Розуміння є буттям такої можливості буття, яка ніколи не постає як ще-неприсутня, а по суті як така, що не є чимось присутнім «є» разом з буттям суцього у сенсі екзистенції»<sup>97</sup>. Отже, розуміння є екзистенційним буттям власної можливості буття самого суцього, пише Гайдеггер, таким чином, що це буття визначається своїм відчиненням. Розуміння як відчинення стосується всього основного конституювання у світі. В такий спосіб Dasein прагне обійняти свою власну можливість буття (або ж цього не робить) – відтак розуміння є завжди саморозумінням. Тим самим Гай-

<sup>95</sup> Heidegger. *Ontologie. Hermeneutik...*, przeł. M. Potępa, s. 7; цит. за: Potępa. *Pojęcie faktyczności...*, s. 61.

<sup>96</sup> Heidegger, s. 15; Potępa, s. 62.

<sup>97</sup> Heidegger. *Bycie jako takie // Його ж, Bycie...*, s. 203–205.

деггер доходить до двох істотних методологічних констатацій. По-перше, герменевтика в такому сприйнятті не є мистецтвом інтерпретації, ані не зводиться до методології і процесу тлумачення сенсу тексту (Шляєрмахер), не є також методологією гуманітарних наук (Дільтей), вона є тлумаченням (Auslegung) самого способу буття Dasein. І як тлумачення належить до характеру буття фактичності (яка тим самим не є її предметом). Як висновує Потемпа: «Філософія як герменевтика здійснюється «в фактичному житті» формою пізнання, в якій фактичне Dasein відкриває саме себе, покладаючись виключно на себе. (...) [Герменевтика.– А. В.] ... видобуває на яв автентичні «можливості буття», демістифікуючи його «відчужені» форми, в яких Dasein виявлявся у фальшивий спосіб. Філософії випало завдання знесення цього фальшивого розуміння через життя самого себе і в цьому сенсі вона є герменевтикою, оскільки віддавна служила передусім захистові від нерозуміння (Misverständnis), й набагато меншою мірою самому розумінню»<sup>98</sup>. Герменевтика фактичності має викласти історію зачинення буття Dasein, має нагадати екзистенції про неї саму як про можливість буття.

Розуміння в такому сприйнятті реалізується через тлумачення (Auslegung), а воно завжди ґрунтується на певному попередньому запасі (Vorhabe), який відкриває щось під керівництвом певної точки зору (яку встановлює, попередньо враховуючи те, що має тлумачитись). Тлумачення спирається на попередній огляд (Vorsicht), який щось взятє як попередній запас «перекроює» для певного тлумачення. Тлумачення також завжди наважується (остаточно чи тимчасово) на певну поняттєву сітку, будується на попередньому понятті (Vorgriff). Тож воно ніколи не є безумовним сприйняттям чогось попередньо даного. «Якщо особлива конкретизація тлумачення у сенсі точної інтерпретації тексту охоче посилається на те, що «тут стоїть», то отим, що «тут» перш за все «стоїть», є ніщо інше як очевидна, недискутована, апіорно дана думка інтерпретатора...»<sup>99</sup>. З цими міркуваннями Гайдеггер пов'язує категрію сенсу (Sinn). Сенс, пише філософ, є тим, у чому міститься зрозумілість чогось. Поняття сенсу можна метафорично виразити як форму риштування для того, що входить до складу артикуляції через розуміюче тлумачення. Сенс, ота зрозумілість, є попередньо побудованим за допомогою попереднього запасу, огляду і поняття, які дозволяють зрозуміти щось як щось. Однак якщо сенс утримує зрозумілість

<sup>98</sup> Potępa. *Pojęcie faktyczności...*, s. 65.

<sup>99</sup> Heidegger. *Bycie jako takie*, s. 213–214.

чогось і якщо він є екзистенціалом суцього (а не властивістю, закоріненою в бутті), це означає, що його можна знайти поза людським контекстом. СENS належить тільки до Dasein, наголошує філософ, SENS «має» тільки суще. Тому тільки суще може бути змістовним або беззмістовним – його власне буття і разом з ним відкрите суще можуть бути опановані розумінням або відкинені через нерозуміння.

Суттєвим у цьому контексті є припущення про необхідну структуру будь-якого розуміння. Як зазначає Гайдеггер, вона має вигляд кола: «Будь-яке тлумачення, яке має забезпечити розуміння, мусить уже раніше розуміти те, що має бути розтлумачене»<sup>100</sup>. Ця колоподібність є якнайбільш позитивною можливістю найбільш джерельного пізнання (коло розуміння не є кругом, яким рухається довільного роду пізнання, воно становить вираження екзистенційної структури самого суцього<sup>101</sup>), ця можливість належним чином схоплена, коли є усвідомлення того, що першим, постійним і останнім завданням є протидія підсовуванню собі через випадкові ідеї і поняття попереднього запасу, огляду та попереднього поняття. Проте й надалі залишається фактом основна необхідність неможливості розуміння поза герменевтичним колом. Як наголошує Гайдеггер: «Коло в розумінні належить до структури сенсу, а цей феномен закорінено в екзистенційному конституюванні суцього, у вигляді тлумачення. Сущє, якому як буттю-у-світі йдеться про саме його буття, має онтологічну структуру кола»<sup>102</sup>.

Накреслений вище зріз філософських розмислів Гайдеггера є притаманним для його філософії у ранній період дослідницької діяльності. Адже з п'ятдесятих років можна було помітити характерний поворот у його зацікавленнях, які зосередились тепер на проблемі мови. Найважливішою публікацією є в цьому контексті збірник лекцій і доповідей, які виголошувались з 1950 по 1959 роки, під назвою «На шляху до мови»<sup>103</sup> («*Unterwegs zur Sprache*», 1959).

Наука про буття, яку запроєктував Гайдеггер, тобто фундаментальна онтологія, пропонувала новий погляд на суще, в якому наголошувалося на факті, що єдиним істотним феноменом (тим, що з'являється сам із себе) може бути тільки буття суцього. Екзистенційна аналітика суцього, відзначеного в допитуванні

<sup>100</sup> Там само, s. 216.

<sup>101</sup> Там само, s. 217.

<sup>102</sup> Там само, s. 218.

<sup>103</sup> *Heidegger M.* W drodze do języka, przeł. J. Mizera, Kraków 2000.

про SENS буття взагалі (дослідження Dasein) може вести до науки, заснованої на різних прагненнях, яке має різноманітні предмети дослідження, як, скажімо, мова чи мистецтво (література, образотворче мистецтво, музика). Всі вони допомагають відповісти на питання про людське становище у світі. Натомість філософське осмислення становища людини у світі повинне врахувати обумовлення людської особи культурою (а також технікою). Такі дослідження Гайдеггер здійснює спочатку лише у сфері застосування феноменологічного методу для потреб фундаментальної онтології і з метою розплутування герменевтичної ситуації. Ця онтологія, як ми бачили, осмислювала проблему буття суцього з перспективи екзистенційної аналітики Dasein, водночас у центр її зацікавлення ставлячи проблему інтерпретації. Становище людини у світі як у фактичному, так і в теоретичному вимірі, як доводить Гайдеггер, завжди пов'язане з інтерпретуванням світу культури, який оточує людину.

У згаданій вище книзі «На шляху до мови» автор «*Sein und Zeit*» продовжує займатися проектом філософської герменевтики, однак на цей раз здійснюючи істотні переміщення на карті своїх цілей і завдань. Як стисло і точно окреслив метаморфозу Гайдеггера його перекладач і дослідник Богдан Баран: «Пізня його філософія переходить (...) від буття істини до істини буття»<sup>104</sup>. Світ, який у «Бутті і часі» осмислювався через екзистенційну структуру суцього, пізніше отримує ім'я «просвіток (*die Lichtung*) буття», в який ступає людина, «простуючи до істини буття»<sup>105</sup> («... людина формується таким чином, що вона є «тут» (*Da*), тобто вона є просвітком буття. Буття оцього «тут», і тільки воно, відзначається основною рисою екзистенції, тобто тільки воно стоїть екстатично всередині істини буття»<sup>106</sup>). На центральні позиції (хоча не на центральну позицію) висувається категорія «відкритості для суцього». А саме суще перестає бути основою. Гайдеггер починає осмислювати проблему буття, яке «набуває свою сутність», приховуючись і відкриваючись. «Істина буття», яке є неприхованістю (*aletheia*), видобувається з прихованості, в якій вона перебувала і вже не є екзистенціалом суцього. В такому контексті філософ осмислює проблему мови, проблему мовлення, розглядаючи його подію з перспективи замовкнення щодо «голосу буття» (стишення людини, щоб вона

<sup>104</sup> *Baran B.* Przedmowa // *Heidegger*, Bycie..., s. XXII.

<sup>105</sup> *Heidegger M.* List o «humanizmie», przeł. J. Tischner // *Його ж*, Budować, mieszkać, myśleć, red. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 89.

<sup>106</sup> Там само, s. 88.



почала слухати, щоб почала мовчати «про»...). Феномен мовлення в герменевтичному сприйнятті спирається тепер на чутість, а не на феноменологічне, по суті, бачення, споглядання (що знищує об'єктно-суб'єктні стосунки). «Мовлення, – пише філософ, – просвітлювально-приховувальний прихід самого буття»<sup>107</sup>.

Світ продовжує бути для людини сенсом не даним, а заданим – це онтологічне і методологічне переконання не залишає філософа. Людська думка намагається надати інтерпретації онтологічних рис, хоча той різновид герменевтичної інтерпретації, який дав Гайдеггер, не стільки хоче бути мистецвом екзегези, скільки говорити про можливість інтерпретації взагалі. Визначення онтологічних умов існування Dasein стає герменевтикою, відкриттям сенсу Sein, тобто фундаментальною онтологією. Інтерпретація виявляється виразом розуміння, тобто способу буття сущого у світі. Буття Dasein означає бути-наслуховувати (слухаючи, відповідати на виклик буття). Проте результат цих міркувань є таким, що оте онтологічне сприйняття розуміння («Буття і час»), яке можна побачити також у підходах до істини, творить новий тип філософської (тому що, напевно, не філологічної) герменевтики. Зусилля і напрямок інтерпретації спрямовується тут на істину, яка розуміється як *aletheia*, неприхованість. Така герменевтична позиція, яка встановлює мову на рівні формального «фундаменту» людського світу, виражає переконання про специфічний тип єдності, яка говорить про те, що рамки мови є рамками розуму, який набуває різноманітних форм (і перебуває у процесі безперервного становлення), що, однак, не заперечує різнорідності семантичних конфігурацій, які з'являються в рамках цієї єдності.

Виходячи з потрійної характеристики мови, сконденсованої у формулі «мова говорить»: 1) говоріння є вираженням, мова – це вираження, яке представляє щось внутрішнє; 2) говоріння – це людська діяльність, «людина завжди говорить, і говорить вона якоюсь мовою»<sup>108</sup>; 3) вираження, яке здійснює людина, є завжди представленням і презентацією того, що реальне і того, що нереальне – філософ констатує, що за такого підходу не можна виокремити сутність мови (хоча ми наближаємося до цього, коли визначаємо вираження як один з тих заходів, що закладають підвалини діям, завдяки яким людина робить себе собою). Поширені наукові способи розгляду мови не доходять

<sup>107</sup> Там само, s. 89.

<sup>108</sup> Heidegger M. *Język // Його ж, W drodze do języka*, przeł. J. Mizera, Kraków 2000, s. 9.

до її сутності, оскільки тим, що пливе з найдавніших часів, є істина, що мова принципово не є ані вираженням, ані діяльністю людини. Цитуємо Гайдеггера: «Мова говорить. (...) У сказаному говорінні не припиняється. У сказаному говорінні залишається прихованим»<sup>109</sup>. Отже, йдеться про те, щоб у тому, що сказано, шукати «говоріння мови» й не робити цього наосліп, хапаючи те, що сказано. Треба шукати те, що сказано в чистий спосіб, оскільки саме в цьому можна віднайти здійснення говоріння. Тож треба шукати сутнісну поезію (*Dichtung*), таку, в якій мова потрактовується джерельно. «Сказаним у чистий спосіб є поетичний твір»<sup>110</sup>, у ньому ми знайдемо призначене нам те, що є «сутніснотворчим мови». «Вчуймо» з поетичного твору, говорить Гайдеггер, те, що сказано у чистий спосіб. Ці енігматичні речення зводяться, в принципі, до визначення поетичної мови як найчистішої форми мовлення. В поетичній мові мова висловлює себе – відкриває свою істинну сутність. «Мова говорить, – наголошує філософ, – Тепер говоріння мови ми шукаємо в поетичному творі»<sup>111</sup>. Адже мова вірша є багатоманітним висловлюванням. Людське мовлення, як мовлення смертних, полягає не в собі, а в стосунку до говоріння мови. Адже: мова говорить. А людина говорить, оскільки відповідає мові. Мова у своїй істинній сутності має здатність прикликати сутність речей, проте вона робить це у такий спосіб, що очевидною і відчутною є болісна різниця (*Unter-Schied*) між річчю і світом. Однак оскільки людина говорить лише тоді, коли відповідає мові, а її відповідання є, по суті, слуханням, то: «Перш за все йдеться про те, щоб навчати поселитися в говорінні мови»<sup>112</sup>. В такий спосіб Гайдеггер знову наближається до питання сутності буття.

Йдеться про заклик, чи радше поклик буття, який через мову наслухає людина, щоб відповісти говорінням. Слухання стає способом поновлення, повернення автентичного контакту з буттям: «Поетизування, до того, як стане говорінням у сенсі висловлення, спочатку і протягом найдовшого періоду свого тривання є слуханням»<sup>113</sup>. По-справжньому первинним проявом людської мови є саме поетична мова (лише похідною від якої є розмовна мова). Мова, говорить Гайдеггер, формується шляхом вторування; шляхом вторування мова стає поезією. «Вторування,

<sup>109</sup> Там само, s. 11.

<sup>110</sup> Там само, s. 11.

<sup>111</sup> Там само, s. 13.

<sup>112</sup> Там само, s. 25.

<sup>113</sup> Heidegger. *Język w poezji // Його ж, W drodze...*, s. 57.

яке закликали до слухання, стає в такий спосіб «побожнішим»...»<sup>114</sup>. Така мова, наприклад, поетична мова Тракля, промовляє зі стежки, промовляє «в дорозі», адже для людини саме поетична мова, як спосіб відшукання буття, є своєрідною дорогою. Таким чином у поезії, піддане грі затуляння і відтуляння, безнастанного привідкривання, оприсутнюється буття. Як наголошує мислитель, коли саме оте оприсутнення потрактовується як з'явлення, тоді в цьому оприсутненні панує виходження на світло у значенні неприхованості (aletheia)<sup>115</sup>. Буття кличе, а поезія є його закликом. Тому людина, поскільки вона є людиною, слухає заклик, наслуховує, щоб почути поклик. А такою мірою саме мовлення, поетична мова є найближчим сусідом буття. Як сказав Гайдеггер: «поетично поселяється людина». Адже мова є домом буття, яке у ній оприсутнюється. Гайдеггер навіть неохоче вживає поняття «мова». Він воліє вживати термін сказання (die Sage), який несе з собою водночас говоріння; те, що говорить і те, що до-говоріння<sup>116</sup>. «Якщо це правда, – читаємо в записі лекції «Сутність мови», – що істинним місцем знаходження людського побутування є мова, незалежно від того, чи людина про це знає, чи ні, той досвід, який ми маємо з мовою, вплине на найглибші глибини нашого побутування»<sup>117</sup>. Слово, мова належать до того простору, в якому поетичне говоріння межує з джерелом мови, яке має характер послання.

Сутність мови – це мова сутності. Істина буття – буття істини. Ось категорії й стежки, якими, між яких і згідно з якими протікає мислення пізнього Гайдеггера. Оприсутнення буття, його миготіння у мові, просвітки та гра затуляння-відтуляння не становлять, однак, і не мають становити систематичне осмислення мови.

Філософ не прагнув до вироблення чергової теорії мови, натомість його філософія стала безпосереднім джерелом натхнення для різноманітних напрямів літературознавчих досліджень. Одним з найгучніших у просторі літературознавчих досліджень виявилось так зване мистецтво інтерпретації.

### *Мистецтво інтерпретації (Штайгер, Кайзер)*

Дистанціюючись від постулювання систематичних методологій і теоретичних тоталізацій, іманентна критика так званого

<sup>114</sup> Там само, с. 57.

<sup>115</sup> Heidegger. Z rozmowy o języku // W drodze..., с. 99.

<sup>116</sup> Там само, с. 105.

<sup>117</sup> Heidegger. Istota języka // Його ж, W drodze..., с. 113.

мистецтва інтерпретації – Kunst der Interpretation (зокрема, Еміль Штайгер, Вольфганг Кайзер, Гайнц Отто Бургер) саме традиціям німецької феноменології та герменевтики завдячує своє існування і головні інструменти. Як наголошував польський дослідник, ця школа виростала «зі знеохочення щодо довільності та спекуляції антипозитивістських праць з-під знаку “Geistesgeschichte”...»<sup>118</sup>. Один з її головних представників, Еміль Штайгер (1908 р. н.) писав у своїй праці «Мистецтво інтерпретації» («Kunst der Interpretation», 1955): «...дослідника обходить лише слово поета: він повинен займатися тільки тим, що реалізувалось у мові твору»<sup>119</sup>. Постулат зводився до проголошення автономії твору. А також до концентрації на тому, що в самому творі є досконалим і неповторним. Інтерпретатор, зворушений попередньою і суб'єктивною емоцією, має завдання виявити таємницю і красу твору, кожний елемент у якому є рівноправним. Нечисленні методологічні формулювання підносили важливість герменевтичного кола – як механізму розуміння, що забезпечує можливість перегляду і виправлення ранішого, потенційно помилкового сприйняття. Помилкового через те, як зазначав інший представник школи інтерпретації, Вольфганг Кайзер (1906 – 1960), що «інтерпретується завжди в певній системі посилань»<sup>120</sup>. Як вірш, так і інтерпретатор пов'язані зі своєю епохою. З цієї ж причини треба враховувати стилістичну єдність твору, спираючись у своїй інтерпретації на історичні і мовні дослідження, однак водночас особливо зосередитись тільки на тому, що є «невиражальною ідентичністю, присутньою в усіх спостереженнях»<sup>121</sup> – на стилі вірша (який поєднує у собі форму, зміст, думку й мотиви твору). Треба вхопити те, що нас захоплює. Однак мистецтво інтерпретації, не будучи осмисленням вимірів герменевтики, все-таки привідкриває певну універсальну проблематику літературної герменевтики. Януш Славінський, коментуючи досягнення цього напрямку, вказував на два спільні для різних відмін Kunst der Interpretation прагнення: «пошук в індивідуальному літературному комунікаті іманентної доцільності, яка свідчить про те, що він є інтегральною конструкцією,

<sup>118</sup> Markiewicz H. Rzut oka na współczesną teorię badań literackich za granicą // Його ж, Z teorii literatury i badań literackich, Kraków 1997, с. 52.

<sup>119</sup> Staiger E. Sztuka interpretacji, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa // Współczesna teoria badań literackich za granicą, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, с. 219.

<sup>120</sup> Kayser W. Ocena dzieła literackiego a jego interpretacja, przeł. O. Dobijanka-Witczakowa // Współczesna teoria badań literackich..., с. 250.

<sup>121</sup> Staiger. Sztuka..., с. 232.

(...) «додатковою вартістю»<sup>122</sup>, а також пошук у тому самому комунікаті особливих і неповторних значень.

Хоча напрям досліджень, представниками якого є, зокрема, Штайгер і Кайзер, не приніс нових концептуалізацій герменевтики, однак він вказав на різноманітність можливих застосувань здобутків філософської герменевтики. Адже мистецтво інтерпретації вказує перш за все на антинауковий вимір інтерпретування, на його одиничність, антидоктринальність і дуже часто – на художність. Літературознавчі та філософські дослідження впродовж усього двадцятого століття будуть уже тільки вивчати переплетіння герменевтики з вимірами інтерпретації.

### Ганс-Георг Гадамер

Видана у 1960 році праця Ганса Георга Гадамера (1900–2002) «Істина і метод. Нарис філософської герменевтики («*Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*») становить не тільки найповнішу і найвідомішу артикуляцію позиції її автора, а й разом з тим надзвичайно твердо вписується в герменевтичну традицію. Адже, з одного боку, в цього учня Пауля Наторпа можна помітити значний вплив праць Шляєрмахера разом з перцепцією, зосередженою на суб'єктності, на якій він так наголошував. З іншого – Гадамер виявляється продовжувачем гайдеггерівської герменевтики і водночас її цікавим інтерпретатором – адже змінює онтологічний порядок тлумачення світу та людського існування, який функціонував у межах фундаментальної онтології автора «Буття і часу», на філологічну парадигму, парадигму в основі своїй гуманістичну в найміцнішому значенні цього слова. Сам Гадамер коротко змалював свою філософську позицію такими словами: «Якби хтось хотів охарактеризувати місце моєї праці в рамках філософії нашого сторіччя, треба було б виходити з того, що я намагався перекинути місток між філософією і науками, а особливо продуктивно розвивати радикальні питання Мартіна Гайдеггера, вирішальні для мого духовного розвитку, на широкому полі наукових дослідів...»<sup>123</sup>

Є ще один філософський горизонт, який сприяв появі «*Wahrheit und Methode*». Це наука і той спосіб мислення про

<sup>122</sup> *Stawiński J.* O problemach «sztuki interpretacji» // Його ж, *Dzieło – język – tradycja*, Kraków 1998, s. 151.

<sup>123</sup> Цит. за: *Michalski K.* *Gadamer Hans-Georg*, *Rozum, słowo, dzieje*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 6 – 7.

науку і техніку, який домінував у філософії п'ятдесятих років. Йому було притаманне не тільки зосередження на проблемах технології чи захоплення технічним прогресом, а передусім філософські передумови, які лягли в основу тодішнього осмислення технологічних вимірів людського існування. З цієї причини, і це варто тут наголосити, друга частина праці Гадамера, «метод», має виразно іронічне, і навіть пейоративне забарвлення. Адже йдеться про відкидання неправомірних філософських конструктів англосаксонської гуманістики, які поновили концепцію «чистого розуму» і «методи просвітлення думки», що відсилають ще до Декарта. Отже, філософ відкидає усі ті принципи наук, які видобування істини, виявлення істини досліджуваного предмета вміщують до своєї парадигматичної структури.

Якщо «метод», як частину назви, поставлено в яскраво критичному, негативному світлі, то «істина» поєднується вже з самими основами герменевтичної концепції Гадамера. Герменевтика Гадамера є найбільш неметодологічним проектом (чи навіть антиметодологічним, як стверджує один з дослідників герменевтики, Вернер Джинронд<sup>124</sup>), однак філософ постійно наголошує її філософський характер. Як він пише: «Я вважаю, що Гайдеггера темпоральна аналітика людського єства переконливо показала, що розуміння є не одним із способів збереження суб'єкта, а способом буття самого суцього. Поняття «герменевтики» було тут застосоване саме в цьому сенсі. Воно означає основний характер суцього, який свідчить про його скінченність та історичність, і тому обіймає цілість його досвіду пізнання світу»<sup>125</sup>. Герменевтика Гадамера, не бажаючи бути методом, намагається водночас функціонувати як іпостась практичної філософії, яка визначає умови та механізми людського розуміння і саморозуміння. Настільки сильну онтологічну залученість розуміння філософ досліджує на прикладі механізму інтерпретації, яка тим самим підлягає, як категорія, значним теоретичним модифікаціям (зокрема, завдяки видобуванню процесуального аспекту розуміння як певного різновиду пізнання). А згаданий вище онтологічний статус зберігся у концепції мови. Спосіб його існування має віддзеркалювати мотив гри, який характеризує саме існування. Сенс світу, присутній у порухах гри існування, вимагає здійснення певних процедур інтерпретації, які дозволяють його відкрити. Сила логосу як сила космосу пронизує

<sup>124</sup> *Jeanrond. Rozwój hermeneutyki...* s. 84.

<sup>125</sup> *Gadamer H.-G. Przedmowa do wydania drugiego* // Його ж, *Prawda...*, s. 6.



мовні висловлювання, надаючи їм сенс. Філософ наголошує наявність сенсу цілості, нескінченного сенсу сущого-логосу в конкретних мовних висловлюваннях, завдяки чому вони можуть узагалі бути зрозумілими, хоча водночас сам отой сенс ніколи не буде висловленим до кінця, у цілості.

Виразна процедурність розуміння (зокрема, як саморозуміння індивідуума) спирається на концепцію забобонів (Vorurteile), які вже попередньо визначають виміри нашого розуміння через, зокрема, вплив певних традицій. Припущення про функціонування забобонів, упереджень (і проекти розуміння, сприйняття, які на них базуються) – це висловлення тези про історичну форму процесу тлумачення і водночас запозичення гайдегерівського механізму і структури герменевтичного кола. «Хто хоче зрозуміти якийсь текст, – наголошує Гадамер, – той завжди здійснює якийсь проект. Він накреслює собі певний сенс цілості, тільки-но в тексті проступить якийсь перший сенс. А той при відкривається тільки тому, що цей текст читається за певних очікувань на якийсь певний сенс. У виробленні такого попереднього проекту, який постійно резидується тим, що виявляється в процесі подальшого проникнення в сенс, полягає розуміння прихованого там змісту»<sup>126</sup>. Правило проекту передбачає відтак уже завжди попереднє розуміння кожного тексту, що становить необхідність, пов'язану з функціонуванням герменевтичного кола. Разом з тим, і на цьому Гадамер дуже наголошує, така ситуація не створює можливості необмеженої суб'єктивізації сприйняття, як і значної об'єктивності. Подальші етапи читання вносять корективи до попередніх прочитань. Кожна ревізія проекту відкриває можливість будування, змалювання нового проекту сенсу – інтерпретація виходить зі вступних понять, які в процесі тлумачення заступаються більш адекватними поняттями, ті наступними і т. д. Отже, оте «проектування-наново» становить, по суті, рух сенсу в розумінні та інтерпретації. Герменевтичну онтологію визначає герменевтичне коло, так само як і поняття гри.

Гра є однією з емблем розуміння (але й функціонування мистецтва – згідно з пізнішим періодом творчості Гадамера, особливо з періодом лекцій у Зальцбурзі, які Гадамер читав у 1974 році й які пізніше лягли в основу праці «Die Aktualität des Schönen» – «Актуальність прекрасного»), адже читач перебуває, власне, в ситуації гри, він немов гравець, підпорядкований правилами гри, які ним керують і дозволяють грати. Адже гравець

<sup>126</sup> Gadamer. Podniesienie dziejowości rozumienia // Його ж, Prawda..., s. 369.

не є суб'єктом гри, гра лише презентується за його посередництвом. Так само й гадамерівське поняття гри поєднується з онтологічним приматом розуміння і функціонування герменевтичного кола. «Рух, який є грою, не має жодної мети, на який він міг би закінчитись, натомість відновлюється за допомогою безнастанного повторення. Рух є для визначення сутності гри настільки центральним, що абсолютно байдуже, хто або що цей рух здійснює. (...) Гра є процесом руху як таким»<sup>127</sup>. А відтак – (метафоричне) тлумачення процесу розуміння. Гадамер припускає тут примат гри щодо свідомості гравця і в такий спосіб онтологічно встановлює саме розуміння. Його гра, гра розуміння детермінує наші класифікації, попередньо визначає категорії, тобто, інакше кажучи – детермінує значення і дійсність для гравців.

Поняття гри, своєю чергою, відсилає до тези про людську, суб'єкту історичність. Подібно до гравців, які можуть належати до гри, не усвідомлюючи собі її правил, людина також ніколи до кінця не досягне свого знання, не знатиме, що знає. Це випливає з факту, що наш розум не є для нас прозорим, хоча б тому, що ми в несвідомий спосіб є детермінованими нашими упередженнями, забобонами. Між знанням і незнанням пролягає розрив, відстань – між ними немає узгодженості. Адже людина є історичною істотою – історичність визначає її. Ось тлумачення вписаної в людське буття герменевтичної закономірності розуміння цілості і цілості на основі її частини, над якою розмірковували ще Шляєрмахер і Дільтей.

Людина завжди обумовлюється своєю історичністю, історичністю, невіддільною від будь-якої комунікації. Її визначає ефективноісторична свідомість. Це означає, що в кожному підході до тексту (попри наші претензії на те, щоб він був безпосереднім і необумовленим) нас уже завжди визначає певна перспектива. «Коли якесь історичне явище ми намагаємося зрозуміти з історичної дистанції, яка визначає всю нашу герменевтичну ситуацію, ми вже завжди підлягаємо ефектам ефективної історії.

Вони заздалегідь визначають, що нам являється як гідне довіри і як предмет дослідження...»<sup>128</sup>. Така ефективноісторична свідомість є передусім свідомістю герменевтичного обумовлення. Ми завжди сприймаємо (читаємо) – розуміємо – через певний горизонт очікувань. Нас завжди визначає наша історична

<sup>127</sup> Gadamer. Gra jako główny motyw eksplikacji ontologicznej // Його ж, Prawda..., s. 161.

<sup>128</sup> Gadamer. Podniesienie dziejowości rozumienia // Його ж, Prawda..., s. 413.

ситуація в комунікації з текстом, нас завжди окреслює якийсь культурний потенціал.

Будь-яка діяльність людської особи здійснюється у певному культурному контексті. Отже, культура становить різновид спільноти, але, з іншого боку, її джерелом є власне діяльність людської особи. Переплетіння цієї надіндивідуальної структури та особи Гадамер називає мовою, тобто гарантом комунікативного обміну між учасниками переплетіння (а таку гарантію має забезпечити саме інтерпретація). Спільнота завжди вже існує і ми завжди вже в ній функціонуємо, коли спілкуємося, коли розуміємо один одного. Адже спільнота є спільнотою розуму, а відтак розуміння, вписане у структуру людства (Dasein) – мислення в принципі не є самотнім (зокрема, через функціонування ефективноісторичної свідомості), мислення, як це стисло висловив Кшиштоф Міхальський, є спільним мисленням<sup>129</sup>. Спільнота – це завжди спільнота людей, які розмовляють між собою. Отже, маємо категорії, які взаємодіють: спільнота, розум, розуміння і гра. Всі їх об'єднує між собою мова, яка є не тільки структурою ефективноісторичної свідомості і становить не тільки систему знаків, що слугують для спілкування. Адже слова завжди означають певне порозуміння, яке вже є, яке вже відбулося – комунікативну спільність. Слово є відкритим горизонтом, на якому лише з'являється комунікація, яка щоразу наново накреслюється разом черговою появою слів. Адже мова, слова, які ми вживаємо вже у своїй основі передбачають можливість спілкування, de facto передбачають порозуміння. Спілкування ж завжди і у всі часи було спілкуванням, яке відбувається у мові – є розмовою. Гадамер пише про розмову, як про ту форму комунікації, в якій, зокрема, відбувається порівняння, зустріч упереджень, які нас визначають. А в такій ситуації ніхто (жоден з учасників розмови) не може претендувати на свою виключну правоту, ніхто не має монополії на істину, оскільки істина є не стільки певною формулою, скільки самою можливістю досягнення консенсусу. Оскільки ж кожне слово, кожне висловлювання оточені іншими словами і можливостями (через його ефективноісторичний характер), оскільки кожне модифікують інші висловлювання, то з цього випливає, що розмова завжди залишається відкритою, завжди незавершеною, вічно без крапки над «і». Отже, Гадамеру не стільки йдеться про усталення спільної істини, про колективний вибір висновку, скільки про усвідомлення собі власних плеканих упереджень.

<sup>129</sup> Michalski, Gadamer. s. 13.

У цьому місці треба наголосити, що припущення про суб'єктне джерело сенсу світу ніби перекладається на очікування учасників розмови щодо гармонії порозуміння. Хоча в герменевтиці враховуються стани нерозуміння, їх потрактовують як тимчасові порушення основної ситуації порозуміння. Гадамер послуговується тут терміном *der Vorgriff der Vollkommenheit* – передумова досконалості. Це форма передбачення, яку ми приймаємо заздалегідь у кожній розмові (з іншими людьми, з текстами). Вона говорить про те, що ми приймаємо, що певний зміст було виражено досконало, що «висловлений зміст є досконалою істиною». Це форма онтологічної умови зрозумілості будь-чого, що ми хочемо зрозуміти, формальна передумова, яка дозволяє нам спокійно вслухатися в слова співрозмовника.

Філософ висуває сильну і основну для своєї концепції тезу про герменевтичний примат питання, який визначає будь-який досвід. «...будь-який досвід передбачає структуру питання, – пише Гадамер. – До сутності питання належить те, що воно має сенс. (...) Разом з питанням у певній перспективі постає те, про що воно запитує. Поява питання ніби викликає буття того, про що воно запитує. Таким чином, логос, який розвиває це викликане буття, вже є відповіддю. Він сам має сенс тільки у сенсі питання»<sup>130</sup>. Розуміти щось, наприклад, текст – це значить розуміти питання, на яке цей текст є відповіддю. Філософ наголосив, що будь-яке знання має діалектичний характер, через те його визначає логіка питання і відповіді. Тож фактично передумовою є первинність розмови, яка потім визначає форми запитування і відповідання. Щоб зрозуміти даний текст, треба відступити за межі того, що висловлене, і дійти власне до питання, яке обумовлює оту відповідь. «Адже ми розуміємо сенс тексту лише остільки, оскільки отримуємо горизонт запитання, який обов'язково обіймає як такий також інші можливі відповіді. Отже, сенс речення є відносним щодо питання, на яке є відповіддю...»<sup>131</sup>. Логіка гуманістики, той висновок, який випливає з міркувань герменевта, є, по суті, логікою запитання<sup>132</sup>. Ми розуміємо лише остільки, оскільки розуміємо запитання, на яке щось є відповіддю. А щоб відповісти на поставлене нам запитання, ми мусимо самі почати запитувати.

<sup>130</sup> Gadamer. *Analiza świadomości efektywnodziejowej* // Його ж, *Prawda...*, s. 493.

<sup>131</sup> Там само, s. 503.

<sup>132</sup> Пор.: О. Marquard. *Pytanie o pytanie, na które odpowiedzią jest hermeneutyka* // Його ж, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 120–150.

У поглядах Гадамера можна помітити певну еволюцію, яка з кінця сімдесятих років почала набирати силу. Адже філософ у тексті, присвяченому поезії Пауля Целяна («Сенс і затуляння сенсу в поезії Пауля Целяна», 1975) сформулював тезу про затуляння сенсу, який тримається на узбіччі. «За допомогою заблокованих конструкцій [поет.– Л. В.] звільняє багатовимірність відносин сенсу, які у підпорядкованому логіці, одновимірному розмовному мовленні притлумлені практичною єдністю інтенції»<sup>133</sup>. Гадамер констатує, що історичність поетичного мовлення вказує на факт, що в різні моменти, різні часи потрібна й різна поетична мова, а також що не в кожному епоху всі способи говоріння є поетично можливими. Саме такою є ситуація герметичної поезії Целяна. Вона становить форму захисту від «розтоплення сенсу в м'яких вібраціях голосу диктора радіо»<sup>134</sup>. Звідси походить бачення людського світу, в якому людина безнастанно вдається до спроб пошуку сенсу, який постійно приховується від неї. Сенс в основі своїй є вплетаним у семантику (історичність), а вона вказує на функцію мови, якою є глумлення світу.

Незважаючи на це, герменевтика, однак, продовжує надавати перевагу стану присутності сенсу (порозуміння), як необхідному для функціонування людських суспільств. Комунікативний сенс мови – герменевтика – пояснює кожен дію культурою, як спрямованою на світоглядно санкціоновану комунікацію – продовжує становити вісь, центр. Спілкування свідчить про можливість інтерпретативного розуміння отих дій.

У герменевтиці змістовність світу стає його мовністю і відсилає до нерозривного зв'язку мислення з мовою. На цьому напруженні між людським мисленням і артикуляцією логосу Гадамер дуже наголошує: «Артикуляція “логосу” дозволяє промовити структурі сущого, і це промовляння – це для грецької думки ніщо інше, як присуність самого сущого, його “aletheia”». Людське мислення розуміє себе з погляду нескінченності цієї присутності як свою сповнену можливість, свою божественність»<sup>135</sup>. Ця здійснена можливість – це, згідно з філософом, розмова. Сенс, як риса нескінченного світу логосу, проглядає з кожного висловлювання і не вичерпується у жодному з них.

<sup>133</sup> Gadamer H.-G. Sens i zastanianie sensu w poezji Paula Celana, przeł. M. Łukasiewicz // Його ж, Czy poeci umilkną?, wyb. J. Margański, Bydgoszcz 1998, s. 168.

<sup>134</sup> Там само, s. 179.

<sup>135</sup> Gadamer. Prawda..., s. 613–614.

Артикуляція струтури сущого, його безкінечної присутності здійснюється як людське мислення. Гадамер пише: «...в усіх аналізованих випадках, у мові розмови, поезії або інтерпретації, виявлялася спекулятивна структура мови, яка не є віддзеркаленням чогось постійно даного, а набуванням-мовного-вигляду, в якому виражається цілість сенсу»<sup>136</sup>. Адже примат питання відкриває як такий разом безкінечний простір можливості розуміння, а розуміння – розуміння історичне – ніколи не в стані вичерпати того, що розуміє або хоче розуміти.

### Поль Рікер

Усі попередні концепції і сприйняття герменевтики своєю віссю бачили проблеми інтерпретації. Французький філософ, Поль Рікер (1913–2002) модифікує у цьому аспекті герменевтику, предметом її зацікавленень вважаючи передусім релігійний символ і його специфічну мову, а метою – дослідження вимірів формування людської самототожності, черпаючи натхнення, великою мірою, з фрейдівського психоаналізу<sup>137</sup>. Рікер наголошує, що саме символічна мова є первісною мовою, яка в подальшому розвитку заснувала, зокрема, релігійну мову. Первісне символічне мислення, яке функціонувало аж до моменту формування руху емпіричного мислення, є саме тим, що для сучасного осмислення прагне отримати герменевт. Тим самим він звільняється від тих форм герменевтики, які залишив після себе Гайдеггер – епістемології чи онтології. Рікер перевертає порядок герменевтичного дослідження і наголошує на такому методі, який виходить із форм людської діяльності, щоб лише в самому кінці дійти за їхньою допомогою до онтології. Основні риси такої методології він змалював у виданій у 1969 році праці «Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique»<sup>138</sup> («Конфлікт інтерпретацій. Есе про герменевтику»). У своєму тексті він вказав на Гайдеггера як на герменевта, який у своєму «Sein und Zeit» встановив другорядну роль мови щодо категорії: ситуація-розуміння-герменевтика. Рікер відкидає цю методологію і таку герменевтичну перспективу, центральною проблемою роблячи саме мову, яка становить форму переходу між пізнанням та

<sup>136</sup> Там само, s. 636.

<sup>137</sup> Rosner K. Psychoanaliza Freuda jako źródło inspiracji dla Ricoeurowskiego modelu hermeneutyki // Її ж, Hermeneutyka jako krytyka kultury, Warszawa 1991, s. 212–219.

<sup>138</sup> Ricoeur P. Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique, Paris 1969.



онтологією. Відкидаючи проблему встановлення процедур екзегези текстів, як суттєву для своєї філософії, відкидаючи також дільтеївське питання про статус гуманітарних наук, філософ задає, по суті, антропологічні запитання, зосереджуючись навколо проблем специфіки людської екзистенції<sup>139</sup>.

Звичайно, проблема екзегези, особливо відчитання значення символічної мови, знаходить своє вираження у філософії Рікера. Тим не менше, воно завжди служить головнішому антропологічному питанню (екзистенція людини має свої основи і черпає свої джерела, зокрема, саме в мові як основному засобі комунікації). Праця герменевта повинна, зокрема, полягати у проникненні до значення первісного слова, у відшукуванні його за допомогою інтерпретації символічних структур. У статті під назвою «Екзистенція і герменевтика» він назвав символічною будь-яку значеннєву структуру, в якій безпосередній, первинний, дослівний сенс визначає, крім того, інший сенс – опосередкований, вторинний, переносний, який не можна сприймати інакше, як через отой перший. Символ («...розмірковування над символом, – пише філософ, – виходить із повного мовлення і від уже існуючого сенсу, виходить із середини мовлення (...) першим його завданням є не знаходження для себе початку, а віднаходження пам'яті всередині слова (...) символ дає сенс, отже, встановив його не я»<sup>140</sup>), наголошує Рікер, поєднує в собі три сфери (космічну, оніричну і поетичну), пізнання яких є доступним завдяки певній методології. Доступ до першої спроблематизувала і якоюсь мірою визначила феноменологія релігії (Герардус ван дер Лев, Мірча Еліаде), яка становить опис цього символу як сфери об'явлення сакруму. Символ тут є мовою сакруму, є словом ерофанії. Це космос об'являє себе через мову, через різноморідність значення, яке своєю чергою знову відсилає до своєї основи (встановлюючи саме ерофанію). Сакрум входить до мови через елементи світу, які говорять про нього людині.

Другим виміром існування символу є онірична дійсність, спогади, приховані у снах. Це в них можна знайти постійні, універсальні символи, які визначають людство, оскільки оніричні символи «виходять за межі індивідуальної історії, за межі особистої археології суб'єкта і сходять у глибину образного підґрунтя, спільного для всієї культури чи навіть фольклору усього людства»<sup>141</sup>. Сутністю тут є припущення, яке вже раніше лягло в ос-

<sup>139</sup> Див. *Rosner K. Paul Ricoeur // Її ж, Hermeneutika...*, s. 196–197.

<sup>140</sup> *Ricoeur P. Symbol daje do myślenia, przeł. S. Cichowicz // Його ж, Egzystencja i hermeneutika, Warszawa 1985, s. 58–59.*

<sup>141</sup> Там само, s. 60.

нову фрейдівського психоаналізу, що сон є мовним явищем, під тим кутом зору, що його можна передавати словами, знаками, можна розповісти, а тим самим проаналізувати й інтерпретувати. Подібно до того, як раніше феноменологія релігії відкривала можливість сприйняття символічних явищ у сакральному вимірі, так тепер доступ дає саме психоаналіз (у широкому розумінні, як спосіб дослідження, без розрізнення конкретних шкіл). Рікер, окрім здійснення детального аналізу й диференціації, ніколи не випускає з поля зору головної антропологічної проблематики своєї філософії: «...у терапевтиці Юнга, спрямованій до іншого типу пацієнта, ніж терапевтика Фрейда, символ пропонує теми для міркувань, які дозволяють кожному без жодної допомоги «стати собою», *Selbstwerden*. Саме цю функцію перспекції, – наголошує він, – я б з радістю перейняв від Юнга і поєднав з космологічною функцією, яку, згідно з Еліаде, виконують символи, і завдяки якій людина також була включена до цілості первинного сакруму»<sup>142</sup>.

Рікер вказує також і на третій вимір символу, комплементарний у стосунку до двох попередніх, – поетичну уяву. Саме в ній демонструється існування символу, вона ставить нас біля джерел суцього, яке промовляє. Оскільки оніричний і космічний вимір становлять нібито два полюси «цієї самої вже сформованої експресивності, то поетичний символ через безпосереднє закорінення в мові привідкриває оту експресивність у її початках, в момент народження мовлення. Дослідження поетичної уяви (Г. Башляр) ведуть до розрізнення образу-слова, який має функцію встановлення, конституювання, та образу-представлення з його функцією знеприсутнення. Уява в такому розумінні, – коментує один з дослідників Рікера, – це не влада образотворення, а радше сфера «народження слова», яке поет може вхопити у проявах космосу або в хаосі марення»<sup>143</sup>.

Аналіз отих трьох вимірів, або ж сфер виявлення символів треба тепер поєднати з проблемою інтерпретації, яка нерозривно, за Рікером, пов'язана з символом. Символ, як зазначає автор «*Temps et récit*», є, по суті, формою лінгвістичного виразу з подвійним сенсом, який і домагається саме інтерпретації: «інтерпретація – це праця розуміння, яка прагне до дешифрування символів»<sup>144</sup>, – читаємо в «*De l'interpretation*». Існує від-

<sup>142</sup> Там само, s. 61.

<sup>143</sup> *Sosnowski L. Estetyka a hermeneutika P. Ricoeura // Estetyka a hermeneutika, red. F. Chmielowski, Kraków 1990, s. 60.*

<sup>144</sup> *Ricoeur P. De l'interpretation. Essai sur Freud, Paris 1965, p. 18.*

повідність між символом та інтерпретацією, якої вимагає символічна структура. Інтерпретація не є при цьому зовнішньою для, або ж щодо символу, вона становить разом з ним певну цілість. Подвійний сенс символу детермінує людину до проникнення в нього, до пошуку закритого логосу і цією мірою така дія вже є інтерпретацією.

Рікер, спадкоємець учителів зі школи підозр – Маркса, Ніцше і Фрейда – вказує саме на структуру символу як таку, що підтверджує факт, що людська свідомість (яка забула про автентичне, первинне слово, про *mythos* на користь емпіричного *logos*) є, по суті, джерелом містифікації. «Свідомість не є безпосередньою, Рікер заперечує тут також філософію свідомості Гуссерля – вона є опосередкованою, вона є не джерелом, а завданням, щоб стати більш свідомим»<sup>145</sup>. Якщо свідомість не є першою певністю (як це хотілось Декартові, а потім Гуссерлю), то вона є фальшивою свідомістю. А таку ситуацію виражає у сутності своїй символ, змальовуючи специфічні риси людської екзистенції, акцентуючи своєю дворівневою структурою обов'язковість інтерпретації, необхідність доходження до істинного за допомогою раніше випрацьованих методів екзегези.

Відтак проблема інтерпретації символу, дослідження його, якоюсь мірою рівнозначна пошукові власної, втраченої свідомості. Процес інтерпретації, процес віднайдення сенсу є, власне, процесом ставання-свідомим. Для Рікера *cogito* є чимось заданим, а не даним – лише доокільний шлях інтерпретації знаків має допровадити нас опосередковано до цієї сфери. Набути досвід своєї свідомості ми можемо – враховуючи її сфальшованість, її не-первинність – саме через працю на фігурах, символах, які продовжують містити в собі первісне слово, сакрум. «Il lui faut médiatiser la conscience de soi par l'esprit c'est-à-dire par les figures qui donnent un telos a ce "devenir conscient"»<sup>146</sup>, – пише філософ. Шлях до свідомості себе веде через посередництво фігур, символів, через інтерпретацію, прочитання.

Процес інтерпретації є зворотнім, оскільки в результаті становить форму прочитання людини-яка-перебуває-у-світі. Рікер називає цей механізм нарацією. Це також спосіб виявлення зв'язків людини з долею, яку вона розповіла, не тільки власною, а й свого народу. Людську діяльність можна розповідати, бо вона виражається у знаках – семантика оповіді виростає з се-

<sup>145</sup> Ricoeur P. Hermeneutika symboli a refleksja filozoficzna – II, przeł. J. Skoczylas // Його ж, *Egzystencja i ...*, s. 113.

<sup>146</sup> Ricoeur. *De l'interprétation*, p. 444.

мантики творів. Суттєвим є також символічний контекст діяльності людини, який дозволяє перекласти її досвід на оповідь. У здатності до оповіді міститься можливість формування нарративної самототожності, яка губиться, коли ми не в стані з тих подій, які нам трапляються, скомпонувати оповідь, здійснити акт пов'язання власної екзистенції. В такому випадку ми переживаємо щось на зразок духовної недостатності, занепаду, гріха. Отже, Рікер розмірковує над можливістю оповідати в інший спосіб уже розказану історію. Цим шляхом визначається нарративна самототожність, як постійно неготова, текуча, яка перебуває у процесі безнастанного становлення. «...нарративна самототожність – це не самототожність незмінної субстанції або постійної структури, а нестала самототожність, яка впливає з поєднання гармонійного перебігу історії як структурованої цілості та суперечності, зумовленої перипетіями, які трапляються на її шляху»<sup>147</sup>. Філософ відмежовується від субстанціалістської концепції Я. Встановлення самості («*Soi-même comme un autre*», 1990<sup>148</sup>), тобто чогось нередукованою одиничного, відбувається за допомогою аристотелівської категорії діяльності та ідентифікації (можливість діяти є умовою буття собою). Той, хто діє, може вказати на себе самого як на суб'єкта дії – це момент осмислення, яке ототожнює опосередкованості в діяльності (бути першопричиною руху) і в слові (оповіді, нарації, яка починається у мить вказування на себе самого і оповідання себе як суб'єкта і своєї діяльності). Оскільки буттєвий контекст обумовлює людський зв'язок зі світом, остільки винятковість конкретного існування виражається у відповідній оповіді про буття. Оповідання пов'язує структуру світу з нашою потребою буття в ньому. Стиль тілесності (діяльність) стає стилем нарації, стилем пошуку сенсу. Оповіджений світ є вже нашим світом, у якому ми губимося і знову знаходимо себе у зусиллях створення мотиву в межах сюжету, в якому ми здійснюємо світ. У такий спосіб людська екзистенція, в її найбільш світовому вимірі, поєднується зі знаками, з символами. Символ, говорить Рікер, – це привілейований знак людини. Людина ж, бажаючи себе збудувати, відшукати, прагне до символу. Рухаючись у межах механізму герменевтичного кола, людина вивчає зміст символів, аналізує їх, розмежовуючи суперечності, сходячи в глибини значеннєвих

<sup>147</sup> Ricoeur P. *Jaki ma być nowy etos Europy?* // *Komunikacja międzykulturowa. Zderzenia i spotkania*, red. A. Kapcia, L. Koprowicz, A. Tyszka, Warszawa 1996, s. 134.

<sup>148</sup> Ricoeur P. *O sobie samym jako innym*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2003.

покладів. Водночас символ виражає правду про людину, адже він є її символом. Людина прагне до символу, інтерпретує його, буде оповідь про символ, водночас конструюючи нарацію про саму себе.

Рікер у своїй версії герменевтики відкидає ті форми пояснення символів, які спрямовано до редукціонізму (Фройд), приймаючи водночас припущення про можливість віднайдення або ж набуття себе через символічний вимір. Герменевтика у розумінні Рікера оголює тим самим подвійний механізм виявлення детермінацій інтерпретування та процесу проекції власних прагнень на символи, знаки, текст. Між цими двома комплементарними рухами відбувається реституція суб'єктності, яка повертає себе в екзегезі символічного виміру, в оповіді, яку вона буде для самої себе і про себе.

### Джордж Штайнер

Специфічний жест концептуалізації герменевтики здійснює американський теоретик перекладу Джордж Штайнер (нар. 1929). У своїй найвідомішій праці «Після Вавилонської вежі»<sup>149</sup> («After Babel», 1973) він стверджує, що переклад є фундаментальним механізмом функціонування людини в мові. Як він доводить, переклад *implicite* присутній у кожному акті людської комунікації: «Кожна модель комунікації є одночасно меделлю трансляції, вертикального чи горизонтального трансферу значення. (...) Відтак людина здійснює акт перекладу в повному сенсі цього слова, коли отримує словесний комунікат від будь-якої іншої людини. (...) «Переклад», у відповідному розумінні, є особливим випадком появи нитки порозуміння...»<sup>150</sup>. Переклад виявляється в концепції Штайнера головним і примарним механізмом. Адже дослідження сутності і меж перекладу не зводиться лише до визначення вимірів комунікації, воно обіймає також дослідження статусу значення, конституювання основ розуміння, і навіть детермінанти безперервності культури і цивілізації.

Концептуалізуючи категорію перекладу в такий спосіб, в який до цих пір розглядалась категорія інтерпретації, Штайнер насправді прагне до описання всього механізму трансляції разом із фазами, які його конституюють. Він постулює схему чотири-сутнісної «герменеї»<sup>151</sup>, будуючи тим самим концепцію розумін-

<sup>149</sup> Steiner G. Po wieży Babel, przetł. Olga i Wojciech Kubiński, Kraków 2000.

<sup>150</sup> Steiner G. Rozumienie jako przekład // Його ж, Po wieży..., s. 84–86.

<sup>151</sup> Steiner G. Akt hermeneutyczny // Його ж, Po wieży..., s. 405–554.

ня як тлумачення. Однак він наголошує: «Пропонована (...) чотириетапна модель герменевтичного акту перекладу – «попередня довіра – агресія – поглинання – взаємність або реституція» – не претендує називатися теорією. Це запис процесу»<sup>152</sup>. Отой процес, невтомну – як зазначає теоретик – працю перекладу можна розписати на чотири послідовні етапи:

1) довіра – будь-яке розуміння починається від акту попередньої довіри, в основі якого лежить передумова універсальної згідності, можливості порозуміння. Правомірності надає йому факт, що «ще не з'явилась жодна мова, яка була б абсолютно незрозумілою або неперекладною»<sup>153</sup>. Отже, щоб взагалі могла з'явитися ситуація комунікації (з текстом, з іншою людиною), необхідним є попереднє припущення існування чогось такого, що можна зрозуміти;

2) агресія – перекладач мусить увійти в текст (комунікат) і видерти його значення. Адже розуміння – це акт в основі своїй загарбницький, який прагне до зламання символічної структури, коду, з метою видобуття значення;

3) поглинання – ця фаза полягає у включенні чужого слова до рідного мовного, культурного контексту і т. д. Йдеться про поселення копії оригіналу (перекладу) в новій матриці, тобто *de facto* відкритість на нові значення. Суттєво те, що цей акт інкорпорації, імпорту обтяжений ризиком власної трансформації, пов'язується з порушенням рівноваги: «...незважаючи на ступінь цієї «натуралізації», акт переробки твору потенційно може призвести до підриву або перетворення всієї структури рідної мови»<sup>154</sup>. Як пише Штайнер – діалектика включення нерозривно пов'язана із загрозою, що нас самих поглинуть;

4) компенсація / реституція – оте порушення рівноваги може бути компенсоване за допомогою герменевтичного акту, який застосовує закон взаємності. Теоретик наголошує, що не можна сформалізувати механізм повернення рівноваги, однак його результатом повинно бути повернення до оригіналу стільки ж само, скільки раніше було втрачено. «Переклад здійснює компенсацію тим, що дає оригіналу шанс постійності і географічно-культурного простору існування, недоступних йому в ніякий інший спосіб»<sup>155</sup>, цикл завершується.

<sup>152</sup> Steiner G. Przedmowa do drugiego wydania angielskiego // Його ж, Po wieży..., s. 21.

<sup>153</sup> Steiner. Akt hermeneutyczny, s. 479.

<sup>154</sup> Там само, s. 408.

<sup>155</sup> Там само, s. 531.



Поетика перекладу стає в розумінні Штайнера поетикою розуміння і як така локалізується в місці, яке раніше займали герменевти для розмірковувань про інтерпретацію. Разом з тим концепція чотириетапної герменевтики виявляється значним методологічним і теоретичним жестом спротиву щодо постструктуралістського мислення, зосередженого на критиці так званої метафізики присутності. У цьому аспекті теоретик уточнює свою позицію у праці 1989 року «Реальні присутності» («Real Presences»).

Штайнер рішучо дотримується протилежних поглядів щодо тих усіх течій, які концептуалізують брак, неприсутність сенсу, сакруму. Він закидає сучасній гуманістиці, що, прагнучи до імунітету, що його дає посередництво, вона відходить від безпосередньої зустрічі з «реальною присутністю» (real presence). Тим часом, як зазначає теоретик, «існує мова, мистецтво існує, тому що існує «Інший»<sup>156</sup>. Саме завдяки незаперечній передумові існування Бога граматику може жити і генерувати світи<sup>157</sup>. В такий спосіб він сприймає герменевтику як сферу, яка постулює існування відповідального й наповненого відповідями розуміння. Штайнер рішучо відкидає тим самим концепції, які тематизують різноманітні ефекти поверхні, як критика Маркса чи фрейдівський психоаналіз. Він також рішучо полемізує з прочитаннями літератури, які пропонують Ролан Барт чи Гарольд Блум. Найсильніше атакує він Жака Дерріда, принаймні те, що сам розуміє під поняттям деконструкції. Його полеміка зосереджується на здійсненому в рамках цих філософій руйнуванні постулатів стабільності потенційно можливого для відкриття «значення значень».

Штайнер особливо наголошує, що означуване завжди виходить за межі означника, і хоча нас тлумачить мова, а розуміння ми здобуваємо тільки тимчасово (повнота значення не дається назавжди), то «існує сенс абсолютно конкретний, в якому вичерпний, тавтологічний аналіз і розуміння будь-якого семантичного чи семіотичного акту були б аналізом зрозумінням абсолютної суми самого існування»<sup>158</sup>. Виходячи з таких позицій, він критикує насилля коментаря і панінтерпретаціонізм, наслідком яких є брак рівноваги між первинним (текстом) і вторинним (коментарем) – безкінечність вторинного дискурсу<sup>159</sup>. За допо-

<sup>156</sup> Steiner G. Obecności // Його ж, Rzeczywiste..., s. 113.

<sup>157</sup> Steiner G. Wtórne miasto // Його ж, Rzeczywiste..., s. 8.

<sup>158</sup> Steiner. Obecności, s. 134.

<sup>159</sup> «Існує першість у часі. Вірш приходить до коментаря. Твір випереджає деконструкцію» – Steiner, Obecności..., s. 123.

могою сили стилю, пише теоретик, герменевтика та оцінка можуть увійти до сфери первинного тексту (який є феноменом свободи, щодо якого читання є завжди підрядним). Штайнер наново накреслює основи герменевтичної методології, рецепції твору, вихідною точкою якої є вступний акт увірування. Спочатку «потрібне, – як він зазначає, – поглиблене слухання вірша, драматичного діалогу чи опису в романі, щоб з цих окрушин окремих слів чи фраз зібрати врожай історії, яка їм передує, перелицьовань, які відбувається у рамках конотації, і навіть етимона. (...) Поступово ми навчаємося виокремлювати зародок нового, навчаємося допасуванню чи повторній обробці шляхів і значень, яким конкретний письменник піддає слова чи фрази через їх особливе вживання або через цілеспрямовану динаміку конкретного тексту»<sup>160</sup>. На другому етапі через граматику (фундаментом якої є передумова присутності) значення входить, вступає у світло пояснювальної присутності. Своєю чергою, третій, семантичний рівень вказує на спосіб переходу різноманітних засобів значення («акумуляований і зрозумілий вибір значень усіх лексичних, граматичних і фомальних засобів»<sup>161</sup>) у значення – невимірне і неосяжне у своєму русі в рамках контексту (наприклад, культурного), яке є особливою маніфестацією свободи (й конденсацією якої є вірш), завжди доступне тільки метафорично. Ця непоясненність, пише Штайнер, є сутністю свободи (уяви і думки), є водночас відкриттям доступу до голої присутності. Адже поезія вчить нас про неможливість порушення таємниці іншості в речах і оживлених присутностях. Значення, форми існування мистецтва, музики чи літератури можуть функціонувати лише в рамках нашої зустрічі з Іншим.

### Джон Д. Капуто

Відмежовуючи від такої герменевтики, яка припускає можливість зв'язності, стабільності та сенсу і прагнучи до них у своїй практиці, використовуючи здобутки філософії, яка великою мірою випередила розвиток герменевтики ХХ століття (зокрема, С. К'єркегор, Ф. Ніцше, але також і Е. Гуссерль), конструює свою концепцію радикальної герменевтики Джон Д. Капуто («Radical Hermeneutics», 1987)<sup>162</sup>. Він виходить із при-

<sup>160</sup> Steiner. Obecności..., s. 129.

<sup>161</sup> Там само, s. 133.

<sup>162</sup> Caputo J. D. Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project, Bloomington 1987.

пущення, що те, що належить до фундаменту герменевтики, що творить її основні завдання: встановлення значень чи таке ведення розмови, щоб остання розродилась правильними відповідями, – зовсім не є для неї визначальним. Більше того, він стверджує, що герменевтика може цілковито позбутися подібних передумов і претензій. Адже сутність герменевтики зводиться до невіршуваного (undecidability), яке дозволяє питанням залишитися в їхньому запитуванні. «Запитування є рухом думки, «кінезисом», твором («ергоном») мислення без відпочинку»<sup>163</sup>, безкінечно динамічного, розбитого і децентрованого (позбавленого основ). Капуто радикалізує в такий спосіб Гайдеггера, констатуючи не тільки потребу вироблення для нас позиції, позбавленої основ<sup>164</sup>, а й приймаючи тезу, що таке мислення – позбавлене опори, комфорту – опановує нами без нашої волі.

Мислитель наголошує, що в світі, в якому ми тепер живемо, старі принципи прийшли у занепад. Сенс не тільки перебуває у стані занепаду – втрачено самі можливості його відновлення, самі можливості повернення сенсу. Враховуючи неминучу випадковість будь-яких мовних (лінгвістичних) відповідностей і класифікацій, які визначають людську реальність, історичність і випадковість суспільних структур, сенс втрачається. А цей занепад, криза повинні стати предметом осмислення, досліджень для герменевтики. У рамках таких вихідних передумов і з'являється проект радикальної герменевтики, яка має аналізувати стан сучасного світу і вимірів людського існування. Проте на цьому проект Капуто не завершується, адже йдеться про те, щоб збудувати таку герменевтику, яка не стільки обіцяє відновлення незаперечних істин, скільки в ситуації розпорошення значень, випарування засад і підвалин, власне, не забезпечить нам комфорт, не пообіцяє повторного віднайдення сенсу, а докладе зусиль для акцентування джерельної проблематичності життя, існування («We are trying to restore the difficulty in life, not to make it impossible»<sup>165</sup>), не надаючи метафізичних компенсацій<sup>166</sup>.

<sup>163</sup> «Questioning is thought's movement, "kinesis", the work ("ergon") of a thinking which cannot rest...» – J. D. Caputo. *Cold Hermeneutics: Heidegger, Derrida*, in: J. D. Caputo. *Radical...*, p. 188.

<sup>164</sup> «Questioning is a way of staying under way.» – Caputo. *Cold Hermeneutics...*, p. 188.

<sup>165</sup> J. D. Caputo. *Toward a Postmetaphysical Rationality*, in: Caputo, *Radical...*, p. 209.

<sup>166</sup> «...hermeneutics as an attempt to stick with the original difficulty of life, and not to betray it with metaphysics.» – J. D. Caputo. *Restoring Life to Its Original Difficulty*, in: Caputo, *Radical...*, p. 1.

Тим самим Капуто виходить із розмірковувань Гайдеггера і Дерріда, прагнучи до ще радикальніших висновків. Дослідник зауважує, що екзистенційна ситуація, яка постає у працях Дерріда, набагато важча і проблематичніша від тієї, яку описав Гайдеггер. Радикальний герменевт прагне до інтерсифікації розпорошень і відчинень позірних аксіом, які вмістив у своїх працях Гайдеггер. З іншого ж боку, він відкидає перспективу німецького філософа, яка, незважаючи на все, прагне до якоїсь певності, хоча й локалізує її у далекій або майже недоступній перспективі. Капуто підносить важливість досягнень Дерріда. Варто накреслити причини такого схвального ставлення до деконструкції, тобто того руху думки (і Дерріда, як *pars pro toto* деконструкції), який рішучо відмежовується від певних герменевтичних парадигм (наприклад, герменевтики Гадамера чи Рікера). Деконструкції йдеться про втримання відкритості, про абсолютну несподіванку, пише автор «*Radical Hermeneutics*»<sup>167</sup>. Доводячи до майже скрайньої нерішучості, деконструкція не дає навіть пропозиції відповіді на запитання: хто я такий? «Ідеєю Капуто, – пише польський коментатор американського філософа, – стає у зв'язку з цим більш радикальне прочитання Гайдеггера й водночас більш герменевтична інтерпретація Дерріда»<sup>168</sup>. Капуто хоче залишитись у відкритому просторі між Гайдеггером і Дерріда, хоче тримати їх у змішаному стані. Ця позиція поєднується зі своєрідною інтерпретацією історії герменевтики ХХ сторіччя, яку запропонував автор «*Radical Hermeneutics*». Він стверджує, що герменевтика Гайдеггера еволюціонувала у дві протилежні філософські концепції: у праву, і більш консервативну філософську герменевтику Гадамера (яка знайшла своє найповніше вираження в «Істині і методі») та ліву деконструкцію герменевтики (теоретик вказує також і на третю стежку еволюції, якою була філософія пізнього Гайдеггера)<sup>169</sup>. З одного боку, ми маємо парадигму, яка наголошує на онтологічній приналежності розуміння людської сутності людині, яку воно визначає як таку і яке є сферою-посередником між людсь-

<sup>167</sup> Caputo J. D. *The Prayers and Tears of Jacques Derrida. Religion without Religion*, Bloomington 1997.

<sup>168</sup> Włodzimierz L., *Caputo John D. Nieokreśloność sensu bycia człowiekiem w ujęciu hermeneutyki radykalnej // Його ж, Hermeneutyczne koncepcje człowieka*, Warszawa 2003, s. 378.

<sup>169</sup> «The hermeneutic project launched in 'Being and Time' thus moved in three directions: to the right, in Gadamer's more conservative 'philosophical hermeneutics'; to the left, in a Derridean 'deconstruction' of hermeneutics...» – Caputo. *Hermeneutics after 'Being and Time'*, in: Caputo, *Radical...*, s. 95.

кою особою (читачем, реципієнтом, тим, хто розуміє) і тим, що становить ефект руху розуміння (тим, що особа розуміє). З іншого, натомість – результатом дерріданської критики будь-яких метафізичних опозицій є прийняття за вісь, за центр не стільки розуміння як механізму чи здатності, не стільки сенсу, який ми віднаходимо чи конструюємо, так само не категорії тексту, скільки *différance*, диссемінації, розпорошення *significants*, які не відсилають до якої-небудь зв'язної і повної категорії вловимого *signifié*. Ця позиція ближча концепціям Капуто і саме на неї спирається американський теоретик. Отже, радикальна герменевтика прагне до повернення джерельної складності життя. Вона виражає тим самим подвійний і дуже рішучий спротив. По-перше, щодо занадто легкого ставлення до багатьох речей, як це відбувається у практичному житті, коли багато речей сприймається занадто легковажно, як такі, що не створюють загадок, певні і незмінно постійні (що є результатом занадто легкого погодження на метафізичне мислення, яке є найлегшим з можливих виходів). Прагнення до такої безпеки є найбільшою небезпекою. І в цьому аспекті концепція Капуто – жест не тільки постановки, а передусім відкриття запитання: «Хто я такий?», разом з постійним утримуванням у позиції усвідомлення труднощів людського життя і неможливості (і навіть небажання) покладатися на будь-які очевидні істини.

Таким чином ми доходимо до другого жесту супротиву, який здійснює радикальна герменевтика. Тим, що становить найбільшу загрозу у світі без основ, без істин і фундаментів, у світі, позбавленому єдиної сили Сенсу, є домінуючий рух і жести тоталізування, опанування (а відтак і виключання), які прагнуть до пізнання своєї історичної, отже, випадкової, принагідної ситуації, ролі. Намагаючись сфальшувати необов'язковість свого функціонування, появи, вони натуралізують самі себе, виступаючи як одвічні, певні, історично тривалі – об'єктивні та незмінні. «Радикальна герменевтика звільняє нас від підпорядкування метафоричним принципам, як і від есхатологічних марень»<sup>170</sup>, – наголошує коментатор Капуто.

Проект автора «Radical Hermeneutics» не є, однак, ані нігілістичним, ані песимістичним у своїх основах і цілях. Адже, всупереч першому враженню, в ньому йдеться про накреслення відповідного способу дії, моделі життя у дійсності, яку ми населяємо. Йдеться про вироблення іншого роду інтерпретації – ін-

<sup>170</sup> Lorenc. John D. Caputo..., s. 369.

терпретації, яка буде утвердженням невинності становлення<sup>171</sup>. Капуто послуговується тут категорією гри – він пише про присутність у ній безкінечної гри віддзеркалень (*mirror-play*) знаків і текстів. «Утвердження невинності», яка впливає з цієї ситуації – це утвердження саме гри, це залученість у гру як звільнення від залежності принципів есхатологічних марень<sup>172</sup>. Залученість до гри – це чутливість людини до ситуації, в якій вона *de facto* є – не посідає есенції, не має жодного *arché*. В якій не мають повноважень розрізнення на автономне та гетерономне, на оригінали та коментарі, в якій істина є жінкою – діонісійською самицею, яка не вірить не тільки в істину, а й у саму себе<sup>173</sup>, як називає це Капуто, запозичуючи фігури з мови Дерріда. Етичність гри – це, по суті, ніцшеансько-дерріданський супротив щодо метафізики присутності, щодо етики есхатології й археології. Треба відкинути будь-які тоталізаційні присвоєння, виключення, які базуються найчастіше на неправомірних ідентифікаціях і натуралізаціях. Залученість до гри – це згода на випадковість, її радісне (ніцшеанське) утвердження.

Тим самим радикальна герменевтика виявляється (радикальною) етичною програмою. Вихідною точкою для діяльності в сучасному світі не є ані методологічно обумовлена раціональність, ані будь-який *ethos*, який вабить надією щасливого кінця (есхатологічна етика); цією точкою є диссемінація принципів, руйнування всіх позицій і основ. Адже тільки тоді, коли ми звільнимся від усіх моделей, аксіологічних систем, які завжди якоюсь мірою обмежують нас, коли відкинемо етичні детермінанти поведінки (які завжди оперують логікою: так треба робити – так не треба робити), ми будемо в стані насправді звільнити нашу діяльність від обмежень. У такий спосіб радикальна герменевтика здійснює ефект переміщення (*displacement effect*) – звільняє від метафізичної домінації. Вона не поселяє нас у якомусь іншому світі – навпаки: залишає в тому самому, але позбавляє нас опори, підпорядковує лише закону радісної, нестримної гри. Прирікаючи людину на екзистенцію без основ, наголошує Капуто, радикальна герменевтика призводить до того, що розумна істота перестає бути іграшкою різноманітних

<sup>171</sup> «Above all, it is an affirmation of the innocence of becoming – that there never was anything originary, primeval, undistorted, that nothing was ever guilty» – Caputo. *Hermeneutics after...*, p. 118.

<sup>172</sup> Caputo J. D. *Toward an Ethics of Dissemination*, in: Caputo, *Radical...*, p. 236–267.

<sup>173</sup> «This other interpretation of interpretation knows that truth is a woman, a Dionysiac who does not even believe in truth, who thus does not even believe in herself.» – Caputo. *Hermeneutics after...*, p. 118.



методів і тоталізаційних раціональностей, інституціоналізацій. Звільняючись від метафізичних запевнень, обмежень, вона звільняє її докорінно – ось вам розумна істота, позбавлена ґрунту під ногами, позбавлена будь-якої опори і впевненості, вона сама мусить віднайти свою власну стежку.

### Завершення

Дивлячись на історію герменевтики ХХ століття, можна було б, перафразуючи слова Річарда Шустермана, сказати, що двадцять сторіччя було більше герменевтичним, ніж структуралістським, психоаналітичним, екзистенційним, постструктуралістським чи деконструкціоністським<sup>174</sup>. Саме проблеми, знаряддя і теорії, напрацьовані в рамках різноманітних герменевтичних парадигм, були точкою відліку, а іноді й віссю досліджень і дискусій. Спадком герменевтичних студій була кар'єра інтерпретації у рамках літературознавства<sup>175</sup>. Герменевтична інтерпретація була узаконенням концепції анти-інтенційності, яку опрацювали Вільям Вітсатт і Монро Бердслі<sup>176</sup>, а далі розвивав Ерік Гірш<sup>177</sup>. Закликом до правильного розуміння значення, яке може бути остаточним, правильним та інтенційно реалізованим у творі, були полемічні виступи проти цих концепцій Петера Юля<sup>178</sup>. Від зауважень щодо герменевтики почалася відома дискусія Умберто Еко з учасниками зустрічі, присвяченої проблемам інтерпретації і надінтерпретації, яку було організовано в Університеті Юта в 1990 році<sup>179</sup>.

<sup>174</sup> «Наша епоха навіть більше герменевтична, ніж постмодерністська...» – R. Shusterman. Interpretacja a rozumienie, przeł. A. Orzechowski // Його ж, Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką, red. A. Chmielewski, Wrocław 1998, s. 142.

<sup>175</sup> Див. напр.: Nycz R. Teoria interpretacji: problem pluralizmu // Його ж, Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze, Kraków 2000, s. 111–160.

<sup>176</sup> Wimsatt W. K., Beardsley M. C. The Intentional Fallacy, in: W. K. Wimsatt, M. C. Beardsley. The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry, Lexington 1954, p. 3–18; M. C. Beardsley. The Limits of Critical Interpretation [and] Intentions and Interpretations: A Fallacy Revived, in: M. C. Beardsley. The Aesthetic Point of View, ed. by M. J. Wreen, D. M. Callen. Ithaca and London 1982, p. 165–187 [and] 188–207.

<sup>177</sup> Hirsch E. D. Three Dimensions of Hermeneutics, in: «New Literary History» 1971–1972, vol. 3; E. D. Hirsch. Validity in Interpretation, New Haven 1967.

<sup>178</sup> Juhl P. D. Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism, Princeton 1980.

<sup>179</sup> Interpretacja i nadinterpretacja, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.

Неможливо накреслити карту впливів герменевтики на сучасну гуманітарну науку. Вона визначала сферу проблем кожної чергової теоретичної парадигми, кожної нової методології, яку постулювали дослідники. Коментатори наголошували її зв'язки з усіма черговими течіями<sup>180</sup>, засновники нових концепцій мусили також виробити якесь ставлення до неї<sup>181</sup>. А герменевтика постійно розвивається, еволюціонує, даючи нові джерела натхнення.

Якщо справді спочатку було слово, то, поза сумнівом, саме герменевтика (в усіх своїх часто незвідних одна до одної іпостасях) у першу чергу дає до нього доступ людині. Тією мірою, якою людина є розумною істотою, вона є водночас герменевтом.

<sup>180</sup> Leitch V. B. Hermeneutika, semiotyka i dekonstrukcjonizm, przeł. G. Borowska // «Pamiętnik Literacki» 1986, z. 3.

<sup>181</sup> Dialogue and Deconstruction. The Gadamer – Derrida Encounter, ed. by D. P. Michelfelder, R. E. Palmer, New York 1989.

## Феноменологічна філософія літератури

### 1. Феноменологія в філософії і в літературознавстві

Назву «феноменологія» вживають як щодо філософського, так і літературознавчого напрямку. Це могло б свідчити про те, що між ними немає серйозних відмінностей або, згідно з ієрархією у позитивістській парадигмі гуманістики, що феноменологія в літературознавстві є лише застосуванням феноменологічної філософії, її прикладним аспектом.

Однак ця думка, яка впливає з тотожності назв, є такою ж влучною, як і помилковою. Справді, феноменологічне літературознавство поєднується з філософським напрямом генетичним зв'язком: принаймні у точці відліку воно піднімає ідеї, які сформулював Едмунд Гуссерль, творець феноменологічної філософії. Проте цим безпосередня залежність і обмежується. Адже спонукою до літературознавчих досліджень слугували тільки деякі, головним чином перші, праці Гуссерля, особливо «Логічні дослідження» 1900–1901 років; з пізнішими (передусім з «Ідеями чистої феноменології і феноменологічної філософії» з 1913 року) вже провадилися численні дискусії. Отже, важко ототожнювати феноменологічну філософію, під якою розуміють концепцію Гуссерля, і феноменологічне літературознавство. Останнє не є ані простим перенесенням філософських тверджень на ґрунт науки про літературне мистецтво, ані навіть застосуванням гуссерлевого методу до дослідження літератури.

Однак для визначення своєрідності зв'язків феноменологічної філософії і феноменологічних літературознавчих досліджень найсуттєвішим є те, що в процесі полеміки з Гуссерлем випрацюувалась не тільки феноменологічна концепція літературознавства, а й її нові філософські версії. В такий спосіб формувалась феноменологія Романа Інгардена, яку називали «другою», або «реалістичною» феноменологією, так звана фундаментальна онтологія Мартіна Гайдеггера, екзистенціалізм Жана Поля Сартра, герменевтика Ганса Георга Гадамера, феноменологія Поля Рікера і Моріса Мерло-Понті.

Ці нові версії феноменології формувалися значною мірою на ґрунті осмислення літератури і літературознавчої науки. Тому

іноді важко вирішити, чи зараховувати її до філософських доктрин, які лише використовують літературу для конкретизації або ілюстрування своїх тверджень, чи до літературознавства. Взаємне проникнення занадто сильне, щоб проводити такі розмежування. Зрештою, вони не відповідали б антипозитивістській перебудові основ гуманітарних наук, які тяжіють до об'єднання різноманітних осмислень людини і її витворів, перебудові, в якій брала участь феноменологія. Галузь феноменологічних літературознавчих досліджень має розмиті, нечіткі кордони. Тому доцільніше називати їх філософією, а не теорією літератури.

Оце взаємопроникнення стає помітним особливо у випадку феноменології Романа Інгардена. Власне, феноменологічну версію Інгарденової філософії можна визнати найхарактернішою для феноменології в літературознавстві. На користь цього твердження свідчать дві речі. По-перше, Інгарден присвятив художній літературі і її дослідженню більше уваги, ніж решта наведених вище мислителів (по суті, найважливіші ідеї його феноменології було напрацьовано в розмірковуваннях про літературу), а свої погляди він виклав стисло і системно. Вони заторкають усі основні проблеми, які традиційно цікавили і цікавлять літературознавство. По-друге, в усьому світовому літературознавстві ХХ століття феноменологічний напрям ототожнюється саме з Інгарденовою концепцією; інші дослідники згадуються лише як його попутники, а іноді зараховуються й до інших напрямів (до екзистенціалізму, герменевтики), які хоча й виростили з феноменології, однак не тотожні їй. Своєю чергою, раніші, ніж Інгардена, «чисто» феноменологічні концепції (або ж такі, що формувалися одночасно з нею) Макса Гайгера, Вольфа Дорна, Вальдемара Конрада, Ніколая Гартмана чи Мікеля Дюфрена належать радше до естетики, ніж до літературознавчих досліджень. На противагу концепції Інгардена, їхній вплив на літературознавство був мізерним і посереднім.

Незважаючи на це, не можна, звичайно, обмежити феноменологічну течію в літературознавстві концепцією Інгардена. Як ми вже наголошували, усталення її кордонів є нелегким і неоднозначним. Не прагнучи до точного визначення меж, можна твердити, що під впливом феноменології перебували принаймні такі літературознавчі концепції, як англосаксонський New Criticism (що особливо помітно в «Теорії літератури» Рене Веллека та Остіна Воррена), німецьке мистецтво інтерпретації (яке репрезентують Еміль Штайгер та Фольфганг Кайзер), французька

тематична критика (особливо праці Жоржа Пуле), німецька естетика рецепції і впливу (праці Ганса Роберта Яусса та Вольфганга Ізера). Багато спільного з феноменологічним мисленням можна побачити також і в деяких празьких структуралістів (особливо Фелікса Водічки та Яна Мукаржовського) і семіотиків (Умберто Еко).

Наведені концепції черпають з феноменології різні інспірації. Найрідше – спираються на феноменологічну онтологію, яку, навпаки, як правило піддають сумніву. Найчастіше – посиляються на феноменологічну епістемологію (концепції пізнання літературного твору і концепції читача) або просто використовують феноменологічний метод опису літературних явищ. Питання, чи існує ще феноменологічний напрям, який відкидає частину тверджень цієї філософії, а іншими послуговується в інструментальний спосіб, треба залишити тут без відповіді, хоча від цього рішення залежить, по суті, усталення меж феноменологічного літературознавства. Адже суттєвішим видається те, що в усіх концепціях, які використовують феноменологію або посиляються на неї у вирішенні деяких питань, дійшло до зв'язків феноменологічних інспірацій з іншими, іноді, здавалося б, взаємозаперечними. Якщо ще неважко уявити собі поєднання феноменології і герменевтики, то вже сполучення її зі структуралізмом чи психоаналізом – враховуючи діаметральні відмінності їхніх онтологічних підходів, концепції літературного твору чи віднесення твору до автора і читача – не повинно було відбутися взагалі.

Однак феноменологія займала на карті антипозитивістських напрямів особливе місце, пограничне між двома іншими великими формаціями – неоідеалізмом та естетизмом, поділяючи деякі їхні переконання, в інших, натомість, займаючи інші позиції. Якщо з естетизмом її поєднували антипсихологізм, антигенетизм і визнання естетичної автономії літературного твору, а також загальна об'єктивістська спрямованість, то розділяла – концепція способу його існування. Натомість в інтерпретації цієї останньої проблеми феноменологія збігалася з неоідеалізмом. Оця пограничність відкрила можливість включення феноменологічних пропозицій для інших напрямів у вирішенні проблем, які їх непокоїли.

Найцікавіші і найбільш несподівані зв'язки єднають феноменологію з тими концепціями, з якими, по суті, у неї все має бути відмінним, як це ми маємо у випадку теорії актів мовлення і теорії літератури, яка з неї виростає. Проте, як виявилось, від-

мінність онтологічних принципів і епістемологічних рішень не перекреслює спорідненості у сфері філософії мови, теорії значення і сформованих на їхній основі тлумачення таких літературознавчих проблем, як статус речень літературного твору та правда і вигадка в мистецтві.

У концепції Романа Інгардена збігаються майже всі зазначені зв'язки та опозиції. Тому саме їй будуть присвячені подальші міркування.

## 2. Філософія літератури Романа Інгардена

### 2а. Спосіб існування літературного твору

Інгарденове осмислення літератури виростає з дискусії з Едмундом Гуссерлем на тему онтологічних проблем і, по суті, становить один великий, розширений додаток до концепції способу існування світу, яку Гуссерль висловив в «Ідеях I» та «Картезіанських роздумах» (1931)<sup>182</sup>.

На думку Інгардена, у працях, які з'явилися після «Логічних досліджень» – головного джерела натхнення для польського феноменолога, Гуссерль приписував світові суто інтенційне існування, тобто потрактував дійсність як витвір свідомості, і тим самим ставив під сумнів її реальне буття. Таке онтологічне вирішення було для Інгардена неприйнятним<sup>183</sup>. Щоб протиставитись позиціям свого вчителя, він вирішив, що треба опрацювати концепцію суто інтенційного способу існування і будови інтенційних предметів, а потім вказати, що предмети навколишнього світу принципово від них відрізняються і що, таким чином, реальний світ не є інтенційним буттям.

Найкращим, найбільш очевидним прикладом інтенційного предмета Інгарден вважав літературний твір. Він не належить до реальних предметів, оскільки для них характерна буттєва автономія, тоді як твір становить витвір актів свідомості творця, з яких бере свої витoki. З тієї самої причини, тобто браку буттєвої автономії, він не є ідеальним предметом. Своєю чергою, до реальних предметів він не належить через те, що «ці останні в

<sup>182</sup> Інгарден знав міркування Гуссерля в «Картезіанських роздумах» задовго до їх першодруку; про це свідчить лист до Гуссерля, висланий до нього в 1918 році (опублікований польською мовою у збірнику праць Інгардена «Z badań nad filozofią współczesną», Варшава, 1963).

<sup>183</sup> Я не зупиняюсь тут на дискусійному питанні, чи правильно Інгарден зрозумів Гуссерля. Полеміка на цю тему виходила б за межі нашої теми, крім того, вона стосувалась би більше Гуссерля, ніж Інгардена.



якийсь момент народжуються, якийсь час живуть, можливо, змінюючись у процесі свого існування, і, нарешті, припиняють існування»<sup>184</sup>. Твір, натомість, хоча й з'явився у певний часовий момент, не припиняє свого існування навіть після знищення його буттєвого фундаменту (наприклад, книги). Адже він продовжує існувати у свідомості. Ця риса об'єднує його, на перший погляд, з ідеальними буттями. Але ідеальні буття залишаються незмінними, тоді як літературний твір може підлягати перетворенням: «достатньо, щоб сам автор або видавець твору в другому його виданні замінив якісь фрагменти іншими»<sup>185</sup>.

Отже, літературний твір треба вважати третім різновидом буття – буттям суто інтенційним. Він залишається в актах свідомості суб'єкта, однак він не є тотожним із діями творця, до яких ми не маємо доступу, а становить їхній витвір. На користь його інтерсуб'єктивності свідчить закріплення в знаковому матеріалі. Завдяки цьому він унезалежнюється від свідомості, з переживань якої виріс, і набуває відносної буттєвої автономії. Він існує вже самостійно, навіть незалежно від тривалості свого фізичного фундаменту (письма, друку чи іншого знакового матеріалу), на якому базується.

У такий спосіб Інгарден висунув перший аргумент проти тези Гуссерля про суто інтенційне існування світу. Тож у хронологічному порядку формування його філософії міркування про літературний твір становили тільки аргумент в онтологічній дискусії і початково не мали іншої цінності, крім інструментальної. Однак вони відкрили цілу сферу інших проблем, які філософ змушений був вирішити. В такий спосіб зав'язувались і розвивались інші мотиви феноменологічної концепції літератури і літературознавчих досліджень.

Інгарденове розуміння способу існування літературного твору запроваджувало до існуючих онтологічних поділів нову категорію. В подібному напрямку просувались міркування багатьох філософів того часу, які представляли різні школи і напрями. Про «третє королівство» буттів писав, наприклад, Джілберт Райл. Флоріан Знанецький, своєю чергою, постулював визнання буттєвої відмінності предметів, наділених «гуманітарним співчинником». Відокремлення «дій» від «витворів» постулював творець львівсько-варшавської філософської школи Казімеж Твардовський, наголошуючи, подібно до Інгардена, на немож-

<sup>184</sup> Ingarden R. O dziele literackim / Przeł. M. Turowicz. – Warszawa, 1988. – S. 30.

<sup>185</sup> Ibid. – S. 31.

ливості визнання витворів психічними буттями. В тому самому напрямку йшли, як здається, міркування деяких неоідеалістів, особливо Вільгельма Дільтея і Бенедетто Кроче.

Проте неоідеалісти, наголошуючи, що правда, нетотожність «внутрішньої експресії» і експресії, «виведеної назовні», по-трактовували останню як медіум, який уможлиблював доступ до переживань автора<sup>186</sup>. Тож твір як об'єктивізована експресія був лише засобом, що уможлиблював доступ до психічних переживань творця, які становили кінцеву мету пізнання. Антипсихологізм Інгардена був радикальним. Феноменолог відкидав будь-які зв'язки витвору з переживаннями автора. Зоб'єктивізований інтенційний витвір мав відзначатися щодо них цілковитою незалежністю. «Що (...) Данте сам собі думав під час писання, як він розумів свій твір, – це не тільки досить важко визначити, а все це абсолютно байдуже для зрозуміння твору і його змісту»<sup>187</sup>, – писав він. Психологізмові, а загальніше – всьому генетичному мисленню, він закидав «зачароване коло» в розмірковуваннях, тобто елементарну логічну помилку. «Дивне кружляння по колу, – писав він. – Вони хотіли зрозуміти твори за допомогою пізнання переживань автора, але для того, щоб зрозуміти ці переживання (...), знову треба було звертатися до інших літературних творів»<sup>188</sup>. Ця помилка призводила до фальшування буттєвої природи твору.

Антипсихологічний радикалізм і домагання у визнанні естетичної автономії літературних творів поєднували концепцію феноменолога з російським формалізмом і празьким структуралізмом. Однак джерела були різними: проекти формалістів і структуралістів виростали з лінгвістики Фердінанда де Соссюра, а Інгарденіві – з «Логічних досліджень» Гуссерля, а також, напевно, з праці Казімежа Твардовського «Про дії і витвори». Ця відмінність стала причиною різних концепцій будови літературного твору в обох формаціях.

## 26. Будова літературного твору

Міркування на тему структури літературного твору принесли Інгарденіві чергові аргументи в онтологічній дискусії з Гус-

<sup>186</sup> Пор. розділ про антипозитивістський злам у літературознавчих дослідженнях у цій книзі.

<sup>187</sup> Ingarden R. Dodatek. Przedmiot i zadania «wiedzy o literaturze» / Ingarden R. Studia z estetyki. – T. 1. – Warszawa, 1957. – S. 234.

<sup>188</sup> Ibid. – S. 230.

серлем. На думку польського феноменолога, інтенційний предмет збудовано в такий спосіб, що його ніяким чином не можна ототожнити ані з реальними, ані з ідеальними предметами. Відмінність його будови від будови реальних предметів свідчить про хибність концепції Гуссерля, згідно з якою (як вважав Інгарден) світ існує в суто інтенційний спосіб.

За концепцією Інгардена, властивістю інтенційних предметів є схематичність. На відміну від реальних та ідеальних предметів, «повних» з точки зору якісних показників, вони містять у собі так звані «недовизначені місця». У випадку літературного твору ця недовизначеність пов'язана з тим, що він є інтенційним твором свідомості, закріпленим у мові. Водночас навіть найдетальніший мовний опис не в стані вичерпати всього якісного багатства, характерного для предметів, незалежних від свідомості. Адже в ньому завжди знаходяться «білі плями» порівняно з «повним» реальним (чи ідеальним) предметом. З інтенційної природи мовних значень випливає, що недовизначеність властива й для інших рівнів твору, надбудованих над мовним рівнем.

Інгарден вирізняє в літературному творі чотири рівні:

- 1) словесних звучань;
- 2) значень;
- 3) представлених предметів;
- 4) схематизованих виглядів.

Вони творять, по суті, два окремі рівні: мовний і предметний. Формалісти і структуралісти також здійснювали стратифікацію літературного тексту, але, згідно з переконанням, що він є твором виключно мовним, а виділені в ньому рівні наслідують рівні мови, які визначив де Соссюр, вони піддавали сумніву окремішність художнього світу. Таке переконання було пов'язане з його концепцією значення як інтенційного твору свідомості, яка завжди є предметно спрямованою. Натомість, подібно до формалістів, він стверджував, що названі рівні вичерпують собою зміст твору – що в ньому «немає» нічого більше від того, що дане й визначене мовою. Особливо не належать до «самого» твору переживання автора і реципієнта, а також – навіть – його фізичний стан.

Як у концепції Інгардена, так і формалістів, рівні творів органічно між собою пов'язані. Це означає не тільки те, що вони творять гармонійну єдність, а й те, що вищі рівні, надбудовуючись почергово над нижчими, визначаються останніми. Таким чином, наприклад, мовні звучання, які з'являються одночасно зі

сприйняттям написів (у їхньому типовому вигляді<sup>189</sup>), визначають значення слів і речень, а також вищих значеннєвих одиниць, а на них уже формуються інтенційні представлені предмети, які обумовлюють появу предметних виглядів.

Найбільш суперечливим у цій стратифікації є відокремлення інтенційних рівнів, недовизначених представлених предметів і схематизованих виглядів. Їх можна розуміти в такий спосіб: чергові речення твору визначають представлений предмет (наприклад, персонажа) нібито аспектно, показуючи окремі його «сторони», властивості, способи поведінки і т. п. І лише всі речення про даний предмет становлять собою його вигляд<sup>190</sup>.

Вигляди даються в самому творі, їх неначе «тримають» у ньому «напоготові»; вони не належать до уявлень читача. Також треба додати, що всупереч розмовному значенню слова, в термінології Інгардена «вигляди» не тотожні тому, що сприймається зором; феноменолог вказує на присутність у творі також і слухових, рухових, дотикових та емоціональних виглядів. Так само «під виразом «представлений предмет» не треба розуміти виключно речі, які сприймаються відчуттєво (...), а (...) все, про що тільки не йде мова у творі або що виражається в ньому через мовні утворення, які в ньому виступають»<sup>191</sup>.

Так вимальовується в Інгардена один з вимірів літературного твору – його «поперечний розтин». Однак твір має двовимірну будову: він є не тільки чотирирівневим, але водночас і двофазовим. Фазовість пов'язана з його протяжністю в часі. Це впливає з природи мови, одиниці якої нарастають почергово одна за одною. Подібно до музичного твору й на протигагу до твору живописного, миттєве сприйняття всього літературного твору неможливе. «Обидва ці виміри, – наголошував феноменолог, –

<sup>189</sup> Інгарден відрізняє також типові звучання одиниць мови від конкретного голосового матеріалу, який може супроводжувати читання вголос. Типові звучання належать до сутності твору, будучи притаманними йому немовби вічно, незалежно від його гучної чи тихої реалізації. Це розрізнення може нагадувати позицію *langue – parole* де Соссюра.

<sup>190</sup> У такий спосіб інтерпретує зв'язок обох рівнів В. Ізер; пор. його «Ape-latywna struktura tekstu», przeł. M. Łukasiewicz, «Pamiętnik Literacki», 1980, z. 1. Однак треба додати, що потребу їх відокремлення піддавали сумніву багато коментаторів Інгардена (див., наприклад, H. Markiewicz. Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego / H. Markiewicz. Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków, 1976). Зрештою, сам феноменолог досить непослідовно висловлювався щодо того, в чому полягає зв'язок обох рівнів, які творять художній світ у творі, і навіть у різних працях по-різному їх ієрархічно локалізував, то ставлячи на перше місце вигляди, то представлені предмети.

<sup>191</sup> *Ingar-den R. Szkice z filozofii literatury.* – Łódź, 1947. – S. 26.

при цьому тісно один до одного прилягають»<sup>192</sup>. «Читаючи (...) вірш, з одного боку, ми посуваємося від його початку аж до кінцевої фази, слово за словом (...). А з іншого – натрапляємо в кожній з цих частин на певну множину складників (...). Отже, в одному вимірі ми маємо наступність фаз – частин твору одна за одною, а в іншому – співіснування багатьох різнорідних складників (...): рівнів»<sup>193</sup>.

Фазовість твору відіграє важливу роль у його пізнаванні, в процесі конкретизації. Проте конкретизація не є тим самим, що «сам» твір. Натомість до його сутності, окрім двовимірної будови, належить специфіка речень.

## 2в. Квазісудження

«Сутнісною» рисою літературного твору, тобто такою, яка належить до його сутності, є специфічний характер речень, з яких його створено. Ці речення по-особливому змодифіковані. На відміну від стверджувальних речень у науковій праці чи в розмовному висловлюванні, які є судженнями в логічному сенсі, речення в літературному творі, «незважаючи на ту ж саму форму, а іноді й незважаючи на той самий, як на перший погляд, зміст»<sup>194</sup>, що й логічні судження, – мають характер квазісуджень (удаваних суджень). Їх не можна оцінювати в категоріях істини – хиби, оскільки вони не є ані фальшивими, ані правдивими. Аналогічним модифікаціям підлягають усі інші, не тільки стверджувальні речення твору: запитання вдає запитання, а наказ є нібито-наказом.

Отой, на перший погляд, логічний статус речень впливає передусім з відсутності їхньої референції, тобто віднесення до предметів, які існують незалежно від свідомості. Логічне судження є істинним, якщо стан речей, який у ньому стверджується, відповідає дійсному стану речей, коли ж не відповідає – судження є хибним. Натомість у концепції Інгардена речення літературного твору стосуються не позамовних (зокрема, реальних) предметів і станів речей, а інтенційних предметів – витворів свідомості. Через те неможливо перевірити, чи вони, відповідно до цього, запозиченого в Арістотеля, визначення істини, є істинними чи хибними. Інакше кажучи, ці речення лише визначають інтенційні предмети, не виконуючи функцію означу-

<sup>192</sup> Ibid.– S. 16.

<sup>193</sup> Ibid.– S. 16.

<sup>194</sup> Ingarden R. O dziele literackim.– S. 229.

вання автономних предметів. Їхня референція, як ми вже казали, відміняється.

Відсутність референції є наслідком позиції суб'єкта висловлювання, який утримується від того, щоб «говорити серйозно», не бере відповідальності за те, про що мова, а також не займає асертивної позиції, тобто йому бракує переконаності в тому, що в незалежному від свідомості світі є саме так, як (удавано) проголошує квазісудження.

Характеризуючи в такий спосіб специфіку літературних речень, Інгарден, по суті, сформулював концепцію фікції (художності). Художність є, на його думку, тим, що відрізняє літературний мистецький твір від мовних висловлювань іншого роду, в яких переконаний у чомусь суб'єкт щось стверджує, вірячи, що все дійсно є так, як він каже. Керуючись у витлумаченні концепцій феноменолога здоровим глуздом і приймаючи його концепцію істини, фактично треба погодитися з тим, що, наприклад, речення «Вокульський увійшов до магазину» не є ані істинним, ані хибним, оскільки ми жодним чином не можемо його «перевірити» – з'ясувати, чи фактично людина під таким іменем виконала цю дію. Ми можемо щонайбільше визначити істинність – хибність квазісуджень відносно художнього світу (наприклад, неістинним буде квазісудження про те, що Вокульський одружився з Ізабелою Ленцькою<sup>195</sup>).

Але визнання того, що характерною рисою квазісуджень є те, що вони визначають інтенційні, а не реальні предмети, тобто що їхня референція не діє, стає занадто суперечливим, якщо пам'ятати, що в концепції феноменолога кожне речення, кожне мовне висловлювання має здатність викликати свій інтенційний предметний відповідник. Тож літературні висловлювання тільки тим відрізнялися б від нелітературних, що інтенційний предмет, на який вони вказують, стає немовби «непрозорим» щодо предмета, який існує незалежно від свідомості, зокрема, реального. Тому він може затримувати на собі увагу реципієнта. В нелітературних реченнях отой предметний відповідник свідомості був би, натомість, «проникним», унаслідок чого реципієнт не усвідомлював би його появу й неначе «проходив би» крізь інтенційний предмет відразу до означуваного, наприклад, реального.

Однак річ у тім, що ми не знаємо, чому квазісудження має цю здатність, оскільки зовнішньо (як випливає з наведених вище слів феноменолога) воно не відрізняється від судження. Тож у

<sup>195</sup> Йдеться про героїв роману Болеслава Пруса «Лялька» (прим. перекладача).



який спосіб з'ясувати, чи речення має характер квазісудження, чи воно є судженням у буквальному розумінні? Як його розпізнати? Якби вирішальним тут була локалізація речення в літературному творі, то в такому випадку ми потрапляємо в пастку визначення невідомого через невідоме: речення має характер квазісудження, бо воно виступає в літературному творі, а твір є літературним, тому що речення, з яких він складається, мають властивості квазісуджень. Своєю чергою, інтенцію автора не можна брати до уваги, оскільки феноменолог виключив її з «самого» твору.

Здається, що в концепції Інгардена вся справа віддана на волю читача: речення є вдавано стверджувальними, якщо реципієнт читає їх в естетичній іпостасі, налаштований на їхнє естетичне переживання і кінцеве утвердження естетичної цінності, а судженнями – якщо він займає у стосунку до твору пізнавальну позицію. Ані від форми, від зовнішнього вигляду речення, ані від його локалізації в літературному творі не залежить приписання йому статусу вдавано логічних суджень – тільки і виключно від налаштованості читача. Тож одне й те саме речення можна один раз визнати судженням, а інший раз – удаваним судженням.

І дійсно, Інгарден визнає, що є такі твори, які можна читати в двоякий спосіб. Він зараховує їх до так званих межових випадків, а як приклади наводить, зокрема, діалоги Платона – твори такою ж мірою літературні, що й філософські. Однак проблема стає серйознішою, коли ми беремо до уваги такі твори, в яких виступають власні назви, що відносяться до реального світу – наприклад, історичні романи чи романи про подорожі. В такому випадку важко погодитися, що речення «Наполеон програв під Ватерлоо» з «Війни і миру» є «тільки» квазісудженням, оскільки в ньому йдеться про історично правдивий стан речей.

Такі ситуації Інгарден аналізує у праці «Про так звану «правду» в літературі». В ній він порушує також проблему речень, які мають вигляд сентенцій і афоризмів, тобто «загальних істин», які не відносяться до одиничних станів речей і які також не здаються просто квазісудженнями. З цього аналізу випливає концепція різних суб'єктів, які говорять у творі та яких не треба й не можна плутати з автором і приписувати йому «істину», що проголошується вустами художніх літературних героїв (ліричного суб'єкта, персонажа, наратора).

Отже, теорія про квазісудження стосується не стільки специфіки речень, скільки радше специфіки взаємовідносин поміж твором і реальною дійсністю (автора або читача). Інгарден, послідовний у своєму естетизмі, тобто різкому розмежуванні художнього і реального світу, звільняє літературне мистецтво від пізнавальних, дидактичних, етичних функцій, домагаючись визнання його автономії. На таке рішення вплинула, звичайно, його антипозитивістська спрямованість (нагадаємо, що не інакше ставили цю проблему Кроче, а також представники формалізму та структуралізму), можливо, вплинув на нього й модерністський постулат мистецтва заради мистецтва. Полемізуючи з позитивістським психологізмом і генетизмом, феноменолог писав: «Замість займатися самими творами, занадто часто займалися їхнім автором, особливо психічними переживаннями автора, його різноманітними життєвими справами, різними умовами виникнення твору і т. п. (...) При цьому сперечалися про такі чи інші політичні і суспільні програми, які автор проголошував, про так звану життєву чи історичну «правду» тощо. Натомість власне аналіз самого твору збували досить примітивними зауваженнями або взагалі обминали»<sup>196</sup>.

Проте залишається під знаком запитання, наскільки послідовно філософ дотримувався тих тверджень, які сам проголошував, і дійсно відривав мистецтво від будь-яких зв'язків з реальним світом, заперечуючи його участь у «реальному» житті реципієнта.

## 2г. Літературний твір та його конкретизації

«Літературний твір мистецтва (...) необхідно протиставити його конкретизаціям, які з'являються в процесі окремих прочитань твору (можливо, при інсценізації твору в театрі і його сприйнятті глядачами)»<sup>197</sup>, – так звучить вихідне твердження Інгардена. Конкретизація перш за все тим відрізняється від «самого» твору, що вона не містить ані недовизначених місць, ані «потенційних моментів», а вигляди, які тримаються у творі «напоготові», актуалізуються в ньому. У процесі читання оте до визначення й актуалізування відбуваються майже несвідомо: коли реципієнт «Пана Тадеуша» натрапляє на речення про Зося, то автоматично приписує їй риси, які властиві людині:

<sup>196</sup> Ingarden R. Dodatek. – Op.cit. – S. 228.

<sup>197</sup> Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego / Przeł. D. Gierulanka. – Warszawa, 1976. – S. 20.

наділяє її, наприклад, носом певної форми, хоча якраз на цю тему в тексті могло нічого не бути сказано».

Отже, конкретизація, з одного боку, обумовлюється читачем, а з іншого – будовою твору: притаманними йому недовизначеннями, «потенційними моментами» і виглядовими схемами. Результат цього процесу, конкретизація, є багатшим від твору, але разом з тим і вбогішим від нього. Якщо твір допускає різні способи сприйняття персонажів, то в конкретизації присутній лише один з них. Твір є сукупністю можливих прочитань, а конкретизація – одним з його елементів.

Проте реципієнт у своїх діях не повністю вільний. Якщо конкретизація має бути «ретельною», якщо вона має «сумління перед твором», то читач мусить залишатися у згоді з інтенціями тексту і дбати про відповідність довизначень і доповнень, які він здійснює. Він повинен не тільки рахуватися з усією інформацією твору і піклуватися про її несуперечливе доповнення, а й дбати про відповідність конкретизації атмосфері епохи, яку представлено у творі. Тож він не вільний «вдягнути» Зося в сучасне вбрання.

Але ставлячи питання в такий спосіб, Інгарден порушує основну умову своєї концепції: не переходити межі твору, а особливо – не відносити його до зовнішнього світу. Як виявляється, цієї вимоги неможливо дотримати. Заповнювання недовизначених місць обумовлюється проектуванням на інтенційні представлені предмети – предметів дійсних, відомих реципієнтові з позалітературного досвіду або хоча б з інших творів. В акті конкретизації межа, яку феноменолог так чітко проводить, між фіктивною художньою дійсністю і реальною позахудожньою дійсністю, мусить бути порушена. Зрештою, сама Інгарденова категорія інтенційності виявляється релятивною: якщо інтенційний предмет є схематичним, то лише порівняно з «повним» предметом, а не безумовно.

Отже, конкретизація визначається і твором, і реципієнтом. На її перебіг і вигляд впливають обидва учасники естетичної «зустрічі». В концепції феноменолога будь-який акт пізнання мусить бути достосованим до об'єкту пізнання. Перебіг конкретизації визначає фазова будова твору; це вона, а не його рівнева будова, відіграє вирішальну роль. Однак реципієнт пізнає твір не рівень за рівнем, а – згідно з наростанням одиниць мови у часі – фаза за фазою. Під час цього процесу відбуваються особливі трансформації, які є наслідками накладання одна на одну чергових порцій інформації, їхнього взаємоінтерпретуван-

ня, передбачення реципієнтом наступних фаз і часткового забування попередніх, згідно із загальними принципами пізнавальних процесів і функціонування механізмів пам'яті. Як наслідок, конкретизації можуть значною мірою відрізнятися одна від одної. Є стільки конкретизацій одного й того самого твору, скільки прочитань.

Крім того, конкретизація відрізняється від твору тим, що він є інтерсуб'єктивним предметом, а вона – моносуб'єктивним. Вона стає доступною іншим суб'єктам, якщо її буде закріплено у вигляді якогось конкретизаційного свідчення: запису, репортажу, фільму, сценічної вистави тощо.

Інгарден не дає оцінку різноманітним свідченням прочитання, які належать «звичайним» читачам. Якщо тільки їх було здійснено згідно із «вказівками» твору й якщо вони задовольняють вимозі несуперечливості, є внутрішньо когерентними, то всі вони здаються однаково добрими.

«Згідно із вказівками» означає також – в естетичному вигляді, у спрямованості на утвердження естетичних цінностей, а потім насичення ними. Тільки таке читання феноменолог визнавав правильним. Використання твору для інших цілей він, подібно до Кроче, вважав неправильним і гідним осуду.

## 2г. Цінності

Сам твір у схематичному вигляді є, за концепцією Інгардена, художнім предметом, а конкретизація – естетичним предметом. У першому естетична цінність залишається «нерозкритою», в потенційному стані. Вона актуалізується лише в процесі читання, яке здійснюється зі спрямуванням на її утвердження. Цінність спирається на скелет художніх властивостей, які містяться в самому творі.

Художньо значимі якості, які є фундаментом для естетичних цінностей, що надбудовуються на них в акті конкретизування, становлять третій, поруч із поперечним (рівневим) і поздовжнім (фазовим) розріз твору. Вони не творять чергового (п'ятого) його рівня, а виступають у кожному з них.

Натомість сама естетична цінність має, подібно до твору, кількаповерхову будову. Її основою є художньо нейтральні властивості, пов'язані з природою матеріалу твору, тобто його фізичним підґрунтям. Тільки деякі з них належать до художньо небайдужих властивостей (як, наприклад, мармур у скульптурі, але форма літери в друці – вже ні, що, зрештою, є суперечли-

вим). На них надбудовуються художньо значимі якості, які є основою якості естетичної цінності, на якій, своєю чергою, вибудовується естетично цінна якість і, врешті, сама естетична цінність. У випадку літературного твору аксіологічною основою є художні властивості мови<sup>198</sup>. Естетично значимі властивості утворюють систему. Вони пов'язані між собою в такий спосіб, що присутність одних обов'язково призводить до появи інших<sup>199</sup>.

Серед естетичних цінностей феноменолог називає, згідно з традиційною естетикою, піднесеність, трагізм, комізм. Особливу роль займає серед них метафізична властивість. Вона увінчує собою всі інші цінності, становлячи вкоронування акту естетичної конкретизації твору, який «досягає свого піку в об'явленні метафізичних властивостей»<sup>200</sup>. Як приклад феноменолог називає піднесеність, підлість, трагічність, страхітливність, демонічність, святість, грішність. Проте найважливішим є те, що метафізичні властивості є ідентичними «в мистецтві» і «в житті». Відмінність полягає лише в тому, що в реальному житті, на відміну від мистецтва, вони виступають відносно рідко або не переживаються з такою інтенсивністю, як завдяки мистецтву. А метафізичні властивості відіграють у людській екзистенції особливу роль. У них, як патетично пише Інгарден, «привідкривається перед нами «глибший сенс» життя й буття взагалі, більше того: (...) сам цей зазвичай прихований «сенс» вони, власне, утверджують. Вони відкривають нам глибини і праджерела буття»<sup>201</sup>.

Проте якщо це так, то межа між мистецтвом і життям, так сильно прописана в міркуваннях про квазісудження, але вже послаблена в аналізі актів конкретизації, повністю стирається. Художні предмети, покликані в ім'я метафізичних властивостей до виконання провідної екзистенційної функції, включаються до сфери позахудожнього досвіду, й більше того – вони роблять можливою їх появу. У цих міркуваннях феноменолога фікція найбільше наближається до «істини».

Ці своєрідні пізнавальні властивості літературного мистецтва розглядаються в концепції Інгардена подібно до неоідеалістів. Проте заради справедливості треба додати, що філософ при-

<sup>198</sup> Поп.: *Ingarden R. Funkcje artystyczne języka // Ingarden R. Studia z estetyki.* – Т. 3. – Warszawa, 1970.

<sup>199</sup> Див.: *Ingarden R. Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych // Ingarden R. Studia z estetyki.* – Т. 3.

<sup>200</sup> *Ingarden R. O dziele literackim.* – S. 371.

<sup>201</sup> *Ingarden R. O dziele literackim.* – S. 369.

святить їм відносно невеликі фрагменти теоретичного викладу, в якому домінують питання буття цінності (остаточно не вирішені) та її будови.

Заявлений у них, занадто детальний опис структури цінності, впливає з прагнення Інгардена сформулювати об'єктивістську аксіологію. Оцінювання мало бути, на його думку, не суб'єктивним актом, який впливає з особистих уподобань реципієнта або є експресією його емоцій, а мав спиратися на «предметні» ознаки, які можна вказати в самому творі<sup>202</sup>. Отже, по суті, аксіологічна функція в концепції феноменолога є розпізнаванням цінності твору, судженням, яке, підтверджує її існування, а не оцінюванням, отже, не аксіологічним, а пізнавальним актом.

Однак виявлення естетичної цінності в конкретизації твору не є обов'язковим. Феноменолог відрізняє два принципові типи прочитання, під кутом зору того, чи воно спрямоване на розпізнавання самого твору в схематичному вигляді, до реконструювання естетичного предмета, чи до витворювання естетичного предмета, наділеного естетичною цінністю. Перші він називає прочитаннями «споживача», другі – дослідника. При цьому він надає перевагу такому дослідницькому прочитанню, яке мало б на меті ідентифікувати у творі всі наявні там недовизначення, тобто немовби прочитання, яке є проекцією всіх можливих, відповідних до інтенцій твору, конкретизацій. Проте сумнівним є те, наскільки таке «суперпрочитання» є взагалі можливим – наскільки можна ідентифікувати недовизначені місця без їх до- визначення, тому що, як було вже сказано, інтенційність є відносною, а не безумовною категорією.

## 2d. Концепція літературознавства

Інгарден виділяє різні види літературознавства не тільки під кутом зору можливості займати різні позиції щодо твору: естетичну чи дослідницьку. Окрім неї на їх розмежування і взаємну ієрархію впливає предмет, який у кожній з них досліджується.

У концепції Інгардена обіг літературознавства виглядає в такий спосіб: найвищу сходинку займає філософія літератури. Вона виконує найважливішу роль, вищу в стосунку до решти видів літературознавства – науки про літературу, яка поділяється на описову (вона також називається літературною характе-

<sup>202</sup> Поп.: *Ingarden R. Wartość estetyczna i zagadnienie jej obiektywnego ugruntowania // Ingarden R. Studia z estetyki.* – Т. 3.



рологією), типологічну та історичну частини, а також літературну критику. Філософія літератури спрямовує дослідження, які в них проводяться: вона визначає їхній предмет, встановлює принципи правильності його пізнання і забезпечує описово-аналітичними поняттями<sup>203</sup>.

У кожному з цих «різновидів і відгалужень» відмінним є предмет пізнання. Філософія літератури, яка виконує функцію «першої науки»<sup>204</sup> щодо всіх інших, має завдання описати «загальну сутність» літературного твору, тобто спосіб існування, будову і специфічні риси будь-якого мовного тексту, який ми визнаємо витвором літературного мистецтва. Цю «сутність», згідно із принципами феноменологічної епістемології, встановлюють на основі особливого пізнавального процесу, так званого «вдивляння». Воно полягає в абстрагуванні предмету пізнання від конкретних ознак і обставин та в займанні певної дослідницької позиції – вільної від попереднього знання про об'єкт пізнання, від усіх упереджень і забобонів, а також власних емоцій, уподобань й обумовленостей, коли дослідник ніби «вперше» дивиться на об'єкт пізнання та налаштовується на його реконструкцію в такому вигляді, в якому він дійсно існує.

Філософія літератури встановлює умови, які мусить виконувати текст, щоб його можна було зарахувати до літератури. Її не цікавлять окремі твори, які «існують фактично», хоча, звичайно, філософ літератури працює в постійному контакті та з посиланнями на те, що назагал вважається літературним твором. Можна сказати, що завдання полягає у верифікації загальної думки на тему того, що таке література – її перевіріці шляхом безпомилкової пізнавальної процедури, якою в феноменології є «вдивляння у сутність», у її підтвердженні або запереченні.

Натомість літературознавство займається конкретними творами. Його сферу вже визначила філософія літератури – саме вона вирішує, який мовний твір відповідає умовам літературності. Одне із завдань літературознавства полягає в описуванні

<sup>203</sup> Див.: *Ingarden R. Dodatek. Przedmiot i zadania «wiedzy o literaturze»*. У пізнішій праці «Про поетику» феноменолог відокремлює, крім того, поетику, визначаючи її як «теорію художньої літератури» і наділяючи її такими ж функціями, які має філософія літератури у статті, яку ми аналізуємо. Через те окремо на теорії літератури ми тут зупинятися не будемо.

<sup>204</sup> Ингарден називає філософію літератури «першою наукою» в стосунку до решти у тому сенсі, в якому Гуссерль називав феноменологію «першою філософією», яка в його концепції була вищою від усіх конкретних наук.

сутності окремих творів. Цим займається літературна характеристологія. Друга частина літературознавства, типологія, встановлює сутність певних типів творів, пов'язаних між собою з погляду родової, жанрової чи стилістичної подібності. При цьому описове літературознавство може реконструювати схематичну будову твору або описувати його як естетичний предмет, витвір читацької конкретизації. У першому випадку дослідник повинен займати щодо твору становище, наближене до того, яке Ингарден постулював щодо філософа літератури: «стати незалежним (...) від атмосфери літературної епохи, в якій відбувається дослідження, а тим самим від історичної обумовленості. (...) Внаслідок цього літературний твір (...), який розглядається в суто об'єктивній структурі, ніби виймається з історичного процесу»<sup>205</sup>. Різниця між його діями і працею філософа літератури полягає тільки у відмінності предмету пізнання: характеролог займається сутністю творів, які «фактично існують», а філософ – «загальною сутністю» літературного твору.

Естетичні конкретизації окремих творів Ингарден відносить до історії конкретизацій. Цю специфічну дисципліну, по суті, пограничну між історією літератури й описовим літературознавством, філософ створив з метою заміщення знеціненої традиційної історії літератури, яка не відповідала його переконанням про об'єкт літературознавства і спосіб його пізнання. Щоправда, Ингарден не виключав її цілковито зі сфери літературознавства, але наділив другорядними й занадто вже несуттєвими завданнями філологічно-документальної природи. Основну роль в історичних студіях над літературними творами відіграє у нього історія конкретизації.

Її метою є реконструкція і аналіз рецепції твору в різні епохи. Її можна відтворити на основі свідчень конкретизування – будь-яких, закріплених в інтерсуб'єктивно доступному матеріалі, записів прочитання. Вони інформують дослідника не тільки про змінність конкретизації в часі, залежно від панівної «літературної атмосфери», а передусім виконують допоміжну функцію в роботі над усталенням схематичного вигляду твору. Адже з порівняння різних конкретизацій випливає, де і які недовизначені місця існують у самому творі.

Запровадження історії конкретизації до літературознавчого обігу відіграло визначну роль як у самому проекті Ингардена, так і в його продовженнях у літературознавчих дослідженнях

<sup>205</sup> *Ingarden R. Dodatek.* – S. 235.

другої половини ХХ сторіччя. В концепції самого феноменолога ця дисципліна вимагає реінтерпретації всієї методології, яку він створив. Адже, по суті, виявляється, що це не філософія літератури відіграє роль літературознавчої «першої дисципліни», а саме історія конкретизації. Це вона, як виявляється, дозволяє встановити оту клоїтку «сутність» літератури, в буття якої – якщо не апробувати феноменологічну онтологію – важко увірувати. Лише на підставі теорії конкретизації «можна накреслити великі лінії розвитку літератури як окремої цілості, яка відбуває становлення в часі і збагачується, а також, незважаючи на занепад окремих напрямів, втрату актуальності багатьох творів і т. д., не зникає як цілість, а набуває щоразу нового обличчя»<sup>206</sup>. Цю цілість можна, як видається, ототожнити із «сутністю» літератури, тобто з «літературністю» мовних текстів.

Історія конкретизації є також тим мотивом концепції феноменолога, який дочекався найчисленніших продовжень. Це сталося завдяки загальній спрямованості літературознавчих досліджень більш-менш із кінця шістдесятих років на сприйняття літератури з перспективи не автора, а реципієнта. Прямо на Інгардена посилались тоді творці й представники німецької естетики рецепції і впливу, Ганс Роберт Яусс та Вольфганг Ізер. Раніше проєкт історії літератури як історії рецепції, що спирався на Інгарденову концепцію історії конкретизації, запропонував представник празької структуральної школи Фелікс Водічка<sup>207</sup>. Численні збіги з концепцією Інгардена можна знайти також у працях італійського семіотика Умберто Еко. В останні роки мотив Інгарденової філософії літератури, пов'язаний з можливостями різноманітного конкретизування твору, з'являється також у працях деконструктивістів. Проте в них наголошується тільки той троп шукань феноменолога, який пов'язується зі змінністю конкретизацій, коштом їхньої детермінованості самим твором, узалежнення від його схематичної будови, а не тільки від волі читача, – тобто тих якостей, на яких філософ постійно наголошував.

Іншим різновидам літературознавства феноменолог присвятив набагато менше уваги. Самими естетичними конкретизаціями творів має займатися, за його концепцією, літературна кри-

<sup>206</sup> *Ingarden R. Dodatek.* – S. 241.

<sup>207</sup> Див.: *Vodicka F. Historia literatury. Jej problemy i zadania / Przel. i opr. J. Baluch // Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów «Pamiętnika Literackiego».* – Wrocław, 1977.

тика. Вона повинна передусім їх витворювати; «перше завдання [критика – Д. У.] – довести твір у процесі читання до естетичної конкретизації, причому такої, в якій відбувається утвердження якомога повнішої поліфонічної гармонії естетичних властивостей твору»<sup>208</sup>. Свідoctва критичних прочитань твору виконують, на думку Інгардена, важливу суспільно-дидактичну роль, однак перш за все – забезпечують дослідницьким матеріалом історію конкретизації. По суті, інгарденівський критик – єдиний серед дослідників літератури, якому дозволяється привідкривати цінність твору і висловлюватись про неї (крім того, цей привілей належить, у принципі, до прерогативи споживача). Проте критик не стільки оцінює, скільки, як ми вже казали раніше, розпізнає цінність, притаманну самому творові. Отже, він теж повинен керуватися дослідницьким об'єктивізмом, якого феноменолог вимагав від усіх літературознавців.

### 3. Ранг концепції Інгардена в літературознавстві ХХ століття

Позиція Інгарденової філософії літератури в літературознавчих дослідженнях ХХ сторіччя далека від однозначності. З одного боку, на неї посилаються більшість сучасних літературознавців, причому із занадто різних напрямів, які, здавалося б, виключають один одного. Її не обминають і в кожному більш-менш важливому компендіумі, в якому реферуються ідеї, що сформували обличчя сучасності. Проте, з іншого боку, важко точно визначити ступінь і сферу впливу концепції феноменолога, особливо на дослідницьку практику.

Ця ситуація почасти пояснюється глибокою філософською зануреністю його розмірковувань. Для тих, хто не знає або не поділяє онтологічні та епістемологічні погляди феноменології, вона залишається герметичною, малопереконливою або просто неприйнятною. Такою її визнали особливо представники структуральної формації, хоча – як ми вже зазначали – феноменологія має з нею багато спільного. Незважаючи на це, до серйозної співпраці так і не дійшло, а представники обох напрямів залишились чужими, а іноді ворожими сторонами<sup>209</sup>. Щоправда, на концепцію Інгардена траплялись посилання з боку структу-

<sup>208</sup> *Ingarden R. Dodatek.* – S. 247.

<sup>209</sup> До винятків належать праці П. Рікера, які поєднують у собі інспірації структуралізму і семіотики з феноменологією та герменевтикою.

ралістів, проте або з ігноруванням її специфічного філософського підґрунтя, або як на відомий авторитет, словами якого можна підтримати власні, хоч би й відмінні твердження<sup>210</sup>. Семіотики також дошукувались у виїнятих із контексту, окремих мотивах концепції Інґардена збіги з власними переконаннями і заради їхнього підтвердження висвітлювали їх у душі власних ідей<sup>211</sup>.

Друга причина того, що Інґарденова філософія літератури, по суті, відсутня в літературознавчих дослідженнях ХХ століття, пов'язана з її мізерною прагматичною цінністю. Вона не дає ефективних знарядь для інтерпретації літератури. Це виразно помітно в аналізі «Акерманських степів»<sup>212</sup>, який здійснив сам феноменолог – досить рідкісне явище в його працях<sup>213</sup>. Ті знаряддя, які він сам наводить як приклади застосування рівневої концепції твору до аналізу конкретних творів, є, по суті, лише її ілюстраціями<sup>214</sup>. Просто концепція Інґардена порушує інші проблеми, ніж аналітична практика, і під цим кутом зору перенесення її до літературознавчих досліджень як знаряддя мислення про твори мусить мати прикладовий характер.

Цікавими й важливими є, натомість, ті спроби розвинути концепцію Інґардена, які не потрактовують її як готову інструкцію з «обслуговування» окремих літературознавчих проблем, а порушують самі ці проблеми. В такий спосіб ідеями феноменолога користувалося багато польських дослідників у період міжвоєнного двадцятиліття, зокрема, Стефанія Сквар-

<sup>210</sup> Як характерні для цієї позиції можна назвати праці М. Р. Маєнної, особливо її міркування на тему поетичної мови з праці: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. – Wrocław, 1974. – S. 29–38), М. Гловінського (наприклад, стаття: *Kunst wieloznaczności* // «Pamiętnik Literacki». – 1970. – Z. 3. та книгу: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. – Kraków, 1977) і К. Роснер (із книги: *O funkcji poznawczej dzieła literackiego*. – Wrocław, 1970).

<sup>211</sup> Пор. дуже цікаві в багатьох моментах інтерпретації К. Бартошинського (наприклад, його: *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego* // *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna* / Red. M. Głowiński i J. Ślawiński, Wrocław, 1982) і К. Роснер (зокрема, її: *Ingardenowska koncepcja budowy dzieła literackiego jako źródło inspiracji do analizy komunikacji artystycznej* // «Studia Semiotyczne», 1974).

<sup>212</sup> Твір Адама Міцкевича (прим. перекладача).

<sup>213</sup> Див.: *Ingarden R. Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej* // *Ingarden R. Szkice z filozofii literatury*. – Łódź, 1947.

<sup>214</sup> Можна вказати хіба що на одну більш-менш серйозну спробу застосування Інґарденової концепції опису літературних явищ – працю Бугуслава Сулковського: *Sulkowski B. Powieść i czytelnicy. Społeczne uwarunkowania zjawisk odbioru*. – Warszawa, 1972.

чинська, Манфред Крідль і Зигмунт Лемпіцький<sup>215</sup>. Після війни в такий спосіб користувались нею згадувані вже раніше німецькі естетики зі школи рецепції та впливу. Інспірації феноменолога послужили їм для випрацювання власної, оригінальної теорії твору і його історичного дослідження.

У цьому контексті особливе місце займають праці Вольфганга Ізера, який поєднав Інґарденову концепцію твору з теорією літератури як акту мовлення (цю теорію сформулювали англосаксонські дослідники філософії мовлення під впливом Джона Л. Остіна)<sup>216</sup>. В останні роки саме в цьому напрямку здійснюються інтерпретації ідей феноменолога. Вони орієнтуються головним чином на його теорії квазісуджень і специфіку референції літературного тексту до автономного щодо свідомості світу. Збіги між висновками феноменолога і теоретиків актів мовлення є настільки очевидними, що просто змушують до порівняння<sup>217</sup>. У цих ідеях вимальовується нова, цікава концепція літературної фікції. Цей приклад свідчить про те, що Інґарденове розуміння літератури може все ще надихати на нові пошуки.

<sup>215</sup> *Kridl M. Wstęp do badań nad dziełem literackim*. – Wilno, 1936; *Lempicki Z. W sprawie uzasadnienia poetyki czystej* // «Przegląd Filozoficzny». – 1920; *Skwarczyńska S. Przedmiot, metoda i zadania teorii literatury* // «Pamiętnik Literacki». – 1938.

<sup>216</sup> Див.: *Iser W. Apelatywna struktura tekstu; Rzeczywistość fikcji* / Przel. R. Handke // «Pamiętnik Literacki». – 1983. – Z. 3.

<sup>217</sup> Пор., наприклад: *Searle J. R. Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej* / Przel. H. Buczyńska-Garewicz // «Pamiętnik Literacki». – 1980. – Z. 2; специфіка художності літературного висловлювання описується тут майже так само, як в Інґарденовій концепції квазісуджень.



## Російський формалізм

### 1. Вступ

Російський формалізм в історії літературознавчих досліджень є напрямом, значення якого неможливо переоцінити. Особливо сьогодні, коли пройшло більш як вісімдесят років після появи школи, її внесок у розвиток таких істотних теорій ХХ століття, як структуралізм і семіотика, а також випередження багатьох принципів пізніших концепцій, як, наприклад, інтертекстуальність, стають незаперечним фактом. Це підтверджує живе зацікавлення, яке серед західних літературознавців викликав переклад вибраних праць формалістів, що його здійснив Цветан Тодоров (переклад видано у Франції в 1965 році<sup>218</sup>). Раніше доробок цієї школи відомий був у світі головним чином завдяки діяльності одного з найвидатніших представників, Романа Якобсона, який, починаючи з двадцятих років, співпрацював з найважливішими осередками літературознавчих досліджень західного світу і став творцем багатьох істотних ідей, як у сфері літературознавства, так і лінгвістики.

Мета, яку початково ставили перед собою формалісти, була двоякою, так само як двоякого роду було їхнє зацікавлення мистецтвом слова: теоретичною і практичною. З одного боку, йшлося про створення незалежної науки про літературу, яка до того часу виконувала роль матеріалу в дослідженнях історії націй та суспільних ідей або трактувалась як ключ до психології письменника. З іншого боку – формалісти прагнули також до відновлення самої літератури, звільнення її з кайданів традиційної реалістичної поетики. Обидва прагнення тісно пов'язувались між собою і взаємодоповнювались.

Презентацію концепції формалістів треба почати від теоретичного завдання. Шляхом до його реалізації мало бути знаходження особливих рис літератури, які б вирізняли її серед інших споріднених явищ. Це мало дозволити створити особливий апарат дослідницьких понять і методів, тобто описати предмет немовби «зсередини», проникаючи в його будову. Проте незабаром пошуки, зосереджені на цій меті, відкрили цілий ряд

<sup>218</sup> Це збірник *Theorie de la literature*, Paris, 1965.

інших проблем, як тих, які порушували ще раніше, так і виставлених у новому світі, а також тих, які могли з'явитися лише тепер. У такий спосіб поставала нова концепція історико-літературного процесу, нове розуміння залежності між літературою та «життям», словом і його значенням.

Початок діяльності російської формальної школи припадає приблизно на середину другої декади двадцятого сторіччя. Саме тоді, в 1914 році виходить у Петербурзі стаття Віктора Шкловського під назвою «Воскресіння слова» («Воскрешение слова»)<sup>219</sup>. Двома роками пізніше з'являється в цьому місті так званий Опояз, тобто Товариство з вивчення поетичної мови (Общество изучения поэтического языка), з'являється також перша колективна праця групи – «Збірник з теорії поетичної мови» («Сборник по теории поэтического языка»). До Опоязу, крім уже згаданого Шкловського, також належали: Борис Ейхенбаум, Осип Брік, Юрій Тинянов, Лев Якубінський, а також опосередковано пов'язані з групою Віктор Віноградов та Віктор Жирмунський. Натомість у 1915 році в Москві сформувався лінгвістичний гурток (Московский лингвистический кружок), у якому опинилися такі дослідники, як Роман Якобсон, Микола Трубецької, Борис Томашевський, Петро Богатирьов та поет Осип Брік. Обидва ці осередки, хоча й тісно співпрацювали між собою, дещо відрізнялися своїми основними завданнями. Опоязівці шукали рису, яка вирізняла б літературу серед інших сфер, цінуючи допоміжну роль, яку в цій справі повинно виконати мовознавство, як наука, яка займається близьким до літературної творчості явищем – мовою. Натомість московські лінгвісти прагнули більше до відкриття й описання сутності самої мови, потрактовуючи літературу як простір, у якому ця сутність проявляється з особливою силою. Те, що для одних було метою, для інших становило лише допоміжний матеріал. Однак це не означає, що праці лінгвістів були для літературознавчих досліджень менш важливими. Навпаки – поєднання літературознавства та лінгвістики мало дати особливо плідні ідеї, а також визначити риси літературознавства на пізніших етапах розвитку. Співпраця обох галузей, незважаючи на багато переоцінок, протривала, власне, до сьогоднішнього дня.

<sup>219</sup> Див.: *Szkłowski W. Wskreszenie słowa*, tłum. F. Siedlecki // *Rosyjska szkoła stylistyki*, Warszawa 1970. Якщо текст перекладався на польську мову, в дужках я подаю назву оригіналу, якщо ні – спочатку назву оригіналу, а в дужках її переклад. Цифра в дужках означає дату видання.

Тому, говорячи про інспірації формальної школи, треба почати від нових мовознавчих теорій, які з'явилися на той час. Істотну роль відіграла тут праця Едмунда Гуссерля «Logische Untersuchungen» (1900–1901), російський переклад якої з'явився в 1913 році. Автор вважав мову об'єктивним, а не – як вважали до цього – психічним явищем. Це означало, що принципи, якими керується мова, не приховуються в особистості мовців, а становлять доступний пізнавально суб'єкт, можливий для наукового описування. Гуссерль висував також гіпотезу про існування ідеальних законів, які керують мисленням (так званої «чистої логіки»), універсальних для людського роду і присутніх також у мові. Ці тези формалісти перенесли на площину літератури. Іншою важливою для російських дослідників концепцією була функціональна лінгвістика Бодуена де Куртене. Цей представник так званої казанської школи пропонував відмовитись від традиційного каталогізування мовних явищ, які, на його думку, нічого не відкривали у сутності піддослідного об'єкта, на користь дослідження функції, яку у вживанні мови виконує кожен її складник. Цей постулат, як ми побачимо, відіграє вирішальну роль у визначенні основної диференційної ознаки літератури. Натомість важко встановити ступінь впливу іншого видатного мовознавця, Фердінанда де Соссюра. В 1916 році з'явився в Женеві його «Курс загального мовознавства», який пропонував концепцію мови як окремої системи пов'язаних між собою елементів, які діють за своїми внутрішніми законами, незалежними від волі особи. Учений стверджував, що мовний знак – це конвенціональне поєднання звуку зі значенням. А значення, яке раніше ототожнювали зазвичай із предметним відповідником знаку, в дійсності є «психічним образом», тобто поняттям. Подібність між міркуваннями Опоязівців і женецького мовознавця та безпосередні посилання на висунені у «Курсі...» припущення можна зауважити лише в пізнішій фазі діяльності школи (у працях Тиньянова та Якобсона). З іншого боку, передумови «структурального» мислення, як незабаром було названо напрям, що його започаткував де Соссюр, помітні також у ранніх працях російських дослідників. Натомість саме прізвище де Соссюра хоча й з'являється там, але радше в ролі другорядної згадки, ніж у головному потоці міркувань.

Крім врахування мовознавчих впливів, треба також взяти до уваги зміни, які відбувалися тоді в усій західній гуманістиці і в які вписувалися також і формалісти. В той час гуманістику хотіли визнати окремою площиною наукових досліджень, яка

застосовує власні методи і системи оцінки явищ. Велику роль у цьому відіграли особливо Вільгельм Дільтей, Вільгельм Віндельбанд та Гайнріх Рікерт, які метою гуманітарних наук вважали опис і розуміння даного явища, а не пошук його причин, як у природничих науках.

Нарешті, треба згадати також про вітчизняні впливи, які в особливий спосіб пов'язувалися з діяльністю російських поетів того часу. Неоціненну і часто акцентовану роль відіграла тут творчість футуристів (особливо Велеміра Хлебнікова), яка зосереджувалась на слові, звільненому від свого предмета, що зводилося часто до самого звуку. Натомість рідше говориться про те, що подібні тенденції існували також у поезії російських символістів. Вони виражалися у формулюваннях критиків, пов'язаних із цим напрямом, наприклад, Олександра Потебні. І хоча нетолеровані формалістами «метафізика» та «психологізм», у межах яких оберталися ідеї символістів, стали причиною запеклої полеміки, певні виразні подібності між деякими принципами обох напрямів неможливо заперечити. Так само стоїть справа з іншою фігурою, теорії якої стали предметом критики Віктора Шкловського і які багато внесли до його праць. Ідеться про російського фольклориста Олександра Веселовського, який у народній творчості шукав те, що є надіндивідуальним, тобто незалежним від особистості.

## 2. Про нове літературознавство: література і літературність

Створення нового, незалежного літературознавства вимагало нового визначення його предмету. Причому йшлося про іманентну дефініцію, тобто таку, яка сприймає сутність літератури в поняттях, що описують її внутрішню будову, не пов'язують її з іншими явищами, особливо такими, як психологія чи історія. Отже, не мінливе натхнення і не «дух народу», а сама мовна тканина твору мала стати вихідною точкою такої дефініції. Адже мова, як писали формалісти, є справжнім матеріалом поета, тим, чим для художника є колір, а для музиканта звуку. Проблема зводилася до знаходження різниці між висловлюванням практичною мовою та літературним висловлюванням. На допомогу тут прийшов функціоналізм Бодуена де Куртене. У статті «Про звуки поетичної мови» («О звуках поэтического языка», 1916) Лев Якубінський визначив практичну мову як сис-

тему, в якій «мовні уявлення (звуки, морфологічні частини та ін.) не мають самостійної цінності і є тільки засобом для спілкування»<sup>220</sup>. А далі писав: «Інакше стоять справи у поетичній мові: можна стверджувати, що тут звуки мови входять у світле поле свідомості і що увага зосереджується на них»<sup>221</sup>. Натомість Роман Якобсон у тексті «Найновіша російська поезія» («Новейшая русская поэзия», 1921), який часто вважається одним з формалістських маніфестів, полемічному щодо позиції, яка отожднює поетичне висловлювання з емоційною мовою, чітко пояснював, що «емоційна поезія спрямована на вираження почуттів; поезія, яка є нічим іншим, як висловлюванням, спрямованим на вираження, керується, так би мовити, внутрішніми правилами; комунікативна функція зводиться тут до мінімуму»<sup>222</sup>.

Таким ось чином різницю між практичною та поетичною мовою визначає одне з найважливіших формалістських понять – спрямування («установка»). Функцією поетичного висловлювання є спрямування на сам феномен вираження, який стає, так би мовити, істинним героєм твору. В такий спосіб, як зазначають пізніші монографісти школи<sup>223</sup>, молоді російські дослідники уникли небезпечної пастки: ототоження літератури (особливо поезії) з декоративністю мови, яка досягається використанням стилістичних засобів, як, наприклад, метафора. Опоязівці наголошували, що тропи виступають також і в розмовній мові. Вони лише виконують там іншу функцію, слугуючи виясненню того, що особливо важко піддається нефігуративному мовленню<sup>224</sup>. Якобсон навіть доводив, що можлива поезія, позбавлена будь-яких фігур, яка натомість зосереджує на собі увагу реципієнта завдяки своїй «граматичності»: повторення, синтаксичні паралелізми, алітерації тощо.

Окремої уваги вимагає позиція Віктора Шкловського. По-годжуючись із тезою про спрямованість літературного вислов-

<sup>220</sup> Якубинский А. О звуках поэтического языка // Поэтика. Сборник по теории поэтического языка. – Петроград, 1919. Цит. За: L. Jakubinski. O dźwiękach języka poetyckiego, przeł. Z. Saloni // Rosyjska szkoła stylistyki, op. cit., s. 133.

<sup>221</sup> Ibidem., s. 133.

<sup>222</sup> Якобсон Р. Новейшая русская поэзия, Прага, 1921. Пишучи про вираження, Якобсон, звичайно, має на увазі звукову тканину акту висловлювання, а не автоекспресію у розумінні вираження свого внутрішнього світу через поезію.

<sup>223</sup> Напр.: V. Erlich. Russian Formalism, Gravenhage, 1955 у розділі «Basic Concepts».

<sup>224</sup> Див., наприклад: W. Szklowski. Sztuka jako chwyt, przeł. R. Łuźny // Teoria badań literackich za granicą. Antologia, wybór, t. II cz. III, Kraków 1986.

лювання на сам акт вираження, Шкловський у відомій праці «Мистецтво як прийом» («Искусство как прием», 1917) помічає й іншу функцію літератури: «Мета мистецтва – дати відчуття речі у формі бачення, а не розуміння; засобом мистецтва є прийом «одивнення» речі та прийом ускладненої форми, яка збільшує трудність і час перцепції. Оскільки перцептивний процес у мистецтві становить цінність саму в собі, він має бути видовженим»<sup>225</sup>.

Як видно, рецепція твору, в тому числі літературного, виходить за межі мистецтва і входить до світу речей: вона дозволяє подолати автоматизм у баченні реальності, побачити наново те, що внаслідок звикання перестало помічатись чи відчуватись, «камінь» знову зробити «кам'яним». Тож концепція Шкловського не є лише концепцією твору в його внутрішній будові і внутрішній дії.

Проте ця різниця не заважала дослідникам визначити спільний предмет літературознавства. У згаданій уже статті Якобсон пише, що ним має бути «не література, а літературність»: те, що робить дане висловлювання літературним висловлюванням, тобто – як було сказано про літературу перед цим – що спрямовують на вираження. Цим чимось є «прийом», який можна визначити як «технічний» захід на мовному матеріалі, який перетворює цей матеріал на художній предмет.

У такий спосіб ми доходимо до поняття «форми». Подібно до понять «прийому» й «матеріалу», воно є дуже проблематичним, оскільки бракує його однозначної дефініції, до чого ще треба буде повернутися. Поки що зупинимось на тому, що форма є результатом дії прийому, оформленням матеріалу, яке – в чуттєвому сприйнятті – стає істинним предметом рецепції твору мистецтва. Ось як це розумів Шкловський: «Художнім у вузькому значенні цього слова ми називатимемо те, що було створено за допомогою спеціальних прийомів, які застосовують для того, аби таке явище могло напевно відчуватись як художнє»<sup>226</sup>.

Проте ось тут уже необхідно зробити важливе застереження. Говорячи про «форму», Опоязівці долали типове для багатьох естетик протиставлення форми і змісту. Постулати про спрямованість на вираження, на звучання як таке, звільнене від значення, аж ніяк не вказують на недооцінку «змісту» твору, лише на його переосмислення, зрештою, подібно як і самого поняття форми. Адже значеннева сфера твору, його «зміст»

<sup>225</sup> W. Szklowski, op. cit., s. 17.

<sup>226</sup> W. Szklowski, op. cit., s. 13.



також підлягає дії прийому, формується ним. Тож він стає формою, а, говорячи точніше, це форма «створює» своє значення, «сама творить собі зміст для свого заповнення»<sup>227</sup>. Це чудово видно в аналізі неологізмів російського футуриста Хлебнікова, який здійснив Jakobson<sup>228</sup>. За словами автора, через деформацію слів щоденної мови вони творять ніби власну мовну систему, яка протиставляється щоденній мові. Отже, значення не усувається, а лише підпорядковується звукам. Кілька років пізніше з великою точністю ці відношення описав Юрій Тинянов у статті «Проблема віршованої мови» («Проблема стихотворного языка», 1924).

Предметом літературознавчих досліджень, їхнім «єдиним героєм» (Jakobson), має бути в такому разі прийом, який сприймається як принцип, як конструктивна дія. В такий спосіб прийом відрізняється від «засобу вираження», який для формалістів був занадто пов'язаний з автоекспресією поетичної особистості, з «психологізмом». Отже, метою літературознавця є не відкриття «внутрішнього світу» творця, не впізнавання у творі фактів з біографії автора або зі сфери суспільних стосунків, а ідентифікація вжитих у даному творі прийомів і презентація їхньої дії, яка полягає у витворенні художнього твору.

Значна частина праць із раннього періоду діяльності Опоязу та Московського лінгвістичного гуртка виходить з аналізу поезії, особливо тодішнього футуристичного авангарду, з причин, які ми описували спочатку. Однак пишучи і розмірковуючи про «поезію» та її мову, формалісти мали на увазі радше мову літератури у цілісному розумінні, включно з «прозою». Про це свідчить, зокрема, факт, що в нарисах, присвячених головним чином саме зв'язному мовленню, знаходилися також приклади, які ілюстрували дію даного прийому також в іншого типу висловлюваннях. А Віктор Шкловський звертав увагу на різні іпостасі того самого прийому – як у вірші, так і в прозі<sup>229</sup>. Проте найкращим доказом цього є, звичайно, дослідження самої прози, які проводилися паралельно.

<sup>227</sup> Шкловський В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // О теории прозы. – Москва, 1925–1929. – С. 35.

<sup>228</sup> R. Jakobson, op. cit., s. 42 та ін. Див. також цитовану статтю Якубінського, в якій відносини між звуком та значенням стають іншою можливістю розрізнення поезії від непоезії. Якщо у другій не існує ніякого природного зв'язку між звучанням та поняттям, то поезія через свою мелодію витворює саме такий зв'язок.

<sup>229</sup> Особливо у нарисі «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля».

У статті «Ілюзія усної оповіді» («Иллюзия сказа», 1924)<sup>230</sup> Борис Ейхенбаум намагається представити епічні жанри як твори, які – хоча сьогодні вже неминухо асоціюються з культурою письма – виростають із усної оповіді. Не сам сюжет, не перебіг подій є справжнім завданням автора оповідання чи новели, а їх розповідання, причому в такий спосіб, щоб викликати враження усного висловлювання, немовби спрямованого на присутнього слухача. Нарація такого типу – це так звані «сказ»<sup>231</sup>. Він є у прозі виразним проявом «спрямування на вираження», про яке Jakobson і Якубінський говорили стосовно вірша. Найбільш типовими його прикладами є твори, які свідомо задумані як «розповіді», тобто оповідання Лескова і Гоголя. Новелі «Шинель» Гоголя присвячує Ейхенбаум цілий нарис «Як зроблено «Шинель» Гоголя»<sup>232</sup>. Однак тенденції до «сказу» він помічає також у більш «описових» творах – вони з'являються там як демонстрація самого комунікату, самого розповідання, а не перебігу подій.

Проте головним засновником формалістської теорії епіки вважається Віктор Шкловський. Поняття і категорії, які він запровадив, прижилися в західному літературознавстві, де зберегли чинність аж до сьогодні. Його найважливіші концепції викладено в нарисах: «Зв'язок прийомів побудови сюжету з загальними прийомами стилю» («Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», 1925), «Сентиментальна подорож» («Сентиментальное путешествие», 1923), «Як зроблено «Дон Кихот»» («Как сделан «Дон Кихот», 1925)<sup>233</sup>.

Концепція прози поставала у згаданій вже дискусії з Олександром Веселовським. Досліджуючи народну творчість, цей учений помітив подібність мотивів, і розцінив це як вияв універсальних рис людського мислення, які знаходять вираження в літературних мотивах. Однак для Шкловського мотив є не відображенням, а деформацією «життя». Що, в такому разі, відповідає за цю деформацію? Це спосіб поєднання мотивів у ряд,

<sup>230</sup> B. Eychenbaum. Iluzja narracji mówionej, przeł. H. Cieślakowa, M. Czermińska // Rosyjska szkoła stylistyki, op. cit.

<sup>231</sup> Цей термін, який походить від російського дієслова «сказывать» – «розповідати, говорити», важко перекласти на польську мову, через те, услід за більшістю дослідників, я залишаю оригінальне звучання.

<sup>232</sup> B. Eychenbaum. Jak jest zrobiony «Płaszcz» Gogola, przeł. M. Czermińska // Rosyjska szkoła stylistyki, op. cit.

<sup>233</sup> Шкловський В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // О теории прозы. – Москва, 1925–1929; Сентиментальное путешествие. – Москва – Берлин, 1923; Как сделан «Дон Кихот» // О теории прозы.

у композицію, яку Шкловський назвав сюжетом. Сюжет не тожданий перебігові подій, він становить його перетворення, впорядкування подій за допомогою відповідних прийомів. Мотиви, які «втягуються» в конструкцію сюжету, втрачають свій зв'язок із «життям», починають виконувати нову функцію.

Отже, сюжет виконує у прозовому творі таку саму функцію щодо мотивів і перебігу подій, як ритм у поезії щодо значень вжитих у творі слів: «Казка, новела, роман є комбінаціями мотивів; а пісня є комбінацією стилістичних мотивів; через те сюжет і сюжетність є такою самою формою, що й ритм»<sup>234</sup>.

Як видно з цієї цитати, Шкловський обмежує поняття стилю для опису суто мовного шару, який підлягає своєрідній деформації. Натомість проза оперує «сюжетністю», яка деформує мотиви. Завдання дослідника прози автор бачив у відкритті методу цієї деформації, в описі прийомів, які запроваджує сюжет. Він сам вирізняв два способи поєднання мотивів: «сходову» та «колову» конструкції. Дослідника цікавила в основному перша з них. Вона полягає, на його думку, в накопиченні мотивів, постійному повторюванні дій, подібно як паралелізм у вірші полягає у повторюванні звуків, слів чи синтаксичних конструкцій. І тут, і там породжена в такий спосіб форма руйнує буденну життєву логіку, чи то заради сюжету, чи ритму, творячи події або формулювання, які самі по собі виглядають безглуздо.

Істинною функцією епічного твору стало в цьому підході (подібно як у Ейхенбаума) не об'єктивне представлення подій, а відкриття способу їх розповідання, «оголення прийому». Це все є проявом того самого «спрямування на вираження», описаного на прикладі футуристичної поезії. У контексті цих міркувань з'являється черговий важливий термін, який також, зрештою, по-різному трактується у багатьох представників школи: мотивація. Адже оскільки – як міркував Шкловський – фактичним змістом твору є сам сюжет, то події, персонажі, мотиви є лише виправданням, «умотивуванням» для використання конкретного прийому чи конструкції. Тому улюбленим його типом роману був автотематичний роман, такий як «Дон Кіхот» Сервантеса або «Сентиментальна подорож» і «Трістрам Шенді» Стерна. У нарисі, присвяченому творіві іспанського письменника він показує, що постаті Дон Кіхота і Санчо Панси слугують авторові тільки для того, щоб «розділяти» перебіг подій історіями, які ті розповідають і які укладаються в два паралельні ряди,

<sup>234</sup> Шкловський В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. – С. 60.

що відповідають «високій» і «простонародній» мудрості. Так само «Євгеній Онегін» Пушкіна є для Шкловського не історією кохання героя і Тетяни, а самою розповіддю наратора, який долю коханців використовує лише як привід.

У пошуку сталих, універсальних принципів конструкції сюжету формалісти охоче зверталися за прикладами до фольклору як тієї творчості, ступінь схематизації якої є дуже значним і виразним. Увінчанням цих зусиль був пізній текст Володимира Проппа «Морфологія казки» (1928). Замість перераховувати в безкінечність персонажі і мотиви з російської народної казки, Пропп поділив їх за функціями, які вони виконують у конструкції сюжету. Таким чином він отримав список близько тридцяти функцій, а також стали схему сюжету. На цю концепцію посилаються в шістдесяті роки й французькі структуралісти – Клод Леві-Стросс, Ролан Барт, Альгирдас Греймас.

### 3. Проблеми з поняттям форми

Поняття форми, одне з найважливіших у словнику школи, створює чимало проблем. Незважаючи на те, що воно займає, разом із поняттям «прийому», значне місце в працях Опоязівців, особливо з початкового періоду, немає окремої студії, в якій можна було знайти якусь спільно опрацьовану дефініцію цього терміна – визначення, яке могло б бути точкою відліку для кожного з окремих міркувань. Тому необхідно уважніше поставитися до цього питання й запропонувати можливі вирішення.

Як пише в «Теорії формального методу» (1926) Ейхенбаум, зусилля дослідників були спрямовані на те, щоб зробити з літератури «факт», тобто немовби відчутний предмет, який піддавався б безпосередньому досвіду і науковому аналізу. За Шкловським, естетичне переживання не відноситься до філософської чи психологічної тканини твору, а є «переживанням форми». Зацитуємо ще раз фрагмент з іншої праці цього дослідника і висновки з нього: «Художнім у вузькому значенні цього слова будемо називати те, що створено за допомогою спеціальних прийомів, використаних для того, щоб таке явище могло бути можливим і напевно відчутим як художнє»<sup>235</sup>.

Це вияснення, яке, зрештою, має риси «замкненого кола», все-таки містить істотне спостереження: твір постає внаслідок застосування «прийому». Отже, важливий не сам факт вико-

<sup>235</sup> W. Szklowski. Sztuka jako chwył, op. cit., s.13.

ристання якогось конкретного матеріалу (як, наприклад, тропів), а його особливе використання, перетворення цього матеріалу, «деформування» його за допомогою технічного заходу – «прийому». З цитованих вище фрагментів праць Якобсона, Якубінського та Шкловського випливає, що така операція спрямована на те, щоб зі слова, яке зазвичай є комунікатом певних значень, зробити цінність саму в собі; отже, цінним є не вираження певного змісту, а сам факт вираження. В результаті вірш прагне до демонстрування звуку, а проза – до оголення своєї композиції, принципу поєднання мотивів, застосуванням якої є сюжет.

Треба наголосити, що це не означає, що літературний твір позбавлений «змісту». Змінюється лише стосунок між звуком і значенням. Якщо у практичній мові сенс підпорядковує собі звучання як свій матеріальний вираз, то в поезії відбувається навпаки: значення перетворюється, якщо просто твориться, звуковою тканиною твору. Щоправда, ця теза дочекалася точного формулювання досить пізно, лише у працях Тиньянова, тим не менше дослідження, які проводили формалісти, виступають на її підтвердження<sup>236</sup>. З іншого боку, в перші роки формалізму часто наголошували, що аналіз так званого «змісту» є другою справою, оскільки завдання дослідника полягає передусім у віднайденні застосованих у творі прийомів і описі їхньої дії. В наступному розділі ми коротко подамо пропозиції досліджень, які пов'язують звук зі значенням, що їх запропонували формалісти.

Визначена звучанням (вірш) або сюжетом (проза) сфера сенсу твору сама стає частиною форми. В такий спосіб ліквідується звична опозиція форми і змісту. Форма у сприйнятті Опоязівців не є частиною твору, оправою, в яку «вливається» зміст. Вона обіймає цілість твору, який поза нею не існує. Тож назва «формалізм» є, по суті, неправильним оцінним визначенням, «етикеткою», яку приліпили критики, що прагнули звернути увагу на нібито зведення тексту до його «матеріальної оболонки».

«Форма» в такому розумінні відрізняється від поняття форми, яке вживав у висловлюваннях про мистецтво Іммануїл Кант (особливо у «Критиці здатності судження»), хоча можна знайти й ряд подібностей між обома концепціями. Кьонігзберзький фі-

<sup>236</sup> Див. примітку 228, а також працю Якобсона «О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским», Берлін, 1923, в якій автор стверджує, що дослідження версифікативної системи повинні мати «фонематичний» характер, тобто потрактовувати звуки не як суто фізичні явища (як у фонетиці), а як носії значення, з яким вони пов'язані за системним принципом.

лософ також постулював самодостатність форми в переживанні твору мистецтва. Він так само вважав неправильною концепцію творення як наслідування дійсності (мімесис). Проте його теорія мистецтва була частиною величезного задуму «критики пізнання», в якому він прагнув дати відповідь на питання, в який спосіб можливе об'єктивне судження про дійсність («категоричні судження») якщо людина не має доступу до речей самих у собі. Відповіддю є припущення, що ця об'єктивність засновується на наявних у людському розумі «категоріях», які для людини є свого роду «окулярами», крізь які вона дивиться на світ і які мають універсальний характер. Форма твору мистецтва є відповідником такої розумової категорії. Вона є формою, в яку митець одягає свої суб'єктивні ідеї, щоб надати їм об'єктивного вираження. Ці ідеї, звичайно, не є відображенням дійсності (оскільки не мають до неї безпосереднього доступу) – вона є радше безкорисливою грою, фікцією. Тож якщо для Опоязу і Московського лінгвістичного гуртка форма становила цілість твору, то для автора «Критики чистого розуму» форма є лише його частиною, яка передає окремий зміст. Її самодостатність стосується тільки певного моменту в контакті з твором – чуттєвого сприйняття. Шкловський зазначав, що істотним змістом твору є його конструкція (див. вище) і звертав увагу на постійне «оголення прийому». Відтак мистецтво не описує «життя», а, так би мовити, говорить про себе в аспекті своєї функції (спрямованість на вираження). Для Канта ж мистецтво не наслідує дійсність із причин, які приховуються в конструкції людського розуму.

Форма виконує свої функції доти, доки розпізнається як перетворення того, що є неестетичним, буденним і через те непомітним. Тож вона мусить бути відчутною, причому майже у чуттєвий спосіб. Вона слугує тому, що Шкловський називає прийомом «одивнення» («прием остранения»). Як уже згадувалось, це захід, який ускладнює спостереження і продовжує його. Тлом для митця, який застосовує цей прийом, може бути і мова («одивнення» звучання, синтаксису, значення у вірші), і предмети позамовного світу. В іншому випадку типовим методом є, наприклад, уміщення відомого явища в нетиповий для нього контексті описання його в цілковито відмінних категоріях. У результаті ми «помічаємо» їх, а не «впізнаємо», воно знову стає для нас чимось «живим», майже «дотиковим». Таким чином Лев Толстой, як продемонстрував Шкловський, у романі



«Війна і мир» подав оперу так, ніби її спостерігав хтось такий, хто вперше мав справу з театром<sup>237</sup>.

Сам Шкловський говорив про «одивнення» як про окремий прийом, однак здається, що його можна розуміти радше як функцію, яку може виконувати довільний прийом. Це добре видно у практиці Якобсона, який звертав особливу увагу на факт, що будь-яка форма з часом сама підлягає «автоматизації», узагальнюється, займаючи місце в буденності. «Форма існує для нас доти, доки ми з труднощами її розуміємо, відчуваємо опір матеріалу»<sup>238</sup>. Таким чином, наприклад, переконання сучасної критики про легкість і доступність у сприйнятті поезії Олександра Пушкіна, є непорозумінням. Пушкінський вірш, колись новаторський і шокуючий, з часом став загальноприйнятною нормою, потім – предметом наслідування у його епігонів, й нарешті потрапив до академічних підручників. Тому мусить з'явитися нова форма, яка ламає звичаї старої, щоб мова літератури була відновлена. Тож якщо ритм у певні періоди історії вірша «замикається» в регулярному метрі, метою наступної школи, напряду чи просто творця є розбиття цієї регулярності, іноді аж до наближення до прозового мовлення. Потім увесь процес повторюється, нова форма підлягає автоматизації і тепер потрібне повернення до метру, щоб можна було здійснити чергове відсвіження всієї конструкції. Віктор Шкловський сформулював цю тезу у твердженні, що нова форма з'являється не для того, щоб виражати новий зміст, а щоб заступити стару форму<sup>239</sup>. Це чергова формула переконання в самодостатності та повноті форми, яка є єдиною «темою» твору мистецтва і не має простого, безпосереднього відношення до дійсності. Усвідомлення цього стало однією з передумов появи і розвитку історії літератури у формалістському розумінні, про що ми ще поговоримо детальніше.

Ліквідація протиставлення форми і змісту викликає питання, чому в такому разі протиставляється форма, інакше кажучи – що становить її матеріал. Таким чином ми доходимо до поняття матеріалу. Воно з'являється вже в найраніших працях школи, де означає просто мову або слово<sup>240</sup>. А відтак, уся дійсність може

<sup>237</sup> Szklowski W. Sztuka jako chwyt, op. cit., s. 20.

<sup>238</sup> Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. – С. 5.

<sup>239</sup> Шкловський В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиха.

<sup>240</sup> Якобсон пише, що російські футуристи є «засновниками поезії «самостійного слова» як канонізованого, оголеного матеріалу» («Новейшая русская поэзия», с. 9).

з'явитися в поезії лише за посередництвом мови, яка є справжнім матеріалом праці поета, але не в такий уже простий спосіб. Матеріал піддається дії прийомів, які – на що ми вже звертали увагу – є чимось іншим, ніж «засоби вираження» в традиційній естетиці. Завдяки цьому вони виражають не «зміст» у звичайному значенні цього слова, а саме матеріал, який набуває нової якості: він перестає бути субстанцією, яка «відображає» життя, кожен його елемент значить лише у стосунку до інших елементів літературного висловлювання, в якому він перебуває.

Проте хоча б наведений вище приклад з Толстим, як і взагалі вся ідея Шкловського про «одивнення», показують, що матеріалом є не виключно сама тільки мова. Праці цього члена Опоязу, присвячені «Дон Кіхотіві» Сервантеса чи «Трістрамові Шенді» Стерна, розглядають як фабулу сюжету у звичайному розумінні (який часто називають фабульною схемою), тобто перебіг подій, які «насправді мали місце», що пізніше піддається дії сюжету, а також мотиви, перейняті з інших творів письмової чи усної літератури. Можна в такому разі спитати, чим іще матеріал у такому розумінні відрізняється від змісту в звичайному розумінні. Можливо, тим, що до перетворення на твір мистецтва він спочатку виражається в мові або іншому, ранішому творі, де його зв'язок із дійсністю вже зазнав деформації.

У статті «Проблема мови віршів» Юрій Тинянов висунув твердження, що матеріал також «не існує поза формою». Щоб уникнути проблем, які постали перед Шкловським, Тинянов відмовляється від хронологічного сприйняття творчого процесу як перетворення матеріалу на форму. Замість цього він пропонує аналізувати матеріал як уже даний у формі, вже сформований нею. Він запроваджує поняття «конструктивного чинника», який підпорядковує собі елементи мови. Різновид такого підпорядкування Тинянов називає «конструктивним принципом». Тож коли мова про матеріал даного твору, то йдеться тільки про ті елементи, які опинилися немовби «вибрані» конструктивним принципом: «поняття матеріалу не виходить за межі форми – воно також є формальним, ототожнення його з неконструктивними чинниками є помилковим»<sup>241</sup>. Тож якщо конструктивним чинником є у вірші ритм, то матеріалом є в ньому «семантичні групи». У прозі все виглядає навпаки: саме семантика підпорядковує собі «ритмічні елементи слова».

<sup>241</sup> Tynianow J. Zagadnienia języka wierszy, przeł. F. Siedlecki i Z. Saloni // Rosyjska szkoła stylistyki, op. cit., s. 68.

До цього ми говорили про саму форму у стосунку до літературного чи взагалі художнього висловлювання. Тепер треба задати запитання, чи вона є вираженням якоїсь системи поетичної мови. З того, що ми сказали вище, випливає, що поняття «мова поезії» не означає окрему, незалежну систему, рівноправну з системою практичної мови. Поезія є радше певним підходом до мови, способом її розуміння. Можна говорити про сукушність прийомів, якими вона володіє, прийомів конвенціонального характеру для даної епохи. Але не можна говорити про якийсь її словник, який має лише їй властиві слова. Форма виражає панівні конвенції, які є змінними і які постійно перебирає кожна нова епоха.

Нарешті, треба ще поміркувати про відмінність і подібність між формою та структурою. Поняття форми і структуральних досліджень розуміють по-різному. Одна з концепцій ототожнює структуру з системою, тобто сукупністю елементів, тісно між собою пов'язаних і підпорядкованих цілості, яку вони творять. Важко заперечити тому, що зародки такого способу мислення були присутні у працях формальної школи від самого її початку. Вони містяться вже в самій дефініції поетичного (тобто просто літературного) висловлювання як такого, яке всі свої складники «спрямовує» на вираження самого себе, а не окремих елементів змісту. Студії Jakobsona, Якубінського та Бріка показували дію цього принципу у вірші, в якому звук, а особливо ритм, підпорядковував собі всі мовні рівні, від фонологічного, через морфологічний, до синтаксичного та значеннєвого. А Шкловський шукав у епіці принципи, відповідно до яких сюжет використовував для своєї будови дії персонажів, мотиви і події. Ми також пам'ятаємо, що Jakobson у згаданому вже аналізі поезії Хлебнікова назвав його вірші «замкненими знаковими системами». Крім того, не можна обминути ще одного, можливо, навіть більш знаменного факту: зусилля членів Опоязу і Московського лінгвістичного гуртка були спрямовані на формулювання загальних принципів, які керують літературою. Кожен окремий твір потрактовувався як матеріал, який слугує розпізнаванню рис висловлювання, властивих усьому мистецтву слова, отже, незалежно від місця і часу його виникнення. Так досліджували твори у їхній рівночасності (як сказали б сьогодні – «в синхронії»), зіставляючи футуристів із Пушкіним і Лермонтовим, а лицарський епос з англійським романом вісімнадцятого століття. Щоправда, ці наміри супроводжувались сильним відчуттям історичності, змінності конвенції і цілих поетик,

які мають незабаром призвести до поєднання синхронічного та діахронічного методів. Проте це не змінює факту, що російський формалізм намагався сформулювати принципи літературного мистецтва саме як цілісної системи.

Незважаючи на це, ранні праці Опоязу становлять радше перерахування прийомів у даному творі, ніж точне визначення принципів їхньої взаємодії. Ми не знайдемо в них також детального визначення закономірностей функціонування літератури як такої, в контексті інших систем та в історичному вимірі. Впорядкування цих проблем мало стати заслугою Тинянова, який зібрав найважливіші принципи школи, розвинув їх і створив компендіум. Залишаючи справу залежності між літературою та іншими формами, а також проблему історико-літературного процесу для наступних розділів, окреслимо тут головним чином Тиняновську концепцію форми як літературного твору.

Свої тези, які можна сміливо визнати проявом зрілого структуралізму, Тинянов помістив частково вже у «Проблемах мови віршів», тобто відносно рано – в 1924 році. Повторимо їх. Форма містить конструктивний елемент, який визначає систему елементів, їх ієрархізацію за «конструктивним принципом». Завдання дослідника полягає у віднайденні цієї ієрархії. Її елементи пов'язані певними стосунками, які Тинянов назвав просто функціями. Точне визначення функції можна знайти у статті, написаній через три роки, яка називається «Про літературну еволюцію» («О литературной эволюции», 1927): «співвідношення кожного елемента літературного твору як системи з іншими елементами, а також з усією системою, я називаю конструктивною функцією даного елемента»<sup>242</sup>.

Звідси черговий постулат: кожен складник твору повинен розглядатися у зв'язку з іншими, а не як ізольована цілість. Скажімо, у вірші синтаксис і значення треба аналізувати в їхній функції щодо ритму. Тинянов вирізняв також інші функції елементів літературного висловлювання, які виходять поза межі його самого (про це пізніше) і які системно пов'язують його з іншими структурами, такими як література як цілість або позахудожні мовні практики.

Форма в такому розумінні – як сполучення та ієрархізація елементів – не є чимось статичним. Конструктивний принцип змінюється, постійно перегруповуючи підпорядковані йому складники. Ця динаміка може проявлятися у плані одного тво-

<sup>242</sup> Tynianow J. O ewolucji literackiej, tłum. A. Pomorski // Fakt literacki, wyb. E. Korpala-Kirszak, Warszawa 1978.

ру, в нерегулярності віршованого метру чи у змінності характеру персонажів сюжетного тексту. Однак передусім, як показав Тинянов у статті «Про літературний факт» («О литературном факте», 1924<sup>243</sup>), вона є головним двигуном жанрових змін. Звідси випливає необхідність поєднання синхронічних та діахронічних досліджень. Адже кожна ідентифікована властивість якогось жанру має історичний вимір і не може трактуватися як щось універсальне. З іншого боку, вона належить до певної історичної системи, яку можна описати лише застосовуючи синхронічний метод. Нарешті, сам характер змін має системний характер.

Ці тези стисло сформулювали в 1928 році Тинянов і Якобсон у статті «Проблеми дослідження літератури і мови» (Вопросы изучения литературы и языка)<sup>244</sup>, яка мала характер структуралістського маніфесту. Потім їх практично цілком перейняли члени Празького лінгвістичного кола, головним чином завдяки Якобсону, і включили до своїх відомих «Тез», виданих у 1929 році. Саме Якобсон, уже тоді багатолітній співробітник празьких осередків, запровадив нарешті поняття структури до літературознавства. В такий спосіб доробок формальної школи було включено до ідейного напрямку, який мав незабаром створити основи для повоєнних студій над мовою та літературою.

#### 4. Звук і значення. Життя і література

Ми вже згадували, що всупереч деяким радикальним формулюванням формалістів, а також пізніших інтерпретаторів школи, проблему значення з їхніх праць аж ніяк не було усунено. Вона лише отримувала зовсім інше формулювання, ніж у традиційних, «наївних» міркуваннях про те, що і як певна художня конструкція означає. Настав час подати кілька найважливіших поглядів у справі ролі, яку в літературному творі відіграє семантична площина.

Вже в перших дослідженнях групи з'являється істотний для цієї проблеми термін – «мотивація». Як більшість подібних термінів, і цей визначали у різні способи, що, на жаль, ускладнює його однозначний виклад. Однак видається, що найчастіше його вживали у сенсі, який можна знайти у працях Шкловського, Якобсона, а потім і Тинянова. Йдеться там про обґрунтування

<sup>243</sup> Tynianow J. Fakt literacki, tłum. M. Płachecki // op. cit.

<sup>244</sup> Tynianow J., Jakobson R. Problemy badań nad literaturą i językiem, przeł. Z. Saloni, F. Siedlecki // J. Tynianow, Fakt literacki, Warszawa 1978.

у змістовому плані вживання певного прийому, певної художньої конструкції. Наприклад, ускладнення ситуації героя народної казки, який був змушений – для досягнення мети – кілька разів повторювати чергові магичні дії, є в такому разі лише претекстом для вживання сходової конструкції, яка полягає у накопиченні-накладанні подій. Поява двох братів, двох претендентів на трон – це ніщо інше, як результат застосування паралелізму. Одним словом, література не є відображенням культурних обставин, які супроводжують її появу – полемізував Шкловський зі згаданим уже фольклористом Олександром Веселовським – адже мотиви, які вона використовує, служать формі і як такі деформують фрагмент дійсності, який вони нібито відображують. Їхньою функцією є обґрунтовувати, мотивувати будову твору<sup>245</sup>.

Справжня мета мистецтва полягає у відкриванні будови кожної художньої конструкції. Це вимагає відмови від мотивації, яка все-таки справляє враження, ніби це саме прийом виконує службову роль щодо «змісту». Дослівне вживання у творі метафор, неологізмів, які ламають логіку, відвернення перебігу подій у романі, яке не знаходить обґрунтування – все це призводить до того, що читач зосереджується на самій технічній тканині твору, на дальший план відсуваючи «відчуття», «думки», «характери персонажів». Мистецтво, за природою своєю, відкриває власну конструкцію, є – як би ми сьогодні сказали – автотематичним.

Наслідки такого погляду (представником якого був, в основному, Шкловський) означали розрив з естетикою мімесису, яка була однією з основних ідей у західній теорії мистецтва. Література у сприйнятті автора «Воскресіння слова» народжується не як наслідування дійсності (реалістична мотивація), а як твір самодостатній, спрямований на «оголення прийому», застосованого для його створення. Інші дослідники, такі як Борис Томашевський чи Юрій Тинянов, були у цьому питанні більш повстримливими, визнаючи, що були періоди в історії літератури, коли більше цінується мотивована форма, як, скажімо, у реалізмі XIX сторіччя. І навпаки: коли таке художнє рішення «автоматизується», надходить час мистецтва, в якому зміст перестає відігравати головну роль, а домінувати починає сама конструкція.

Окремої уваги вимагають праці, які прагнуть усталити залежності між звуком і значенням у вірші. Вони були частиною

<sup>245</sup> Див.: Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // О теории прозы.



більшої програми – створення нової теорії зв'язного мовлення. Йшлося, в основному, про подолання традиційних досліджень версифікації. Вони зазвичай ідентифікували вірш із усталеною метричною системою (наприклад, з ямбічним триметром), аналізованим потім відірвано від мовного матеріалу. Тож вірш по-трактовувався в них як щось зовнішнє щодо висловлювання, що «накладається» на нього подібно до шаблону. Це був, на думку формалістів, ще один наслідок розуміння форми лише як оправи для вмісту цілковито іншої природи. Томашевський та Ейхенбаум зазначали, що вірш є певною цілістю, яка організовує висловлювання на кожному його рівні, від фонетичного до значеннєвого та синтаксичного<sup>246</sup>. Отже, треба знайти елемент, який був би за цю організацію відповідальним. Ним є не метр, а ритм.

Важко навести якесь визначення обох понять, яке б належало формалістам, адже їхні пропозиції негайно викликали суперечки. Вони стосувалися – загалом кажучи – того, чи ритм обіймає тільки частину, чи цілість звукових явищ. Однак можна прийняти, що всі пропоновані визначення містили в собі одне спільне припущення: ритм постає від напруження між метром і синтаксисом. Саме синтаксис становить ніби другу, протилежну до метру систему. Обидві ці системи можуть знаходити одна на одну: межа синтаксичної цілості («фрази») покривається в такому разі з межею рядка. Однак, як правило, ці точки розходяться і постає явище перенесення. Синтаксис відіграв вирішальну роль у спробі поєднання звукової тканини вірша з його значенням. У тексті «Мелодика російського ліричного вірша» («Мелодика русского лирического стиха», 1922) Борис Ейхенбаум писав: «Треба обов'язково знайти щось таке, що було б пов'язано з фразою вірша, а разом з тим не відривало б нас від вірша як такого, щось таке, що перебувало б на пограниччі фонетики і семантики. Цим «чимось» є синтаксис»<sup>247</sup>.

Окремі, наділені значенням, слова не входять у контакт із метром. Вони не можуть ані підпорядкуватися йому, ані протиставитись. Усе це робить лише синтаксис – у спосіб, який описано вище. Він також поєднує слова в змістовну і логічну цілість, відтак є своєрідним медіумом, у якому стикаються між собою сенс і звукова організація віршованого висловлювання. Саме спосіб цього «зіткнення» намагався зробити предметом

<sup>246</sup> Див.: Томашевский Б. О стихе. – Ленинград, 1929.

<sup>247</sup> Eychenbaum B. Melodyka rosyjskiego wiersza lirycznego, tłum. L. Pszczołowska // Szkice o poezji i prozie, Warszawa 1973, s. 325.

досліджень Ейхенбаум. З цією метою він звернув увагу на інтонацію як тісно пов'язане з синтаксисом явище, змінне залежно від стосунку, в якому перебуває синтаксис із ритмом. Він також запровадив поняття домінанти: основного для певної конструкції композиційного чинника, який підпорядковує собі решту. Це дозволило йому створити власну класифікацію російського вірша як «цілості», яка враховувала і базу ритму (метр із синтаксисом), і сферу значення. В такий спосіб, наприклад, «декламативний» вірш зберігає рівновагу між синтаксисом та метром, тому логіка і сенс висловлювання не підлягають деформації, навпаки: «логіко-предметне вживання мови» становить у цьому вірші домінанту, якій підлягає інтонація. Своєю чергою, «розповідний» вірш руйнує цю рівновагу на користь синтаксису. Домінантою тут є спрямування на щоденне мовлення (прикладом для Ейхенбаума є вірш Анни Ахматової). Нарешті у третьому типі вірша, визначеному як «співаний», роль домінанти відіграє інтонація. Ритм вірша прагне тут не до передачі логіки висловлювання, а до створення «мелодики», яку Ейхенбаум визначив як «розвинену систему інтонування з характерними явищами інтонаційної симетрії, повторюваності, наростання, спадання»<sup>248</sup>.

До подібного напрямку досліджень належить студія Якобсона «О чешском стихе» («Про чеський вірш», 1923). Сфера проблематики, яка в ній порушується, тільки на перший погляд покривається з назвою. Описуючи суперечку, яка на початку століття точилася між двома школами чеської поезії, одна з яких вважала основою вірша динамічний наголос, а друга – довготу, Якобсон намагається продемонструвати обґрунтованість або необґрунтованість аргументів, які висували обидві сторони. Проте фактично його цікавить методологія досліджень версифікації. Питання про те, що становить системний елемент у чеському вірші, він трактує як вихідну точку для міркувань на тему стосунків між довільною системою версифікації та мовою, якою вона функціонує. Ключову роль у цих міркуваннях відіграє саме проблема значення. Адже те, в який спосіб віршотвірні елементи мови впливають на значення слів і словесних зв'язків у цій мові, багато в чому визначає можливості твореного нею вірша. Наприклад, у російській мові позиція динамічного наголосу є вирішальною для значення слова. А в чеській мові наголос, на протигагу до російської, має постійну позицію, а тому й не виконує подібної функції. Її виконує тут довгота. Через те явище

<sup>248</sup> Eychenbaum B., op. cit., s. 330.

пересунення наголосу (трансакцентація) має в російському вірші обмежену сферу дії з огляду на «порушення», яке воно могло б викликати в розумінні тексту. Відтак дослідження версифікації повинні мати, на думку Якобсона, «фонематичний» характер, тобто трактувати звук не як суто фізичне явище, а як значеннєвий елемент. Тим самим автор пов'язує версологію з лінгвістикою.

Однак поезія не є для Якобсона пасивним «духом мови». Навпаки, її вплив на мовний матеріал він називає «організованим насиллям», постійним підтвердженням і запереченням панівних у ній законів. На завершення своєї праці він пише: «Думаю, що віршова конструкція ніколи не може в цілості походити з даної мови. Якщо ми вважатимемо її як невідоме X і нам дані лише просодичні елементи мови, ми отримуємо неозначене рівняння, тобто пару можливих значень для X. Історичний вибір того чи іншого розв'язання з числа тих, які беруться до уваги, пояснюється явищами, які перебувають поза явищами фонетики даної мови, отже, наявною естетичною традицією, стосунком даного поетичного напрямку до цієї традиції та типовими культурними впливами»<sup>249</sup>.

У такий спосіб Якобсон показує обмеження союзу літературознавства і лінгвістики. Ясна річ, він не відкидає його. Проте він потрактує його як основу будь-якої наукової праці, яка займається «літературною конструкцією», обов'язкову вихідну точку, яка повинна знайти розвиток у вигляді ширших культурно-історичних досліджень. Дискусія «наголосівців» з «довготівцями», за великим рахунком, не має сенсу: аргументація, яка спирається виключно на норми, що панують у мові, не може передбачити впливу інших чинників, а тим самим пояснити існування явищ, які суперечать її висновкам.

Отож, ми доходимо до ширшої проблеми, ніж питання значень «всередині» літературного висловлювання. Висновок члена Московського гуртка ставить питання про залежність між літературою як цілістю і тим, що є позалітературним, тобто «життям».

Аргументи проти теорії мімесису аж ніяк не означали розриву будь-яких зв'язків між мистецтвом і дійсністю. Література є не відображенням життя, а його перетворенням, «деформацією». Тому судження про історичні «факти життя» на її основі не мають сенсу. Прості, безпосередні відносини вмісту тво-

<sup>249</sup> Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. — Прага, 1921, Берлин, 1923.

ру з психікою чи біографією творця, з політичними і суспільними умовами, в яких йому довелося діяти, — усе це ілюзія. Треба досліджувати «життя» як частину «літературного факту», поставити питання про різновид залежності між цими двома сферами. Як приклад аналізу, який проводиться у цьому напрямку, можна сприймати есе Ейхенбаума, присвячене поезії Анни Ахматової. Докладно простеживши характерні для її творчості контрастні зіставлення слів і стилів, Ейхенбаум переходить до образів, у яких поетеса сприймає саму себе в «оксиморонний» спосіб, то як «святую», то як коханку. Для дослідника ці образи становлять продовження суперечності з рівня лексики і стилістики, вмиле використання автобіографії як чергового прийому. Тому більш правильним було б, на думку Ейхенбаума, говорити не стільки про образ, скільки про «маску» поетеси, яку вона вдягає на потребу форми, що практикує<sup>250</sup>. Думка автора є в міру зрозумілою: описання біографічних фактів повинно попереджуватись детальним аналізом мовної тканини твору і становити його розиток, щоб «життя» стало частиною форми. Однак проблема стосувалася ряду різноманітних явищ, домагалася окремого теоретичного підходу, випрацювання сукупності дослідницьких стратегій і принципів. Цього всього довго бракувало формальній школі, зайнятій передусім внутрішньою будовою літературного твору.

Важко приховати факт, що до уважнішого заняття цією проблемою схилив формалістів певною мірою методологічний диспут із марксистами. Ідея творчості як прояву актуально панівних економічних стосунків перебувала, звичайно, в явній суперечності з основними принципами «аналітичної» школи, подібно як і бачення «мистецтва, прапор якого не майорить над жодною фортецею» (Шкловський) не могло бути сприйняте офіційною наукою радянської держави. Конфлікт був неминучим, але в результаті він виявився в якийсь спосіб корисним для обох сторін. Адже марксистські літературознавці побачили, що не тільки для ведення полеміки, а й узагалі для того, щоб займатися власними проблемами, їм бракує точності мови, «внутрішнього» опису, який уже змогли виробити формалісти. А останні мусили визнати, що створення твору мистецтва є чимось більшим, ніж просто «спрямуванням» висловлювання на вираження, що до гри залучається вся складна мережа зв'язків з іншими явищами культури, близькими або далекими від літератури.

<sup>250</sup> Див.: Eichenbaum B. Anna Achmatowa, tłum. L. Pszczołowska // Szkice o poezji i prozie, op. cit.

Дискусія, яку провадили Опоязівці на тему залежності між літературою та її контекстом, становила частину їхніх праць, які стосувалися обумовлення історико-літературного процесу. Через те її головний предмет ми подамо в наступному, спеціально присвяченому цій проблемі розділі, зосереджуючись тут виключно на актуальному на цей момент питанні.

У статті «Литература і литературный быт» (1927) Ейхенбаум застерігав від «генетичного» погляду, який шукав позалітературні причини появи художнього тексту. На його думку, в такий спосіб літературу сприймають як витвір, який пасивно знає натисків зовнішніх щодо нього історичних «рядів» явищ<sup>251</sup>. Він ще раз наголосив специфіку і винятковість літературного мистецтва, радячи його дослідникам звертатися лише до тих зовнішніх щодо нього сфер, які мають безпосередній зв'язок із її змінами. Отією «спільною» сферою має бути саме те, що він назвав «літературним побутом», тобто найближчим до літератури «рядом»: письменством у широкому розумінні, літературною критикою тощо. Усі факти з цієї сфери не є чинниками, які формують літературу в буквальному розумінні. Відношення якраз є зворотніми: це література використовує сприятливі для неї обставини, запроваджує до своєї структури те, що стоїть найближче до її кордонів. У такий спосіб у Росії ХІХ сторіччя зростання популярності журналів дозволило зробити з публіцистики частину літератури, прикладом чого може бути пізня творчість Олександра Пушкіна, який відмовився від чистої поетичної форми на користь критики і фельєтоністики.

Ейхенбаум намагався визначити типи можливих зв'язків літератури з її найближчим контекстом як «відносини, залежність, обумовлення». На жаль, він залишив усі ці терміни без найменшої спроби дефініювання. Головна роль в уточненні понять, які характеризують цілу мережу цих зв'язків та у з'ясуванні їхньої природи випала іншим дослідникам – Якобсону і Тинянову.

Говорячи у статті «Літературний факт» про принципи зміни форми, Тинянов звернувся до присутньої у працях школи від самого початку ідеї «автоматизації» форми і відвіження її через деформацію. Однак, на відміну від Шкловського та молодого Якобсона, він звернув увагу на набагато більшу роль, яку в цьому процесі відіграє те, що перебуває поза світом мистецтва. Захищаючись від закостеніння панівних у певний період канонів,

<sup>251</sup> Eychenbaum B. *Życie literackie*, tłum. R. Zimand // *Szkice o poezji i prozie*, op. cit.

шукаючи нового застосування «конструктивного принципу», форма звертається в напрямку до життя, яке є «рудиментарною наукою, рудиментарним мистецтвом і технікою; воно відрізняється від розвинених форм науки, мистецтва і техніки способом їх потрактування»<sup>252</sup>.

Тож оскільки для Шкловського щоденність була лише тлом, на якому – деформуючи його – мав вирізнитися естетичний предмет, для Тинянова вона становила простір потенційного мистецтва, художніх можливостей, які все-таки мають шанси стати справжнім мистецтвом лише тоді, коли цьому сприятиме етап літературної еволюції, а також коли вони будуть у належний спосіб сприйматися. З іншого ж боку, все те, що сьогодні визнають за безсумнівно літературне, завтра може перетворитися на елемент щоденності, який ні в чому не звертає на себе увагу. Зростання кореспонденції – як писав Тинянов – дозволило в вісімнадцятому столітті зробити з листа літературний жанр, але наступне століття спровадило цей різновид висловлювання назад у повсякденність. Діалектичний рух, який спостерігається між літературою та життям, ускладнює чітке розмежування обох сфер. Через те можна говорити лише про «центр», у якому перебуває те, що в даний момент вважається найтипівшим, і про «периферію», що містять у собі пограничні явища, які вже важко однозначно класифікувати. Ця позиція мала серйозні наслідки для дефініції самої літератури, про що піде мова в наступному розділі.

Підхід до літератури як до факту, вже не ізольованого серед інших, але такого, що розглядається в їхньому контексті, вимагав створення нових дослідницьких знарядь. Таких, щоб, з одного боку, цей контекст можна було в літературознавчих дослідженнях врахувати і щоб, однак, – з іншого боку – зберегти поняття літератури як сфери явищ, яка має свої власні закони. Це нелегке завдання не могло на той час бути виконаним серед представників «формального методу» – цьому не сприяла внутрішня ситуація в радянській Росії, політичні еліти якої дедалі інтенсивніше прагнули до централізування всіх сфер життя, в тому числі науки й мистецтва, під одним знаком марксизму-ленінізму. Незважаючи на це, Тинянов і Якобсон ще встигли висунути потребу створення такої програми. Вони зробили це на шпальтах часопису «Новий Леф» у згаданій уже статті «Проблеми дослідження літератури і мови». Наголошуючи на необхідності зв'язку системних досліджень з історичними, вони за-

<sup>252</sup> Tynianow J. *Fakt literacki*, op. cit., s. 30.



уважили, що внутрішній аналіз літератури може лише охарактеризувати зміну, яка вже відбулася. Щоб побачити її в ряді інших, можливих, хоча й не реалізованих, змін, а також щоб передбачити напрямки майбутнього розвитку літературного «ряду», треба досліджувати «систему систем». Так автори втілили пропозицію де Соссюра, який у «Курсі загального мовознавства» постулював створення науки, що займалася б усіма знаковими системами як цілістю. В розумінні російських дослідників ця наука повинна враховувати системний характер кожної царини явищ, а відтак не тільки літератури, а й інших видів мистецтва, філософії, психології, соціологічних фактів і т. п. Отже, приступаючи до аналізу якоїсь з цих систем, треба перед цим познайомитися з іманентними принципами, які керують іншими системами. Лише наступним кроком буде віднайдення отієї «метасистеми», тобто принципів, які сполучають окремі «ряди». Ці принципи визначають відносини, які панують між цими «рядами», як у межах однієї панівної на даний момент конвенції (синхронічний підхід), так і конвенцій, які змінюють одна одну (діахронічний підхід).

Методологічний проект обох учених дочекався реалізації у вигляді досягнень Празького лінгвістичного кола та семіотики ХХ століття, як у її західній (Клод Леві-Стросс, Ролан Барт), так і східній версії (тартусько-московської школи).

## 5. Історія літератури

Майже від самого початку діяльності формальної школи можна виокремити в ній дві тенденції. Першою з них є пошуки, спрямовані на визначення постійної, універсальної риси, яка вирізняла б літературу на тлі інших мовних практик. Друга ж полягає в безнастанному акцентуванні змінності форми, яка захищаючись від «автоматизації», мусить протиставлятися панівним творчим конвенціям. Крім того, ці тенденції не з'являлися окремо; навпаки: усвідомлення потреби постійного перетворення митцем застаного стану речей привело дослідників до переконання про умовність будь-якої поетики і будь-якої спроби однозначного опису довільного явища в мистецтві чи уточнення значення довільного терміна. Чудовим прикладом такого релятивного мислення може бути студія Романа Якобсона «Про художній реалізм» («О художественном реализме», 1921), в якій автор наводить кільканадцять, часто взаємосуперечли-

вих, можливостей розуміння в історії мистецтва терміну «реалізм»<sup>253</sup>.

Незавжаючи на це, молоді адепти літературознавства зацікавилися в першу чергу дослідженнями, які сприймали літературу як понадчасову цілість, тобто синхронічним підходом, який – як пізніше стверджував Тинянов – здався єдиним способом, що гарантував те, що в мистецтві слова є системним і що підлягає впливам зовнішніх чинників. Згідно з цитованим формулюванням Якобсона, «не література, а літературність» мала стати істинним предметом наукових досліджень. Однак оту «літературність» вдавалося схопити дедалі важче – завдяки згаданому вище реляціонізму. Юрій Тинянов у праці «Літературний факт» принцип змінності форми відніс до рангу сутності всієї літератури. Будь-який твір можна віднести до якогось жанру в силу того, що він заперечує традицію, яка утворилася навколо цього жанру – через те, що, парадоксально, відкидає те, що вважається системним. Внаслідок цього, «тривалим виявляється те, що здається само собою зрозумілим: література є мовною конструкцією, тобто література є динамічною мовною конструкцією»<sup>254</sup>.

Саме Тинянова прийнято вважати творцем формалістської історії літератури. Однак, приступаючи до опису його концепції, треба пам'ятати, що він використовував ідеї, які Опояз і Московський гурток уже опрацювали раніше. Його роль полягала в упорядкуванні певних не до кінця зрозумілих тверджень та в поєднанні їх у відносно щільну систему. В це додатково вписується критика традиційної історії літератури, яка спирається на біографізм і так звану впливологію, тобто на розпізнавання мотивів, які митець перейняв від своїх попередників.

Обґрунтування створення нової теорії історико-літературного процесу Тинянов (разом із Якобсоном) найчіткіше сформулював у 1928 році у статті «Проблеми досліджень літератури і мови», яка була замислена як маніфест. Дослідження, які по-трактують літературу як ціле, вірять у системність своїх результатів, не помічаючи того, що історія літератури сама є системою. Отже, вона підлягає певним законам, які можна пізнати і описати. Натомість структура у синхронічному сприйнятті є не тільки історично обумовленою, а й містить у собі елементи попередніх структур, як і початки майбутніх конвенцій, які вже

<sup>253</sup> Див.: Jakobson R. O realizmie w sztuce, przeł. P. Pietrzak, «Teksty Drugie» 1999, z. 4.

<sup>254</sup> Tynianow J. Fakt literacki, op. cit., s. 26.

можна передбачити. Саме тому, наголошував Тинянов, обидва типи досліджень, синхронічний і діахронічний, треба між собою об'єднати. Теоретичні міркування, які ведуть до цих постулатів, містяться в його попередніх працях.

Ми вже говорили про нове розуміння у Тинянова форми як конструкції, в якій вибрані мовні елементи, що творять матеріал, підпорядковуються елементу, який становить «конструктивний чинник». Спосіб цього підпорядкування, який виражається в доборі матеріалу і його деформації («ієрархізації»), – це «конструктивний принцип». Саме в ньому дослідник убачав головне джерело динамізму: конструктивний принцип є змінним, причому як у межах окремого твору, так і в плані всього жанру<sup>255</sup>. Цю змінність не можна описати в категоріях, якими перед цим оперувала наука, тобто як «мирного успадкування» старих художніх рішень новими напрямками в мистецтві. Адже зміна конструктивного принципу полягає у «виштовхуванні» форми, у боротьбі.

Проте, говорячи про боротьбу, Тинянов не має на увазі цілковитого відкидання старих художніх норм. Йдеться радше про перегрупування наявних елементів за новим конструктивним принципом, про інше їх розташування. Попередні твори становлять у такому випадку ряд, на тлі якого ми спостерігаємо отой новий варіант. Улюбленим прийомом, який застосовується в цьому заході, є оголення якогось з елементів структури. Так, наприклад, якщо ритм бачиться в даний момент як конструктивний чинник вірша, то наступна поетична школа може послабити його регулярність. У такий спосіб парадоксально ритм стає більш помітним, а твір розпізнається як вірш саме через те, що протиставляється попередньому поняттю про нього. Теорія успадкування передбачає певне переймання черговими творцями технічних рішень попередників, натомість теорія «виштовхування» звертає увагу на їх перетворення.

Найтиповішим проявом дії такого процесу є пародія. Її суть полягає у використанні елементів, типових для певних літературних конструкцій за принципом впровадження їх до нового контексту. Цей контекст визначає різновид запозичення та змінює його функцію на іншу, ніж ту, яку він виконував у питомій конструкції. Завдання дослідника твору з таким походженням полягає не тільки в розпізнанні джерела. Треба відповісти на питання, які властивості являли собою для даного творця вико-

<sup>255</sup> Див.: *Tynianov J. Zagadnienie języka wierszy*, op. cit. та інші вже названі праці.

ристані елементи попередніх творів або літературних шкіл і яку функцію вони отримали в новій цілості. Тинянов сам подав приклад такого аналізу у великій праці «Достоевський і Гоголь»<sup>256</sup>.

Наслідком такого підходу є розрізнення панівної поетики (системи) та хронологічної епохи, які традиційно між собою ототожнювались. Адже система містить у собі також минуле, норми, які застосовувались в іншому часовому відтинку.

Як ми пам'ятаємо з попереднього розділу, в цьому процесі також бере участь «життя». Саме в ньому форма шукає новий конструктивний принцип. Тепер настав час окреслити цю проблему в контексті дискусій про закони історії літератури. І тут треба згадати ім'я Віктора Жирмунського, дослідника, який один період був тісно пов'язаний із формалістами й активно брав участь у їхніх розмірковуваннях. Він помітив, що внутрішнє розуміння історичного процесу як виштовхування старих форм новими не достатнє. Адже література вплутана у зв'язки з усім культурним контекстом, який також має вплив на зміни, що відбуваються на її теренах. Саме цей контекст треба враховувати, прагнучи встановити окремі типи змін, а також спосіб їх здійснювання. За Жирмунським, потреба відсвіження автоматизованої форми виходила з простору самої літератури. Натомість сама зміна прибувала іззовні<sup>257</sup>. Тинянов, який помітив усю важливість цієї проблеми, запропонував складніше вирішення. У праці під назвою «Про літературну еволюцію» він запровадив точне визначення функції як стосунку даного елемента твору до іншого елемента (див. вище). Якщо той інший елемент походить із того самого твору, то ми говоримо тоді про конструктивну функцію; якщо він належить до того самого ряду даного типу висловлювання, то це буде літературна функція; нарешті, зв'язок із відповідним лінгвістичним елементом з-поза меж літератури становить мовну функцію. Тинянов вважав, що ті три функції, хоча й різні, але пов'язані між собою, і, творячи щільну систему, вони взаємообумовлюються. Наприклад, автоматизація фабули в епічних жанрах – це явище, яке прочитується в літературних стосунках, на тлі всього «ряду». Це призводить до миттєвого внутрішнього перетворення, тобто до функції конструктивної фабули, яка виявляється в тому, що вона стає претекстом для «оголення прийомів» своєї будови. Подібно стоять справи з мовною функцією. Вона окреслює

<sup>256</sup> *Тинянов Ю. Достоевский и Гоголь (К теории пародии)*. – Петроград, 1921.

<sup>257</sup> Див.: *Жирмунский В. Вопросы теории литературы*. – Ленинград, 1928.

кілька можливих у даний момент історичних змін, які використовують царину розмовної мови, але не нав'язує їх: адже для вибору вирішальними є дві перші функції. Однак цей процес, як вважав Тинянов, має не довільний характер.

Варто зауважити, що, говорячи про «життя», дослідник весь час має на увазі явища, які найближче стоять до літератури, тобто явища мовної сфери. Це наголошує навіть сама назва функції найвищого рівня: «мовна».

За цією концепцією особлива риса літератури має якийсь повітряний характер. Якщо сутністю будь-якого жанру є перетворення того, що в даний момент вважається його чільною властивістю, і включення до своїх рамок явищ, які раніше вважалися нелітературними, на місце тієї диференційної риси, то можна говорити лише про центр і периферію літературності. Центр легко впізнається як література, натомість периферія – вже ні. Однак між цими двома пунктами відбувається діалектичний рух. Те, що сьогодні є безсумнівним «літературним фактом», завтра перестає ним бути. І навпаки: актуальний «факт життя» завтра перетворюється на твір мистецтва.

У своїй остаточній версії історія літератури, яку запропонували і практикували формалісти, була історією надіндивідуальних творчих норм, що змінюються відповідно до принципів, які вони встановлюють. Митець сприймається як «продукт» свого часу, який підпорядковується панівній естетиці. Звичайно, він їй протиставлявся, але його «бунт» був якоюсь мірою «передбачений» актуальною іпостассю форми. В такий спосіб розпалась концепція генія як надісторичного індивідуаліста, який черпає ідеї з сили власного вільного духу і натхнення. Він тримав в історії своє місце і функцію, яку виконував як щодо попередніх творців (перетворюючи їхні досягнення), так і пізніших, для яких підготував можливі варіанти художніх рішень.

Внаслідок цього втрачали вже сенс дослідження, які займалися впливами великих митців на пізніші покоління. Для формалістів кожне віднайдене запозичення було не стільки проявом генія твору-джерела, скільки виразом потреб, які відчувала дана поетика щодо попередньої. Ці потреби, як і спосіб їх реалізації, «вписування» старої структури в нову, були, на їхню думку, істинним предметом зацікавлення науки.

З цим пов'язується нобілітація літератури нижчого ґатунку. Адже форма, як навчав Тинянов, у пошуках свого відновлення доходить часто до явищ масової культури, яку робить у такий спосіб частиною вищої культури. Наприклад, Достоевський ви-

користувався конвенції детективу та інших популярних жанрів. Історія літератури є історією цілості, а не шедеврів.

І нарешті, мабуть, найважливіший висновок. Усвідомлення змінності літературних норм, яка надихала всю описану в цьому розділі концепцію, утвердила формалістів у переконанні, що опис будь-якого тексту повинен відбуватися в рамках відповідної йому історичної поетики. Адже ігнорування цього наказу може призвести до перенесення власних, сформованих сучасністю, естетичних звичок на історичний предмет. А наслідком цього буває тенденція до образливих, оцінних інтерпретацій. Тим самим формалісти зробили свій значний внесок у відродження зацікавлення довго ігнорованим мистецтвом середньовіччя і бароко.

## 6. Дослідження стилю

Спроби формалістів створити нову стилістику, на жаль, не було доведено до стану, який дозволив би говорити про них як про зв'язну теорію. Вони радше зводилися до висунення з нагоди інших проблем пропозицій розуміння стилю і завдань дослідника, який їх описував, і рідко виростали у завершені праці. Цей факт, як видається, можна пояснити тим, що коло стилістичних проблем було тісно пов'язане з традиційними напрямками літературознавства, які не враховували, на думку членів Опоязу, специфіки описуваного предмета. Ці напрями найчастіше займалися стилем, який розуміли або як каталог риторичних фігур – засіб для розуміння внутрішнього світу поета, або як мовний матеріал, притаманний окремим творцям, який описується виключно в лінгвістичних категоріях, наприклад, за морфемами або типами синтаксичних зв'язків. Дослідження першого розряду не дозволяли побачити різницю між творцями, які використовували ті самі тропи, і мали психологічний характер, другого типу – взагалі забували про мовну окремішність літературного висловлювання, зводячи його до ряду явищ зі сфери практичної мови.

Через те всюди, де формалісти порушують проблеми стилістики, спостерігається виразне прагнення до віднайдення такого критерію вирізнення стилю, який виконував би дві умови: враховував би своєрідність літературного висловлювання та дозволяв осмислити його як цілість, усі його пласти. У цих пошуках можна вирізнити два шляхи. Перший зосереджується на самому «прийомі», а другий – на мовній тканині твору.



Ми вже знаємо, що прийом є тим, що перетворює мовний матеріал на літературний твір. Також знаємо, що формалісти охоче визначали мету всіх досліджень як описування вжитих у даному творі прийомів і способів їхньої дії. Тож нічого дивного, що поняття прийому становило для них достатньо обґрунтовану підставу для опису стилю письменника чи школи. Натомість традиційний «троп» асоціювався в їхній уяві більше з поетичною експресією, ніж із мовним творчим актом у технічному розумінні.

Особливо заслуговує на увагу пропозиція, яку висунув співробітник формальної школи Віктор Жирмунський у статті «Задачи поэтики» («Завдання поетики», 1921). Стиль, на думку автора, – це «цілість прийомів, застосованих у поетичному творі; естетичний принцип, який забезпечує єдність цілості і визначає функцію кожної окремої частини»<sup>258</sup>.

Це визначення виконує обидві подані вище умови. Крім того, воно має й додаткову якість. Наголошуючи на функції елементу в цілості, воно дозволяє відрізнити твори чи групи творів, які містять подібні прийоми, але з іншим застосуванням у будові твору. Це багато в чому нагадує той підхід до форми, який ми зазначали раніше щодо Тинянова і Ейхенбаума. «Естетичний принцип» формує художній твір подібно до «конструктивного принципу» в першого чи «домінанти» у другого. Однак тим, що відрізняє обидві позиції, є точність понять, які в них вживаються. Тинянов чітко визначає, що таке «конструктивний принцип»: це стосунок вибраного елементу мовного матеріалу до решти елементів такого роду. Досить подібно розуміє «домінанту» Ейхенбаум. Натомість важко з наведеного висловлювання автора «Завдань поетики» виснувати, який характер має отой «естетичний принцип», що визначає функціональну ієрархію прийомів.

Цікавим видається спосіб, у який проблему стилю описав Борис Томашевський. Виходячи з однієї з ключових для формалістів передумов, що кожен літературний твір прагне до оголення своєї конструкції, Томашевський пропонує описувати літературні стилі з погляду ступеня приховування і оголення прийомів. Таке розуміння є важливим, зокрема, враховуючи те, що робить можливим описання стилю не тільки окремого твору чи творця, а цілих течій і навіть літературних епох. Однак тут виникають проблеми. З одного боку, застосування такого критерію для точної класифікації літературного доробку письмен-

ника, школи чи епохи призвело б до поділу на дві групи, кожна з яких обіймала б дуже різні явища. Поруч опинилися б, наприклад, романи Толстого і п'єси Чехова. З іншого боку, не здається вірогідним, щоб такий різкий поділ взагалі міг би бути можливим. Адже ступінь приховування літературної кухні часто важко визначити. Тому концепція Томашевського більше дозволяла б укладати літературні явища даної групи в ряд, початок якого становив би, скажімо, англійський роман вісімнадцятого сторіччя (який відкриває перед читачем творчий акт), а кінець – натуралістський роман дев'ятнадцятого сторіччя (який прагне до його закриття).

Прикладом пошуку критеріїв стилю, які обіймають цілість мовної тканини твору, може бути згадуваний уже текст Бориса Ейхенбаума «Мелодика російського ліричного вірша». У ньому ми також маємо справу з описом, який стосується не індивідуальної творчості, а групи текстів. Автор прагне до поєднання сутності вірша, тобто ритму, з площиною значень, яку вважає необхідною в аналізі стилю конкретної поетичної школи. Традиційне літературознавство обмежувалося зазвичай цим другим пластом, класифікуючи характерні для даного типу, наділені значеннями, словесні форми. Як ми пам'ятаємо, Ейхенбаум шукав пласт, який виступав би посередником між ритмом і семантикою, і знайшов його в синтаксисі. Синтаксис, а передусім інтонація, яку він визначає, уможлиблювала цілісний опис будови вірша. Саме на її рівні можна спостерігати різноманітні стосунки між ритмом, значенням та інтонацією. Три типи віршів, які відрізняє дослідник, залежно від того, який елемент становить їхню домінанту, характеризуються різним добром лексичного матеріалу, різним способом пов'язання його в синтаксичні цілості та їхньою функцією в конструюванні цілості. Наприклад, для «розповідного» вірша типовою є розмовна лексика, вільна від поетичних фігур. Вона творить синтаксичні зв'язки, які розбивають регулярність метра, даючи, власне, ефект розмови.

Ейхенбаум, хоча й починає працю з проблем стилістики, на жаль, не дає визначення стилю. Це, зрештою, зрозуміло: адже його цікавить російський вірш, а не цілість літературної творчості. Однак це не применшує цінності його ідей. Дослідження, які ідентифікують стиль із мовною будовою твору, вписано в аналіз цілості його формування – вони отримали функціональне спрямування. Отже, це подібне досягнення, що й у випадку праць Жирмунського, які стосуються стилістичної ролі прийому.

<sup>258</sup> Жирмунский В. Задачи поэтики // «Начала». – 1921. – № 1.

На особливу увагу заслуговує концепція Віктора Віноградова. Він, мабуть, єдиний пов'язаний із формальною школою дослідник, який займався проблемами стилю систематично впродовж кількох років. Принципи, які він випрацював у конкретних аналізах, укладаються у відносно зв'язну цілість, яка обіймає критичну ревізію концепцій різних дослідницьких шкіл, детальну презентацію власного розуміння проблеми і доказовий матеріал. Найповніший виклад концепції Віноградова містить праця «Про художню прозу» («О художественной прозе», 1930), яка була підсумком кількарічних досліджень, зокрема, стилів Пушкіна, Ахматової, Гоголя і вибраних пам'яток давньоруської літератури.

Долучаючись до поданої вище концепції критики традиційного літературознавства, Віноградов помічає також і слабкості формальної школи. Особливо звертає увагу на факт, що її лінгвістична орієнтація багато в чому є удаваною. Щоправда, формалісти оперують мовознавчими термінами, але відривають літературну творчість від суспільного мовного контексту, який для Віноградова становить основу будь-яких досліджень, у тому числі стилістики: «[у формалізмі – П. П.] специфічні проблеми літературності опрацьовували, щоправда, за допомогою лінгвістичних понять, але в повному відриві від конкретної історії мови, і навіть від лінгвістичної методології»<sup>259</sup>.

Відразу треба зауважити, що в світлі того, що було сказано, зауваження Віноградова не до кінця обґрунтоване. Пропонуючи вписання літератури в контекст позалітературних мовних форм, він, по суті, долучається до ідейної течії, яку пропагував Тинянов і яка становила розвиток найраніших поглядів Якобсона і Шкловського. Натомість принциповою рисою його концепції є їхнє чітке стилістичне спрямування.

У згаданій праці автор спочатку намагається уточнити цілісний контекст літературного твору. Ним є не тільки література, а й будь-які форми мови, які походять з-поза її меж, усні або письмові: «Мова кожного письменника – незважаючи на те, з яких елементів вона складається – завжди розрахована на сприйняття його в плані «загальної» літературної мови. Цей факт визначає два контексти літературного твору, об'єднані структурно в одне ціле: контекст художніх форм літературного мовлення і контекст суспільних мовних систем, які можна виокремити в царині письмової книжної мови та «інтелігентської

<sup>259</sup> Winogradow W. Język artystycznego utworu literackiego, tłum. J. Kulczycka // Rosyjska szkoła stylistyki, op. cit., s. 366.

розмовної мови» даної епохи»<sup>260</sup>. Завданням дослідника повинне бути визначення залежності між літературними формами та «розмовною» мовою. Багатший на досвід школи, Віноградов усвідомлює іншість літератури на тлі решти мовних практик. Через те, на його думку, треба досліджувати не саму несформовану мовну масу, а «композиційні форми», присутні не тільки в літературі, а й у «житті». Прикладом останніх може бути лист, щоденник або, у сфері усної мови, доповідь.

Художні літературні форми «поглинають» форми з розмовної мови, змінюючи, звичайно, їхню функцію і значення як елемента в межах нової цілості. У такий спосіб постають твори, спрямовані на усне виконання, які містять у собі весь позавербальний «авторський» контекст, перетворений на слова<sup>261</sup>. Колитання інтонації, міміка, навіть жест знаходять своє вираження в записаному слові. З іншого боку, існують літературні тексти, які є художнім перетворенням розмовних письмових форм. Прикладом перших може бути «Монолог про шкідливість тютюну» Чехова, оповідання Гоголя чи проза Лескова. Других – стилізована під лист «Сіль» Ісаака Бабеля або «Щоденник божевільного» Гоголя.

Віноградов убачав у цьому критерії нового поділу літературних форм: «У цьому розрізненні форм літературної мови, розрахованої на ілюзію висловлювання під руховий акомпанемент [тобто акторської міміки і жестикуляції, які супроводжують усне виконання – П. П.], а також мовлення «ідеального», книжного, абстрагованого від семантики усного говоріння, приховуються принципи нового поділу типів мовної структури літературних творів»<sup>262</sup>.

Образ літератури, який звідси випливає, значно відрізняється від концепцій, характерних для раннього формалізму. Вона не є однорідним твором, який складається з елементів одного і тільки їй властивого роду, як, наприклад, прийоми. У її рамках співіснують найрізноманітніші суспільні мовні типи (які Віноградов називав «діалектами»), які часто вступають між собою у різноманітні зв'язки: «...мова літературного твору є сферою, в якій перетинаються, перетворюються і структурно сполучуються мовні композиційні форми, що характеризують увесь загальний контекст літератури даної епохи»<sup>263</sup>. Через те не можна

<sup>260</sup> Ibidem, s. 370.

<sup>261</sup> Ця концепція нагадує стилістику «сказу», яку описав Ейхенбаум.

<sup>262</sup> Winogradow W., op. cit.

<sup>263</sup> Ibidem, s. 390. Часто звертають увагу на подібність цієї концепції Віноградова до теорії слова М. Бахтіна.

говорити про якусь абстрактну літературну систему, оскільки це поняття передбачає однорідну структуру, відгороджену від інших і закрити від будь-яких контактів з ними.

Однак поняття системи автор не вважав непридатним, він змінив лише її місце. Системою має бути не література, взята окремо, а ціла мережа стосунків, в які вона входить зі своїм соціальним контекстом. У такий спосіб вимальовується мета наукової праці з твором. Після встановлення, в яких стосунках перебуває досліджуваний літературний текст із наявними в його будові композиціями розмовної мови (наприклад, фельетон або промова), а також у який спосіб оті композиції було у творі перетворено, треба замислитися, чи не діють тут якісь постійні закони, які заздалегідь визначають типи таких залежностей та їхні історичні зміни. Тим самим автор постулює, подібно до Ейхенбаума і Томашевського, дослідження, які виходять за рамки одного тексту або твору одного творця з метою пошуку надіндивідуальних законів.

Але тут постає дуже істотна проблема. Для такого проекту аналізу літератури необхідне знання сучасних їй форм «розмовної» мови, всього суспільного контексту, який загалом не є постійним. У випадку текстів із особливо далекого минулого дослідник змушений, відтак, здійснити реконструкцію цих явищ. Це пов'язано з небезпекою замкненого кола, тобто відтворенням літературного контексту на основі самої літератури. Тому Віноградов вважає, що найвідповіднішим матеріалом для такого роду досліджень є сучасна творчість, із контекстом якої ми контактуємо безпосередньо. «Іманентний метод», який він пропонує, наказує розпочинати працю з аналізу окремого твору з урахуванням усього мовного тла, на якому він виник. Наступним кроком є спроба його опису на тлі літературної традиції, пошук способу, в який було використано в ньому традицію. Пізніше приходить час для порівняння досліджуваного одиничного прикладу з іншими творами того самого творця, тобто на перехід до індивідуального стилю. Й нарешті настає момент, у якому зіставляються стилістичні властивості творців одної епохи, щоб перейти до історичних досліджень: віднайти принцип перебігу змін стосунків між літературою та її мовним контекстом.

Варто зауважити, що стратегія праці, яку запропонував Віноградов, була, по суті, розрахована на значно більші масштаби, ніж тільки дослідження законів літературної творчості. Автор студії «Про художню прозу» прагнув до аналізу загалу

мовних явищ, лише частину яких становили художні форми. Останнім рівнем досліджень мало бути простежити, в який спосіб елементи стилю даної художньої групи «розпливаються» в мовній «щоденності». Адже існуючі композиційні форми не мають заздалегідь усталеного статусу. Кожен «діалект» розмовного мовлення містить у собі потенційну літературність і навпаки – художня форма може переродитися в буденне явище. Звичайно, ми бачимо тут виразну подібність до теорії Юрія Тинянова, згідно з якою між літературою та її мовним контекстом відбувається постійний діалектичний рух, що проявляється як своєрідний «обмін» елементів обома сторонами.

Концеція Віноградова породила зацікавлення проблемами, які раніше перебували радше на маргінесі уваги формальної школи. Розрізливши два основні типи висловлювання в розмовній мові, монолог і діалог, автор помічає потребу зайнятися драмою як художньою композицією, спрямованою саме на форму діалогу. Особлива «розмовність» діалогу, з його уривковистю, недомовками, ставить тим більше завдання перед дослідником, який повинен замислитися над можливостями художнього використання цих рис у літературному тексті. Іншою проблемою, яку порушує Віноградов, є образ суб'єкта мовлення у тексті. Він становить своєрідний продукт, реконструйований на основі його суспільної приналежності, що прочитується з різновидів мови, якою він послуговується. Адже мову дослідник розглядає як багаторівневу ієрархію, починаючи від мовлення селян і закінчуючи інтелігентськими «діалектами». Проте визначений у такий спосіб літературний суб'єкт не тотожний із реконструйованим подібним чином суб'єктом висловлювання за меж художньої творчості. Адже будь-який суспільно забарвлений різновид мови, стаючи частиною літературної конструкції, зазнає значних перетворень, які надають йому нової якості і роблять неможливими подібні ідентифікації. На підтвердження цієї тези автор посилається на скрайні приклади, як, скажімо, футуристична поезія, де піддана своєрідній грі мова зберігає часто лише мінімальні (на рівні морфем) риси, спільні з системою, на ґрунті якої вона з'явилась.

Підсумовуючи, необхідно особливо наголосити, що, за концепцією формальної школи, стиль перестав бути рисою індивідууму, що описується в суто лінгвістичних чи психологічних категоріях. Він став літературним явищем, яке вимагає досліджень за допомогою апарату, створеного спеціально для цієї сфери людської творчості. Завдяки цьому він обіймає не якийсь



одиночний пласт твору (як, наприклад, лексику), а визначає цілість його будови. А тому недостатньо самого тільки переказування абстрагованих рис певного конкретного стилю – треба ще визначити їхню функцію в складній конструкції. Більше того, системний підхід дозволив перейти кордони стилістики одиночного твору чи творів одного творця. З'явилися проблеми стилю літературних шкіл і цілих епох, а також загальних надіндивідуальних законів, які керують змінами цього явища.

## 7. Значення російського формалізму в історії літературознавчих досліджень

Праці Опоязу і Мовсковського лінгвістичного гуртка писалися в період, коли в європейській думці відбувалося відокремлення гуманістики і предмету її зацікавленень від проблематики інших наук. Явища культури й мистецтва намагалися показати як існуючі об'єктивні творіння, які керуються більш-менш пізнавальними принципами, що їх належало відкрити і описати. Ця тенденція великою мірою збереглася, навіть незважаючи на те, що досить швидко дослідники усвідомили умовність і змінність законів, які панують у світі, що його створила людина, порівняно зі світом природи.

В осмисленні художньої практики це прагнення виявлялось у спробах відокремлення її від інших явищ, які підлягають іншим галузям науки, таким як психологія, історія чи філософія. Мистецтво, як вони вірили, керується власними принципами надіндивідуального характеру. З цього переконання виросла Вельфлінова «історія мистецтва без імен». Великою мірою йому завдячує своєю появою і російський формалізм.

Заледве кільканадцять років діяльності школи, яка закінчилася десь близько 1930 року, принесло дуже плідні результати. Молоді адепти літературознавства виокремили його серед цілої сфери споріднених, головним чином мовних, явищ. Вони сформулювали найважливіші проблеми, які пізніше порушували вже наступні напрями літературознавчих досліджень. Давні проблеми отримали, своєю чергою, нове звучання. Серед цих останніх найважливішою видається дискусія про стосунки літератури і дійсності, яка триває до сьогодні. Створений школою образ мистецтва слова і понятійний апарат, який служить для його опису, збереглися у змодифікованому вигляді ще довгі роки. А беручи до уваги, що навіть сучасні напрями змушені декларувати своє ставлення до структуралізму, який чимало завдячував

формалістам, можна сказати, що ідеї Опоязівців дотривали й до нашого часу.

Звичайно, геополітична ситуація, в якій творили формалісти, не сприяла поширенню їхніх поглядів на інші терени. Незважаючи на це, така практика мала місце, значно сприяючи розвитку пізніших літературознавчих і лінгвістичних осередків. Під цим кутом зору формалізм найбільше сприяв розвитку структуралістських напрямів. У 1928 році Роман Якобсон виголошує на з'їзді Празького лінгвістичного гуртка сформульовані разом із Тиньяновим тези щодо системного характеру літературної конструкції та історичного процесу, визначаючи тим самим основні для членів цього Гуртка принципи і проблеми. Натомість Микола Трубецької у тих самих колах творить основи структуральної фонології. І це ще не все. Якобсон, який подорожує майже по всій Європі, а потім по Сполучених Штатах, «експортуює» у своїх працях основні ідеї з періоду своєї діяльності в Росії. Це стосується, зокрема, його визначення поетичної функції, вміщеного у відомій статті «Поетика у світлі мовознавства». Крім того, вже частково відомі переклади праць формалістів, хоча у цій справі перелом настане лише завдяки зусиллям Цветана Тодорова і антології «*Teorie de la literature*», яку він видав у 1965 році.

Західні напрями структуральних досліджень багато завдячують формальній школі у працях, які стосуються нарративних форм. Розрізнення сюжету і фабульної схеми, яке здійснив Шкловський, продовжить, зокрема, сам Тодоров, а Ролан Барт у «Дискурсі історії» перенесе його на історичну нарацію, вказуючи на її «літературний» характер. «Морфологія казки» Володимира Проппа, в якій сформульовано функціональний характер казкової фабули, вплине на теорію актантів Альгірдаса Греймаса, міфу Клода Леві-Стросса, а також функції у «Вступі до структурального аналізу оповідань» Барта.

Концепцією, залежність якої від формалістів не можна не оцінити, є семіотика у версії тартусько-московської школи (Б. Успенський, Ю. Лотман, Д. Ліхачов та інші). Програмне переконання її членів про системність культурних явищ нагадує тези Тиньянова щодо місця літератури у світі інших знакових практик та взаємозв'язків між ними.

Визначення літератури як висловлювання, що прагне до оголення власної будови, до зосередження уваги читача на собі самому, а також як знакової практики, яка постійно перетворює свої попередні варіанти, зближує формалізм із такою но-

вою дослідницькою течією, як інтертекстуальність. Це особливо стосується теорії історико-літературного процесу, яку сформулював, в основному, Тинянов. На його думку, будь-яка нова форма використовує елементи попередніх форм, роблячи їх частиною своєї будови й надаючи їм нову функцію. Звідси спільне для цих двох способів мислення переконання, що метою аналізу не може бути саме тільки ідентифікування наявних у творі відсилань до текстів із літературного минулого («інтертекстів»). Адже дослідник повинен відповісти на питання, в який спосіб віднайдений «слід» перетворюється в новій цілості і яку роль він у ній виконує.

Треба також зауважити, що формалістська думка встигла передбачити деякі інтелектуальні «тривоги», які мала пережити пізніша наука. До них, зокрема, належить сильне відчуття методологічного релятивізму, яке виросло в основному в процесі роботи над історією літератури. Побожування «неправильного» опису твору з точки зору естетики власного часу неминуче асоціюються для сучасного читача з таким популярним сьогодні переконанням про «літературність» самого літературознавства. Адже там, де воно перестає стверджувати факти, воно вже не описує минуле, а творить його<sup>264</sup>. Так само стоїть справа з переконанням про неможливість пізнання сутності літератури, її універсальної дефініції, що впливає з того, що її головною рисою є, власне, змінність.

Завершуючи ці міркування, варто нагадати, що ідеї Опоязу і Московського лінгвістичного гуртка не залишились без відгуку також і в історії літературознавчих досліджень у Польщі. Тут також відчували потребу досліджувати літературу як окрему сферу людської діяльності, чому не сприяли занадто сильні тенденції до пов'язування її з проблемами нації і держави. Шукаючи виходу з цієї ситуації, академічне середовище зверталося за підтримкою до ідей західної філософії того часу (Кроче, Гуссерль), однак знало і обговорювало також і доробок молодих російських дослідників. У Варшаві з'явився Гурток полоністів студентів Університету Юзефа Пілсудського, до складу якого ввійшли, зокрема, Казімеж Будзик, Францішек Седлецький та Стефан Жулкевський. Члени цієї групи намагалися по-новому сформулювати традиційні проблеми, результатом чого були, наприклад, «Дослідження польської метрики» Седлецького, які враховують концепції Якобсона, Томашевського і Шкловського.

<sup>264</sup> Надзвичайно цікаві зауваження на тему історії зробив Ейхенбаум на початку своєї статті «Літературне життя».

Одночасно здійснювали інтенсивну перекладацьку працю, увінчану виданням у 1934 році «Вступу до поетики» Жирмунського та в 1937 році антології «З проблем стилістики», до якої ввійшли студії Лео Шпіцера, Карла Фосслера та Віктора Віноградова. Появі третього тому з серії під назвою «Російська формальна школа» завадив вибух війни. Другим академічним осередком, де були відомі концепції росіян, було Вільно. Літературознавчі дослідження здійснювали там Манфред Крідль, Мар'я Рената Маєнова, Стефанія Скварчинська, Казімеж Вуйціцький, а також Францішек Седлецький, який працював також і в Варшаві. Праці віленських учених зосереджувалися, в основному, на теорії вірша. Їхнім результатом стала серія «З проблем поетики» (1936–1938), в якій друкувалися також праці Якобсона і Трубецького.

## Діалогічне мислення Михайла Бахтіна

### 1. Нарис творчості

Найінтенсивніший розвиток наукової творчості Бахтіна припадає на період від початку двадцятих до початку сорокових років ХХ сторіччя. Відомо, що в житті вченого це був винятково важкий період, який переривався арештом у 1928 році і засланням до далекого Казахстану. Це започаткувало довготривалі репресії, які продовжувались, по суті, десь до межі шістдесятих і сімдесятих років. Бахтін страждав у той час на тяжку хворобу кісток, яка призвела до ампутації ноги (1938). А проте, саме тоді сформувалися основні його концепції і постали найголовніші праці. Не всі з них, зрештою, побачили світ – частина загинула, а частину було опубліковано лише після смерті вченого.

У двадцяті роки праці Бахтіна стосуються передусім загальних філософсько-естетичних, етичних, теоретичних та методологічних проблем. Такий характер мають ранні та забуті або незавершені студії:

- праця зі сфери філософії моралі, можливо, названа «Суб'єкти етики і суб'єкт права»; те, що від неї вціліло, вийшло під назвою «До філософії вчинку» («К философии поступка»), 1986;
- праця про Достоевського, яка 18 січня 1922 року мала бути «скоро закінчена», але до цього часу залишалась абсолютно невідомою;
- стаття «Проблема змісту, матеріалу і форми в художній творчості» (з 1924 року, в повному обсязі видана в 1975 році);
- лекції;
- «Автор і герой в естетичній діяльності» (опублікована у фрагментах в 1979 та 1986 роках)<sup>265</sup>;
- три книги, видані під прізвищами Валентина Волошинова та Павла Медведєва (і за їхньої складної для встановлення участі): «Фройдизм» (1927), «Формальний метод у літературознавстві» (1928), «Марксизм і філософія мови» (1929, 1930).

<sup>265</sup> Усі ці праці – за винятком лекцій – було видано окремо у книзі: *Работы 1920-х годов.* – Киев, 1994 (з коментарями С. С. Аверинцева та С. Г. Бочарова).

Єдина опублікована у двадцяті роки під власним прізвищем книга «Проблеми поетики Достоевського» (1929) продовжує філософсько-естетичну та методологічну течію, виразно спираючись на концепцію соціологічної поетики, а разом з тим започатковує течію досліджень з теорії та історії роману. Останні дали свої плоди у тридцятих і на початку сорокових років у вигляді багатьох статей, студій, праць і рефератів. Пізніше вони майже повністю виповняють собою «Проблеми літератури і естетики» (1975), а також – меншою мірою – «Естетику словесної творчості» та «Літературно-критичні статті» (1986)<sup>266</sup>. Тоді ж з'явилися дві книги: «Роман виховання і його значення в історії реалізму» (1936–1938) та дисертація «Рабле в історії реалізму» (1940). Рукопис першої, напевно, загинув під час війни (залишились тільки рештки), а друга, після додатків і переробок, вийшла значно пізніше під назвою «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя і ренесансу» (1965).

Після 1940 року, в сорокові й п'ятдесяті роки, в бібліографії публікацій Бахтіна спостерігається зловісна пустка. Єдиним винятком буде дрібничка про «Марію Тюдор» в місцевій газеті з дещо гротескною назвою «Советская Мордовия» (1954). Але насправді якась робота проводиться. Приречений на небуття вчений опрацьовує визначне дослідження «Проблема жанрів мовлення», статтю про сатиру, розмірковує над проблемою сентименталізму, продовжує осмислення сміху і гротеску, займається багатомовністю. Багато і мало водночас. Усе було зібрано в п'ятому томі повного зібрання творів (1996)<sup>267</sup>. Лише 1959 рік приніс початок праці над «Проблемою тексту в лінгвістиці, філософії та інших гуманітарних науках» (1959–1961). Цей рік розпочинає нову, вже останню фазу творчості Бахтіна<sup>268</sup>.

Останній період є дуже важливим, оскільки Бахтін здійснює в цей час ніби підсумок і синтез усіх тих величезних знань, які він здобув раніше. Це виявляється особливо в переробках і доповненнях (пор. нову версію книги про Достоевського, 1963,

<sup>266</sup> Остання книга вміщує переважно праці, опубліковані в раніших книгах.

<sup>267</sup> Пор.: *Бахтин М. М. Собрание сочинений.* – Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – Москва, 1996. П'ятим томом розпочалося видання повного зібрання творів, заплановане на сім томів.

<sup>268</sup> Поділ творчості Бахтіна на періоди може виглядати по-різному, пор. на цю тему, наприклад: *Morson G. S., Emerson C. Introduction: Rethinking Bakhtin // Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges / Ed. by Morson G. S., Emerson C.* – Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1989. – Р. 5–6, 261 (примітка 3). Предметом бурхливої дискусії є також проблема, якою мірою творчість Бахтіна є послідовною, а якою мірою суперечливою, самопротиставною.



перевидану в 1972 і 1979 роках, чи знамениті прикінцеві зауваження до «Форм часу і хронотопу в романі»), іноді в статтях (наприклад, «Проблема жанрів мовлення» з 1952–1953). Однак найчастіше це більш або менш вільні проекти, конспекти, нотатки, як «Проблема тексту в лінгвістиці, філософії та в інших гуманітарних науках» (1959–1961), «Нотатки з років 1970–1971», «У справі методології гуманітарних наук» (1974). Вони становлять значну частину другої книги Бахтіна, яка вийшла після його смерті (тобто «Естетики словесної творчості»).

Загалом доступний на сьогодні науковий доробок Бахтіна обіймає, в принципі, 10–11 книг (якщо порахувати окремо обидві версії книги про Достоевського), разом зі – звичайно, potraktovanimi «інтегрально» – позиціями, виданими під прізвиськом друзів. Якщо вилучити книги Медведєва і Волошинова, Бахтіну залишилось би 7–8 книжкових позицій. Цей доробок не вкладається ні в яку чітко визначену дослідницьку дисципліну. Найвідповіднішими тут будуть такі «колективні» визначення, як гуманістика, або «загальні» – як філософія. Вони свідчать про те, що дослідження Бахтіна, як писав сам учений у «Проблемі тексту...» здійснюються у площині пограниччя, де стикаються й перетинаються різноманітні (поза сумнівом, численніші, ніж він називає) дисципліни.

Також і характер суто наукових праць Бахтіна свідчить про подібну тенденцію. Адже це праці, які навіть тоді, коли здійснюють детальний аналіз, звертаються в бік загальнішої проблематики, по суті – філософської. Однак дослідник не приховує своєї недовіри до професійної філософії і того способу розмірковування, який вона постулює. Більше довіри він виявляє до так званої «низинної філософії», яка виходить не з загальних філософських тверджень, а від конкретних та історичних проблем, які розглядає в рамках великих світоглядних і культурних цінностей. Або ж такої філософії, яка міститься там, де – як висловився учений у праці «У справі методології гуманітарних наук»<sup>269</sup> – закінчується вузька науковість і починається познаукове пізнання (знання), передусім – художнє (Бахтін називає його тут філософсько-художньою інтерпретацією). Вона увінчує собою задум, який народився ще в «Проблемі змісту, матеріалу і форми...», де написано, що одним із завдань естетики є створення – на підставі теорії мистецтва – концепції інтуїтивної філософії, конкурентної чи паралельної щодо наукової фі-

<sup>269</sup> Пор.: *Bachtin M. Estetyka twórczości słownej* / Przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czapplewiczka. – Warszawa, 1986. – S. 510.

лософії<sup>270</sup>. Причому в «У справі методології» ця філософія визначається як метамова не тільки всіх наук, а й усіх різновидів пізнання і свідомості. Нехіть до науковості виникає у Бахтіна з невіри в ефективність (і потребу) раціоналізації сенсу. Таку ж нехіть він відчував до системи і системності. Прагнення до «системності будь-якою ціною» він просто вважає пережитком минулої епохи<sup>271</sup>.

Ця нехіть не обмежується постулатами – вона реалізується в його власній дослідницькій практиці. Внаслідок цього погляди Бахтіна не утворюють собою – і не прагнуть утворювати – повну, готову і завершену, продуману в деталях і замкнену систему. Його статті і праці, особливо починаючи з тридцятих років, нагадують (згідно з визначенням самого автора) різноманітні варіації на одну спільну тему або – багаторазовий огляд явища з різних точок зору. Ця різнорідність не тільки супроводжує єдність, а й затінює її.

Щоправда, Бахтін усвідомлював єдність свого доробку – лише стверджував, що тут тема наявна «в такий спосіб, як вона розвивалась у різних фазах міркувань» або «єдність ідеї, яка постає (розвивається)»<sup>272</sup> – однак отієї єднальної «теми» чи «ідеї» він так ніколи виразно й не вказав і не назвав на ім'я. Зрештою, в цьому немає нічого дивного. Те, що в усій творчості Бахтіна спільне, є рівною мірою як позицією, поглядом, так і темою чи ідеєю, і не надається до системного називання в однозначній формулі. Воно вимагає багатьох визначень і різноманітних формулювань, які б враховували різні точки зору і різні контексти: ідейні, проблемні, історичні, методологічні. І зрештою, не через те, що воно є відносним, а через те, що є найвищою мірою складним і багатоманітним. А почасти й через те, що, не маючи довіри до науковості, Бахтін локалізує свою творчість на пограниччі науки і літературного мистецтва, що застосовує художнє мислення там, де наукового мислення недостатньо.

## 2. Діалогічна людина

Центральною проблемою і, можливо, спільною темою всієї творчості Бахтіна є проблема особистості, людської особи і вза-

<sup>270</sup> Пор.: *Bachtin M. Problemy literatury i estetyki* / Przeł. W. Grajewski. – Warszawa, 1982. – S. 35.

<sup>271</sup> Про це писав, наприклад, П. Н. Медведєв у книзі: *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику*. – Ленинград, 1928 (1 розділ).

<sup>272</sup> *Bachtin M. Estetyka twórczości słownej*. – S. 508. Подібні визначення можна знайти у книзі: *Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным*. – Москва, 1996.

галі людини. Таке твердження не суперечить фактові, що головна частина цієї творчості присвячена літературі й належить до поезики. Адже – як читаємо в «Проблемі змісту, матеріалу і форми...» – «Поетика (...) повинна бути естетикою художньої словесної творчості»<sup>273</sup>. Натомість естетика, займаючись мистецтвом, має, своєю чергою, справу з людиною. Це правда, що інші дисципліни також займаються людиною, але естетика має справу завдяки людині з людиною повною і цілісною, не оречевленою, а такою, яка має автентичну особистість.

Цим привілеєм володіє естетика, а не, наприклад, психологія. Адже остання оречевлює людину, робить із неї предмет, у якому бачить певні – також предметні – пласти. Здійснюючи аналіз підготовленого в такий спосіб предмету, вона видає судження про людину поза нею самою, ніби заочно. Вона не рахується з тим, що так можна пізнавати предметну, а не суб'єктивну дійсність, і що людська особистість не надається до суб'єктивного пізнання (чинить спротив), а з власної волі відкривається тільки діалогічно (як «ти» для «я») <sup>274</sup>. Крім того, психолог не поважає людське право на свободу. Проводячи свої дослідження, він поводить себе як шпигун: підглядає і підслуховує інших людей, змушує їх до саморозкриття, а потім видає на них прихований вирок<sup>275</sup>. Митець, навпаки, має можливість пізнавати людину, не реїфікуючи й не редукуючи її – зі збереженням її суб'єктивності, з повагою до її гідності і свободи.

Не менш хибними від психологічних є й соціологічні підходи, хоча на їхню адресу Бахтін не спрямовує аж стільки інвектив і претензій. А в період інтенсивної полеміки з формалістами, з психологізмом та індивідуалізмом (тобто в двадцять роки) у нього спостерігається навіть щось схоже на захоплення можливостями, які дає соціологія. У статті Волошинова з 1926 року під назвою «Слово в житті і слово в поезії» можна прочитати, що естетичне є різновидом суспільного, тож естетика повинна бути лише соціологією мистецтва. Проте найчастіше йдеться про пошук і наголошення на міжіндивідуальних, суспільних і соціологічних аспектах якогось явища, а не про схвалення соціології як такої – з її предметом, апаратурою і методами (характерно, що в тій же таки статті знаходимо напад на соціологію літератури як на соціологію видавничого ринку). У кінцевому підсумку бахтінівська оцінка соціології не вельми відрізн-

<sup>273</sup> *Bachtin M.* Problemy literatury i estetyki. – Op. cit. – S. 9.

<sup>274</sup> *Bachtin M.* Estetyka twórczości słownej. – Op. cit. – S. 461.

<sup>275</sup> *Ibid.* – S. 451.

няється від оцінки психології. Адже соціологія, по суті, не враховує суб'єктивність людини, її свідомість і особовість. Вона обмежується до поверхової соціальності – вульгарної й абстрактної. Вона втрачає з поля зору той найвищою мірою суспільний характер, який важить для людини найбільше. Бахтін називає його «вищим ступенем соціальності», або «внутрішньою соціальністю», оскільки йдеться про залежність даної особистості від інших людей, про присутність у ній інших, про все те, що впливає із зустрічей і контактів людини з іншою людиною. Соціологія не доходить до суспільної сутності людини, проявляючи, натомість, природну тенденцію до трактування людей як речей чи явищ. Вона витворює наукове, тобто цілком зовнішнє й абстрактне, «поняття людини» (це визначення набуває у Бахтіна дуже пейоративного звучання), а не позитивний і правдивий «образ людини». Навіть тоді, говорить Бахтін, коли ми здійснюємо «об'єктивний» соціологічний аналіз «образу людини», ми відразу його реїфікуємо й перетворюємо на поняття.

Людина, з якою має справу естетика в мистецтві, є конкретною людиною, реально присутньою у світі, яка існує серед інших людей і спілкується з ними, – майже живою. Вона лише на перший погляд здається штучним, паперовим, вигаданим витвором, про який ми знаємо, що це лише «образ» людини. Але цей образ за природою своєю відрізняється від поняття тим, що не надається до оречевлення. Крім того, це художній образ. А такий образ має перевагу над будь-яким іншим «образом», подібно до того, як художнє мислення вивищується над іншими типами рефлексії.

Від поезики через естетику пролягає прямий шлях до філософської антропології. Подібний шлях провадить у протилежному напрямку: від філософської антропології через естетику до поезики, творячи з цих трьох сфер одну цілість, яку важко роз'єднати. З перспективи філософської антропології: 1) вся естетика обертається навколо людини та її світу (світ людини); 2) мистецтво – це специфічне художнє пізнання (мислення); 3) яке протиставляється реїфікації та алієнації; 4) в художньому пізнанні індивідуальність має внутрішньо суспільний характер, а суб'єктивізм може бути об'єктивним; 5) в естетичному предметі присутня дійсність, життя; 6) більш правдиве, автентичне, справді реалістичне мистецтво послуговується естетикою гротеску, а не естетикою класичної краси; 7) в осмисленні літератури відповідником чи продовженням естетики гротеску є теорія (естетика) прози, на протигагу до естетики поезії.

Так само література – і взагалі мистецтво слова – в її історичному розвитку стає пізнаванням людини, відкриванням правди про людину і про її світ. А кожен великий митець, особливо письменник, виростає до рангу дослідника і відкривача цієї правди. Під таким кутом зору Бахтін аналізує твори, авторів, літературні жанри, вистежуючи в них те, що в юнацькій праці («Автор і герой») він назав «ідеєю людини». Адже література має в своєму арсеналі виняткові, унікальні можливості показу людини і специфічних зв'язків між людьми: «я втілений у форму іншого або інший в образ я» («Над новою версією книги про Достоевського»)²⁷⁶.

У цьому сенсі література як цілість є, в розумінні Бахтіна, філософською. А, своєю чергою, повинна бути антропологічно, естетично і – в певному сенсі – літературно зорієнтованою, в опозиції до «гносеологізму», який, на його думку, є властивим для філософської культури ХІХ та ХХ сторіч, внаслідок чого теорія пізнання стала зразком для теорії всіх інших сфер культури з очевидною шкодою для них.

Бахтінівська філософія людини визнає два принципові різновиди людського існування. Бахтін пише: «Реально людина існує в формах «я» та «інший» («ти», «він» або «та»)²⁷⁷. Причому кожна з цих форм, якщо її взяти окремо, втрачає свої буттєві характеристики. Це стосується передусім «я». Отож «я» без «іншого» взагалі не може існувати: «Бути – це бути для когось, а завдяки йому – для себе»²⁷⁸. І далі: «Я не можу обійтися без іншої людини; без неї я не можу здійснитись; я маю віднайти себе в іншому, а його віднайти в собі»²⁷⁹. Немає одичної свідомості, оскільки за своєю природою вона множинна, тобто – як наголошує Бахтін – *pluralia tantum*. Якщо ж ідеться про «іншого», то це не може бути просто інша людина, яка була б предметом моєї свідомості, немовби об'єктом мого зовнішнього спостереження. Нею мусить бути інший суб'єкт, чужа повноправна свідомість, з якою моя свідомість налагоджує контакт, входить у взаємні стосунки і впливи, щодо якої існує. Кожен суб'єкт живе в оточенні не тільки об'єктів, а й суб'єктів і завдяки ним існує, їм завдячує буття собою.

На питання, що означає «буття собою», Бахтін відповідає в такий спосіб: в людині немає внутрішньої суверенної території,

²⁷⁶ Ibid.– S. 454.

²⁷⁷ Ibid.– S. 454.

²⁷⁸ Ibid.– S. 444.

²⁷⁹ Ibid.– S. 445.

вона в цілості завжди перебуває на кордоні – зазираючи собі всередину, вона дивиться в очі іншого або очима іншого. Індивідуальний внутрішній світ людини має значення (тобто має сенс) остільки, оскільки (1) може бути зоб'єктивізований (хоча б у вигляді внутрішнього мовлення), виведений назовні і доступний іншому; (2) має подієвий і драматичний характер; (3) відбувається на межі власної і чужої свідомості. В такому значенні він «твориться» і «відбувається» між індивідуумами, між конкретними людьми. У працях із кінця двадцятих років, які походять із кола Бахтіна, ця справа розглядається ще радикальніше. Наприклад, у «Фройдизмі» В. Н. Волошинова читаємо, що зміст свідомості і всієї психіки всебічно визначається суспільно-економічними чинниками. Як у цій, так і в інших працях наголошено знаковий, ідеологічний, а відтак матеріальний характер свідомості. Те, що ми називаємо індивідуальною свідомістю і психікою, говорить Волошинов (або Бахтін), є насправді проекцією суспільних стосунків. З цієї причини вони є доступними для науки про ідеології та марксистського соціологічного методу. В пізніших працях Бахтіна, подібно як у найраніших, цю роль перебирає на себе в основному мистецтво, а особливо література (художнє мислення). А індивідуальна свідомість, за всієї її відносності, зміцнює свій статус у рамках опозиції: «я» – «інший», здобуваючи як суб'єкт більше прав і свобод.

Одночасно це супроводжується переконанням про натиск зовнішніх щодо свідомості сил, які наступають на індивідуальну свідомість і особовість, на свободу людини. Існують різні види тиску «від середовища і насилля до дива, таємниці, авторитету» («Над новою версією книги про Достоевського»)²⁸⁰. У класовому суспільстві, а ще більшою мірою в тоталітарній системі, хоча автор про це не говорить, не може навіть натякнути на це, насилля набуває всіляких можливих форм: економічних, політичних, ідеологічних, які впливають на особистість іззовні і зсередини. Внаслідок дії цих сил «вона втрачає свою автентичну свободу. Особистість підлягає знищенню»²⁸¹. Натомість Бахтін згадує про боротьбу проти нищівних сил: вона може точитися тільки назовні й зовнішніми засобами – в такий спосіб виправдовується революційне насилля. Проте метою обох ворожих сторін є свідомість (особистість) людини²⁸². Це, як відомо, дуже

²⁸⁰ Ibid.– S. 459.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Пор.: «Реїфікація людини у класовому суспільстві, допrowаджена до крайнощів в капіталістичних умовах» (Ibid.– S. 460).



делікатний, просто-таки небезпечний мотив. Тим не менше, він з'явився у Бахтіна, хоч і в завуальованій формі.

Бахтінівська поетика і естетика, так само як і філософія людини, мають аксіологічне спрямування. Прикладом аксіологічного підходу в поетиці є характерна категорія суспільної оцінки або занадто своєрідне розуміння інтонації. А внаслідок цього також – визначення літературного твору як конденсатора не-вербалізованих суспільних оцінок, поняття форми як їхнього безпосереднього вираження, потрактування змісту, підхід до автора і героя. Все мистецтво стає сферою цінностей, хоча такою ж мірою «Будь-яка оцінка означає (...) займання індивідуального становища у стосунку до буття»<sup>283</sup>. Людина з'являється в мистецтві за аксіологічним принципом. Як цінність Бахтін характеризує тіло людини, а світ здійснюється як його аксіологічне оточення і завдяки цьому набуває художнього сенсу. Аксіологічний характер мають основні антропологічні категорії, такі як «я» та «інший». Мовою аксіології окреслює Бахтін і саме життя: «Жити – це значить щомиті займати у стосунку до життя оцінювальну позицію»<sup>284</sup>.

Цікавим і пізнавально плідним видається твердження Бахтіна про те, що індивідуальна свідомість сконструйована подібно, просто-таки ізоморфно, як ідеологія певного колективу (колективна свідомість) і як будь-яка культура. Інакше кажучи, від особи до культури може провадити довга й важка, але по суті безпосередня дорога. Тобто культура є ніби продовженням одиничної свідомості (особистості). І навпаки – особа твориться і здійснюється тільки в рамках певної культури, а індивідуальна свідомість (особистість) є – перефразовуючи Бахтіна – культурою, яку загнано всередину особи і там сконденсовано. Автор «Творчості Франсуа Рабле» наводить чимало аналогій між індивідуальною свідомістю (особистістю) та культурою. Так, уже в «Проблемі змісту, матеріалу і форми» він висуває тезу, що сфера культури не має власної внутрішньої території, а живе виключно на кордонах. У «Фройдизмі» – у цьому випадку неважливо хто – Бахтін чи Волошинов – гаряче доводить, що те, що в психоаналізі називається свідомим і неусвідомленим, є, по суті, офіційною і неофіційною свідомістю, яким, своєю чергою, відповідають: сформована ідеологія (ідеологічні системи наук, мистецтв, закони тощо) та багаточасова життєва ідеологія. Істотною видається особливо остання. Адже, з одного боку, вона стосується як колективу, так і особи, а ступінь її щільності

<sup>283</sup> Ibid.– S. 183.

<sup>284</sup> Ibid.– S. 251.

й однорідності свідчить про «суспільне здоров'я» їх обох; з іншого ж боку – її стосунок до «готової» ідеології впливає на всі сфери культури, характеризуючи культуру кожної епохи. У книзі про Рабле цей бінарний поділ, який стосується психіки, свідомості та ідеології, допоміг Бахтіну відкрити в європейській історії – поряд з існуванням офіційної культури – неофіційну народну сміхову культуру. До сьогодення про неї пам'ятає роман, особливо поліфонічний, про який ідеться у книзі про Достоевського.

Філософська антропологія переходить на наших очах у філософію культури, яку найповніше було сформульовано не тільки у книзі про Рабле і в «Проблемах поетики Достоевського», а й у книзі про Гете і роман виховання та у «Відповіді на запитання редакції «Новий Мир». Культура, так само як особистість, постає як жива цілість, не замкнена, а відкрита, неготова, повна неусвідомлених, невідкритих і нереалізованих сенсів, які чекають на сприятливі умови. Кожна культура потребує зустрічі з чужою культурою, щоб в її очах краще побачити себе. Тільки під час такої зустрічі з шанобливим ставленням до чужості обох культур можна пізнати «чужу» культуру, не ідентифікуючись із нею. Зустрічаючись одна з одною й пізнаючи одна одну, окремі культури утворюють і поступово формують візерунок спільної культури людства<sup>285</sup>.

Людина Бахтіна – це активна людина. Є два різновиди активності: активність щодо мертвої речі та активність щодо чужої, живої і повноправної, свідомості. Активність першого роду може також спрямовуватись на іншу людину, але навіть тоді вона не змінить свого характеру. Це буде активність, яка предметнює і «заглушує й убиває чужий голос несуттєвими аргументами»<sup>286</sup>. Друга, тобто діалогічна активність, – це «активність Бога щодо людини, який надає самій людині право на повну маніфестацію (в іманентному розвитку), автодемаскацію і самооцінку»<sup>287</sup>. Відтак діалогічна активність стає активністю максимально творчою, хоча не тільки творчою. Адже людина, за Бахтіним, залишається творчою в глибокий і всебічний спосіб: вона творчо реагує на світ, на іншу людину й на саму себе, творчо діє в усіх сферах ідеології та культури. Можна сказати: вона є творчою за своєю сутністю – настільки сильно, що в ній узагалі залишається небагато місця на пасивність, яка суперечить її натурі. Тому що суб'єктність – це творча активність.

<sup>285</sup> Пор.: *ibid.*– S. 474 та ін.

<sup>286</sup> *Ibid.*– S. 442.

<sup>287</sup> *Ibid.*

Але не тільки активність може бути діалогічною. Бахтін говорить про діалогічність «художнього мислення і художнього образу світу», про «внутрішньо діалогізований світ». А крім того: «Діалогічна природа свідомості, діалогічний характер самого людського життя. (...) Життя за своєю суттю є діалогічним. Жити – це брати участь у діалозі: запитувати, слухати, нести відповідальність, схвалювати і т. п. Протягом усього життя людина залучається в них без решти: вустами, очима, руками, душею і духом, усім тілом, усіма діями. Вона усю себе вміщує у слові, яке занурюється потім у діалогічну тканину існування, в загальний симпозіон. (...) Будь-яка думка, кожне життя включається до безкінечного діалогу»<sup>288</sup>.

### 3. Діалог, слово і світ сенсу

Якщо раніше ми мали можливість спостерігати, як філософська антропологія, яка балансує на межі поетики, естетики, а почасти соціології, переходить у філософію культури чи в філософію творчості, то тут ми бачимо її зустріч із філософією діалогу і філософією слова. Філософія діалогу є знаменною і власною рисою думки Бахтіна. Причому сприймати її треба у двох аспектах. По-перше, як особливу концепцію діалогу, обтяжену теоретично й методологічно, яка значно відрізняється від теорій діалогу, що безпосередньо передували ідеям Бахтіна (наприклад, Щерби, Якубінського, Віноградова, німецьких неоідалістів) або постали одночасно або пізніше, але незалежно від Бахтіна (наприклад, Скварчинської, Мукаржовського – хоча його вплив був значним, Брехта, Гадамера, Мерло-Понті, Бенвеніста). Ця концепція своїм корінням сягає, напевно, Платона (чи може, радше, Платонівського Сократа) і гегелівської, а потім марксистської діалектики.

Генеza діалогічного мотиву в концепції Бахтіна ще не до кінця досліджена<sup>289</sup>. Сам Бахтін багаторазово відмежовувався від діалектики й полемізував з її представниками. В «Нотатках з

<sup>288</sup> Ibid. – S. 453.

<sup>289</sup> Пор. на цю тему, зокрема: *Kasperski E. U źródeł dialogu (trzy tradycje) // «Przegląd Humanistyczny».* – 1988. – Nr 3. – S. 165–176; *Kasperski E. Kontra – Bachtin, czyli o dialogu u formalistów // «Przegląd Humanistyczny».* – 1989. – Nr 3. – S. 67–84; *Kasperski E. Genealogia dialogu. Niektóre konteksty myśli Bachtina // «Przegląd Humanistyczny».* – 1990. – Nr 1. – S. 35–50; *Woźny A. Bachtin. Między marksistowskim dogmatem a formacją prawosławną.* – Wrocław, 1993; *Żytko B. Kategoria dialogu w humanistyce rosyjskiej XX wieku // «Przegląd Humanistyczny».* – 1990. – Nr 9. – S. 137–155; *Żytko B. Michał Bachtin. W kręgu filozofii języka i literatury.* – Gdańsk, 1994.

1970–1971 років» він викривав її мертвоту, схематизм і догматизм на противагу глибоко людському та зіндивідуалізованому діалогу, в якому пульсує життя. Він також наголошував, передусім, наскільки він є відмінним від діалектики з огляду на спосіб представлення. В діалектиці голоси притлумлюються; інтенції усуваються; з живих слів вилучуються абстрактні судження; усе разом насильно втискується до однієї тісної свідомості. Діалектика постає внаслідок репресій і поневолення у стосунку до діалогу»<sup>290</sup>.

Описані дії є такими ж самими, як і в описах «чисток» і в табірній літературі. Це виглядає так, ніби творцем діалектики було Чека або НКВС. У тексті «В справі методології гуманітарних наук» Бахтін писав: «Діалектика народилася з діалогу, щоб знову повернутися до нього вже на вищому рівні (діалогу особистостей)»<sup>291</sup>, наголошуючи як першість діалогу щодо діалектики, так і майбутнє діалогу і відсутність майбутнього у діалектики. Ця остання була – якщо можна так висловитись – блудною дочкою діалогу, але такою, яка вже прозріла і захотіла повернутись до батьківського дому.

Зіставлення обох характеристик не залишає сумнівів, про яку «діалектику» насправді йдеться діалогові, і який безпосередній сенс бахтінівської концепції діалогу. Це по-перше. По-друге, бахтінівську філософію діалогу треба розуміти як певну філософію широкого простору дійсності, а особливо як філософію людини. Причому як з епістемологічного, так і з онтологічного боку. Діалог є найсерйознішим принципом, яким керується ця дійсність, і він є найдосконалішим способом її пізнання. Він є життєдайною і життєтворчою силою: він оживляє і персоніфікує (або персоналізує; Бахтін навперемін вживає обидва ці терміни) все, до чого доторкнеться. У розвитку діалогу, який не має ані початку, ані кінця, «не існує нічого, що було б абсолютно мертвим: кожен сенс переживе свято свого відродження»<sup>292</sup>. Діалог – це життя. Більше того: діалог – це запорука відродження і обітниця воскресіння. Діалог – це, мабуть, єдина надія для поневоленого людства. Це якийсь новий Діоніс<sup>293</sup>.

<sup>290</sup> Пор.: *Bachtin M. Estetyka twórczości słownej.* – Op. cit. – S. 457.

<sup>291</sup> Ibid. – S. 513.

<sup>292</sup> Ibid. – S. 525.

<sup>293</sup> Ім'я Діоніса з'являється тут не випадково: Бахтін багато в чому надихнувся праці В'ячеслава Іванова. Він сам безпосередньо вказував на це, пор.: *Беседы В. Д. Дубакина с М. М. Бахтиным.* – С. 106–110. На цю тему існує й велика література предмету, пор. зокрема: *Sadaasi Igeta. Iwanow – Pumpiański – Bachtin / Przeł. E. Gilewicz i W. Gołębiowski // «Przegląd Humanistyczny».* – 1989. – Nr 6. – S. 131–140.

З філософією діалогу нерозривно пов'язана, і навіть хронологічно випереджує її, філософія слова, що від самого початку супроводжує антропологічну й естетичну думку Бахтіна. Мова і мовлення, а особливо суспільна сфера висловлювання, з часом стають у нього ніби аспектом людини і її людської сутності, а ще частіше накладаються на проблему особи – суб'єкта висловлювання, людини, яка говорить, і суспільства, яке спілкується. Адже особистість є словом: «Мова освітлює внутрішню особистість і її свідомість, творить їх, диференціює, поглиблює, але не навпаки. Особистість сама формується в мові (...). Особистість, з точки зору свого внутрішнього суб'єктивного змісту, є темою мови (...). Внаслідок цього не слово є виразом внутрішньої особистості, а внутрішня особистість – вираженням і заганим усередину словом»<sup>294</sup>. А водночас слово є «сценарієм» найближчої події – так визначає його стаття Волошинова «Слово в житті і слово в поезії» та книга «Фройдизм». У цій останній праці читаємо: «Слово – це ніби «сценарій» того найближчого контакту, в процесі якого воно постало, а контакт є, своєю чергою, моментом ширшого спілкування у межах суспільної групи, до якої належить особа»<sup>295</sup>. Слово за своєю суттю має діалектичний характер. Воно може належати до внутрішнього і зовнішнього мовлення. Його витворює індивідуальний організм, але воно народжується між особистостями. Воно є обов'язковим компонентом людської поведінки і будь-якої творчості, а також обов'язково виступає в кожному свідомому акті. Але словом стає також і світ: «реальний світ (абстрагований від передбачень і постулатів, ще не висловлений) – це вже вербалізований, переказаний сенс події буття. Отже, оприсутнений світ – це експресія, висловлювання, слово, яке вже прозвучало»<sup>296</sup>. Не дивно, що багато років по тому Бахтін зможе написати у властивий йому афористичний спосіб: «Мова – слово – це в людському житті майже все»<sup>297</sup>.

Наголос у цій філософії слова, тобто філософії мови як слова, падає передусім на те, що слово має суспільну природу, є двостороннім актом, спільним простором або пограничною зоною між двома співрозмовниками.

<sup>294</sup> Wołoszynow W. N. Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka / tłum. Z. Saloni // Rosyjska szkoła stylistyki / Wyb. tekstów i oprac. M. R. Maye-powa, Z. Saloni. – Warszawa, 1970. – S. 468.

<sup>295</sup> Цит. за: *Bachtin M.* Dialog, język, literatura. – S. 66 (переклад: А. Шарлат-Керляньчик).

<sup>296</sup> *Bachtin M.* Estetyka twórczości słownej. – Op. cit. – S. 187–188.

<sup>297</sup> *Ibid.* – S. 424.

Бахтін наголошує, що кожне слово має свого автора, а крім того надзвичайно важливу роль відіграє в ньому адресат, який стає співавтором і співрозмовником, репрезентує «іншого» в суспільному процесі поставання слова. У «Марксизмі і філософії мови» Волошинова (а Бахтін напевно б під цим підписався) говорить, зокрема: «Кожне слово виражає «когось» у стосунку до «когось іншого»<sup>298</sup>. Пізніше слово уподібнюється до п'єси, в якій беруть участь уже три особи («ще не дует, а тріо» – говорить Бахтін у «Проблемі тексту»<sup>299</sup>): той, хто говорить, слухач, а також той, голос якого звучить у слові, що його промовляє мовець.

Відтак виникає ключове для бахтінівської філософії слова питання чужого слова. Адже виявляється, що, на думку Бахтіна, майже всі слова є чужими словами, окрім небагатьох, які відчуваються як власні. Людина живе у світі чужих слів. Вона опановує їх, переказує, послуговується ними і відповідає на них. Розпад мовлення на два світи: макрокосмос чужих слів і мікркосмос слів власних, стосунки, які поміж ними складаються, і явища, які виступають на їхньому пограниччі, нарешті, відносини між людиною і цими світами, особливо образами чужого слова, – все це має центральне значення для особистості і є істотним змістом людського життя в усій його повноті. З позиції довговічності, слово має навіть перевагу над людиною. Вона полягає в тому, що, принаймні в світі, який відкрив Достоевський, де людська особистість не вмирає, оскільки смерті немає, є тільки відхід – «Вимовивши своє слово, людина відходить, але саме слово продовжує існувати в безкінечному діалозі»<sup>300</sup>. Відтак тоді, коли мене вже немає, «моє слово існує в безнастанному діалозі, де його підбиратимуть, відповідатимуть на нього й інтерпретуватимуть його»<sup>301</sup>.

У цій своєрідній філософії слова на чільне місце висувуються три питання, які Бахтін розвинув у новаторський і вельми оригінальний спосіб:

- 1) характеристика висловлювання як реальної одиниці мовного спілкування, на відміну від мовних одиниць;
- 2) проблема жанру в мовному спілкуванні і художній творчості, а також його роль у розвитку людського мислення про світ, в історії опанування світу людиною («жанр є типовою фор-

<sup>298</sup> Цит. за: *Bachtin M.* Dialog, język, literatura. – S. 98.

<sup>299</sup> *Bachtin M.* Estetyka twórczości słownej. – Op. cit. – S. 429.

<sup>300</sup> *Ibid.* – S. 464.

<sup>301</sup> *Ibid.*



мою цілості твору, цілого висловлювання. Твір існує реально тільки у формі певного жанру»<sup>302</sup>; «Ми говоримо, завжди використовуючи певні жанри мовлення»<sup>303</sup>;

3) діалогічний характер мовного контакту (справа діалогічних стосунків).

Але своєрідним коронуванням філософії слова стала для Бахтіна теорія сенсу, яка іноді перетворюється на автономну філософію, здатну на те, щоб займатися сенсом як аспектом світу (бо, як пише Бахтін, «Світ є сенсовним»<sup>304</sup>). Можна навіть сказати, що все найважливіше й найхарактерніше в доробку Бахтіна стосується сенсу. Адже цього стосується як запропонована в «Марксизмі і філософії мови» Волошинова так звана філософія ідеологічного знаку та концепція «теми», так і сформульований значно пізніше проект металінгвістики; теорія світогляду як «остаточного становища у світі найвищих цінностей»<sup>305</sup>, а також діалогічні стосунки, які визначаються як особливий тип сенсовних відносин; історична поетика (разом з усією історією культури) та складна проблема розуміння. Серед цієї широкої проблематики варто, можливо, зупинитися на тезі, що сенс є явищем індивідуальним, єдиним і неповторним, на противагу до значення, яке є повторюваним, а перш за все на відповідальному характері сенсу: «Сенсом я називаю відповідь на запитання. Те, що не є відповіддю ні на яке запитання, вважаю позбавленим сенсу. (...) Сенс завжди є відповіддю на якісь запитання. Те, що ні на що не відповідає, є безсенсовним, винятим з діалогу»<sup>306</sup>. Не може бути сенсу єдиного й одного, подібно як не існує «сенса сам у собі». Він існує з іншим сенсом і для нього, в зустрічі з ним або зіткненні. Історичні сенси творять пам'ять жанру і пам'ять слова. В цій іпостасі вони чекають цілі віки на актуалізацію і відновлення. Бахтін із натиском наголошує «універсалізм сенсу, його повсюдність і понадчасовість»<sup>307</sup>.

Важко не згадати, що філософію слова, яка так сильно наголошує на аспекті сенсу, Бахтін будує в опозиції до сучасної йому філософії мови, лінгвістики, стилістики і поетики. Він неодноразово висловлюється з цього приводу вустами Волошинова у «Марксизмі і філософії мови» та інших працях, називаючи

<sup>302</sup> Цит. за: *Bachtin M. Dialog, język, literatura.* – S. 285.

<sup>303</sup> *Bachtin M. Estetyka twórczości słownej.* – Op. cit. – S. 373.

<sup>304</sup> *Ibid.* – S. 509.

<sup>305</sup> *Ibid.* – S. 458.

<sup>306</sup> *Ibid.* – S. 494–495.

<sup>307</sup> *Ibid.* – S. 495.

речі своїми іменами. Те, що його у цих сферах – долучаючи пізніше до них також і семіотику – відлякує і відштовхує, зовсім не обмежується їхнім предметом дослідження. Неприйнятним для Бахтіна залишається передусім стиль мислення, який практикується в цих дисциплінах, стиль з ознаками формалізму і системності. В них домінує формально-систематизаційна орієнтація. Таке мислення не може бути творчим. Воно неминучо оречевлює, субстанціалізує й алієнує те, що є динамічним, живим і вимагає персоналізації. При цьому послуговується своєрідною раціоналізацією, яка була рівнозначною з примітивізацією проблеми. Бахтінівська концепція гуманітарних наук і гуманітарного мислення передбачає відмінний спосіб підходу і стиль мислення, характерною рисою яких є діалог – як спосіб буття людини у світі й серед інших людей, а в тому числі – як спосіб пізнання гуманістичної, повної сенсів, дійності.

#### 4. Філософсько-естетичний контекст

Я вже згадував про скептичне ставлення Бахтіна до наукового пізнання й до систематизаційного, предметно-логічного стилю мислення, який надає перевагу формалізації, системності, раціоналізації. Говорив і про те, що свої дослідження Бахтін локалізував на пограниччі різних спеціальних гуманітарних дисциплін, називаючи їх – із певною умовністю – філософськими дослідженнями.

Не підлягає сумніву, що скептицизм Бахтіна сягає дуже глибоко. Адже він означає заперечення широкої – і дуже впливової в нашому столітті – європейської традиції. У «Слові про роман» Бахтін називає найважливіші ланки цієї традиції, щоправда, відносячи їх передусім до способу розуміння мови. Є там імена Арістотеля, св. Августина, Декарта («картезіанська поетика неокласицизму»), Ляйбніца, Гумбольдта. На основі інших висловлювань до них треба додати, принаймні, ім'я Гегеля, який викликав у Бахтіна просто-таки злісну критику, і Ф. де Соссюра. Заперечення стосується не тільки філософії як такої, а всього способу мислення про світ, розуміння науки й мистецтва. У книзі про Рабле Бахтін пов'язує між собою й однаково оцінює, наприклад, раціоналістську філософію Декарта й естетику класицизму («Раціоналізм і класицизм чітко виражають основні риси нової офіційної культури, відмінної від церковно-феодальної, але подібно до неї виповненої авторитарною –

хоча й менш догматичною – повагою»<sup>308</sup>). Послугуючись терміном із «Марксизму і філософії мови» (який стосувався у цій праці дечого іншого), цей стиль мислення можна назвати раціоналістським догматизмом, оскільки ця назва найстисліше і найзагальніше вміщує в себе певного роду застереження, які висуваються на адресу згаданої філософської традиції.

Такою ж або й більшою мірою Бахтін протиставлявся традиції, яка схиляється перед таємничим, темним і містичним, виступаючи у стосунку до людини з позицій об'явлення або авторитету. Тобто з позиції – вживаючи інший термін Бахтіна – авторитативного догматизму, характерного не тільки для офіційної церковної доктрини середньовіччя. На цій підставі Бахтін висловлює застереження як на адресу деяких сучасних йому філософських напрямів, так і взагалі проти мислення вузько ідеологічними категоріями.

Від перших до останніх праць Бахтін систематично боровся з натуралістськими й позитивістськими напрямками. «Натуралістський світогляд, прагматизм, утилітаризм, позитивізм витворюють монотонний сірий авторитет», – писав він<sup>309</sup>. Ці закиди Бахтін поширював, зокрема, на Бергсона («біологізм») та Фрейда («психобіологізм», «сексуалізм»), а також на всі можливі сучасні різновиди позитивізму (в тому числі й на неопозитивізм) та психологізм (наприклад, багаторазово застерігав, що його концепція особистості не має психологічного характеру). Він відкидав усі ті напрями, які негативно ставляться до проблеми цінності й історичності (як, скажімо, структуралізм).

Бахтін ставив під сумнів пізнавальні властивості точних наук узагалі. Закидав їм, що вони є монологічною формою знання, що там виступає лише одна свідомість і один суб'єкт, якому протиставляється позбавлена голосу річ.

Посилений спротив викликала в нього особливо так звана матеріальна естетика (зокрема, російського формалізму). Він полемізував як з «експресивною естетикою», до якої зараховував, зокрема, естетику вчування, естетику Когена, Шопенгауєра, Бергсона, так і з «імпресивною естетикою» (зокрема, Г. Вельфліна, О. Вальцеля, естетикою символізму). Критикував також і соціологізм. Частими і дуже істотними є критичні висловлювання Бахтіна на адресу, наприклад, Віноградова.

Однак треба пам'ятати, що Бахтін реагував на «чужі думки» критично і водночас конструктивно. Важко знайти напрям, який

<sup>308</sup> *Bachtin M.* Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu / Przeł. A. i A. Goreniewie. – Kraków, 1975. – S. 178.

<sup>309</sup> *Bachtin M.* Estetyka twórczości słownej. – Op. cit. – S. 488.

би він відкинув категорично. Найчастіше маємо справу зі складними діалогічними відносинами, а дискусія, яку порушує Бахтін, слугує появі нових цінностей і нових концепцій. У результаті такої дискусії Бахтін багато й приймав. Проте вони були тоді настільки старанно і всебічно обміркованими й обговореними, що змінювали своє значення, набуваючи властивої для думки Бахтіна форми. Прикладом може бути, з одного боку, полеміка з Фрейдом і психоаналізом, з іншого – з Дільтеєм (в якій помітно тривалий вплив концепцій цього вченого), з Фосслером та його школою, з Потєбнею і Веселовським, нарешті, з формальним напрямом у західноєвропейському мистецтвознавстві, широку оцінку якого – в основі своєї позитивну – дав Медведєв у «Формальному методі» (частина II, розділ I).

Цікавим і важливим видається зв'язок Бахтіна з феноменологією і різноманітними її відмінами й продовженнями. Не дивно, що цій справі вже присвячено чимало уваги в літературі предмету, порівнюючи ідеї Бахтіна і Гадамера чи Штайгера<sup>310</sup>. Безпосередні висловлювання на цю тему можна знайти, зокрема, у «Формальному методі...» Медведєва. Проте з особливою силою ця проблема дає про себе знати у праці «Автор і герой...» з уваги на рід і метод аналізу, який там застосовується, а також зважаючи на проблематику, яка обговорюється. Цікавий матеріал для розмірковувань становлять і посилання на Гайдеггера та Ясперса в «Нотатках з 1970–1971 років». Ці прізвища з'являються у Бахтіна не випадково. У цій справі в нього взагалі немає випадковостей. Вони свідчать про глибокі й тривалі зв'язки з цим філософським напрямом, хоча, напевно, ці зв'язки не є однозначними. Проблема бахтінівської герменевтики і зв'язок із герменевтичною течією в європейській думці зламу сторіччя та XX століття викликає живе зацікавлення у дослідників. Особливо зважаючи на те, що тут з'являються імена чільних «діалогістів»: М. Бубера, Ф. Ебнера, Ф. Розенцвайга чи Е. Левінаса<sup>311</sup>.

<sup>310</sup> Пор., напр.: *Warner Ch.* Etant ou Emergeia. Le Sujet dans l'Oeuvre de H. G. Gadamer et M. Bakhtine // «Texte». – 1984. – Nr 3. – S. 141–158; *Hiller B.* Anmerkungen zu Bachtins Chronotops – Theorie // Roman und Gesellschaft. Internationales Michail Bachtin – Colloquim. – Jena, 1984. – S. 117–121.

<sup>311</sup> Пор., зокрема: *Todorov T.* Vers une tradition dialogique // «Esprit», 1984. – Nr 7–8. – S. 99–101; *Pertina N.* Bakhtin and Buber, Problems of Dialogic Imagination // «Studies in Twentieth Century Literature», Special Issue on Mikchail Bakhtin. – 1984. – 9, 1. – S. 13–28. А також: *P. de Man.* Dialogue and Dialogism, *Roberts M.* Poetics Hermeneutics Dialogics: Bakhtin and Paul de Man // Rethinking Bakhtin. – Op. cit. – S. 105–134.

Більшої, ніж раніше, уваги вимагає присутність у працях Бахтіна як прізвищ репрезентантів марбурзької школи (Г. Когена, Н. Гартманна, Е. Кассіра), так само як і разюча подібність деяких їхніх ідей (наприклад, раціоналізм, теорія свідомості та її пізнання, концепція так званої матеріальної естетики). В ранніх працях цей стосунок часто набував форми безпосередньої полеміки (наприклад, із Когеном – у праці «Автор і герой...»). У пізніших працях було інакше. Наприклад, у «Кінцевих примітках» до «Форм часу і хронотопу в романі» з'являється позитивна оцінка відомої праці Кассіра «Die Philosophie der symbolischen Formen», на яку, зрештою, посилався вже «Марксизм і філософія мови». Наскільки можна судити, численні у Бахтіна аналізи часу і простору, значення певного їх розуміння людиною, а може й інших проблем, контактують безпосередньо й опосередковано з ідейним колом марбурзької школи. Зрештою, в цьому напрямку вже ведуться дослідження. За кордоном з'явилося немало праць, які здійснюють аналіз неокантіанства в концепції Бахтіна<sup>312</sup>.

Багато бахтінівських мотивів з'являється також в інших філософських школах, напрямах і тенденціях ХХ століття. Для прикладу тут можна назвати біхевіоризм, німецький неоідеалізм (Фосслер, Шпіцер), персоналізм, франкфуртську школу. Але не всі збіжності свідчать про те саме, особливо якщо пам'ятати про черпання зі спільних ідейних джерел. Про деякі з них – у негативному їх сприйнятті – ми вже згадували. Натомість варто зазначити присутність у концепції Бахтіна Платона. Ставлення до нього є як амбівалентним, так і пристрасним. Платон часто виступає як предмет полеміки, а разом з тим його думки наявні в багатьох концепціях Бахтіна (наприклад, діалог, роль «іншого» в пізнанні, мисленні та мовленні, сократичний діалог як джерело поліфонічного роману і т. д.). Платонівські мотиви іноді з'являються в неочікуваних місцях, прослизують ніби мимохідь; приклади цього можна легко віднайти у праці «Автор і герой», скажімо – порівняння авантюрно-героїчного типу

<sup>312</sup> Пор.: Holquist M., Clark K. The Influence of Kant in the Early Work of M. M. Bakhtin // *Literary Theory and Criticism. A Festschrift in Honor of René Wellek. – Part I: Theory.* – New York, 1984. – S. 299–313; Perlina N. Auerbach e Bachtin sulla rappresentazione artistica della realtà // «L'Immagine Riflessa». – 1984. – 7, 1–11. – S. 233–255; Kasperski E. Idee, formy i tradycje dialogu. – Warszawa, 1990; Kasperski E. Dialogiczność i dialogizm. Idee, formy. Tradycje. – Warszawa, 1994; Żytko B. Michał Bachtin. W kręgu filozofii i literatury. – Gdańsk, 1994; Michał Bachtin i jego «filozofia moralna» // *Bachtin M. W stronę filozofii czynu / Przel., wstępem i przyp. opatrzył B. Żytko.* – Gdańsk, 1997. – S. 5–22.

біографії («біографічного життя») з танцем, міркування про хоральність лірики, аналіз кохання як життєвої цінності. І разом з тим у наведених прикладах узагалі не згадується ім'я Платона.

Особливе місце займає ставлення Бахтіна до марксизму. Ця проблема викликає зрозумілі емоції, особливо від часу сформулювання тези про бахтінівське авторство книг Медведєва і Волошинова. На цю тему багато написано як у нас, так і за кордоном. Дивлячись на цю проблему з певної відстані, треба зауважити, що хоча Бахтін вийшов з абсолютно відмінних філософських традицій, він усе-таки зацікавився цим напрямом, а особливо зацікавилось ним так зване «коло Бахтіна» в лєнінградській фазі, а можливо і вітебській<sup>313</sup>. Намагалися навіть випрацювати певний різновид марксизму, який був би тут (у «колі») прийнятним. Про це особливо яскраво свідчить книга Волошинова «Марксизм і філософія мови» та Медведєва «Формальний метод...», а також ряд статей. Якою мірою сам Бахтін прикладав до цього руку – важко точно сказати до остаточного в'яснення питання авторства. Залишається фактом, що тексти, які підписав сам Бахтін, не виявляють зацікавлення марксизмом. Складається враження, ніби інші було призначено для проведення ризикованого експерименту... Тим не менше, Бахтін належав у той час до кола, в якому ці зацікавлення жевріли, і навіть відігравав у ньому не останню роль. Так чи інакше, незабаром виявилось, що альтернатива не має жодних шансів. Бахтіна заарештують і вишлють, учасників «кола» розженуть, більшість із них невдовзі загине (Матвій Каган, Павло Медведєв, Лев Пумпянський, Валентин Волошинов, Борис Зубакін)<sup>314</sup>.

Отже, постають концепції, які виразно протиставляються офіційному марксизмові, хоча ця протиставність не виявляється у полемічній формі. Вона виявилася, наприклад, у створенні

<sup>313</sup> Пор.: D. Forgacs // *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction / Ed. by A. Jefferson.* – New York, 1982; M. Aucouturier // *The Russian Novel from Pushkin to Pasternak.* – New Haven, 1983; D. Capra // *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language.* – Ithaca: Cornell University Press, 1983; J. Hall // «Tamkang Review», 1984–1985. – No. I–IV; W. Kryszynski // «Etudes Françaises». – 1984. – I; N. Pasero // «L'Immagine Riflessa». – 1984. – Nr 1–11. Найбільше інформації на тему кола Бахтіна, особливо у невельській і вітебській фазі, можна знайти у бахтінологічному часописі міжнародного характеру «Діалог. Карнавал. Хронотоп», який видається у Вітебську (Білорусь) за редакцією Н. А. Панькова.

<sup>314</sup> Про друзів і спіробітників з часів молодості Бахтіна залишив розлогі спогади в розмовах із Зубакіним. Основну інформацію про них можна знайти в коментарях В. Кожінова у тій-таки книзі, с. 282–327.



концепції «внутрішньої соціологічності» у відповідь на модне тоді спрямування в поетиці та естетиці; гротескного реалізму як відповіді на офіційну естетику реалізму; оригінальної теорії народної культури як своєрідної реакції на офіційну демонстрацію постулатів народності, сміху як відповіді на насилля, терор, страх. Наприклад, «неофіційні» нотатки з останнього періоду творчості поза будь-якими сумнівами доводять, що думка Маркса була іноді стимулом для серйозних розмірковувань. Тим не менше, Бахтін, якщо навіть і порушував проблематику формулювання за допомогою марксизму, то завжди рішучо відхрещувався від марксистського догматизму і послуговування ним як готовою доктриною, від трактування його в категоріях авторитету.

Отже, марксизм становив негативну систему посилань. Але заперечення ніколи не було у Бахтіна радикальним й остаточним, так само, зрештою, як і схвалення. Ці стосунки залишалися радше розширеним коментарем, відгуком. «Офіційний» марксизм і те, що відбувалося навколо, були стимулом для появи концепцій, які переростали тимчасові обставини і всю ситуацію. Підозріливість щодо догматичного й тоталітарного марксизму є у Бахтіна підозріливістю щодо всієї мисельної традиції, яка щось подібне з себе породила. Вона перетворюється на позитивну концепцію, коли стоїть на цілковито відмінному ґрунті. За диктатором стоїть культура авторитету, в арсеналі якої знаходяться насилля, страх, поневолення. Їй треба протиставити культуру сміху, культуру карнавалу, яка була б цариною свободи, нескутого життя й абсолютної демократії. Монологів треба протиставити діалог. Але розмірковування про монолог може придатися так само для побудови науки про діалог, як рефлексія, яка стосується цього останнього. У кожному запереченні приховується елемент схвалення. Кожна підозра містить у собі елемент готовості до навчання чомусь позитивному. Діалогізм сам по собі зобов'язує.

Тому Бахтін із багатьох напрямів користується, але всіх їх, по суті, відкидає, жоден з них його не задовільняє. У цьому немає нічого дивного, оскільки «гуманітарні науки (а особливо літературознавство) майже цілком проігнорували складну подію зустрічі з чужим словом і взаємозв'язків із ним»<sup>315</sup>. І філософія також у переважній більшості є монологічною, через що й сприяє авторитарному мисленню. Адже це думка, яка вигодува-

<sup>315</sup> *Bachtin M.* Estetyka twórczości słownej.– Op. cit.– S. 493.

ла тоталітаризм. Тому більш гідними довіри – з художньої точки зору – є письменники.

На правах філософів виступають передусім Рабле, Гете і Достоевський. На думку нашого дослідника, вони є автентичними й оригінальними відкривачами. Лише роблять вони це у спосіб, властивий літературі. Філософію, отже, можна ефективно практикувати за межами наукової філософії, в рамках художньої рефлексії, згідно з постулатами Гердера і Гете, ідеям яких Бахтін багато завдячував.

## Структуралістські орієнтації в літературознавчих дослідженнях

### 1. Історичний штрих

Структуралізм – це сформований у ХХ столітті дослідницький метод, який переоцінює причинно-наслідкове мислення на користь сприйняття явищ як елементів певних цілостей у їх одночасності і взаємопов'язанні. Поняття функції виштовхує категорію генези. Предмети, призначені для виконання певних функцій, досліджуються як цілеспрямовані системи, елементи яких мають значення у стосунку до цілості; своєю чергою ця цілість набуває сенсу через віднесеність до стосунків між елементами. Структурою називають або оту функціональну і динамічну цілість, або мережу стосунків поміж її елементами. Перше розуміння характерне для гуманітарних наук, друге – для мовознавства та математики.

Structura латинською мовою означає будівлю; struere означає «будувати». Лише в ХVІ столітті почали застосовувати термін «структура» для позначення системи або організації частини даного твору. Під кінець ХVІІ століття структурами стали називати живі організми. В ХІХ сторіччі в біології говорили про структуру тканини, органу чи клітини, а в хімії та фізиці – наприкінці століття – про структуру атома. В цей самий період поняття структури з'являється в гуманітаристиці. Йдеться про характерний і тривалий лад частин певних абстрактних цілостей, таких як, наприклад, держава, промисловість, особистість. В економіці поняття структури протиставляється категорії кон'юнктури. Близько 1905 року категорію структури вперше застосовують у мовознавстві: там йдеться про взаємовпливи (інтерації) одиниць мовної системи.

Структуральний підхід до певної міри є продовженням популярних у другій половині ХІХ сторіччя органічних теорій: це біологія забезпечила визначення організму як єдиної системи органів, спрямованої на виконання життєвих функцій. В. Дільтей застосовував поняття психічної структури, Курт Кофка та Макс Вертаймер займалися так званою психологією характерів, Зігмунд Фройд досліджував структуру неусвідомлюваного, Ро-

ман Інгарден описав органічну будову літературного твору, а Дьйордь Лукач говорив про конкретну цілість історичного процесу, в межах якої отримують значення окремі факти.

Структуральна методологія після другої світової війни почала доминувати у суспільних науках. У праці «Поняття структури в етнології» (1952) Клод Леві-Стросс писав, що дослідження суспільних феноменів має протікати у двох фазах: опис фактів у їхній предметній окремішності мусить переходити в аналіз цих фактів на тлі цілості явищ, які супроводжують їхню появу. Відмовляючись від категорії часового наступництва, прихильники цього методу займаються впливом структури на власні елементи. Луї Альтюссер застосував поняття «структурної причинності» для інтерпретації «Капіталу» Маркса.

Леві-Стросс наголошує, що структура є не емпіричним предметом, а моделлю, отриманою методом дедукції з аналізу дійсності, результатом наукової рефлексії, пізнання. Модель повинна відтворювати «неусвідомлену інфраструктуру» досліджуваного явища, незважаючи на те, чи ним є обряд, система спорідненості, суспільні стосунки, чи способи приготування страв. Інфраструктура – це порядок елементів, пов'язаних взаємовідносинами. Істотним є опис цих відносин: треба знайти подібність між структурами різного роду і рівня. Ці відповідності мають назву ізоморфних.

Директиви структуральної методології, які розвивалися після другої світової війни суттєво відрізняються від органічних підходів з початку ХХ сторіччя. Якщо ті трактували людську поведінку й людські витвори як індивідуальні і неповторні цілості, то сучасний структуралізм спрямований на пошук спільних (модельних) рис в усій діяльності людини, у мові, економіці, побуті та мистецтві. Це пов'язано з новим поглядом на цю діяльність.

Переконавання, що даний факт отримує своє значення у контексті вищої цілості, було під впливом мовознавства та теорії інформації збагачене твердженням, що справжньою метою людини є порозуміння і що конкретні її дії і витвори функціонують у межах суспільних комунікативних практик. У процесі порозуміння основну роль відіграють системи законів, які відповідають за функції висловлення та сприйняття. Ці системи існують об'єктивно, тобто незалежно від волі осіб, які ними послуговуються.

Індивідуальна діяльність – це реалізація системних законів, подібно до того, як особисте мовлення є реалізацією мовної

системи. Категорії структури і системи мають подібні властивості: в рамках цих вищих цілостей дії і їхні продукти набувають характеру знаків. Причому їхній сенс визначається не стільки експресивними цінностями, не стільки символічними об'єктами, скільки віднесеністю до місця в системі та комунікативною функцією. У структуральному підході знаки культури описуються з погляду ладу, системи і реалізації об'єктивних норм порозуміння, а не з позиції позначеного, вираженого, комунікованого змісту.

## 2. Фердінан де Соссюр: народження структуралізму

Хоча структуральне мислення присутнє сьогодні майже в усіх галузях науки, найкраще своє вираження воно знайшло у мовознавстві. Структуральний метод було представлено в опублікованому 1916 року «Курсі загального мовознавства» Ф. де Соссюра. Ось його головні принципи:

1. Науковий підхід до мови полягає у трактуванні її автономної, незалежної від дійсності системи знаків. Значення окремого знаку виникає з його місця в системі, а не з властивостей предмета, який він позначає. Мова існує як система відмінностей.
2. Щоб виражати думки і спілкуватися, треба опанувати системою мови. Окрім лексики, мовець мусить знати системно установлені закони висловлювання, коду, а також уміти здійснювати метамовні операції. Кожен користувач мови є несвідомим граматиком.
3. Лінгвісти повинні розрізняти мовну систему (*langue*) від окремого висловлювання (*parole*). У мові міститься те, що є істотним для будь-якого висловлювання, оскільки вона є повним набором можливостей, у той час як висловлювання становить одиничну, випадкову реалізацію цих можливостей, психофізіологічний аспект системи.
4. Мова для Соссюра – це предмет дослідження, який визначається з певної точки зору. Ця точка зору має синхронічний характер, вона стосується системи можливості висловлювання, а не конкретної практики мови. Дослідник виділяє свій предмет із цілості суспільного досвіду за принципом абстракції. Мовну систему можна порівняти з іншою повною системою знаків, але не можна показати її історію. Діахронічний підхід не є тим самим, що й історична граматики: він не займається ані розвитком елементів мови, ані історією кон-

кретних висловлювань. Він стосується наступності мовних систем.

Де Соссюр не послуговувався категорією структури. Дослідницьким терміном вона стала в працях Празького лінгвістичного гуртка (1926–1948). За Миколою Трубецьким, який перебував у близькому контакті з цією школою, структура – це стосунки у межах фонологічної системи. З часом поняття структури поширилось на систему елементів у межах висловлювання. Празькі структуралісти успадкували від де Соссюра методологічні засади, які надовго визначили поле і спосіб дослідження об'єктів у гуманітарних науках: принципи іманентного розуміння предметів культури, трактування їх як функціональних цілостей, незалежних від фактичних передумов. Це був постулат синхронічних досліджень. І врешті фундаментальне для всього структуралізму переконання, що діяльність людини є реалізацією сталих традицій, систем, кодів.

Народження структуральної лінгвістики було тісно пов'язане з теорією знаку. На цю теорію посилалися вже празькі дослідники, але справжній розвиток семіотики починається після другої світової війни, коли такі вчені, як Луї Єльмслев, Еміль Бенвеніст, Ноам Хомський чи Альгірдас Жюльєн Греймас переформулювали пропозиції де Соссюра, зосереджуючи увагу на значеннєвій структурі висловлювання і на процесах витворення сенсу. Поняття мовної системи застосовувалось до різних сфер культури (література, візуальні мистецтва, міфологія, обрядовість); виникла проблема генерування значень та семантичних трансформацій, які відбуваються внаслідок переходу від однієї системи до інших. Семіотика в такому розумінні є здійсненням Соссюрового проекту семіології як «науки, яка досліджує життя знаків у просторі суспільного життя», сформульованого в «Курсі загального мовознавства».

Структуралізм і семіотика не є окремими доктринами, у межах мовознавства їх можна визнати двома фазами методу, який запропонував де Соссюр. Однак варто пам'ятати про те, що існує нелінгвістична семіотика, яка є філософією мови і яка розвивалася незалежно від структуральних течій (наприклад, теорія знаку Ч. С. Пірса), а також про те, що науки, які в ХХ столітті послуговувались категорією структури (дослідження Лукача, Жана Піаже чи Моріса Мерло-Понті) не обов'язково були пов'язані з семіотикою, і навіть – як у випадку Лукача – виразно суперечили їй.



### 3. Структуралізм у літературознавчих дослідженнях

У літературознавчих дослідженнях структуральні тенденції з'явилися, в принципі, незалежно від лінгвістичних пропозицій. Вони були результатом кризи генетичних методів, яка відбувалася на зламі сторіч.

Структуралізм мав філософського союзника у вигляді феноменології Едмунда Гуссерля, яка розвивалася від початку ХХ століття. На польському ґрунті у 1920 році з'являється праця, що поєднує в собі іманентну, антигенетичну спрямованість з намаганням відкрити універсальну сутність поетичного твору та понадособових законів вираження. Цією працею була стаття Зигмунта Лемпійського «У справі обґрунтування чистої поетики».

Однак найміцніше структуралізм був споріднений із російським формалізмом. На це було принаймні дві причини. По-перше, одним із творців Празького лінгвістичного кола був формаліст Роман Якобсон. З ним співпрацювали інші російські вчені: мовознавець Трубецької та етнограф Петро Богатирьов. По-друге, структуралізм у чистому вигляді, який представляла празька школа, успадкував від формалістів основне твердження: літературний твір є мовним висловлюванням. Об'єднання пропозицій, які походили з поетики та мовознавства, призвело до формування структуральної теорії літератури, яка виявилась провідною дисципліною в літературознавстві ХХ століття.

Перед тим, як докладніше розповісти про цю теорію, пропонуємо трохи історичної інформації. До другої світової війни структуралізм був передусім слов'янським рухом. Його центром була тодішня Чехословаччина. Тези Празького лінгвістичного кола було викладено на I Конгресі Славістів у 1929 році. Початкова лінгвістична орієнтація (дослідження Якобсона, Трубецького, Вілема Матесіуса, Богуслава Гавранека) невдовзі була збагачена літературними та естетичними зацікавленнями, присутніми в статтях Фелікса Водічки та Яна Мукаржовського. Празькі структуралісти досить швидко надихнули польських дослідників. Йдеться про наукову діяльність Франтішека Седлецького, учня Казімежа Вуйціцького. Він є автором «Досліджень польської метрики» (1937) та праці «Три галузі досліджень вірша» (1937), де відверто визнає зв'язки з мовознавцями з Праги. У 1937 році у Вільні виходять у світ «Праці на вшанування Казімежа Вуйціцького», де, крім Седлецького та Давида Гопештанда, свої статті публікують дослідники, які продовжать

структуралізм після другої світової війни – Мар'я Рената Маєнова та Стефан Жулкевський. Ця книга містить у собі також праці Якобсона і Матесіуса. В тому ж таки році варшавські полоністи редагують том перекладів «З проблем стилістики», в якому вміщено тексти Лео Шпіцера, Карла Фосслера та Віктора Віноградова з передмовою Лемпійського та післямовою Казімежа Будзика. Російського формаліста Віноградова визнають одним з духовних вождів польських структуралістів. Під час війни гинуть Седлецький та Гопенштан, але вже в 1946 році Будзик редагує том «Теоретична стилістика в Польщі», в якому було вміщено, зокрема, й праці Вуйціцького та Гопенштанда.

Повоєнний період не сприяв структуральним дослідженням. У 1948 році діяльність Празького лінгвістичного кола припиняється. Його члени діють розпорошено; Мукаржовський починає займатися естетикою, але до самої смерті залишається вірним структуралізму. Якобсон ще до війни залишає Чехословаччину, прибуває до Норвегії, аби врешті пов'язати свою діяльність з американськими університетами. Саме цей великий лінгвіст став причиною того, що структуральний метод став після війни наймоднішим науковим рухом на Заході. Зустріч із ним надихнула Леві-Стросса на повторне прочитання праць Трубецького, наслідком чого було перенесення законів лінгвістичного аналізу до етнології. Бенвеніст, який безпосередньо продовжував розвивати ідеї де Соссюра, починає займатися семантикою висловлювання. Після слов'янських країн центром структуральної методології стає Франція. В 1956 році на шлях цього методу стає відомий літературний критик Ролан Барт. Він стає невтомним популяризатором структуралізму: застосовує структуральний метод у критиці, в аналізі масової культури, в літературознавчих дослідженнях. Французький структуралізм міцно пов'язаний із семіотикою, про що свідчать праці, які публікувалися в часописі «Communications». Такі дослідники, як Крістіан Мец, Греймас, Абрагам Моль послуговуються сформованими на прикладі мовознавства аналітичними моделями для опису різного типу знакових систем. Безсумнівним успіхом виявився структурний аналіз оповіді, який ще називають наратологією, що його запропонували Барт, Цветан Тодоров, Клод Бремон. Розглянемо його пізніше.

Структуралізм у повоєнній Польщі не був методом, який викликав захоплення офіційної літературної критики. Видана в 1948 році «Описова поетика» Маєнкової, яка продовжувала традиції Седлецького та Гопенштанда, сприймалась як популярний

підручник. Будзик займався дослідженнями старопольської літератури. Однак саме навколо його особи зосередилось гроно молодих дослідників, які в 1955 році створили Кафедру теорії літератури на факультеті полоністики Варшавського університету. Міхал Гловінський, Александра Окопєнь-Славінська, Януш Славінський у 1957 році видали рукопис «Відомості з теорії літератури», який у 1962 році перетворився на підручник «Нарис теорії літератури». Ця книга зміцнила і популяризувала у Польщі структуральну орієнтацію. У 1965 році Маєнова і Войцєх Гурний опублікували антологію «Празька структуральна школа 1926 – 1948», до якої ввійшли статті чеських мовознавців та літературознавців (а також Якобсона). В 1970 році Славінський видав том праць Мукаржовського «Серед знаків та структур». Пишучи про польську структуральну школу, ми маємо на увазі Маєнову, авторів «Нарису теорії літератури» та коло дослідників, які були пов'язані з ними (Тереса Косткевічова, Казімеж Бартошинський, Едвард Бальцежан).

Важливою є постать Жулкевського. Учасник довоєнного Варшавського кола полоністів, учень Вуйціцького та Лемпіцького, він активно розробляв методологію літературознавчих досліджень. Після війни він працював у сфері культурної політики та організації науки, але вже від кінця п'ятдесятих років почав цікавитися французьким структуралізмом; саме йому ми завдячуємо популяризацією ідей Леві-Стросса та Якобсона, а пізніше дослідників із кола «Communications». Як марксист Жулкевський звертався й до ідеї «нелінгвістичного» структуралізму – до праць Лукача та Люсьєна Гольдманна. Скептично налаштований щодо програмного браку зацікавлення структурального мовознавства історією, він прагнув поєднати принципи структурального аналізу з дослідженням динаміки культури, ідеологічних змін та політики. Через широту своїх дослідницьких зацікавлень учений звертається передусім до семіотики, яка тоді швидко розвивалася та яку розвивав він сам, семіотики, яка, згідно з проектом де Соссюра, досліджує життя знаків у межах суспільного життя.

Опис структуральної теорії літератури ми обмежимо досягненнями чеських і польських струкуруалістів. Наприкінці коротко зупинимось на питаннях французької наратології.

Під впливом структуралізму в літературознавстві з'явилися: 1) теорія літературного твору, 2) концепція поетичної мови, 3) теорія історико-літературного процесу, 4) нарис теорії комунікації.

#### 4. Теорія літературного твору

У 1931 році, у праці «Спроба структурального аналізу феномена акторства» Мукаржовський написав, що твір мистецтва – це структура, тобто система складників, естетично актуалізованих й організованих у складну ієрархію, яка тримається на домінуванні одного зі складників над іншими. Ця дефініція передбачає новий підхід до літератури. З'являється питання про функцію окремих елементів у стосунку до цілості, про вплив домінанти та ієрархічну систему різних рівнів структури. Йдеться також про участь цих рівнів в утвєдженні естетичної функції як головної функції твору.

Праці Мукаржовського постали у тісному зв'язку з лінгвістичними досягненнями празької школи. Одним з таких досягнень було народження фонології, науки про найменші часточки мови – фонєми, які самі по собі не мають значення і виконують розрізняльну функцію у творенні вищих цілостей, таких як морфема чи слово. Ця дисципліна, якою займався Трубецькой, суттєво вплинула на пізні версії структуралізму (як ми вже згадували, Леві-Стросс вивів з неї правила структурного аналізу в етнології), однак передусім вона надихнула дослідження поетичної мови, які стосувалися його найнижчих рівнів, головним чином звукових. Мукаржовський у студії про «Травень» Карела Махи (1928) та в праці «Про поетичну мову» (1940) ретельно проаналізував участь таких чинників, як звукова інструментація, тембр, інтонація, лексичний запас і синтаксична будова в конструкції значення твору. Він довів, що значення окремих складників вірша (слова, речення, рядка) мають динамічний характер і підлягають закону семантичної акумуляції. Кожен елемент висловлювання отримує повний сенс після включення його до вищої одиниці. Поетична структура формується в результаті накладання рівнів: фонологічного, просодичного, лексичного, синтаксичного. Закони інтеграції свідчать про особливу роль контексту в поетичному називанні. Для поетичного образу характерний послаблений зв'язок із дійсністю, значеннєва динаміка контексту підсилює різноманітні посилання. Суттєвою рисою поезії є багатозначність.

Незважаючи на те, що головною метою твору є естетичний ефект, поезія не втрачає зв'язки з зовнішнім світом. Референційний зв'язок опосередковується всіма складниками твору, в тому числі такими нерепрезентативними, як евфонія та ритм. У музиці йдеться про тон, в образотворчому мистецтві – про

барви. Ці чинники формують семантичний жест, який є прихованою в творі значеннєвою інтенцією, якісно невизначеною, однак такою, що уможливує віднесення твору до зовнішніх обставин на зразок особистості поета, жанрових систем, домінантної поезики й навіть ідеології.

## 5. Концепція поетичної мови

Теорія поетичного твору як структури знаходить відповідник у концепції поетичної мови. У структуральному розумінні поетична мова є певною системою вираження, надбудованою над природною мовою і сфункціоналізованою щодо естетичних завдань. Це мова, знаки якої «нахилені над собою», конструкція якої має привертати увагу реципієнта. Так розумів це питання Мукаржовський. Однак це була дуже загальна концепція й на її підставі не можна було сказати, чи поетична мова є своєрідним діалектом природної мови, чи системою традицій, які генерують особливу форму побудованого в природній мові висловлювання. Друге з цих тлумачень прийняв Якобсон. На думку цього дослідника, поетичність – це не діалект і не субкод, а функція. Існує одна мова (національна) і багато функціональних практик. Усі вони підлягають законам граматики, хоча використовують їх по-різному. Тому поезика як галузь, яка займається структурою художнього висловлювання, повинна становити частину мовознавства. Дослідження «поезії граматики» продовжують «граматику поезії». Поезія є мовленням в естетичній функції.

Щоб зрозуміти своєрідність структуральної концепції поетичної мови, треба усвідомити той переворот, який відбувся в традиційних «ідеологіях» поезії. Вже Мукаржовський заперечував, що буцімто поезія була суб'єктивним, експресивним чи оздобним мовленням, і наголошував, що єдиним показником поетичності є автотелічний характер висловлювання. Ще радикальніше підійшов до цього питання Якобсон. Поетичність є однією з властивостей кожного мовного висловлювання. Своєю чергою, літературний твір є ні чим більшим, ніж тільки мовним комунікатом. Як такий він реалізує загальні механізми мовлення і бере участь у загальних процесах порозуміння. Він має адресанта і адресата, використовуючи код висловлювання, спільний для цих суб'єктів, щось говорить, когось виражає і на когось впливає. Він спрямований на виконання певних завдань, крім інформування (пізнавальна функція), він виконує емотив-

ну, апелятивну, фатичну та метамовну функції. Як цілеспрямовано організований текст він виконує також поетичну функцію. Ця функція виявляється в кожному висловлюванні як його естетична спрямованість, а в поетичному висловлюванні стає домінантною функцією. Ці тези Якобсон виклав у статті «Поетика у світлі мовознавства» (1960).

Визначаючи поетичну функцію як «спрямування на сам комунікат, зосередження на комунікаті заради нього самого», Якобсон описує механізми, які перетворюють висловлювання на витвір мистецтва. Це загальномовні механізми, такі як вибір і комбінація, субституція і суміжність. Поезія – це така практика, в якій еквіваленція, що характеризує стосунки між словесними знаками в коді, переноситься на організацію дискурсу, який розвивається згідно з принципом суміжності. В поезії, як писав Якобсон у цій статті, склад дорівнює складові цього самого ряду, словесний наголос дорівнює словесному наголосові. Поетичний комунікат характеризується повторюваністю звукових фігур, яка, своєю чергою, викликає значеннєві подібності. Наприклад, римовані слова, назагал семантично далекі одне від одного, в поезії навіюють подібність чи порівнювальність об'єктів, рис, явищ, настроїв.

Усе це проливає світло на стосунки між поетичним твором і дійсністю. Поетична функція має поглиблювати чутливість знаку, слово має бути відчуте як слово, а не як репрезентант предмета. Стосунок «словесний знак – референт», такий суттєвий для міметичних концепцій літератури, заміщується внутрішніми відносинами: стосунком означників і означуваних. Згідно з тезами де Соссюра, поетичні значення мають внутрішньомовний характер і виникають в організації елементів, які означають. Істотну роль у поезії відіграють так звані граматичні значення, пов'язані з ужитими морфологічними та лексичними категоріями. Система звукових подібностей та відмінностей, інтонаційний і синтаксичний паралелізм, напруження між рядком і синтаксисом – усі ці механізми генерують семантичні структури, на перший погляд незалежні від зовнішніх предметів. Поетичні операції призводять до переоцінки «внутрішньої форми» слова, акцентують, підкреслюють семантичне навантаження морфем, які входять до його складу. Художні знаки отримують мотивацію, відсутню в довільних одиницях мовної системи. Висунення на перший план «внутрішньої форми», звукова інструментація і прийоми, які на неї спираються, такі як алітерація, паронимазія,



каламбур, анафора, епіфора, різновиди рими, паралелізм – усі вони мотивують стосунок між звуком і значенням.

Теорія літературного твору як структури та концепція поетичної мови оригінально розвинулись у працях польських структуралістів. Седлецький ще до війни застосував «фонологічний метод» у працях про вірш. Він детально займався можливостями, а також обмеженнями, які система етнічної мови накладає метричній структурі поезії. Він задавався запитанням, якою мірою версифікація здатна переламати тенденції мови, якою мірою поетичні ефекти є наслідком згоди між синтаксисом і ритмом. Вирішення цих проблем було для польського теоретика важливішим, ніж дослідження літературної традиції або ж залежності поезії від історичних концепцій літератури.

Така лінгвістична спрямованість характерна для праць Маєнкової. Вона виявляє себе як у теорії вірша, який сприймається як реалізація законів мови, так і в теорії літературного тексту, семантична структура якого повинна підлягати загальномовним принципам зв'язності. Маєнкова дуже детально аналізує ситуації конфлікту між мовними та поетичними структурами (наприклад, між інтонацією і віршем); будучи переконаною, що в останній інстанції виграє мова, яка є гарантом розуміння тексту, вона разом з тим наголошує напруження, які виникають, і описує їхні семантичні наслідки. Така позиція прочитується як у книжечці аналізів поетичних творів «Про мистецтво читання віршів» (1963), так і в підручнику «Теоретична поетика. Проблема мови» (1974). Зрештою, остання з названих книг виходить за межі структуралізму і закладає підвалини дисципліни, яку можна назвати семіотикою літературного висловлювання.

Славінський у «Концепції поетичної мови Краківського Авангарду» описує художню практику поетів, зосереджених навколо «Зворотніці» як спробу продовження «мови в мові», отже, як такий спосіб послуговування мовою, що інтенсифікує закладені в ній можливості і формує художні ефекти за принципом різного роду мовних ігор. Краківський Авангард був би тією ідеальною поетичною формацією, яка будувала висловлювання (*paroles*) шляхом розмірковувань про структуру мови (*langue*).

Категорії де Соссюра функціонують у працях Славінського в двоєкому сенсі: дослівному – лінгвістичному, коли говориться, що поетичний твір є мовним комунікатом, та переносному – коли з їхньою допомогою визначається спосіб функціонування будь-якої художньої практики. Дослідник виклав теорію по-

етичної мови як систему законів, надбудованих над природною мовою, а також проаналізував зв'язки між однією з таких історичних систем та індивідуальними художніми реалізаціями. Тут відбувся істотний методологічний зсув: Славінський вмістив лінгвістичну опозицію у сфері літературної теорії і практики, а не – подібно до Седлецького чи Маєнкової – у сфері напружень між цією практикою та загальною системою мови. Він говорив про систему літературних традицій і про твори, які реалізують цю систему. Розмірковуючи за принципом аналогії, він, однак, підтримував методологічні принципи де Соссюра. Це виявлялося в переконанні, що індивідуальна художня практика є проекцією попередніх системних обмежень. Така концепція творчості характерна для всього структуралізму: системність і повторюваність домінують над окремими випадками, оригінальність мала б полягати у вмілому послуговуванні обмеженнями, які накладають традиції. У випадку авангардної поезії оті обмеження трактуються як усвідомлювані феномени (пор. аналіз художніх прийомів Т. Пайпера та Ю. Пшибося та стосунків цих самих прийомів і поетики, сформульованої в програмах), система художніх традицій мала б бути – на противагу до природної мови – даром як набутих, так і вивчених, мовна інтуїція стояла б у парі з мистецтвом (техне). В етнології й антропології подібне бачення суспільних феноменів як системно зумовлених явищ пов'язане з переконанням, що ця залежність є неусвідомленою й тому має характер невідворотності. Це позиція Леві-Стросса виражена у «Структуральній антропології» (1958) і в чергових томах «*Mythologies*» (1964 та 1966).

## 5. Історико-літературний процес

Відношення *langue – parole* визначає теорію історико-літературного процесу. Вчені з празької школи сверджували, що розвиток літератури є розвитком естетичних структур, і цій аксіомі підпорядкували сприйняття історичних та суспільних детермінацій художніх явищ. Мукаржовський писав, що літературний твір становить діалектичну значеннєву цілість, яка змінює сенс залежно від контексту. Сам контекст також має структуральний характер: його творять вищі літературні цілості, такі як течія, епоха, жанр, а також нерозривно пов'язані з ними норми та очікування реципієнта.

Цю проблему детальніше розвинув Водічка. У праці «Історія літератури. Її проблеми та завдання» (1942) він зазначав, що в структурі літературного твору помітні прояви розвитку літера-

турної структури. Якщо Мукаржовський, пишучи про вищі структури, мав на увазі змістовні, але факультативні цілості, які залежно від реципієнта (а передусім від дослідника) можуть творити контекст даного твору, то Водічка говорить про вплив структури на власні елементи: вища цілість мала б бути системою, яка детермінує структури нижчого ступеню. Це призводить до специфічного розуміння змін у літературі. Категорія структури постає шляхом синхронічного зрізу історії літератури, літературне становлення інтерпретується як напруження між її елементами. Водічка пише про механізм протистояння як причину змін літературних течій, але не вказує, чи це протистояння має об'єктивний характер, чи його треба розуміти як проєкцію творчих намірів. У результаті розвиток літератури виглядає подібно до розвитку мови в «Курсі загального мовознавства»: він є випадковим наступництвом літературних систем. Це визначає місце особи в історії літератури: особистість, яка є емпіричним суб'єктом творчості, не творить літературну структуру. Навіть на найнижчому рівні, формуючи літературний твір, письменник реалізує лише можливості системи.

Цю систему визначають по-різному. Для польських структуралістів це передусім літературна традиція. Славінський у «Синхронії та діахронії в історико-літературному процесі» (1967) пише, що висловлювання літератора – це вживання традиції, подібно як на нижчому рівні «вживанням» є *langue*. Замість детермінізму Славінський підкреслює функціональні стосунки: система здійснюється в рамках висловлювання, але своєю чергою висловлювання є функцією системи. Отже, історико-літературний процес протікає у площині літературної *langue*, але лише остільки, оскільки одночасно здійснюється на рівні індивідуальних *paroles*. Подібно до Мукаржовського та Водічки, польський структураліст бачить систему діалектично: традиція не є тим самим, що й певна літературна течія чи конкретна поетика. Вона становить проєкцію діахронії у синхронію, є багаторівневим утворенням, а її елементи – впорядковані подібно до елементів мови – становлять кристалізацію різних історичних рядів. Дослідника літератури повинні цікавити передусім зміни в структурі традиції, а не індивідуальні інновації. Системи традиції, в основному системи норм, не є універсальними, вони не існують поза часом, тим не менше, розуміння індивідуальних літературних феноменів, навіть коли вони маніфестують себе як революційне заперечення, можливе тільки з урахуванням системної безперервності.

Структуралісти інтерпретують конкретні літературні явища немовного чи вторинно мовного характеру, такі як жанри, традиція, літературна культура, читання, на зразок мовної системи, приписуючи їм «мовоподібні» властивості. Лад мови становить неначе матрицю, за допомогою якої вони намагаються описати якомога більше історичних феноменів.

## 7. Літературна комунікація

Це виявляється в структуральній концепції літературної комунікації. Вона виходить з образу порозуміння, створеного мовознавством і теорією інформації. Кожне мовне висловлювання передбачає надавчо-рецептивні відносини, тобто елементарну комунікативну ситуацію. Умовою розуміння висловлювання є опанування його коду. Реципієнт повинен знати мову, якою послуговується відправник. Додатковим чинником є конситуація, яка об'єднує фактично два суб'єкти комунікації. У випадку художнього висловлювання ота конситуація є віддаленою або й анульованою, і тому про учасників літературної комунікації можна говорити на підставі інформації, яку імплікує текст. Особа конкретного автора в структуральних концепціях замінюється функціональними поняттями, такими як суб'єкт творчої діяльності чи диспонент законів мовлення, узгоджені з внутрішньотекстовими категоріями наратора та ліричного суб'єкта (Славінський). Суттєвою є передумова, про яку ми вже писали: мова, якою послуговується література, становить реалізацію природної мови, але значення літературного висловлювання функціонують у межах цілостей, надбудованих над цією мовою або й таких, що не мають із нею нічого спільного, а саме – жанру, літературної традиції, конвенції чи стилю. Читач, який має зрозуміти літературний твір, повинен опанувати надмовні коди. Літературна комунікація відбувається в мові, яка не є тотожною мовленню: в мові літературних норм епохи, напряду, художньої культури. Ключем до досліджень цієї комунікації є досягнення історичної поетики.

Естетичну комунікацію описано в працях чеських структуралістів. Мукаржовський вказав на суспільні та історичні виміри цього процесу, Водічка дав інтерпретацію історії літератури як історії систем порозуміння, Якобсон презентував поетичний комунікат як різновид щоденної комунікації. Польська теорія комунікації підтримує цей напряду досліджень. Актуальною є категорія естетичної функції. Певною новиною є детальний

аналіз суб'єктів літературного порозуміння на різних його рівнях (Славінський, Окопєнь-Славінська) та дослідження поетики сприйняття (Гловінський, Бальцежан).

Поетика дуже детально виписала образ реципієнта. В Польщі головну роль відіграла у цій сфері праця Гловінського «Віртуальний реципієнт у структурі поетичного твору» (1967). Віртуальний реципієнт – це закладена у структуру тексту «особа», яка опанувала мову твору, тобто сукупність норм і конвенцій, що визначають його будову. Такий адресат є певною нормою й не має нічого спільного з фактичним читачем; він становить – як ми вже згадували – внутрішньотекстову категорію. Але теорія комунікації не обмежується поетикою. В останні роки її цікавить проблематика багатозначності літератури, податливості твору на різноманітні способи прочитання, питання, які раніше досліджувала феноменологія й якими потім зацікавилась теорія «відкритого твору» (Умберто Еко) та «естетика рецепції» (Ганс Роберт Яусс, Вольфганг Ізер). Об'єктом дослідження стали конкретні прочитання, були помічені перманентні явища зміни сенсу залежно від ситуації читання, асиметрії між «кодами надання» та «кодами сприймання». Ці проблеми стали темою книги Гловінського «Стилі рецепції». Внаслідок цього з'явилися дослідження літературного життя, яке формує норми сприйняття. Віртуальний читач – це той, ким у процесі читання керує структура сприймання. Фактичний (історичний) читач читає твір відповідно до власних норм і власного культурного рівня.

Проте його свобода обмежена. Її обмежує – згідно з тезами поетики рецепції – структура тексту як цілості означників, якій можна підпорядкувати лише обмежену кількість значень (Еко). Крім того, кожен читач живе в літературній культурі, яка нав'язує своїм учасникам певні норми. Вони впливають за посередництвом школи, громадської думки, літературної критики. У структуралістській концепції оті позатекстові норми читання мають таку ж силу, як і система мови. Як пише Славінський, роль читача – це роль учасника літературної культури з її знанням про вартісні літературні творіння, смаком і компетентністю (знанням правил, яке походить з уже існуючих висловлювань).

Концепція літературної культури неначе вивершує собою структуральну теорію літератури. Однак без відповіді залишаються ще багато конкретних питань, пов'язаних з генологією. Структуралізм випрацював досить детальні методи аналізу лірики. Якщо йдеться про епіку, передусім про прозу, то польські дослідники займалися в основному семантикою висловлювання

(Славінський) або функціонуванням літературних творів на тлі традиції («Молодопольський роман» Гловінського, 1969). Спробу аналізу фабулярних структур здійснив Бартошинський у працях «Проблема літературної комунікації в нарративних творах» (1971) та «Про дослідження фабулярних структур» (1976). Почасти він звернувся до структурального аналізу оповіді, який розвивався в другій половині шістдесятих років у Франції. Здається, що цей аналіз має таке ж велике значення для теорії літератури, як яacobсонівський проект лінгвістичної поетики. Тому дозволимо собі поговорити про нього детальніше.

Структуральна теорія оповіді спирається, подібно до аналізу, на лінгвістичну модель. Повторюються вихідні терміни: парадигма – як система рівноправних можливостей генерування тексту, а також синтагма – як суміжний ряд елементів, які конституюють висловлювання. Однак змінилися об'єкти дослідження. Лінгвістична поетика займалася мовними рівнями тексту, досліджувала значеннєві ефекти, які виникають з позицій різних граматичних елементів у версифікаційних системах, зупинялася на мікроструктурі тексту. Наратологічні дослідження виходять за рівень речення, трактують текст як глобальну семантичну структуру, граматику якої можна описати на зразок граматики речення.

Об'єктом зацікавлень структуралістів є фабула, яку потрактовують як незалежне від різновиду семіотичного матеріалу оповіді. Зразок аналізу такої оповіді дав В. Пропп у праці «Морфологія казки» (1928). За його прикладом структуралісти зайнялися фабулярними схемами, які виступають у певних корпусах текстів (місце казки зайняли детективи, комікси, пригодницькі оповідання, збірки новел одного автора). Французькі дослідники полуговуються, за Проппом, поняттям функції як найменшого сегмента історії, який відносять до вчинків і подій. Про це свідчать їхні праці, надруковані в часописі «Communications», 1966, № 4 (переклад на польську мову в часописі «Pamiętnik Literacki», 1968, z. 4). Оповідь постає як комбінація тих елементарних одиниць, що творять парадигму даного корпусу текстів. Функції є одиницями, які корелюють між собою. Герої в оповіді підпорядковуються функціям: їх визначає не стільки характер, скільки участь у певній сфері дій. Історія (фабула) складається з двох рівнів: рівень функцій і рівень дій (персонажів, адже це вони визначаються через дії). Це дозволяє сприймати оповідь як велике речення: структура історії мала б відповідати у якийсь спосіб граматичній структурі висловлювання, яке спирається на підмет і присудок.



Опис історії як елементарної комбінації одиниць не вичерпує аналізу конкретної оповіді. Інтегруючим чинником є нарація. Вона включає абстрактні фабулярні схеми в систему цінностей, які є істотними для даного суспільства і проявляються в ситуації оповіді, точках зору, комунікації з читачем. «Грамадика оповіді», керована універсальними, нелітературними кодами, отримує значення в ту мить, коли актуалізується в конкретному семіотичному матеріалі. Літературна нарація як мовне висловлювання завжди є показником певного суспільного ладу.

Аналіз оповіді спирається на дистрибутивно-інтегративну модель. Першим кроком є виокремлення рівнів твору та їхніх елементів (Тодоров говорить про історію і висловлювання, Барт виділяє рівень функції, рівень дій-актантів та рівень нарації). Другий крок – це усталення зв'язків між цими рівнями. Тут панує ієрархічний лад: подібно як у висловлюванні нижча одиниця отримує значення через включення її до вищого рівня, функція отримує значення тільки тоді, коли бере участь у дії актанта. Сама дія черпає свій остаточний сенс із того, що стає оповідженою. Сенс оповіді, хоча й проявляється повністю лише в кінці, народжується немовби «впоперек» його ієрархічної структури.

Структуральний аналіз оповіді, базуючись на лінгвістичній моделі, має на вибір дві концепції. Цю модель можна сприймати за принципом гомології, перекладаючи мовознавчі терміни на поетичну мову. Здається, саме так чинять дослідники з «Communications» – Барт, Тодоров, Бремон. Інший вихід пропонує Греймас, пропонуючи аналіз, який спирається на семантичний опис висловлювання, опрацьований у дослідженнях Ельмслева та Хомського. Дослідник прагне до виокремлення елементарних семантичних структур, які генерують усі типи нарації. Він приймає, за Ельмслевим, що кожне висловлювання має план вираження (маніфестації) та план змісту (іманенції), причому відповідності між цими двома планами не передбачається. Греймас аналізує значеннєві одиниці та операції, які проявляються в семантично диференційованих висловлюваннях.

Вихідним пунктом є питання, в який спосіб з обмеженого репертуару семантичних одиниць можна утворити безкінечну кількість текстів. Аналіз цих одиниць починається з розпізнавання сем: вони утворюють члени основних опозиційних структур (наприклад, добро і зло, присутність і відсутність). Семі не мають своїх відповідників у плані вираження, лише їхні комбінації, класами, можуть маніфестувати себе на цьому рівні. Греймас пише про два типи класем: це актанти (суб'єкти дії) та

предикати (інтегруючі одиниці: функції і кваліфікації). Елементарна нарративна послідовність повинна складатися з пари цих семантичних елементів. У плані маніфестації класемам відповідають лексеми: актанти реалізуються як нарративні ролі, приписані конкретним акторам (персонажам оповіді), предикати – як конкретні дії і властивості. Один актант може маніфестувати себе за допомогою різних акторів, один предикат – у різних діях, наближених з точки зору нарративної функції (наприклад, угода, пошук, боротьба). Але й навпаки, один актор, який виконує у стосунку до різних персонажів різні дії, може поєднувати кілька актантів. Семантичні одиниці нарації мають, на зразок одиниць мовної системи, відносну вартість.

Греймас розрізняє невелику кількість актантів, присутню в кожній оповіді (надавач – предмет – реципієнт; помічник – суб'єкт – супротивник). Їхній репертуар утворює семантичний універсум нарративного тексту. В глибокій структурі оповіді можна вирізнити типи зв'язків цих актантів у нарративні синтагми: кількість функцій також є обмеженою. Опис семантичного універсуму, який полягає у розпізнаванні актантів і предикатів, слугує вченому для реконструкції антропологічних моделей, що генерують різні оповіді. Це нелітературні моделі, які реалізуються як у літературі, так і в інших типах семіотичної діяльності людини.

Структуральна семантика – так Греймас назвав свою першу книгу – має транслінгвістичний характер. На противагу до Барта чи Тодорова, Греймас не займається мовним рівнем оповіді. Його цікавить план змісту, який маніфестується у різноманітних формах значення. Методологія вченого спирається на два головні принципи. Перший говорить, що існують семантичні структури, незалежні від мовної артикуляції. Другий пов'язаний з переконанням, що культура є сукупністю знакових систем, які ці структури маніфестують. Праця змісту визначає всі роди діяльності людини.

Оповідь перестала бути виключним предметом теорії літератури. Потрактована як праця змісту, вона переросла горизонти структурального аналізу і стала об'єктом зацікавленнь антропології та семіотики. Еволюція досліджень оповіді є ніби моделлю еволюції структуралізму: наука про форми значення, метод аналізу тісних текстових єдностей, які потрактовуються як специфічні естетичні феномени, розуміння різних сфер культури як гомогенічних і відокремлених від інших галузей структур стають в історії досліджень знакових артикуляцій людини завершеним етапом.

## Поняття та еволюція літературної семіотики

### 1. Семіотика і семіотики

Семіотика – це наука про знаки. Умберто Еко визначає її предмет в такий спосіб: «вона досліджує всі культурні явища таким чином, ніби вони є системами знаків – приймаючи гіпотезу, що справді всі явища культури є системами знаків, а відтак – явищами комунікації»<sup>316</sup>. Тож основною опозицією, яка визначає предмет семіотики, є протиставлення знаку і речі. На відміну від речей, знак має значення, тобто, простіше кажучи, заступає якусь іншу річ або поняття. Чарлз Пірс (1839 – 1914), якого вважають одним з творців семіотики, розумів знак як «щось таке, що під якимось кутом зору або в якійсь ролі репрезентує щодо когось щось інше»<sup>317</sup>. Для Фердінанда де Соссюра (1857 – 1914), другого творця семіотики, знак – це єдність акустичного образу і значення. Акустичний образ постає у психіці людини під впливом звуків мовлення. Найкращим прикладом такого розуміння знаку є фонема, тобто набір дистинктивних рис, які відрізняють її від іншої фонемі. У «Курсі загального мовознавства» де Соссюр запропонував також проект семіотики майбутнього. «Можна уявити собі науку, яка досліджує життя знаків у межах суспільного життя; вона мала б становити частину суспільної психології, а відтак – загальної психології, її можна було б назвати семіологією (від грец. *Sēmeion* – “знак”)<sup>318</sup>.

У традиції де Соссюра, на відміну від Пірса, семіотика була пов'язана ще з одним поняттям – системою знаків. Тим самим семіотика мала б займатися функціонуванням знакових систем у суспільному житті. Взірцевою системою мала б бути природна мова. Принцип системного характеру предмету семіотики мав у подальшому розвитку дисципліни вирішальне значення. Він вказував на методологічний зразок мовознавства та визначав статус значення знаку. Отже, якщо в традиції Пірса знак репре-

<sup>316</sup> *Eco U. Nieobecna struktura /* Przeł. A. Weinsberg, P. Bravo.– Warszawa, 1996.

<sup>317</sup> *Ibid.*– S. 55.

<sup>318</sup> *De Saussure F. Kurs językoznawstwa ogólnego /* Przeł. K. Kasprzyk.– Warszawa, 1991.– S. 44.

зентував завжди щось інше, зовнішнє щодо нього, то в традиції де Соссюра знак пов'язаний із системою, а його значення виникає з позиції, яку він у ній займає. Знак щось значить лише в системі, його значення можна розпізнати в ряді семантичних опозицій, у серії значеннєвих різниць на зразок: добрий/поганий, далекий/близький, високий/низький, сильний/слабкий тощо. З цього випливає, що систему в семіотиці розуміють формально – як модель відносин між знаками-значеннями. За зразком мовознавства вирізняють дві такі системи: синтагматичні зв'язки, тобто відношення наступності, які характеризують будь-який порядок висловлювання, та парадигматичні зв'язки, тобто відношення вибору між різними можливими граматичними формами, характерними для системних (граматичних) порядків.

Формальний характер мовної системи треба відрізнити від емпіричної субстанції мови (*langue*) та індивідуальних висловлювань (*parole*). В подальшому розвитку семіотики ця різниця набула вигляду головного протиставлення семіотики – системи і тексту (або коду і комунікату). Код є відповідником системи і означає сукупність обмежень, накладених культурою на комбінаторські здібності користувача мови як у синтагматичному (синтаксичному) аспекті, так і в семантичному, який показує механізм зв'язків знаків із їхніми значеннями (*signifiants* і *signifiés*, тобто означників та означуваних). Ця термінологія вказує, що другим – поруч із мовознавством – теоретичним джерелом семіотики є теорія комунікації. Це виражається також у розумінні предмету семіотики. Семіотика аналізує знакові системи передусім у комунікативних зв'язках людей і суспільств. Комунікативний характер знакових систем означає, що семіотика досліджує будь-яку діяльність з переказування, розуміння і збирання інформації в суспільстві, передбачаючи кожного разу наявність реальних або потенційних надавачів та реципієнтів, які надсилають один одному комунікати. У цьому сенсі вона також аналізує суспільну комунікацію літературних і мистецьких творів.

Комунікативний характер семіотики в кінцевому підсумку провадить до розрізнення трьох різних її аспектів: синтаксичного, семантичного та прагматичного. У синтаксичному аспекті семіотика досліджує передусім тексти, упорядковані в послідовності знаків відповідно до синтаксичних правил мови, у семантичному аспекті аналізує тексти у їхньому стосунку до реальної чи уявної дійсності, у прагматичному аспекті семіотика займається стосунками, які пов'язують текст з конкретними або

потенційними надавачами та реципієнтами. Лінгвістичний і комунікативний різновиди семіотики визначають також мовоподібний характер інших семіотичних систем. У наступній фазі розвитку семіотики досить швидко виявиться, що ота «мовоподібність» стане методологічним обмеженням, яке не дозволяє побачити в різноманітності суспільних явищ оригінальність і своєрідність окремих сфер людської діяльності, зокрема літературних і мистецьких творів.

Однак на початку виникає спроба цьому протидіяти, проголосуючи постулат «нової лінгвістики», яка займається висловлюванням, тобто предметом, що виходить за рамки звичайного предмету мовознавства – речення<sup>319</sup>. У російській термінологічній традиції цей «новий» предмет семіотики отримує назву вторинних моделюючих систем. «Вторинні моделюючі системи, – пише Лотман, – це структури, біля основ яких лежить природна мова. Проте пізніше система отримує додаткову, вторинну структуру ідеологічного, етичного, художнього або якогось іншого типу»<sup>320</sup>. Отже, якщо в сонеті А. Міцкевича «Акерманські степи» з'являється речення: «Стіймо – як тихо – чути ключі журавлів», то крім того, що воно говорить про журавлів як один з видів перелітних птахів, має також якийсь додатковий сенс, формує літературний мотив, який у романтичній ідеології набув значення символу мандрівника або пілігрима, з яким асоціювали себе романтичні поети. Приклад сонету Міцкевича показує, власне, цю своєрідну двозначність, двоплановість літературного значення, яке відсилає одночасно до мовного значення (журавель) і надмовного значення (пілігрим). Семіотика літератури отримує звідси свій власний, специфічний предмет, отримує одночасно новий імпульс для розвитку.

Можна прийняти, що початки літературної семіотики сягають шістдесятих років двадцятого століття. Вони пов'язуються з двома дослідницькими осередками – паризьким та журналом «Communications», а також із тартуським з видавництвом «Труды по знаковым системам», яке публікує статті та розвідки радянських і російських семіотиків. Від самого початку розвиток семіотики пов'язували в літературознавстві з прибутною хвилею структуралізму. Тож необхідно прояснити й деталізувати взаємні стосунки семіотики та структуралізму. Передусім треба зауважити, що семіотика і структуралізм є сукупністю

<sup>319</sup> Поп.: *Barthes R. Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań /* Przeł. W. Błońska // «Pamiętnik Literacki». – 1968. – 4.

<sup>320</sup> *Lotman J. Struktura tekstu artystycznego /* Przeł. A. Tanalska. – Warszawa, 1984. – S. 55–56.

фактів, які вирізняються за відмінними принципами. Семіотика – це дисципліна, відокремлена на основі предметних критеріїв, а структуралізм – це філософія, яка вирізняється на основі методологічних критеріїв. Їхні ділянки іноді покриваються, але їхні стратегії і еволюція відрізняються. Як зазначають деякі дослідники<sup>321</sup>, можна говорити про неструктуральну семіотику (наприклад, семіотику Пірса) і про несеміотичний структуралізм (наприклад, феноменологія літературного твору Романа Інгардена). Сучасний розвиток семіотики показує, що дедалі частіше вона стає поліметодологічною дисципліною, якою займаються структуралісти, постструктуралісти та неструктуралісти.

## 2. Універсум оповіді

Варто зауважити, що літературна семіотика рідко послуговується мовою родових і жанрових понять, натомість найчастіше посилається на протиставлення поезія/оповідь. Властиво кажучи, саме семіотика відкрила оповідь, надаючи їй значення універсальної діяльності людини. До цього часу поняття оповідь означало найчастіше форму вираження, протиставлювану описові, в основному – літературний жанр, близький до новели. Це широке розуміння оповіді підтримує Барт у відомій статті «Вступ до структурального аналізу оповіді»<sup>322</sup>. Він наводить тут різноманітні приклади оповіді: «Оповідь присутня в міфі, легенді, казці, повісті, епопеї, історії, трагедії, драмі, комедії, пантомімі, намальованій картині (...), вітражі, фільмі, коміксах, газетних відомостях, розмові. Більше того, у майже безкінечній кількості форм оповідь присутня в усіх часах, усіх місцях, усіх суспільствах. Вона народилася з самою історією людства; немає й ніколи не було суспільства, яке б не знало оповіді»<sup>323</sup>.

Саме оповідь стала головною цариною зацікавлень літературної семіотики, принаймні у першій її фазі. На прикладі її аналізу і пов'язаних з ним дослідних проблем формувалися її головні поняття, найважливіші питання і найвідоміші пізнавальні моделі. Вималювалась тоді альтернатива, яку найкраще висловив Барт – «або оповідь є звичайним пустомельством про події й тоді можна посилатися лише на мистецтво, талант або генія оповідача (автора), отже – на містичні персонажі випадку, або вона має спільну з іншими структуру, яку можна проаналі-

<sup>321</sup> Поп.: *Rosner K. Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą. Jej osiągnięcia, perspektywy, ograniczenia.* – Kraków, 1981. – S. 7–8.

<sup>322</sup> *Barthes R.* – Op. cit.

<sup>323</sup> *Ibid.*



зувати, хоча б ціною неймовірної терплячості»<sup>324</sup>. У подальших дослідженнях перемогла гіпотеза «спільної структури» оповіді, яку можна виявити, якщо застосувати зразки методології структурального мовознавства, тобто збудувати модель її опису, яка представлятиме основні її одиниці, її синтаксис і граматику. Першу і найвідомішу модель структури оповіді запропонував Клод Леві-Стросс у п'ятдесятих роках на прикладі аналізу міфу про Едипа<sup>325</sup>. В історії семіотики ця пропозиція посіла особливе місце і визначила на багато років наперед методологію та пізнавальні категорії.

Дослід Леві-Стросса, дещо спрощуючи, можна зредукувати до кількох кроків: сегментації міфічного тексту з метою віднайдення основних значущих одиниць міфічної історії, опису їхніх зв'язків, тобто синтаксису і відкриття прихованих зв'язків між ними парадигматичного типу, які визначають увесь сенс міфу. Такою значущою одиницею є міф, тобто подія міфічної історії, значення якого можна висловити за допомогою речення і ствердити, що міфічна історія є надбудованою над природною мовою як порядок подій-речень, які укладаються в ряд послідовно розташованих міфем. Міф, який прочитується в порядку послідовності, переказує перебіг історії царя Едипа від початку до кінця, одночасно події-міфемі повторюються в досить особливий спосіб, відкриваючи іншого типу залежності. Французький етнолог відкрив, що події історії міфу про Едипа свідчать про закономірність у порядку еквівалентності, тобто події укладаються у видимий зразок пропорції між чотирма вертикальними колонами<sup>326</sup>. Кожну з колон характеризує якась спільна риса персонажів або її способу дії: у першій колоні домінує особливий зв'язок між родичами, який заперечується у другій колоні, третя й четверта колони у символічний, метафоричний чи етимологічний спосіб звертають увагу на походження людини взагалі. Тим самим у міфі про Едипа прочитується також певна парадигматична закономірність, яку можна подати як кореляцію: «надоцінка спорідненості перебуває у таких зв'язках з недоцінкою її, як зусилля, щоб вирватись з автохтонії, щодо неможливості досягнення цього результату»<sup>327</sup>. Крім того, вона наводить на думку, що «метою міфу є забезпечення логічної моделі подолання суперечностей»<sup>328</sup>, які вимальовуються в по-

<sup>324</sup> Ibid.

<sup>325</sup> Поп.: *Lévi-Strauss C. Antropologia strukturalna / Przel. K. Pomian.* – Warszawa, 1970 (розд. XI: Структура мифів).

<sup>326</sup> Поп.: Ibid. – S. 294.

<sup>327</sup> Ibid. – S. 297.

<sup>328</sup> Ibid. – S. 312.

глядах учасників даної культури. Міф про Едипа в інтерпретації Леві-Стросса є формою посередництва між припущенням, що людина, подібно до рослин, виходить із землі, та спостереженням, що вона народжується, все-таки, від двох батьків.

Структуральна модель аналізу міфу застосовувалась у різних варіантах для аналізу літератури з використанням одночасно функціональної схеми наступності подій, яку виклав Пропп у «Морфології казки» ще в двадцяті роки. Прикладом цього є модель структурного аналізу оповіді, яку запропонував Ролан Барт у цитованій вище статті. Вона усталює перш за все багаторівневу структуру значущих одиниць, у цьому випадку – рівні функцій, актантів і нарації, а потім синтаксис функцій та систему стосунків між ролями персонажів, тобто так званими актантами. Небагато, натомість, місця присвячує він парадигматичним системам оповіді. Замість цього він пропонує іншу оптику взаємних залежностей між окремими структурами оповіді. Він вирізняє, за Бенвеністом, два аспекти оповіді: історію, тобто безособовий шар подій, і особовий, суб'єктивний пласт висловлювання. Функції та актанти належать до аспекту історії, нарація виражає аспект висловлювання літературної оповіді.

Синтаксично-парадигматична модель оповіді, яка остаточно сформувалась у французьких працях у шістдесяті роки, найяскравіше виражена у статтях та книгах Цветана Тодорова. В одній з них, присвяченій роману «Небезпечні зв'язки» Лакло<sup>329</sup>, як і в другій, яка стосується аналізу новел Боккаччо «Декамерон», він аналізує синтаксис функцій (подій), а потім усталює певні повторювані системи (парадигми). Другому з цих дослідів я хотів би присвятити більше уваги.

Автор вирізняє три аспекти опису: семантичний, синтаксичний і вербальний, тобто трактує новели Боккаччо як історії, що розповідають про людей та події, яким можна приписати відповідні одиниці (функції + власні імена) у вигляді речень-подій, причому зв'язки між реченнями регулює синтаксис. Вербальний аспект вказує, натомість, на висловлювальний, наративний характер досліджуваних творів, які хтось комусь розповідає. Проте домінантним аспектом праці Тодорова є аналіз синтаксису функцій (подій) і саме йому він приділяє найбільше уваги. Для опису він використовує кілька основних семіотичних категорій: власне ім'я, прикметник і дієслово. Власне ім'я означає персонажа, прикметник вказує на його зовнішні та внутрішні риси,

<sup>329</sup> *Todorov T. Littérature et sigification.* – Paris, 1967 (також див. його: *Kategorie opowiadania literackiego / Przel. W. Błońska // «Pamiętnik Literacki», 1968. – Z. 4).*

дієслово відображає поведінку персонажа (його дії). Тодоров вирізняє три найважливіші дієслова (предикати), які описують ключові дії героїв у новелах з «Декамерону» – зміна ситуації, здійснення поганого вчинку, покарання. Додатковими поняттями, які дозволяють описати синтаксис подій у творах, є модальні категорії: заперечення, воля, побажання, передбачення. Отже, історії, подані в усіх новелах «Декамерону», дослідник може описати за допомогою певних подієвих речень або послідовностей, тобто рядів кількох речень, які показують додаткові аспекти історії: часові відношення між подіями, ретардації та прискорення.

Кожну новелу Тодоров трактує як композиційну цілість, яка складається з двох частин, перша з яких змальовує якийсь стан речей, тобто свого роду зав'язку подій, а друга – його зміну, тобто розв'язання. Узагальнюючи, дослідник стверджує, що кожну з новел заповнює щоразу інакше інтерпретована тема обміну, а сенс цілості збірника новел зводиться до демаскування цієї теми як фальшивого обміну, адже новели, які зазвичай спочатку засвідчують офіційний лад, що керує поведінкою персонажів, наприкінці демонструють порушення цього ладу. На підставі опису синтаксису подій автор формулює у підсумку певну гіпотезу ладу й організації оповідання взагалі, його своєрідну загальну граматику. Вона мала б бути проявом впливу універсальної граматики, присутньої в усіх мовах і культурній поведінці людини. Універсальна граматика мала б формувати спільні основи всіх оповідей, які, своєю чергою, могла б реконструювати спеціальна наука про оповідь – наратологія!<sup>330</sup>

### 3. Моделі оповідей

З іменем Альгірдаса Жюльєна Греймаса (1917–1992) пов'язана в наратології інша дослідницька течія. Якщо пропозиція Леві-Стросса аналізу міфу про Едипа відкрила шлях синтаксично-парадигматичним моделям, які показують оповідь у подвійному вимірі – як ланцюг послідовних функцій-подій і як повторювану структуру, що проявляється в різних оповідах, то концепція Греймаса створила основу для різноманітних трансформативних моделей оповіді. Вона виходить з реінтерпретації синтаксичної моделі казки, яку запропонував Пропп. Перш за все Греймас спрощує модель автора «Морфології казки», яка складається з 31 функції, йдучи, зрештою, за його вказівками. Бага-

<sup>330</sup> Пор.: Ibid.– S. 10–15.

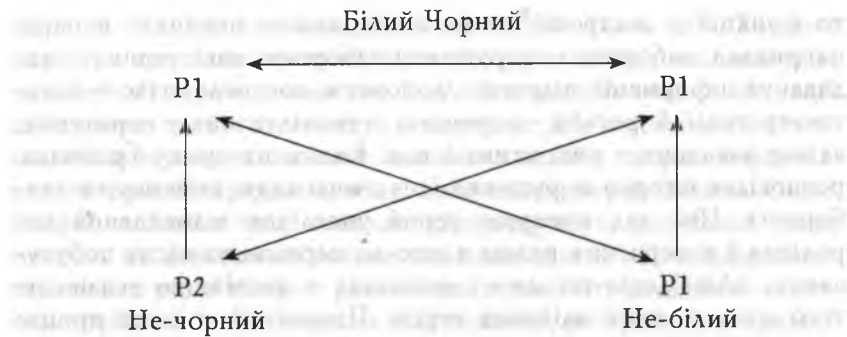
то функцій у жанровій схемі казки можна поєднати в пари, наприклад, заборона – порушення заборони, вивідування – надавання інформації, підступ – допомога, посередництво – початок протидії, боротьба – перемога, переслідування – порятунок, важке завдання – виконання і т. д. Казка, на думку Греймаса, розповідає історію порушення існуючого ладу, втіленого в «забороні». Цей лад повертає герой унаслідок віднайдення королівни і повернення разом з нею до первісного місця побутування. «Ліквідація шкоди» і «весілля» є подвійною вказівкою того вчинку, який здійснив герой. Показаний у казці процес пошуку багатств і повернення героя дослідник називає трансформацією<sup>331</sup>, інтерпретуючи її як подвійне заперечення негативних початкових цінностей (порушення заборони і шкода). Трансформація здійснюється за допомогою потрібного випробування героя: у випробуванні кваліфікації донатора, який наділяє його магічним засобом, в основному випробуванні, в якому герой стає до боротьби з супротивником, та в випробуванні самототожності, під час якого відбувається демаскування узурпатора.

Другим елементом концепції Греймаса є проект генеративної граматики оповіді<sup>332</sup>. До нього входять два складники: 1) основна граматика, тобто, кажучи загально, модель компетенції виробників оповіді, подана у вигляді набору термінів (словник) і синтаксичних правил, тобто зв'язків, які об'єднують окремі терміни, а також 2) модель поверхневої граматики, інтерпретована як сукупність трансформативних операцій, які перетворюють вихідні терміни та відносини на наративні речення.

Усталюючи основний словник термінів, Греймас враховує результати досліджень Леві-Стросса про структуру міфів, глибоко реінтерпретуючи парадигматичну модель міфу, отриману в аналізі міфу про Едипа як кореляцію суперечливих термінів, об'єднаних у пари (нагадує, що глибинний сенс міфу про Едипа Леві-Стросс прочитував як кореляцію стосунку надоцінки спорідненості та її недооцінки, яка урівноважує стосунок спроби вирватися з автохтонії та неможливості досягнення такого результату). Він отримує в такий спосіб модель елементарної структури значення, яка обіймає чотири основні терміни, пов'язані відносинами супозиції та суперечності – так званий семантичний квадрат.

<sup>331</sup> Greimas A. Sémantique structurale. Recherche de méthode.– Paris, 1966.– S. 211.

<sup>332</sup> Greimas A. Elementy gramatyki narracyjnej / Przeł. Z. Kruszyński // «Pamiętnik Literacki».– 1984.– Z. 4.



Об'єднані у відповідні пари терміни семантичного квадрату замінюються на рівні поверхневої граматики власними іменами, а налагоджені стосунки – предикативними, модальними та атрибутивними функціями. Поверхневий рівень граматики можна інтерпретувати як перформацію нарративних висловлювань, тобто формування властивих нарративних речень. Початок і закінчення конкретної нарративної послідовності мало б бути ефектом реалізації певної граматичної передумови, тобто кон'юнкції термінів на її початку та диз'юнкції термінів на її кінці<sup>333</sup>.

Трансформативна модель оповіді в наступному десятилітті (тобто у сімдесяти роки) зазнає різних переворонь та реінтерпретацій. Вагомим її перетворенням я вважаю дослідження Юлії Крістевої<sup>334</sup>. Вона розуміє генерування і трансформацію оповіді, представлені в трансформативній моделі складниками компетенції (сукупність конвенцій, які уможливають оповідь) і трансформативним складником, тобто синтаксисом оповіді, як простір продукування тексту, простір праці письменника над знаками, внаслідок якої продукуються нові значення. Основою такого розуміння трансформації є одночасно інше розуміння оповіді. Леві-Стросс і Греймас, а також їхні послідовники вважали оповідь передусім переказом подієвої історії. Навіть якщо вони визнавали її нарративним висловлюванням (наприклад, Тодоров), то не робили з цього належних висновків. Натомість Крістева бачить в оповіді поле напружень між подієвою історією та висловлюванням наратора, які врівноважують одне одного. Адже нарація неодноразово стирає історію подій, пересуває її акценти і змінює її зміст, доповнюючи початкову ситуацію і

<sup>333</sup> Поп.: Ibid.– S. 197.

<sup>334</sup> Поп.: *Kristeva J. Le texte du roman.*– The Hague-Paris, 1970; *Kristeva J. Problemy strukturovaniia tekstu / Przel. W. Krzemien // «Pamiętnik Literacki».*– 1972.– S. 4.

ускладнюючи кінцеві перипетії героїв новими двозначностями й амбівалентностями багатоголосся. Виробництво текстів розуміється тут як дія (праця) наратора, яка змінює конвенційний (дослівний) сенс оповіді і формує непрозорі (відразу не читабельні) конфігурації подій у двозначному просторі висловлювання. Крім того, нарація приводить у дію, поза голосом наратора, чужі голоси і чужі тексти, пародіюючи, стилізуючи, іронізуючи інші висловлювання сучасності або минулого, творячи тим самим у тексті оповіді різні відсилання і зв'язки для ситуації героя, формуючи інтелектуальну тканину сенсів у даному тексті.

На початку сімдесятих років методологічна ситуація наратології здається складною. У колективному томі «*Sémiotique narrative et textuelle*»<sup>335</sup> Барт пише про виразне методологічне розщеплення семіотики оповіді. Він вважає, що в її рамках існують дві дослідницькі тенденції. Перша прагне до усталення структуральної моделі оповіді, що розкриває граматичні закономірності, згідно з якими має функціонувати оповідь. Друга тенденція спрямована на розуміння тексту як простору продукування значень, у якому триває безкінечний процес, відкритий на інші тексти і суспільство. «Отже, потрібно відрізнити, – пише він, – структурний аналіз від текстуального аналізу»<sup>336</sup>. Згадане роздвоєння перспектив помітне в усій книзі. Вміщені там статті написано відповідно до різних дослідницьких тенденцій. Праці Греймаса («Актанти, актори, фігури») та Маранди («Попелюшка: теорії колекцій і граф») залишаються у структуральній течії, натомість статті Барта (аналіз новели По), Александреску (аналіз дискурсу в оповіданні Мопассана «Ніч») та Шмідта (аналіз поеми Анрі Мішо) вже виразно звертаються до перспектив текстуального аналізу.

У середині сімдесятих років літературна семіотика, в основному під впливом наратології, остаточно увійшла у постструктуральну фазу. В той самий час продовжують функціонувати недиференційовані моделі і концепції, тобто такі, які чітко не відрізняють перспективи системи (граматики) від окремого тексту. Хочу навести тут два такі приклади. Обидва належать до сфери трансформативних моделей і обидва не диференціюють своєї методологічної перспективи. Перший приклад стосується генеративної моделі типу «тема – текст», яку запропонували

<sup>335</sup> *Sémiotique narrative et textuelle / Présenté par C. Chabrol.*– Paris, 1973.

<sup>336</sup> *Barthes R. Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe // Sémiotique narrative et textuelle.*– Op. cit.– S. 29.



російські дослідники Жолковський та Щеглов. Перші її замальовки вони зробили ще в шістдесяті роки<sup>337</sup>, а потім, під назвою поетики виражальності<sup>338</sup>, опублікували результати її розвитку в дев'яності роки.

Модель Жолковського та Щеглова передбачає три складники: вихідну тему, тобто загальний задум твору, набір засобів вираження, за допомогою яких загальний малюнок твору перетворюється на конкретний текст (третій складник) або окремих епізодів подієвої історії. Модель відтворює процес творення сюжету твору на зразок поведінки мовця, який до певної ситуації застосовує відповідне висловлювання природної мови. Автори приймають замкнений набір засобів вираження, який складається з десяти прийомів, наприклад, конкретизації, розбиття, контрасту, гармонізування, скорочення та поєднання<sup>339</sup>. Засоби вираження перетворюють задум у текст, тобто розвинену послідовність епізодів – подій. Концепція російських дослідників не диференціює застосування їхньої моделі. Вона може описувати творення тексту окремого й індивідуального, одного з епізодів цього тексту так само успішно, як і рід, жанр чи всю творчість письменника. Отже, модель не розрізняє, чи вона є відтворенням праці над конкретним текстом, чи процесом генерування за допомогою абстрактної граматики (набору засобів вираження) ідеального чи пересічного об'єкту (синтезу багатьох текстів).

Другий приклад становить модель граматики рішення, яку запропонував Томас Павел<sup>340</sup>. Вона відтворює рух драматичної фабули за допомогою генеративного дерева подібно до операцій генеративної граматики Хомського, вирізняючи чергові рухи-рішення персонажів у вигляді верхівок, які щоразу вказують дві можливості – проблему, яка стоїть перед персонажем, та її вирішення. Модель спрямована передусім на відтворення фабули, яка потрактовується як «структура рішень (зсунень), що їх приймає обмежена кількість акторів, які вирішують проблему в серії вдалих або невдалих рішень (...)». Фабула – це система дій, спрямованих на подолання проблем<sup>341</sup>. Фабула є завершеною тоді, коли всі проблеми, які стоять перед героєм, до-

<sup>337</sup> Пор.: *Żolkowski A., Szegełow J. Poetyka strukturalna – poetyka generatywna / Przeł. Stanisław Bałbus // «Pamiętnik Literacki».* – 1969. – Z. 1.

<sup>338</sup> *Жолковський А., Щеглов Ю. Работы по поэтике выразительности. Инварианты – тема – приемы – текст. Сборник статей.* – Москва, 1996.

<sup>339</sup> Пор.: Там само. – С. 15.

<sup>340</sup> Пор.: *Pavel Th. The Poetics of Plot. The Case of Renaissance Drama.* – Minneapolis, 1985.

<sup>341</sup> *Ibid.* – P. 118.

ходять до вирішення (happy end або смерть героя). Хоча модель було сформовано на прикладі драматургійної творчості, вона може слугувати для опису будь-яких сюжетних творів. Вона не розрізняє ані мовлення персонажів, ані конкретних текстів, вона на рівних правах може генерувати відокремлені фабули, як і синтетичні, жанрові, а також гіпотетичні. Отже, вона не розрізняє системи і тексту.

З польських наратологічних праць варто назвати книгу Катажини Роснер «Структуральна семіотика в дослідженнях літератури». Це спроба метатеоретичних розмірковувань про розвиток наратології передусім у структуралістській фазі. Авторка вирізняє дві наратологічні течії – функціональну семіотику та генеративну семіотику<sup>342</sup>. Дві інші праці поєднують наратологічну теорію з аналізом конкретних оповідань. Книга Вінценти Граєвського «Як читати сюжетні твори?» є в першій своїй частині лекцією про основні наратологічні категорії, які у другій частині успішно застосовуються для аналізу вибраних літературних творів<sup>343</sup>. Книга Богдана Овчарека «Семіотика і оповідь»<sup>344</sup>, обравши своїм предметом польську повоєнну новелістику (1945–1960), використовує для її опису трансформативну модель оповіді як у типологічній (граматичній), так і текстуальній перспективі, використовуючи її можливості пояснення як цілої формації текстів, так і окремих творів.

#### 4. Семіотика поезії

Основне родове розрізнення в літературній семіотиці, як я вже зазначав, стосується оповіді та поезії. У французькій традиції воно знайшло своє вираження навіть у відповідній видавничій практиці<sup>345</sup>, яка відокремлює публікації, присвячені поезії й оповіді. Виходячи з цього розрізнення, я хотів би присвятити увагу семіотичним проблемам поезії, як їх сприймали в середовищі і французьких, і російських семіотиків. Окреслю також семіотичну концепцію Марії Ренати Маєнкової, викладену в її «Теоретичній поетиці»<sup>346</sup> – репрезентативній для польських семіотиків.

<sup>342</sup> *Rosner K. Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą.* – Op. cit.

<sup>343</sup> *Grąjewski W. Jak czytać utwory fabularne?* – Warszawa, 1980.

<sup>344</sup> *Owczarek B. Opowiadanie i semiotyka. O polskiej nowelistyce współczesnej.* – Wrocław, 1975.

<sup>345</sup> Пор.: *Essai de sémiotique poétique / Par A. J. Greimas.* – Raris, 1972 та *Sémiotique narrative et textuelle.* – Op. cit.

<sup>346</sup> *Mayenowa M. R. Poetyka teoretyczna. Zagadnienie języka.* – Wrocław, 1974.

Як приклад, який характеризує погляди французьких семіотиків на поезію, обираю два, немов програмні, висловлювання А. Ж. Греймаса<sup>347</sup>. Дослідник бачить різні можливості визначення специфіки поетичного дискурсу як предмету літературної семіотики. У вступі до колективної публікації «Essais de sémiotique poétique» він вирізняє три концепції поезії. По-перше, він характеризує поезію як тип словесної діяльності, аномальної і аграматичної у стосунку до норми природної мови. По-друге, поезію він бачить як реалізацію особливої поетичної мови, яка володіє своєрідним набором прийомів. По-третє, поезія потрактовується, за Р. Якобсоном, як «проекція принципу еквівалентності з осі вибору на вісь комбінації»<sup>348</sup>. Сам автор виходить з типології поетичного дискурсу серед інших культурних практик і звертає увагу на її специфіку в єдності двох планів<sup>349</sup>. Він формулює це більш заплутано: «можна шукати визначення своєрідності поетичного дискурсу в обставині спільної наявності в його плані маніфестації двох паралельних дискурсів – фонемного та семантичного дискурсів»<sup>350</sup>, витворених на рівні глибоких структур. У більш ранній позиції<sup>351</sup> Греймас також говорив про двоплановість поетичного мовлення, під якою розумів єдність плану вираження і плану змісту. Крім того, його можна було розуміти як утвердження знакового характеру поезії, своєрідність якої мала б полягати в одночасно примовному характері її плану вираження (який наголошує функціональність будь-яких звукових та інструментативних операцій поезії, в яких використовуються поширені в мові зіставлення, звукові співзвуччя і контрасти для диференціації музичності вірша) та надмовного характеру її значення (плану, змісту), тобто податливості поезії на символізацію та значеннєвий синтез слів на надреченнєвому рівні. Пізніші праці принципово не змінюють цього погляду, натомість змінюють його методологічний характер. У пізнішій праці французький семіотик приписує поезії внутрішній генеруючий механізм, який, подібно

<sup>347</sup> Greimas A. The Relationship Between Structural Linguistics and Poetics // «International Social Science Journal». – 1967. – No 1; Greimas A. J. Introduction // Essais de sémiotique poétique. – Op. cit.

<sup>348</sup> Поп.: Jakobson R. Poetyka w świetle językoznawstwa / Przel. K. Pomorska // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia. – Т. 2. – Oprac. H. Markiewicz. – Kraków, 1972. – S. 34.

<sup>349</sup> Greimas A. J. Introduction // Essais de sémiotique poétique. – Op. cit. – P. 6–7.

<sup>350</sup> Ibid. – P. 14–15.

<sup>351</sup> Greimas A. J. The Relationship Between Structural Linguistics and Poetics. – Op. cit.

як у граматиці оповіді, включає в себе два складники: фонемний рівень та синтаксичний рівень (ототожнюваний із семантикою), який витворює одночасно два різні дискурси (у звуковому та синтаксично-семантичному планах).

Погляди Юрія Лотмана на поезію знайшли своє найповніше вираження у книзі «Структура художнього тексту»<sup>352</sup>. Вони наближаються до позиції, якій Греймас приписав концепцію, що розглядає поезію як на своєрідний продукт поетичної мови. Це виражається в основній для концепції Лотмана опозиції: протиставлення вірша – прози. Лотман посилається в цьому на досвід російського формалізму і пропозиції Р. Якобсона, який наголошував на поетичній функції віршового комунікату. Протиставлення вірша – прози, на думку російського дослідника, демонструє протилежність їхніх конструктивних принципів. У поезії домінує принцип повторення знаків на всіх рівнях висловлювання, а в прозі переважає принцип наступництва і продовження. Лотман звертає увагу на такі риси вірша, як повторення та звукова інструментація, алітерації та анафори, лексичні та синтаксичні паралелізми, повторення у строфічній композиції і т. д. Дія принципу повторення, на думку Лотмана, стосується також і значеннєвої сфери. Під впливом повторень і паралелізмів відбувається процес семантичного врівноважування рядків і вирівнювання їхнього значеннєвого вмісту. Так у поезії, яку Лотман формально поєднує з наявністю вірша, відбувається складний значеннєтворчий процес, який протікає інакше, ніж у прозі, та полягає у перетворенні всіх елементів мовлення. «Конструктивна поетика творить особливий світ семантичних зближень, аналогій, протиставлень та опозицій, який не узгоджується з семантичною сіткою природної мови, вступає із нею в конфлікт і бореться»<sup>353</sup>.

Найближчим до поетичної семіотики в Польщі є дослідницька програма Маєнної, заявлена в «Теоретичній поетиці». Дослідниця стверджує, що поетичне висловлювання можна вважати послідовністю мовних знаків: морфем, слів, речень, яка перетворює їхнє розмовне значення у значеннєві композиції другого ступеня, надбудовані над значеннями природної мови. Водночас між знаками у поетичному висловлюванні встановлюються нові відносини системної природи, настільки повторювані, що нашолюбують на думку про існування впливу потенційної «поетичної мови». Надмовний характер поетичного значення і своєрід-

<sup>352</sup> Lotman J. Struktura tekstu artystycznego. – Op. cit.

<sup>353</sup> Ibid. – S. 277.

ність системних стосунків між знаками в поетичному мовленні свідчать про недостатність в описі та аналізі поезії описових знарядь і технік мовознавства. Саме ця недостатність мобілізує потребу семіотики поезії, яка отримує доступ до механізмів мови другого ступеня.

Вихідним пунктом для характеристики своєрідності поезії в поетиці Маєнної, подібно до Лотмана, є опозиція вірш-проза. Нереченнєва сегментація вірша, встановлюючи певну наступність рядків, приводить у дію принцип повторюваності на всіх рівнях поетичного мовлення. Принцип повторюваності перетворює типові для мови відносини між знаками і будує з них нові значеннєві цілості вірша. Пишучи про літературний текст узагалі, Маєнова наділяє поетичну семіотику додатковими категоріями: поняттями завершеності та єдності поетичного тексту. Під завершеністю тексту автор «Теоретичної поетики» розуміє традиційні рамки «початку» і «кінця» твору, які впроваджують і замикають головну тему тексту. Особливим значенням вона наділяє поняття єдності. «Єдиний текст, – пише Маєнова, – мусить виконувати такі умови: 1) мусить бути твором одного надавача, тобто кожне «хочу», «знай», «відчуваю», «вважаю» в модальних рамках усіх речень тексту повинно мати «я», яке відноситься до тієї ж самої особи або тої ж самої групи осіб; 2) мусить мати того самого реципієнта, тобто всі «ти» можливих модальних рамок повинні стосуватися тієї самої особи або групи осіб; 3) нарешті, мусить мати ту ж саму тему»<sup>354</sup>. Таке поняття єдності викликало застереження літературознавців і спричинило полеміку з формулюваннями умов єдності, які, особливо у випадку сучасних наративних і поетичних текстів, фрагментарних і нелінійних, було визнано такими, що занадто обмежують<sup>355</sup>.

Не долучаючись до цієї суперечки, я хотів би звернути увагу на ще один аспект понять, які запропонувала Маєнова – завершеності та єдності. Поетична і літературна семіотика Маєнної, яка включає в себе ці поняття, не є відоокремленою. Подібні поняття, які збагачують поетичну та літературну семіотику, можна знайти у реферованих вище працях Греймаса та Лотмана. Греймас говорить про висловлювання, яке замикає дискурс, як про засіб, що перетворює його на поетичний твір або на ус-

<sup>354</sup> Maenowa M. R. Poetyka teoretyczna. – Op. cit. – S. 255.

<sup>355</sup> Поп.: Bolecki Włodzimierz. Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją // Teoretyczno-literackie tematy i problemy / Pod red. J. Sławińskiego. – Wrocław, 1986.

талену наративну історію<sup>356</sup> та про ізотопію (єдність) як редундантний пучок семічних категорій, які наголошують уживання повторів певних слів і тропів у тому самому або в різних текстах<sup>357</sup>. А Лотман надає великого значення наявності рамки в літературних текстах, розуміючи під нею наявності «початку» і «кінця» твору, які відмежують текст від тла<sup>358</sup>.

Поняття завершеності та єдності з'являються у згаданих авторів не тільки з приводу поетичних текстів; навпаки – вони належать, на їхню думку, до постійних властивостей літературних текстів узагалі. Завдяки ним стають помітними певні труднощі семіотики в аналізі поезії і літератури. Зокрема, проступає характерна паралельність, двоаспектність тексту – як реалізації граматики системи та як цілості, незвідними до граматичних правил. Завершеність і єдність виявляються в підсумку тими рисами тексту, які не можна звести до граматичних правил і семіотичної системи, та які в багатьох випадках є оригінальними й індивідуальними властивостями тексту, що формуються цілком у рамках твореного висловлювання. Симптоматичність цих понять полягає також у тому, що вони показують певне напруження і зміни в теорії та практиці літературної семіотики: вони виявляють пересування уваги семіотики з семіотичної системи (оповіді, поетичної мови, літератури) – головного героя ранніх праць Леві-Стросса (наприклад, «Структури міфів») або Барта (наприклад, «Вступ до структурного аналізу оповідей») – на саме продукування тексту та його оригінальність у стосунку до системи як сукупності правил. Саме такий погляд на семіотику висловила Юлія Крістева. «Для нас літературна семіотика є не осучасненим прикладом класичної риторики, а аналізом праці зі знаками, прикладом аналізу, який виходить з поняття тексту і прагне до узгодження його з міфічною або іншою системою, що перебуває на певному етапі розвитку науки. Знаки переносять ці міфічні і наукові перетворення у тканину мови, до мовної практики, що в підсумку виражається в суспільній історії, розвиток якої може залишатися неясним і невідомим»<sup>359</sup>. У згоді з цим переконанням звучить скромне прагнення

<sup>356</sup> Поп.: Greimas A. The relationship between structural linguistics and poetics. – Op. cit. – P. 9.

<sup>357</sup> Ibid. – P. 12.

<sup>358</sup> Поп.: Lotman J. Struktura tekstu artystycznego. – Op. cit. – S. 298.

<sup>359</sup> Kristeva J. Sēmanalyse et production du sens, quelques problèmes de sémiotique littéraire a propos d'un texte de Mallarmé «Un coup de dés» // Essais de sémiotique poétique. – Op. cit. – P. 209.



М. Р. Маєнової: «Ми хочемо поглянути на літературний текст як на майстерню з витворення нових знаків»<sup>360</sup>.

## 5. Від системи до культури та історії

З нашого нарису випливає, що семіотика оповіді значно більш диференційована, ніж семіотика поезії. Безсумнівно, головне, вирішальне для розвитку літературної семіотики річище міркувань протікало у сфері літературної оповіді, міфу, казки і наративних споживацьких форм. Однак ритм перемін в обох галузях літературної семіотики був, власне, таким самим – від семіотики системи до семіотики тексту. Разом з тим поняття граматики поступово виштовхувалось поняттям практики та продукування тексту. Однак такі показники тексту, як завершеність і єдність, які у системній фазі семіотики визнавалися рисами, запрограмованими відповідними граматичними механізмами, у підсумку виявились типологічними властивостями тексту: жанровою (наприклад, завершеність характерна, властиво, лише сюжетним текстам і відсутня у несюжетних творах) або індивідуальною кожного тексту (наприклад, єдність є умовою змістовності кожного тексту зокрема). З іншого боку, зростання ролі нарації у сучасних текстах і ролі метаформи в поезії спрямовували семіотику від відстежування повторюваних механізмів у різних текстах до визнання справжнім предметом досліджень продукування конкретного тексту або різних текстів поокремо. Відкриваючи мережу інтертекстуальних посилань в окремих текстах, семіотика відкривається на культуру, історію та суспільство. Також дедалі частіше не системність зв'язків між знаками, а сама знаковість висловлювання ставала достатньою диференційною рисою семіотики.

Так літературна семіотика в середині сімдесятих років увійшла у постструктуральну фазу. Цей процес підговували виступи групи Tel Quel (Юлія Кристева, Філіпп Соллерс, Жан Рікарду та ін.)<sup>361</sup> наприкінці шістдесятих років і закріпила практика радянських та російських семіотиків у сімдесяті та вісімдесяті, оприсутнена у польських антологіях їхніх праць («Семіотика культури» та «Семіотика історії Росії»<sup>362</sup>). Якщо для групи Tel

<sup>360</sup> *Mayenowa M. R. Poetyka teoretyczna.* – Op. cit. – S. 445.

<sup>361</sup> *Пор.: Théorie d'ensemble.* – Paris, 1968.

<sup>362</sup> *Semiotyka kultury / Wyb. I opr. E. Janus i M. R. Mayenowa, przedmowa S. Żółkiewski.* – Warszawa, 1975; *Semiotyka dziejów Rosji / Wyb. I przeł. B. Żyłko.* – Łódź, 1993.

Quel були характерними агресивність і радикалізм, який виражався в запереченні понять системи, автора та експресії та зміни їх поняттями тексту, різниці та виробництва, то праці російських семіотиків відзначалися набагато меншим радикалізмом і були більш практичними. Вони просувалися в напрямку до більш опосередкованих відповідей, пов'язаних передусім з типологічними дослідженнями.

Найпомітнішою рисою у постструктуральній фазі є послаблення стосунків між системою та текстом. У середовищі Tel Quel навіть визнали, що немає літературної системи, є лише літературні тексти, які продукують значення<sup>363</sup>. Лотман, своєю чергою, відвертав первісну залежність тексту від мови, стверджуючи, що хоча мови й творять тексти, то тексти також творять мови<sup>364</sup>, що є досить частою практикою в літературі й мистецтві, де оригінальний і переломний текст витворює характерну мову епохи, яку пізніше наслідують нащадки. Писання літератури є значущою практикою, тобто творенням літературних текстів з історичних семіотичних матеріалів, з якими письменник входить у певну значеннєву систему і накидає реципієнтам нове значення. Тим самим послаблюється методологічний зразок лінгвістики, яка пропагує мовоподібний характер літератури.

Саме в цих нових контекстах семіотика починає усвідомлювати, що культура впливає на літературні тексти як багатомовний генератор, що витворює різнорідний простір значень, у якому стирається відмінність окремих мов, натомість зростає й гусне мережа зв'язків, взаємних посилань і співзвуч різноманітних окремих текстів. Юлія Кристева впроваджує для означення цієї ситуації поняття інтертекстуальності. «Текстову взаємодію, яка створюється всередині одного тексту, ми називаємо інтертекстуальністю»<sup>365</sup>.

У рамках культури змінюється також ставлення до історії. Історія вже означає не тільки минуле, якого не можна жодним чином змінити, а часопростір, у якому безнастанно твориться нове ставлення до минулих подій і творить його змінна сучасність та нові інтерпретації. Культура, поєднана пам'яттю з минулим, генерує не лише своє майбутнє, а й творить своє минуле, стаючи у цьому сенсі механізмом протидії впливові природного

<sup>363</sup> *Пор.: Théorie d'ensemble.* – Op. cit. – P. 72–73, 92.

<sup>364</sup> *Пор.: Lotman J. Parę słów wstępu // Semiotyka dziejów Rosji.* – Op. cit. – S. 14–15.

<sup>365</sup> *Kristeva J. Problemy strukturowania tekstu.* – Op. cit. – S. 246.

часу<sup>366</sup>. Культурний контекст одночасно відкриває напруження й суперечності історії. Як показує Борис Успенський, у період великих реформ за часів Петра Великого було розірвано побутову комунікацію між владою та підвладними. Петро I і російське суспільство в ті часи послуговуються абсолютно різними мовами і культурними зразками. Коли відчайдушний цар запроваджує європейські звичаї, дворянство й селяни дотримуються свого, традиційного одягу й поведінки<sup>367</sup>.

У такий спосіб перед постструктуральною семіотикою відкривається новий горизонт, у якому труднощі й новаторство людської діяльності бачаться у зміненому світлі. Але також видно, що зміни, які відбуваються у межах дисципліни, сталися вже раніше в розумінні самого її предмету. Це вони змінили чутливість дослідників.

Ева Шари-Мативецька

## Мовлення і література

### До проблеми теорії мовлення Джона Л. Остіна

#### 1. Від мови в розумінні системи слів і граматичних правил до мови як живої мовленнєвої діяльності

В історії дослідження людського мовлення у ХХ столітті одними з найважливіших теорій виявились концепції трьох великих учених: Фердінанда де Соссюра, сформульовані у «Курсі загальної лінгвістики» (1916), Михайла Бахтіна – у «Проблемі жанрів мовлення» (1952–1953) та Джона Л. Остіна – в «Як діяти словами» (1962)<sup>368</sup>.

Такий стан речей став наслідком двох важливих обставин. Передусім це те, що теорії де Соссюра, Бахтіна та Остіна брали почергово участь у двократному, принциповому перетворенні методів опису мови та мовлення. А також те, що ці перетворення викликали аналогічні зміни в методах опису літератури, до чого спрчинились полідошники де Соссюра, Бахтіна та Остіна, серед яких були і є видатні творці теоретичних концепцій літератури. Отже, передусім у першій половині ХХ століття під впливом концепції де Соссюра методам дослідження мови і мовлення, а також літератури було надано структуральної форми. Пізніше, у другій половині ХХ століття, завдяки впливам концепцій Бахтіна та Остіна, ці методи набули виразно антиструктуральної форми. Переломним виявилось докорінно нове трактування явищ висловлювання та літературних творів: не як відображень свого роду системних, структурних властивостей, які приписуються взагалі цілому феноменові мови, а як живих, ситуативних дій, актів мовлення, якщо йдеться про висловлювання, та як особливих дій, творчих актів, які розігруються між авторами та читачами, якщо йдеться про літературні твори.

<sup>366</sup> Lotman J., *Uspienski B.* Rola modeli dualnych w dynamice kultury rosyjskiej (do końca XVIII w.) // *Semiotyka dziejów Rosji.* – Op. cit. – S. 49.

<sup>367</sup> Поп.: *Uspienski B.* *Historia sub specie semioticae* // *Semiotyka dziejów Rosji.* – Op. cit. – S. 179.

<sup>368</sup> У цій статті цитую цих авторів за такими виданнями: *Saussure F. De. Cours de linguistique générale* / Тіум. К. Kasprzyk, wstęp K. Polański. – Warszawa, 1991; *Bachtin M. Problem gatunków mowy* // *Estetyka twórczości słownej* / Тіум. D. Ulicka. – Warszawa, 1986; *Austin J. L. Jak działać słowami* // *Mówienie i poznanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne* / Тіум. B. Chwedeńczuk. – Warszawa, 1993.

Де Соссюр (1851–1913) є творцем системної лінгвістики, яку пізніше назвали структуральною. Він запровадив відоме розрізнення: мови як системного запасу слів і граматичних правил (*langue*) та висловлювання як індивідуальних уживань – за допомогою вибору та комбінації – отих системних складників (*parole*). Проте де Соссюр вважав коректним говорити виключно про цю системну іпостась мови як таку, що зосібна характеризує кожну з природних мов (наприклад, польську, англійську, французьку та інші). У його розумінні системна іпостась кожної з цих мов становить замкнену систему елементів (знаків), для яких характерні стосунки відносини, що їх диференціюють, починаючи від «вихідних» рівнів, фонологічного та морфологічного, й закінчуючи «кінцевими» – лексичним та синтаксичним.

Своєю чергою Бахтін (1895–1975) сформулював дві важливі теорії: концепцію діалогового і разом з тим діалогічного характеру людського мовлення та концепцію жанрів мовлення, тобто постійних і типових форм висловлювання. Предметом цієї другої концепції стали два основні типи висловлювання: примарне, просте, яке люди практикують у приватному спілкуванні (наприклад, щоденні різновиди діалогу, діалогові репліки, розповіді, листи), а також вторинні, складні, які використовуються в публічній і літературній комунікації (наприклад, романи, п'єси, публіцистичні форми, наукові праці)<sup>369</sup>.

Натомість Остін (1911–1960) є творцем концепції актів мовлення, такої ж істотної і впливової, як і концепції Бахтіна. Він звернув увагу дослідників на явища висловлювання як на сферу актів мовлення, а відтак – свого роду мовленнєвих дій, які виконують мовці у висловлюваннях, і разом з тим на факти реалізації цих висловлювань. На переконання Остіна, висловлювання як акти мовлення співстворяться трьома різновидами актів, які містять у собі відмінні дії, що їх виконують мовці. Перші з них – це локутивні акти: вони обіймають артикуляції мовцями звуків із певними значеннями, у межах конкретного словника і граматики; дивлячись на цю проблему ширше, можна сказати, що ці

<sup>369</sup> Про діалоговий і діалогічний характер людського мовлення Бахтін пише у праці «Проблеми поетики Достоевського». Треба додати, що в ХХ столітті багато вчених, окрім Бахтіна, визнаючи діалог основою міжлюдського співжиття, сформулювали своєрідні «філософії діалогу» (М. Бубер, Ф. Розенцвайг, Е. Левінас, у Польщі – Ю. Тішнер). Унікальність концепції Бахтіна полягає в тому, що її першоплановим предметом є діалог як форма прояву мовлення і літератури. Про цей контекст ідей Бахтіна, які стосуються діалогу і діалогічності пише Е. Касперський у праці: *Dialog i dialogizm. Idee, formy, tradycje.* – Warszawa, 1994.

акти обіймають творення словесних конструкцій, яким мовці надають певні сенси і певні віднесення. Одним словом, реалізувати в акті мовлення локутивний акт означає: сказати щось, наприклад, «Убий її!» (один з прикладів, якими оперує Остін). Другими з числа актів, які співстворять висловлювання як акти мовлення, є іллокутивні акти. Вони обіймають свого роду значеннєві дії, які виконуються мовцями через (а) говоріння чогось і водночас (б) з урахуванням руталізування або лише конвенціонального значення говоріння отого чогось (наприклад, наказу: «Убий її!» або поради: «Убий її!»). Інакше кажучи, реалізувати в конкретному акті мови локутивний та іллокутивний акти – це показати, як те, що сказано, повинен, у даній ситуації, розуміти співрозмовник (тут може враховуватись як інтонація, так і жест мовця; те саме висловлювання, наприклад, «Убий її!» – залежно від ситуації – може бути не тільки наказом, чи порадою, а й спонуканням). У кожному з цих випадків значення реалізованого висловлювання залежить від характеру, який мовець надає своєму актові іллокуції (в Остіна – дослівно – від іллокутивної сили), згідно з яким оте висловлювання, яке вже має певне значення, адже вже пройшло через акт локуції, співрозмовник остаточно розуміє у визначений спосіб (наприклад, як наказ, а не як раду). І врешті, треті акти, які співвизначають висловлювання як акти мовлення, – це перлокутивні акти. Вони обіймають результати і наслідки, які факти реалізації висловлювання викликають у реципієнтів і співрозмовників, наприклад, у їхніх переживаннях або поведінці. Словом, реалізувати акт мовлення як локутивний, іллокутивний та перлокутивний – це зробити так, що, наприклад, той, кому наказують: «Убий її!», дійсно виявляється доведеним до стану, в якому вбиває її, а не лише до переконання, що її треба вбити (що відповідало б пораді, а не наказу)<sup>370</sup>.

Про принципове значення теоретичних концепцій де Соссюра, Бахтіна й Остіна щодо мови та мовлення свідчить доробок багатьох інших дослідників, які розвинули їхні ідеї. Особливо важливим є те, що серед них були і є не тільки мовознавці, а й літературознавці. Тут відразу необхідно зауважити, що Бахтін сформулював і відносив свої концепції одночасно до мовлення й до літератури. Натомість вага теоретичного доробку мовознавця де Соссюра та філософа мови Остіна росла й росте услід за тим, як вони ставали і стають джерелом радикально змінених – спочатку в першій, а потім у другій половині ХХ століття –

<sup>370</sup> *Austin J. L. Jak działać słowami.* – Op. cit. – S. 640–653.



теоретичних методів опису всього явища літератури, а також усієї множини окремих питань, із нею пов'язаних. Зрештою, не інакше стоїть справа з теоретичними концепціями Бахтіна. Відновлювальне значення його ідей і переконань дало про себе знати власне на зламі першої та другої половин XX століття. Воно продовжує набирати ваги передусім завдяки літературознавцям, хоча в цьому мають свою частку, звичайно, і мовознавці<sup>371</sup>. Перші й другі, розвиваючи теоретичні здобутки Бахтіна, виводять з них нові терміни та поняттєві категорії, корисні в інтерпретації проблем мовлення та літератури. У цій короткій студії я можу лише назвати імена кільканадцяти великих дослідників, які відіграли й відіграють вирішальну роль в застосуванні теорій де Соссюра, Бахтіна та Остіна на тему мови і мовлення у літературознавчих дослідженнях і які, відтак, найбільше спричинилися до двократної зміни – впродовж XX століття – перебігу цих досліджень.

Передусім тут треба назвати великих, творчих продовжувачів системних, а беручи ширше, структуральних принципів лінгвістики де Соссюра: К. Бюлера, мовознавця, і Р. Якобсона, дослідника мови та літератури. Бюлер і Якобсон, розуміючи мову – за де Соссюром – як системне явище, яке вживається в індивідуальних висловлюваннях, поставили й розробили – як перші з дослідників – такі питання: що таке явище джерельного і повного вживання системних елементів мови, слів і граматичних правил у певній комунікативній ситуації, тобто в конкретному акті мовлення, у певному висловлюванні?; які функції мови в той момент актуалізуються? (Бюлер); як функції мови актуалізуються в розмовних, щоденних висловлюваннях, а як у висловлюваннях літературних, особливо поетичних?; за участю яких чинників – у першому й другому випадках – відбувається актуалізація відмінних функцій мови?; чим серед різних функцій мови є поетична функція? (Якобсон). Від обох згаданих тут учених походять перші схематичні описи: обігу мовлення між мовленнєвим апаратом надавачів і слуховим – реципієнтів (Бюлер)

<sup>371</sup> Тут варто послатися – для прикладу – на доробок польських дослідників мови та літератури, А. Вежбіцької та О. Окопєнь-Славінської. Обидві авторки займалися на польському ґрунті переломним значенням концепцій, які сформулювали, з одного боку, Бахтін у праці «Проблема жанрів мовлення», а з іншого – Остін у праці «Як діяти словами?» Пор.: *Wierzbicka A. Genry mowy // Tekst i zdanie. Zbiór studiów / Pod red. T. Dobrzyńskiej i E. Janus. – Wrocław, 1983; Okopiń-Sławińska A. Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacji teorii dzieła literackiego // «Pamiętnik Literacki». – 1988. – S. 1.*

та комунікативних зв'язків, які поєднують творців і реципієнтів літературних творів (Якобсон)<sup>372</sup>.

У другу чергу – з групи дослідників, які прищеплюють теорії де Соссюра, Бахтіна та Остіна на ґрунт літературознавчих досліджень, треба назвати Ю. Крістєву, проникливого інтерпретатора теоретичних концепцій Бахтіна. Крістєва перейняла від Бахтіна – критика теорії де Соссюра – два переконання, які тісно між собою пов'язані. По-перше, погляд, що те, що вважається системою мови, дослідники, по суті, висмикують з обмеженої множини людських висловлювань: не було б системи мови, якби люди попередньо не розмовляли. І по-друге, переконання, що у світі людського спілкування найважливішим, своєрідно значеннєвим явищем є не відносини: система – висловлювання, а відносини: висловлювання – інше висловлювання. Крістєва, виходячи з цих передумов, нав'язала увазі дослідників потребу аналізувати – особливо в літературі – міжвисловлювальний простір, який постає внаслідок, якщо це можна так метафорично окреслити, «зозулячого загнидження» одних висловлювань усередині інших: через явні й приховані цитування їх, або через видимі чи невидимі «переробки» їх в інших формах, одним словом, через застосування складних і різноманітних прийомів парафрази. Термін «інтертекстуальність», який запропонувала Крістєва і який широко застосовується сьогодні в літературознавчих дослідженнях, є загальною назвою отого міжвисловлювального простору, який творять літературні висловлювання (літературні твори – тексти), вступаючи між собою в найрізноманітніші види складних, але, що важливіше, внутрішніх зв'язків<sup>373</sup>.

Нарешті, треба назвати – після знайомства з духовними спадкоємцями де Соссюра і Бахтіна – подібних спадкоємців Остіна. Обмежуся тут називанням двох найвидатніших, які стали науковими авторитетами. Одним з них є Джон Р. Серль, філософ мови, автор праці «Дії мовлення. Дослідження з філософії

<sup>372</sup> Про згадані тут проблемні вузли теорій Бюлера і Якобсона пор.: *Zawadowski L. Główne cechy językoznawstwa funkcjonalnego / Przedm. Do: Jakobson R. i Halle M. Podstawy języka. – Warszawa, 1964; Lyons J. Semantyka / Tłum. A. Weinsberg. – T. 1. – Warszawa, 1984. – S. 53–59.* Найкращим джерелом інформації на тему концепції Якобсона є його праця: *Poetyka w świetle językoznawstwa // W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism / Wybór i wstęp M. R. Mayenowa, tłum. K. Pomorska. – T. 2. – Warszawa, 1989.*

<sup>373</sup> Див.: *Kristeva J. Slovo, dialog, powieść / Tłum. W. Grajewski // Bachtin. Dialog – Język – Literatura / Pod red. E. Kasperskiego i E. Czapplewicz. – Warszawa, 1983; Bachtin M. Problem gatunków mowy. – Op. cit. – S. 376–378.*

мови» (1968)<sup>374</sup>. Іншим – літературознавець Річард Оманн, автор багатьох праць, які публікуються з 1970-х років і з яких у Польщі найкраще відомі дві, перекладені: «Акти мовлення і дефініція літератури» та «Література як акт»<sup>375</sup>. Сьогодні до грона духовних спадкоємців Остіна треба зарахувати також дедалі більшу кількість нових послідовників «спільної справи» Остіна, Серля й Оманна. Серед цієї численної групи дослідників я назву тут – для прикладу – Монро і Бердслі, праця якого «Про поняття літератури» вміщена до «Pamiętnika Literackiego» поруч із працями Серля та Оманна у блоці статей, які представляють дослідників з «кола Остіна». Серед польських праць найбільше про теорії Остіна, концепції Серля та Оманна, а також про праці багатьох інших дослідників, серед них Берклі, можна прочитати у праці Войцеха Томасіка «Теорія актів мовлення і література. Від «етіології» до ідеології щирості»<sup>376</sup>. В ній інтерпретуються студії, опубліковані – з одним винятком – англійською мовою, які створені виразно в одній, англосаксонській традиції літературознавчих досліджень. Цю працю доповнюють розлогі примітки й багата бібліографія.

Серль здійснив детальний аналіз того, що відбувається в актах мовлення як іллокутивних актах на прикладі акту обітниці. Напрацювання Остіна на цю тему Серль вважає недостатніми через їхню надмірну загальність. Остін усталив, як ми вже знаємо, що мовці здійснюють акти іллокуції (а) в мовленні чогось, отже – посилаючись на інший, ніж перед цим, приклад – скажімо, у вимовлянні слів: «Я обіцяю, що буду там завтра» як обіцянки, і разом з тим (б) під кутом зору конвенціонального значення цього висловлювання як такого, що містить саме обіцянку (якби воно мало містити погрозу, мусило б бути висловлене в рамках іншої конвенції). На думку Серля, є більше підстав вважати, що правила, згідно з якими хтось обіцяє, за-

<sup>374</sup> Searle J. R. Czynności mowy. Rozważania z filozofii języka / Tłum. B. Chwedeńczuk. – Warszawa, 1987.

<sup>375</sup> Obmann R. Akty mowy a definicja literatury // Obmann R. Literatury jako akt / Tłum. B. Kowalik i W. Krajka // «Pamiętnik Literacki». – 1980. – Z. 2; У тому самому зошиті «Pamiętnika Literackiego» у блоці статей на тему «кола Остіна», поруч із працями Оманна, містяться також праці: Searle J. R. Czym jest akt mowy / Tłum. B. Kowalik i W. Krajki; Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej / Tłum. H. Buczyńskiej-Garewicz; Beardslay M. C. O pojęciu literatury / Tłum. G. Cendrowskiej; Naomi i Asa Kasher. Akty mowy, konteksty i cenne wieloznaczności / Tłum. G. Cendrowskiej.

<sup>376</sup> Tomasiak W. Teoria aktów mowy a literatura (Od «etiologii» do «ideologii szczerości») // Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie / Pod red. R. Nycza. – Wrocław, 1992.

свідчуючи це відповідною іллокутивною силою висловлюваних слів: «Я обіцяю Тобі...» – є конститутивними у стосунку до вживання цих слів. Бо тоді – в дослідницькому аналізі – увиразнюється те, що мовець здійснює акт обітниці зі щирим наміром, нітрохи не озираючись на існування в суспільстві регулятивних правил, які ніби зверху наказують людям виконувати обітниці. Зауважимо: іллокутивний акт обіцянки чи, точніше, мовленнєві дії, що утворюють цей акт, які Остін, подібно до всіх інших різновидів іллокутивних актів, інтерпретує загальною як ритуалізовані або конвенціональні, Серль інтерпретує детальніше як роздерті між мовленнєвими конститутивними діями (які мовець виконує відповідно до внутрішніх інтенцій) і мовленнєвими регулятивними діями (які мовець виконує на вимогу суспільних ритуалів і конвенцій). Явище, на яке вказує Серль, особливо стосується загальних у міжлюдських контактах дій обіцянки. Серль має на увазі, зрештою, подібно до Остіна, обставину, що люди дають одне одному як щирі, так і нещирі обіцянки (втілюючи декларовані наміри або відмовляючись від них). Зауважу тут, мимохідь, щоб докладніше повернутися до цієї теми згодом, що саме завдяки теорії Остіна – Серля літературна постать Дон Жуана, який зваблює жінок любовними обіцянками, віднедавна поєднується не тільки з поняттям бунтівної, ненаситної чуттєвості, а й з явищем «видимості правди», наявної у діях, що їх люди виконують за допомогою слів. Серлю йдеться передусім про розмежування нещирих і щирих обіцянок за допомогою якомога точнішого визначення мовленнєвих дій, які відповідають власне за нехибність обіцянок.

Сам Остін і в цьому пункті відбувся лише загальними міркуваннями: він обмежився відкривчим твердженням, що такі акти мовлення, як, наприклад, обіцянки, накази, застереження, угоди, заклади, офіційні повідомлення, наприклад, «...Нарікаю Тебе іменем...», «...Так...», які документують здійснення, наприклад, хрещення (людей або кораблів) чи вінчання (людей) – підлягають умовам фортуності. Остін перший звернув увагу на те, що мусить з'явитися цілий ряд сприятливих обставин, щоб ці акти мовлення було реалізовано мовцями щасливо, тобто щоб вони функціонували згідно з поставленими ними цілями або задуманими намірами, без якихось перепон, а тим більше без повного обернення у ніщо цих намірів і цілей. Остін перший звернув увагу й на те, що до названих тут актів мовлення, які є – за самою своєю логікою – саме актами, діями, що спричинюють появу фактів або станів речей, не можна застосувати критеріїв

істини й хиби. Треба, натомість, на думку Остіна, у випадку цих актів мовлення брати до уваги саме умови їхньої ефективної реалізації, або коротше – фортуності. У праці Остіна висловлювання, які є саме такими актами мовлення, тобто, наприклад, словами обіцянок, наказів, застережень, угод, закладів, офіційних повідомлень, отримали окрему назву. Остін назвав їх перформативними висловлюваннями, а коротше – перформативами. Він пояснював: «Ця назва походить, звичайно, від англійського «perfor»m», дієслова, що виступає, зазвичай, з іменником – назвою дії, яка вказує на те, що *виголошення висловлювання є виконанням якоїсь дії, чимось таким, про що звичайно не думають як лише про висловлення чогось*»<sup>377</sup>. Крім цього всього важливим є те, що Остін, знову перший, порушив проблему вирішення перформативних висловлювань з широкого гла висловлювань констатації, що їх здавна описують логіки і філософи мови. На думку Остіна, висловлювання констатації – на противагу до перформативних – не творять фактів або станів речей, лише стверджують або ж описують їх, наприклад: «Він біжить»; «Кіт сидить на килимку» (приклади Остіна). Бо висловлювання констатації, якщо розуміти їх дослівно, нічого не роблять, обмежуючись лише до говоріння про щось. Отже, висловлювання констатації – на відміну від перформативних – стверджують істинність або хибність знання, що посідають мовці, а не наміри або цілі, які вони декларують і які є рівнозначними з діями.

У праці Остіна «Як діяти словами» проблема протиставлення, яке поділяє перформативні висловлювання і висловлювання констатації, а також проблема фортуності перформативних висловлювань становлять, поруч із центральною проблемою висловлювань як актів мовлення, три великі, тісно між собою пов'язані питання. Не випадково питання, пов'язані з перформативними висловлюваннями, у тому вигляді, як їх виклав Остін, я розглядаю у цьому нарисі у другу чергу, з нагоди обговорення головних проблемних мотивів теорії Серля. Позиція Остіна в цих питаннях, в оригінальному формулюванні, ще стане предметом детального розгляду на сторінках цієї праці. Поки що хочу звернути увагу на те, що Остін і Серль, учитель і духовний спадкоємець, мають дещо спільне: вони приписують принципову вагу – в актах мовлення – актам іллокуції. Остін найважливішою – і в цій сфері – визнав загальну проблему, тобто те, що акти іллокуції є царинами своєрідно значеннєвих

<sup>377</sup> Austin J. Jak działać słowami. – Op. cit. – S. 555 (курсив автора).

мовленнєвих дій, у яких закорінюються перформативи. Натомість Серль, розбудовуючи й деталізуючи концепцію Остіна, вбачає в отих іллокутивних діях (а) сферу актів судження (використання мовлення для ставлення до світу, тобто суджень про нього) та (б) сферу пристосовування актів судження до стверджування, давання обіцянок і наказування.

Другим духовним спадкоємцем Остіна, якого обов'язково треба тут згадати, є літературознавець – Річард Оманн. У центрі його концепції стоїть переконання, що теорія актів мовлення Остіна є важливим джерелом пізнання сутності літератури. А відбувається це, як вважає Оманн, незважаючи на те, що література є лише сферою міметичних, а не реальних актів мовлення. «Стисло кажучи, літературний твір нібито наслідує (або переповідає) серію актів мовлення, які, по суті, не існують за його межами»<sup>378</sup>. В концепції Омання, яка міцно стоїть на ґрунті теорії Остіна, з'являється тут своєрідна диспропорція. Спробуємо її помітити і добре зрозуміти. Оскільки, на думку Омання, саме ця диспропорція, яку він свідомо створює, наштовхує дослідників на такі способи інтерпретації сутності літератури, які до цього часу не враховувались достатньою мірою.

Остін поєднував явища актів мовлення передусім з висловлюваннями, які люди практикують у реальних обставинах і умовах: реально і серйозно. Адже в цих ситуаціях висловлювання, демонструючи ті чи інші іллокутивні сили, які надають їм люди, а також виявляючись фортуними чи нефортуними, здійснюються саме як акти мовлення.

Тим часом Оманн намагається довести, що так само важливими явищами є акти мовлення, які виступають у літературі, хоча вони є лише міметичною ілюзією справжніх актів мовлення, а відтак містять у собі той різновид опосередкованості, якого немає в отих реальних актах, які здійснюються реально і серйозно. Крім того, Оманн намагається показати, про що я вже писала, що дослідницький аналіз оцих міметичних актів мовлення створює нові можливості розуміння сутності літератури. Розвиваючи обидва ці твердження, Оманн виходить із принципу, що основою як справжніх, так і міметичних актів мовлення є рівнозначність живого, чинного практикування висловлювання і «сухого» знання про суспільні конвенції практикування висловлювання. Через те, маючи на увазі і перші, і другі акти, він виразно стверджує: «Біля основ усіх іллокуцій лежить суспільство. Правила фортуності, як і граматичні правила, є харак-

<sup>378</sup> Ohmann R. Akty mowy a definicja literatury.



терними для певної культури; вони регулюють взаємні стосунки у даному суспільстві. Літературний мімесис визначає читача в уявному суспільстві через залучення його до актів, які це суспільство імплікують»<sup>379</sup>. Отже, диспропорція, яка пронизує концепцію Оманна та яку, як уже було сказано, він свідомо підтримує, полягає у єдиному сприйнятті і внаслідок цього на зрівнянні важливості двох видів явищ що їх Остін відділив, відокремив і у своєрідний спосіб ієрархізував. Отож, повернемося знову, в черговий раз, до теорії самого засновника.

Остін відділив від реальних ситуацій висловлювання такі ситуації, в яких мовлення набуває вигляду актів, що сприймаються, як він казав, не зовсім нормально, або паразитично. У зв'язку з цією проблемою, яку, треба зазначити, він широко не розвинув, Остін вказав на дві групи явищ. По-перше: на фіктивні акти мовлення, з якими ми маємо справу в літературі та при нагоді її відтворення – в цитатах і декламаціях. І по-друге: на акти мовлення, які виконуються реально, але не серйозно, що трапляється в акторській грі і в жартах. У розумінні Остіна, у цих і подібних ситуаціях іллокутивні сили висловлювання – а це стосується особливо перформативних висловлювань – послаблюються. Це відбувається тому, що на цілий ряд перешкод наражаються чинники, які – у реальних умовах і обставинах – беруть участь у внутрішньому формуванні висловлювань як актів мовлення. Реальна зацікавленість мовця у тому, що він висловлює – якщо це «хтось», хто говорить у поемі, або актор, який виголошує драматичний монолог – є лише вдаваною. Подібно стоїть справа – в обох наведених прикладах – з відповідальністю за свої слова. Адже як у випадку «когось», хто говорить у поемі, так і у випадку актора на сцені, губиться самототожність, яку кидають зазвичайнашальки кожного інтрасуб'єктивного висловлювання, чи це буде перформативне висловлювання, чи висловлювання констатації, – самототожність осіб, які говорять і «особових суб'єктів» висловлювань. У результаті такі якості висловлювання, як фортуність (особливо, якщо йдеться про висловлювання констатації) залишаються висіти в повітрі.

У своїй праці Остін пише про не зовсім нормальні й паразитичні висловлювання, тобто про висловлювання з послабленою іллокутивністю, кілька разів. На особливу увагу заслуговують зауваження, які він умістив про ці висловлювання наприкінці VIII розділу «Як діяти словами». Тут постійно треба пам'ятати про те, що висловлювання з послабленою іллокутивністю, які

<sup>379</sup> *Ohmann R.* Literatura jako akt.

дають про себе знати в літературі, театрі та жартах, Остін розглядає у зв'язку з принциповим питанням цілого ряду перешкод, на які наражається у реальному і серйозному житті (не тільки – в літературі, театрі та жартах) фортуність висловлювання. Про цю принципову проблему Остін згадує впродовж усієї своєї праці. В. Томасік, на дослідження якого ми вже посилалися, послуговується запозиченим від Остіна словом «етіологія» як терміном, що відокремлює всю цю сферу іллокутивного ослаблення, яке стосується висловлювання передусім у житті й поза ним, у мистецтві.

Від метра знову повернемося до духовного спадкоємця. Р. Оманн, маючи на увазі потребу своєрідного урівняння важливості реальних та ілюзійних актів мовлення, послався, про що ми вже знаємо, на поняття мімесису, яке має дуже старий, античний, аристотелівський родовід. Причому він відніс це поняття до ширшої сфери складників літературних творів, ніж той, який асоціювався цілими віками, згідно з аристотелівською традицією, з цією поняттєвою категорією. Не тільки до художніх світів літературних творів, а й до квазіактів мовлення, які в цьому художньому процесі виступають посередниками. В розумінні Оманна, в літературних творах міметично впливають висловлювальні акти, що їх виконують функційні суб'єкти мовлення, тобто акти, які перебувають у реально недоступному світі ані для творців, ані для читачів, інакше кажучи, звільнені від реальних передумов і комунікативних зобов'язань. Ось як про це говорить сам Оманн:

*«Літературний твір – це висловлювання, речення якого позбавлені іллокутивних сил, що супроводжували б їх у звичайних умовах. Його іллокутивна сила є міметичною. Під «міметичною» я розумію вдавано наслідувальну. Стисло кажучи, літературний твір нібито наслідує (або переказує) серію актів мовлення, які, по суті, за його межами не існують. Внаслідок цього читач уявляє собі суб'єкта мовлення, ситуацію, сукупність підпорядкованих подій і т. д. Отже, можна сказати, що літературний твір є міметичним також у ширшому значенні: він наслідує не тільки дії (визначення Аристотеля), а й безкінечно конкретне, нафантазоване тло своїх квазіактів мовлення. Завважимо, що уявний суб'єкт висловлювання й обставини, в яких він перебуває, можуть бути дуже неясно імпліковані, як, наприклад, у романі з усезнаючим наратором у третій особі»<sup>380</sup>.*

<sup>380</sup> *Ohmann R.* Akty mowy a definicja literatury (kursiv автора).

У цьому місці треба перш за все звернути увагу на те, що Омани, висловлюючи таку дослідницьку позицію, зміцнив існуючі вже до нього нові течії досліджень мімесису, наголошуючи на активній ролі мовних чинників як своєрідних посередників, які обумовлюють витворення цього явища в літературі. На це треба вказати тим більше, що такого роду дослідження вже давно й успішно розвиваються в Польщі. Спочатку вони поставали немовби відокремлено, натомість пізніше – під впливом, зокрема, Остіна та Омани. Авторитетами у першій фазі розвитку цих досліджень – у 70-ті роки були у нас Міхал Гловінський та Януш Лялевич. А потім, у другій фазі – в 70 і 80-ті роки – знову Гловінський, а також Ришард Нич і Зоф'я Мітосек<sup>381</sup>.

Тепер черга на розгляд інших, ще не до кінця прояснених справ, пов'язаних із концепцією Омани, а не тільки з її активною участю в дослідженнях мімесису в літературі, які так буйно розвиваються. Для Омани найважливішим питанням є взаємне обумовлення як з боку авторів, так і читачів – у стосунку до міметичних актів мовлення – живої практики висловлювань, реалізованих і в мовленні, й на письмі, а також «сухого» знання, яке накопичується в авторській і читацькій пам'яті про цю живу практику. Пошлюся тут на слова Омани, а висловлені там думки увиразню у двох власних доповненнях. «Автор вдає транслявання висловлювання, а читач приймає це вдавання. Конкретно кажучи, читач конструює (уявляє собі) суб'єкт мовлення як сукупність обставин, які супроводжують цей квазіакт мовлення, а потім робить його фортуниним (або неfortunним у випадку негідних довіри нараторів і т. д.)»<sup>382</sup>. Відразу завважимо: по суті автор виконує – посилаючись на те, про що Омани пише кілька речень раніше – іллокутивний акт писання літературного твору; натомість читач, зі свого боку, шукає у пам'яті такі випадки живих актів мовлення, які дозволили б йому відтворити і зрозуміти іллокутивність удаваних актів. А ось що Омани стверджує далі: «Літературний твір апелює до повної компетенції читача у сфері прочитання актів мовлення, але одним актом

<sup>381</sup> Перша фаза: *Głowiński M. Powieść młodopolska.* – Wrocław, 1969, див. особливо розділ «Про роман у першій особі» та: *Powieść a dziennik intymny // Gry powieściowe.* – Warszawa, 1973; *Lalewicz J. Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej // Tekst i fabuła / Pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Sławińskiego.* – Wrocław, 1979. Друга фаза: *Głowiński M. Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej // «Pamiętnik Literacki».* – 1980. – Z. 4; *Nycz R. Tezy o mimetyczności // Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze.* – Warszawa, 1993; *Mitosek Z. Mimesis, zjawisko i problem.* – Warszawa, 1997.

<sup>382</sup> *Omami R. Akty mowy a definicja literatury.*

мовлення, в якому сам читач безпосередньо бере участь, є акт, який я визначаю тут як «мімесис»<sup>383</sup>.

Омани, надаючи такого великого значення, з одного боку авторським удаваним способам вироблення міметичних актів мовлення, а з іншого – читацькому повному їх опануванню, дає нам одночасно зрозуміти, що вони не є пасивними явищами. Інакше кажучи, Омани вказує на те, що літературний мімесис, наслідуючи реальні висловлювання, показує їх ніби в усій красі, але, по суті, за межами їхнього комунікативного контексту, не можна описати як «те», що не діяло б, а в додатку – що не діяло б на полі іллокуції. Адже, як аргументує Омани, саме у такі дії, дії, що розігруються на цьому полі, літературний мімесис втягує як авторів, так і читачів. У міркуваннях Омани це, як мені здається, є найважливішим пунктом. Ми мусимо звернути на нього увагу і добре зрозуміти. Я свідомо повторюю тут слова, які я вже говорила, осмислюючи цю справу. Хочу звернути увагу, що саме те, що Омани наголошує й проблематизує активний характер літературного мімесису, дозволяє йому ствердити, що розуміння літературних творів як свого роду дій, актів, які відбуваються між авторами і читачами, є не тільки обґрунтованим, а й дає – до цього часу мало використовуваний – метод розуміння сутності літературних творів. Тож скажемо виразно, що біля основ теоретичного, цілісного розуміння літератури як акту, яке, услід за Остіном, розвиває Омани, лежить активний характер літературного мімесису, який він помітив, оцінив і описав.

Омани не задовольняється, як сам він висловлюється, «трактуванням літературних творів як структур, предметів чи артефактів»<sup>384</sup>. Він стверджує чітко і прямо: «Література має також і динамічний аспект»<sup>385</sup>. Тож усі свої дослідницькі зусилля він скеровує на розпізнання того, чим у літературі є отой динамічний аспект, як отой аспект у ній проявляється, у яких її складниках і власностях, в яких явищах, з нею пов'язаних? Ми вже знаємо, що, на думку Омани, отой динамічний аспект дає підстави розуміти літературу як особливий різновид дій: акту. Також ми вже знаємо, що – на його думку – підставою такого розуміння літератури треба було б вважати активний характер прихованих у ній міметичних актів мовлення. Розвиваючи наведені щойно переконання, Омани водночас прямо декларує себе

<sup>383</sup> Ibid.

<sup>384</sup> *Omami R. Literatura jako akt.*

<sup>385</sup> Ibid.

противником трактування літератури у статичний спосіб. Цей спосіб підходу до літератури обмежує поле розпізнавання того, що таке література, оскільки він вважає дослідницькими фетишами такі – скажімо – переконання, що вона «збудована з», або що вона є артефактом «на зразок урни чи ікони», або так само що їй властиві «структурність» або «символічність». А ось два невеличкі фрагменти полемічних тверджень Оманна, які зретаговано з думкою про дослідників, які з непохитною вірою культивують оті статичні описи літератури. «Вірші збудовано зі слів, але небезпека надмірної задоволеності цим твердженням полягає в тому, щоб не забути, з наскільки багатьох інших «речей» «збудовано» вірші». «Ми бачимо вірш як артефакт і описуємо його структуру. Якщо вона містить у собі динамічні імпульси, вони зупиняються у напруженні, яке їх нейтралізує»<sup>386</sup>.

Згідно з Оманном, погляд на літературу з динамічної точки зору дає дослідникам шанс відкриття і зрозуміння того, що відомі їм і, як здається, наскрізь вивчені її складники і властивості мають також свої актові виміри і значення. По суті – відомі мало і в принципі ще зовсім не вивчені. У здійсненні таких досліджень Оманн бачить новий шанс зрозуміти сутність літератури. В результаті Оманн, відносячи цей постулат до самого себе, здійснює власний перегляд – складників і властивостей літератури, що їх традиційно виокремлюють дослідники – під кутом зору їхньої актової природи. Оманн бере тут до уваги такі комплекси складників і властивостей, які традиційно вирізняються в літературі, як, наприклад, міметичність, креативність, риторичність, символічність, гра. При цьому Оманн усвідомлює те, що його пропозиції є, по суті, проектом майбутніх дослідницьких досягнень. Він чітко стверджує: «Проте, щоб могли вийти у цьому осмисленні літератури за етап довільних тверджень і пристрасного схиляння до їх визнання, нам потрібна допомога з боку теорії»<sup>387</sup>.

У праці Томасіка «Теорія актів мовлення і література», на яку я посилаюся вже втретє, досягнення Остіна, Серля, Оманна, а також починання багатьох інших інтерпретаторів цього кола аналізуються з більш однорідної перспективи, ніж та, яку я пропоную у цьому нарисі. Тому в ній враховуються інші проблемні вузли. Томасік не зіставляє Остіна і дослідників цього кола з дослідженнями, джерелом яких є, з одного боку, доробок де Соссюра, а з іншого – Бахтіна. Тож необхідно познайо-

<sup>386</sup> Ibid.

<sup>387</sup> Ibid.

митися також і з цим підходом до поставлених тут проблем. Тим більше, що для праці Томасіка характерне мериторичне багатство, а для самого автора – наукова компетенція.

## 2. Від одного до іншого типу дій: у мовленні й через мовлення та в літературі й через літературу

На цьому етапі повернемося до важливих подій у розвитку науки про мову та літературу ХХ століття, пов'язаних з іменами де Соссюра, Бахтіна та Остіна – щоб потім знову зайнятися теорією актів мовлення Остіна та її роллю в дослідженнях літератури.

Ф. де Соссюр є творцем системної лінгвістики, яку пізніше, в 20-ті роки, назвали структуральною. Бахтін прямо критикував лінгвістику де Соссюра<sup>388</sup>. Натомість Остін сформулював свою теорію актів мовлення на ґрунті рідної для нього «британської аналітичної філософії»<sup>389</sup>. І здійснив він це, треба наголосити, незалежно як від лінгвістики де Соссюра, так і від теоретичних переконань Бахтіна. Однак це не змінює факту, що в наші часи, наприкінці ХХ століття, після значного поширення знання про всі три теорії, можна констатувати значну роль не тільки Бахтіна, а й Остіна у зміні образу природи і функціонування мови, який багатьом поколінням дослідників нав'язав де Соссюр. Хоча, й на цьому треба ще раз наголосити, Бахтін критикував де Соссюра прямо й рішучо, натомість Остін взагалі не зайняв щодо де Соссюра ніякої позиції. Тим не менше і Бахтін, і Остін, як дослідники мови, займають у стосунку до теорії де Соссюра подібні протиставні позиції. Саме це стало причиною того, що в нашу добу, наприкінці ХХ століття, говорять про «спільну участь» Бахтіна і Остіна у зверненні уваги дослідників на необхідність зробити предметом наукового осмислення мову в живій комунікативній дії, тобто мовлення. Перетворення цієї потреби у реальні наукові прагнення й напрацювання принесло багато різних результатів. Серед них найважливішим виявилось відвернення від образу природи і функціонування мови, який на початку ХХ сторіччя створив де Соссюр. У центрі цього образу перебуває матеріальний і конкретний запас слів і граматичних

<sup>388</sup> Див. про це: *Bachtin M. Problem gatunków mowy.* – Op. cit. – S. 350, 376–377; принципову критику лінгвістики де Соссюра Бахтін здійснив у праці «Марксизм і філософія мови», опублікованій під іменем В. Т. Волошинова; ця праця досі не перекладена польською мовою; вона доступна російською у так званому репринті видавництва «Мунтон», Гага – Париж, 1972.

<sup>389</sup> Пор.: *Hempoliński M. Brytyjska filozofia analityczna.* – Warszawa, 1974.



правил, тобто система даної мови, наприклад, польської (*langue*), яка визначає всі без винятку висловлювання, сформульовані цією мовою, наприклад, польською (*parole*), своєрідно висловлювальні властивості яких, залежно від певних комунікативних контекстів, залишаються, однак, не до кінця визначеними.

Нагадаємо й прояснимо. По суті, вже в теорії де Соссюра з'явилася можливість трактування мовленнєвої діяльності як предмету наукового осмислення<sup>390</sup>. Саме завдяки отому розрізненню сфери *langue* (мови як системного, «кодового» репертуару слів і граматичних правил, знання якого обов'язкове для всіх мовців), і сфери *parole* (застосування отих системних, «кодових» елементів в індивідуальних висловлюваннях, в актах мовлення). Цю можливість, яка, як я зазначила, з'явилася в теорії де Соссюра, було відразу відкинуто. Адже де Соссюр обмовився, що справжнім предметом мовознавства може бути лише система іпостась якоїсь мови. І це через те, що їй властива однорідність складників і властивостей, знання якої мають усі, хто говорить цими мовами. Не може бути натомість – на його думку – предметом мовознавства ота сфера індивідуальних висловлювань, оскільки вони є сукупністю неоднорідних властивостей і складників, які підпадають під зацікавлення психофізіології, психології та соціології. Отже, предметом мовознавства як автономної наукової дисципліни де Соссюр визнав виключно системні іпостасі конкретних мов.

Саме Бахтін і Остін зробили сферу комунікативної діяльності у широкому розумінні – форм висловлювання, актів мовлення – повноправними предметами наук про мову. Завдяки обом цим ученим у полі уваги дослідників мови, а також літератури, знову опинилися явища, які де Соссюр хотів з неї вилучити. Бахтін і Остін здійснили це незалежно один від одного, а, крім того, кожен у свій спосіб. Ще раз звертаю увагу на ці обставини, хоча вже раніше наголошувала на них.

Бахтін – у спротиві де Соссюрові – пермістив центр тяжіння досліджень над сутністю мови саме на сферу живого спілкування людей. Ось яким аргументами він обґрунтовував свою позицію: «Окреме висловлювання, за всієї своєї неповторності і творчого характеру, жодним чином не можна розглядати як цілкомитов довільну комбінацію форм мови, як пропонує, напри-

<sup>390</sup> На це звертає увагу П. Пікер, один з відомих інтерпретаторів лінгвістики де Соссюра, у праці: *Struktura, wyraz, zdarzenie // Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie /* Tłum. E. Bieńkowskiej.– S. 223. Див. також: *Bachtin M. Problem gatunków mowy.*– Op. cit.– S. 377, 385–386.

клад, де Соссюр (а за ним багато інших лінгвістів), протиставляючи висловлювання (*la parole*) – акт суто індивідуальний – системі мови як суспільному явищу, обов'язковому для особистості».

«Коли в процесі конструювання висловлювання ми обираємо слова, ми майже ніколи не звертаємося до системи мови, до їхньої нейтральної словникової форми. Ми зазвичай черпаємо їх з інших висловлювань, в основному з тих, жанр яких споріднений з нашим, тобто близький з огляду на тему, композицію, стиль. Отже, ми добираємо слова відповідно до їхньої жанрової специфіки. Жанр мови – це не форма мови, а форма висловлювання»<sup>391</sup>.

Бахтін відкрив, що системна іпостась мови, яка виконує, як стверджував де Соссюр, роль джерельної основи щодо живого спілкування людей, врешті-решт розпорошується в надзвичайній складності і багатоплощинності отого спілкування, яке над нею цілковито домінує. Бахтін відкрив – далі – що значеннєвою матерією, в якій відбувається спілкування людей, є невичерпне багатство і функціональне різноманіття жанрів мовлення, тобто типових форм висловлювання, елементарних, своєрідно приватних, наприклад, щоденних діалогів, привітань, вибачень, обіцянок, співчуттів та складних, своєрідно публічних і літературних, наприклад, журналістських статей, романів, п'єс, поем. Крім того Бахтін відкрив, що своєрідними одиницями отого спілкування людей є конкретні висловлювання.

Своєю чергою Остін продемонстрував, як багато важливих явищ, вирішальних для перебігу міжлюдських стосунків, розігрується в живому нутрі висловлювання. Вихідним пунктом теорії актів стало відкриття існування перформативних висловлювань. Ми вже знаємо, що вони – самі по собі – є актами, діями, які спричинюють появу фактів або станів речей міжлюдського характеру. Через відповідне виголошення таких, наприклад, перформативних висловлювань, як: «Обіцяю, що буду там завтра...», «Нарікаю Тебе іменем...», «Виголошую тобі догану» даються комусь обіцянки, хрестять когось, сварять когось. Ми також уже знаємо, що послуговування перформативними висловлюваннями поєднується з ризиком появи цілого ряду неfortunності. Остін виділив перформативні висловлювання з широкого гла висловлювань констатації, які, як він спочатку вважав, на протигагу до перформативних, лише описують і стверджу-

<sup>391</sup> *Bachtin M. Problem gatunków mowy.*– Op.cit.– S. 377, 385–386.

ють, у правдивий або фальшивий спосіб, певні факти або стани речей.

Переходжу тепер до однієї проблеми, яку містить у собі теорія Остіна й про яку я дотепер свідомо не писала.

Одне відкриття наштовхнуло Остіна на інше відкриття. У VI і VII розділах своєї праці Остін пропонує нашій увазі нове, змінене вихідне положення своєї теорії. Він доходить переконання, що опозицію, яка вимальовується між висловлюваннями констатації та перформативними висловлюваннями не треба розуміти як абсолютну, оскільки у принципі трапляється, що і висловлювання констатації спрямовані на «зроблення чогось». Ось як Остін сам себе переконує до такої інтерпретації цієї проблеми: «Може бути цілком ясно, що я розумію під: «Починається напад» або «Зачини двері», але цілком незрозуміло, чи це задумано як твердження – чи як застереження»<sup>392</sup>.

Для Остіна від цього моменту найвиразнішим питанням стає звернення уваги дослідників на два важливі явища.

По-перше, на те, що висловлювання, незалежно від того, чи вони мають перформативний характер, чи характер констатації, значать виключно у зв'язку з реальними ситуаціями, в яких вони здійснюються.

А по-друге, на те, що висловлювання людей у реальних ситуаціях треба потрактовувати як акти мовлення, які складаються з окремих, хоча й співіснуючих мовленнєвих дій.

Я вже писала про те, що Остін найважливішими з цих дій вважав іллокутивні дії. На його переконання, саме ці дії є вирішальними для тих чи інших ситуативних значень, які надаються висловлюванням, а відтак впливають на такий чи інший перебіг людських стосунків. Крім того, Остін вказав на те, що, виконуючи іллокутивні дії, люди матеріалізують усю складність і всю амбівалентність отих міжлюдських стосунків, які формуються за їхнім посередництвом. Ось промовистий фрагмент праці Остіна, присвячений можливостям запуску, за посередництвом іллокутивних дій, цілого «вахляра» як удаваних, так і реальних словесних дій. Цей фрагмент не випадково міститься у VIII розділі праці Остіна:

«У випадку іллокуції мусимо бути готовими провести необхідні розрізнення – які розмовна мова, крім цілковито виняткових випадків – не помічає – між

(а) дією намагання або наміру (вдавання, переконання, пред'явлення, починання), щоб здійснити певну іллокутивну дію, та

<sup>392</sup> Austin J. L. Jak działać słowami. – Op. cit. – S. 644.

(б) дією результативного здійснення, доповнення, доведення до вдалого завершення такої дії.

Це розрізнення є, або повинне бути, банальністю теорії нашої мови, якою ми говоримо про «дію» взагалі. Але раніше ми звертали увагу на його особливу вагу в зв'язку з перформативами: завжди можна, наприклад, намагатися комусь подякувати або когось поінформувати, але в різні способи зазнати невдачі, оскільки той хтось не слухає або сприймає наше висловлювання як іронічне, або не був відповідальний за щось там і так далі»<sup>393</sup>.

Перформативні висловлювання особливо наражаються на ризик появи цілого ряду неfortunностей. Тут вступають у гру не тільки ті їхні різновиди, які Остін називає у цитованому щойно фрагменті. Інші неfortunності стають предметом його уваги на сторінках усієї праці. Адже стається й так, що саме з боку надавачів перформативних висловлювань бракує декларованих намірів, маніфестації або наміри дій є нещирими або просто порожніми жестами (наприклад, випадку обіцянок чи вибачень). Зауважимо: шанси перформативних висловлювань, які так часто зазнають поразки, приховуються в особистому слові граматичної форми першої особи однини теперішнього часу дійсного способу. В цій формі, настільки ж виразній, як і обманній, вони зазвичай формулюються. Перформативні висловлювання, які наражаються на ризик невиконання і невзаємності, є символами складності й амбівалентності, що пронизують міжлюдські стосунки, які вони самі й формують»<sup>394</sup>.

Відкрити ним дослідницьку галузь Остін назвав філософією мови. Натомість Бахтін свою дослідницьку сферу називав іноді мовознавством, іноді філософією мови. Значна відмінність і паралельність назв, які застосували Остін і Бахтін щодо шанованої наукової галузі, не були випадковими.

Вже творчі послідовники де Соссюра, Бюлер і Якобсон, огорнули своєю дослідницькою увагою певні аспекти живого і ре-

<sup>393</sup> Ibid. – S. 650–651.

<sup>394</sup> Серед польських інтерпретаторів Остіна на цей аспект його теорії, який прямо пов'язаний з проблематикою складності та амбівалентності міжлюдських стосунків, першою звернула увагу Г. Борковська. Вона зробила це в рецензії на французьке видання книги американської авторки С. Фельман «Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues» («Pamiętnik Literacki», z. 3, 1987). Незалежно від інтерпретативних ідей Фельман і Борковської, я порушила цю проблематику з нагоди інтерпретації сюжетних переплетень у романі М. Віртемберської «Мальвіна, або здогадливий серця», див.: Szary-Matywiecka E. Malwina czyli głos i pismo w powieści. – Wrocław, 1994. – S. 64–69, 38–139.

ального спілкування людей, на що так відкривчо вказали Бахтін і Остін.

Але перед тим, як поговорити про це більш детально, скажемо виразно і відразу: теорії Бахтіна й Остіна проникають у течію і вглиб феномену спілкування людей за посередництвом висловлювання; про це свідчать цілком нові терміни і категорії, які створили ці дослідники; натомість теорії Бюлера і Якобсона стосуються лише певних складників реальних ситуативно-комунікативних умов, які мусять з'явитися, щоб мова перетворилася на індивідуальні висловлювання, щоб у цих висловлюваннях вона почала виконувати певні функції, відповідно до вимог даних комунікативних ситуацій; не випадково головною метою концепцій Бюлера і Якобсона було схематизування мовних і позамовних чинників, які спільно творять реальні обставини, в яких мова перетворюється на висловлювання, а також класифікація функцій мови, що виступають у певних різновидах висловлювання, наприклад, у розмовних і літературних комунікатах, особливо в поетичних творах. Через те теорії Бюлера і Якобсона, хоча й спрямовані на осмислення мови в комунікативній діяльності, не проникають у живу реальність цього явища, що характерно, власне, для теорій Бахтіна і Остіна.

Бюлер вибудував трискладову класифікацію функцій мови, які проявляються у висловлюваннях: функція репрезентації, функція вираження та вокативна функція. Бюлер достосував цю класифікацію до свого поділу висловлювання, або акту мовлення, як він його називав, на три складники: надавача, адресата та зовнішню ситуацію, до якої відноситься висловлювання. У розумінні Бюлера, від домінації у висловлюванні якогось із цих складників залежить вид його функціональної спрямованості. Отже, висловлювання може бути експресивним (якщо в ньому переважає функція вираження), референтивним (якщо найважливішою в ньому є функція репрезентації) або ж вокативним (якщо у висловлюванні головну роль відіграють звернення до адресата).

Тут треба пояснити термінологічну збіжність. Бюлер вживав поняття акту мовлення у спосіб, який я щойно окреслила. Це розуміння поняття не є, звичайно, таким, яким воно виступає в теорії Остіна. Знавець сучасних мовних теорій, Лаенс, пишучи про розуміння акту мовлення у Бюлера, вважав необхідним додати: «Цей сенс терміну «акт мовлення» відрізняється від того, який виступає у працях, що спираються на Остіна»<sup>395</sup>.

<sup>395</sup> Lyons J. Semantyka. – Т. 2. / Przeł. A. Weinsberg. – Warszawa, 1989. – S. 55.

Класифікаційні схеми, які запровадив Бюлер, розширив і змодифікував Якобсон – не порушуючи, однак, дослідницького принципу, що аналізу підлягає вживання мови в конкретних висловлюваннях, інакше кажучи, застосування і функціоналізування її у межах вибраних складників процесу комунікації та водночас висловлювання. Йдучи за цим принципом, Якобсон виділив – поруч із тими, що виокремив Бюлер – три чергові складники процесу комунікації і разом з тим висловлювання. При цьому він проголосив, як попередньо Бюлер, що кожен з нововідкритих складників активізує окрему функцію мови.

Першим складником, який виділяє Якобсон, є код, мова, яка виступає посередником в обміні висловлювання або комунікату між надавачем і реципієнтом. Він становить джерело висловлювань, у яких домінує метамовна функція. Коли співрозмовники обмінюються зауваженнями про мову, якою говорять, або коли пересвідчуються, чи однаково розуміють слова, які вживають, у їхніх висловлюваннях бере гору метамовна функція.

Другим складником є контактні умови, які уможливають з'єднання надавача і реципієнта. Цей складник, своєю чергою, становить джерело висловлювання з фатичною функцією. Йдеться тут про ситуації, в яких співрозмовники формулюють висловлювання, які спрямовані на встановлення комунікативного зв'язку, підтримання або продовження його всупереч несприятливим, технічним або психічним, обставинам (що має місце, наприклад, у телефонних розмовах, «комедійних» непорозуміннях і сварках).

Третім складником є той аспект процесу комунікації і разом з тим висловлювання, який Якобсон визначив як комунікат і який він описово довізначив як привертання уваги надавача та реципієнта через сам комунікат. Цей складник, який відзначається незвичайністю комунікату або його оздобністю чи дивністю, становить джерело поетичної функції. Вона проявляється, що природно, через існування літературних творів, особливо поетичних, але, крім цього, дає про себе знати завжди, коли, формулюючи мовні висловлювання для привертання уваги оточення, використовує своєрідні поетичні засоби, наприклад, риму, асонанс, алітерацію, інверсію (що має місце, наприклад, у рекламних комунікатах і з нагоди урочистих висловлювань).

Є ще три інші термінологічні інновації, які запровадив Якобсон до класифікаційних схем Бюлера. Експресивну функцію Якобсон перейменував на емотивну функцію; її осередком продовжує залишатися безпосередній вираз позиції надавача ви-



словлювання, який має викликати враження у його реципієнта. Далі, вокативну функцію він перейменував на конативну; її джерелом залишилась орієнтація надавача висловлювання на його реципієнта, безпосередні звертання до нього. І нарешті, функцію репрезентації Якобсон перейменував на пізнавальну функцію; хоча і в цьому випадку поле її операцій не змінилось (надалі йдеться про спрямованість висловлювання на означення чогось, наприклад, якоїсь реальності).

Бюлер і Якобсон включили до поля своїх зацікавлень сферу parole, яку віддалив де Соссюр. Тим не менше, вони керувалися дослідницькими принципами, введеними з лінгвістики метра. Тому в явищах реальних висловлювань, індивідуальних, а водночас ситуативно визначених, вони вбачали лише акти вживання мови, застосування і функціоналізування її. А не – як у переломний спосіб зробили це пізніше Остін і Бахтін – дії, що їх виконують люди в мовленні і через мовлення, акти мовлення і жанри мовлення; дії всуціль індивідуальні, коли дивитися на них ізсередини мовців, а водночас ситуативно визначені, коли брати до уваги зовнішню сферу, в якій вони і здійснюються.

Джерелом відмінностей у підходах Бюлера і Якобсона та Бахтіна і Остіна до явища висловлювання стало відмінне трактування ними природи й функціонування мови. Бюлер і Якобсон, за де Соссюром, приписували мові матеріальну і конкретну природу. І тому вони бачили в ній щось попереднє у стосунку до висловлювання, щось одночасно системне і структурне. Натомість Бахтін і Остін – кожен у свій спосіб – розуміли природу мови як щось парадоксальне і феноменальне. І тому, не розділяючи проблему мови та проблему мовлення, вони поставили у полі уваги дослідників явище вживання мовлення в різнорідних сферах людської діяльності (Бахтін) та в живій різнорідності таких, а не інших ситуацій (Остін).

Аби побачити те, що побачили Бахтін і Остін, треба мало і водночас багато: вивчити працю Бахтіна «Проблема жанрів мовлення» та працю Остіна «Як діяти словами». Для початку можна було б поміркувати над I розділом праці Бахтіна і VIII розділом праці Остіна. Саме з цього коронного VIII розділу праці Остіна я процитую тут два чергові фрагменти, які підтверджують, як мені здається, мої міркування і висновки:

«Коли ми виконуємо локутивну дію, ми використовуємо мовлення. Але в який саме спосіб ми використовуємо його в цій ситуації? Адже існує дуже багато його функцій або способів уживання мовлення, а спосіб і сенс, у яких ми «вживаємо» його

в цій ситуації, створює велику різницю в наших діях у певному визначеному сенсі (...). Існує велика різниця, чи ми радимо, чи тільки подаємо ідею; чи справді наказуємо; чи обіцяємо у дослівному розумінні, чи тільки повідомляємо про якийсь туманний намір; і так далі».

«В останні роки ми дедалі чіткіше усвідомлюємо, що ситуація, в якій постає висловлювання, має велике значення, а також що вжиті слова треба певною мірою «в'яснити» через контекст, у якому вони мали бути висловлені або фактично були висловлені в рамках мовного обміну»<sup>396</sup>.

Переворот у розумінні мови, а ширше, мовлення, який відбувся у II половині ХХ століття, вслід за поширенням інформації про досягнення Бахтіна й Остіна, можна порівняти з тими радикальними змінами, які в першій половині ХХ століття структуральна лінгвістика вносила до існуючих багатовікових традицій мислення про мову. Невипадково нашу увагу привертають певні аналогії між спрямованістю й акцентами праць Бахтіна і Остіна та переконаннями Вільгельма фон Гумбольдта, вченого доби романтизму, який вважається творцем «сучасної філософії мови»<sup>397</sup>. Оскільки він визнавав, що мову не можна сприймати як витвір, тому що вона є творчою діяльністю, витворюванням. Поль Рікер багато років тому, ще до поширення інформації про праці Бахтіна та Остіна, вказував на те, що переважання структуральної лінгвістики стримує дослідницькі течії, які, починаючи саме від лінгвістики, передбачають існування живої, змінної, а разом з тим творчої природи мови. На це вказував також Ганс Георг Гадамер: «Виключається історія, не тільки перетворення одного стану системи в інший, а взагалі процес створювання культури і людини у мовній творчості. Те, що Гумбольдт називав витворюванням, протиставленим готовому витворові, означає не тільки діахронію, зміну і перехід від одного стану системи до іншого, а саме народження, з усією притаманною йому глибокою динамікою, у кожному з нас і в усіх разом – творів слова»<sup>398</sup>. А ось як польський дослідник, Болеслав Анджеєвський, характеризує основні принципи філософії мови самого Гумбольдта:

«З переконанням Гумбольдта про апріорне джерело мови тісно пов'язаний погляд, який розуміє її як активний феномен,

<sup>396</sup> Austin J. L. Jak działać słowami... – Op. cit. – S. 645–646.

<sup>397</sup> Ricoeur P. Struktura, wyraz, zdarzenie. – Op. cit. – S. 225.

<sup>398</sup> Gadamer H. G. Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej. – Kraków, 1993. – S. 399.

що постійно змінюється. Мова не є один раз створеним і потім мертвим знаряддям для називання речей, її треба розуміти у сенсі безперервного процесу, який ніколи не закінчується. Вона є не витвором (*ergon*), а діяльністю (*energeia*) [...] Вона є повторюваною працею духу, яка прагне зробити артикульований звук здатним до вираження думки. Тож ставлячи за мету визначення мови, не можна брати до уваги її остаточну, виражену в скам'янілих граматичних правилах, іпостась, натомість треба врахувати, головним чином, конкретні акти мовлення. Мова щоразу наново конститується, визначається у кожному новому висловлюванні»<sup>399</sup>.

Зауважимо, що Бахтіну й Остіну, за наявності більш-менш аналогічних передумов, залежало саме на зрозумінні комплексу явищ, у цій інтерпретації, за посередництвом визначень «конкретні акти мовлення», «кожне нове висловлювання».

А ось іще один важливий аспект.

Ми повинні усвідомлювати те, що творці давніх філософій мови, не тільки Гумбольдт, а й філософи-граматики XIV століття, Арнольд і Ланцелот із Пор-Рояля усвідомлювали те, що допоміжні поняття у вивченні питання, що таке мова, яка її сутність, можна вивести з міркувань про її функції. Разом з тим вони ставили це питання абсолютно інакше, ніж це робили і роблять тепер, особливо посиляючись на здобутки Jakobsona. Оті давні філософи мови, Гумбольдт, а раніше Арнольд і Ланцелот, замислювалися передусім над такими проблемами: які основні функції мови?; в яких інтелектуальних діях вони виражаються?; чим є мовлення людини щодо її мислення? Ці філософи, приймаючи за аксіому, що мову було створено для того, щоб люди могли переказувати свої думки одні одним, виокремили як основні дві її функції: комунікації думки і репрезентації думки. Арнольд і Ланцелот намагалися встановити, як ці дві функції співвідносяться між собою, інакше кажучи, розмірковували над питанням відповідності слова і образу думки. Натомість Гумбольдт намагався вирішити, яка з цих двох функцій є основною. Він вважав, що друга: функція репрезентації думки.

У світлі всього цього глибоко обґрунтованим є те, що Бахтін почав виклад своєї теорії про жанри мовлення одночасно від

<sup>399</sup> Andrzejewski B. Przyroda i język. Filozofia eszszego romantyzmu w Niemczech. – Warszawa – Poznań, 1989. – S. 42. Речення, виділене курсивом, походить з праці самого Гумбольдта. Джерело цієї цитати містить праця Анджеєвського. Цьому німецькому філософові мови Анджеєвський присвятив також іншу свою працю: Wilhelm von Humboldt. – Warszawa, 1989.

дискусії з де Соссюром і згадки про ті давні, притлумлені «школою» де Соссюра, розуміння функцій мови:

«Лінгвістика XIX століття, починаючи від Вільгельма фон Гумбольдта, хоча й не піддавала сумніву комунікативну функцію мови, однак намагалася пересунути її на другий план, як щось побічне; а на центральну позицію вона висувала функцію незалежного від спілкування формування думки. Саме такий сенс має відома формула Гумбольдта: «Навіть якщо не брати до уваги потребу спілкування людей між собою, мова і так була б для людини необхідною умовою мислення, в тому числі в ситуації тривалої самотності»<sup>400</sup>.

Незалежно від того, що Бахтін, на відміну від Гумбольдта, основною функцією мови вважав комунікування думки, він, проте, звертався до концепцій отих давніх філософів. Адже вони ставили в центрі уваги як одну велику проблему те, що де Соссюр роз'єднав, стверджуючи, що мова є чимось первісним у стосунку до мовлення і що її аналіз повинен випереджати осмислення мовлення. А саме: у центрі уваги вони ставили активність мовлення і активність думки як два безнастанно пов'язані між собою аспекти сутності мови. Остін, творячи теорію іллокуції, проблематизував, по суті, саме явище активної співдії значеннєвих порухів думки і мовлення у ситуативно визначених актах мовлення. Тож я вважаю, що взявши до уваги поданий тут, а також в усій моїй праці, огляд проблематики живого, активного, ситуативного характеру мовлення, ми зможемо краще зрозуміти критику функцій мови у версії Jakobsona, яку здійснив Laenc<sup>401</sup>. Знаменно, що ця критика не охопила класифікацію мови, яку запропонував Бюлер, трискладову, простішу, ближчу до традиції Гумбольдта.

Випадки зв'язків теорії актів мовлення Остіна з дослідженнями літератури дуже численні. Проте не всі вони полягають у настільки широкому використанні теорії Остіна, як це відбувається у відомій уже нам концепції Omanna, сконкретизованій навколо двох головних питань: міметичної природи актів мовлення у літературних творах і разом з тим у складній, актової природі самих літературних творів, які створюють видимість правдивості отих актів. Так само суттєвими є також інші, вужчі застосування теорії Остіна до літературознавчих досліджень. Або зосереджені навколо загального принципу цієї теорії як такої, що кидає нові, додаткові «пучки світла» на складність

<sup>400</sup> *Bachtin M.* Problem gatunków mowy. – Op. cit. – S. 358.

<sup>401</sup> *Lyons J.* Semantyka. – T. 1. – Op. cit. – S. 57–59.

явищ мовлення і разом з ним літератури. Або засновані на окремих, наявних у цій теорії, поняттєвих категоріях, які дозволяють ламати найрізноманітніші традиційні проблематизації і в такий спосіб увиразнювати неочевидні аспекти складності мовлення та літератури.

Тож не можна не назвати тут цілісні інтерпретації теорії Остіна, які здійснили загальноновизнані вчені – Еміль Бенвеніст і Жак Дерріда. Вони залишаються, що дуже важливо, поза впливами британської аналітичної філософії, з якої походить ця теорія. На ґрунті літературознавчих досліджень ці інтерпретації не викликали такої «лавини» коментарів і дискусій, як концепція Оманна, але вони, безсумнівно, так само важливі.

Лінгвіст, а також соціолінгвіст, автор праці «*La philosophie analitique et le langue*» (1963), Бенвеніст був першим коментатором ідеї Остіна «на континенті»<sup>402</sup>. В цій праці він схвалив ідею відокремлення перформативних висловлювань. Проте водночас він дав їм власне пояснення, яке розходиться з інтенціями Остіна. Аналізуючи перформативні висловлювання, Бенвеніст наголошує не на тому, як Остін, що вони є рівнозначними з діями, а на тому, що вони прямо уповноважують себе як дії. Ось фрагмент міркувань Бенвеніста:

«Перформативне висловлювання існує тільки тоді, коли воно уповноважує себе як дію. За межами обставин, які надають їй перформативного характеру, воно перестає бути тим, чим є. Будь-хто може закричати у громадському місці: «Проголошую загальну мобілізацію». Не маючи можливості, за браком необхідного авторитету, стати дією, цей заклик – це тільки слова; їх можна потрактувати як порожній звук, дитячі витівки чи божевілля. Перформативне висловлювання, яке не є дією, не існує. Перформативне висловлювання існує виключно як дія»<sup>403</sup>.

Різниця у розумінні перформативних висловлювань між Остіном і Бенвеністом є принциповою. Бенвеніст, приймаючи ідею перформативних висловлювань, відкидає те, що для Остіна було сутністю. Переконавання про перформативні висловлювання, що зраджують, у різноманітні способи, діям, які люди хотіли б за їхньою допомогою здійснити або які навіть удавано здійснюють. Словом, Бенвеніст не порушує проблематики фортуності перформативів, або, точніше кажучи, проблематики нефортуності перформативів як явище, яке формує міжлюдські стосунки

<sup>402</sup> Benveniste E. *La philosophie analitique et le langue* (1963) // *Problèmes de linguistique générale*. – Paris, 1966.

<sup>403</sup> Benveniste E. *Op. cit.* – P. 273.

на рівні з фортуними перформативами. Я схилиюсь до переконання, що Бенвеніст, отже, бачив у перформативах найочевидніші випадки «зростання» конвенціональності та результативності висловлювання. Зацитуймо знову фрагмент розмірковують Бенвеніста, який становить доповнення до уривка, наведеного вище:

«Дієслово «говорити» здатне сформувати перформативне висловлювання, якщо формула: «Я говорю, що...», висловлена у відповідних умовах, творить нову ситуацію. Таким є правило гри. Зустріч офіційного характеру не може розпочатися, поки голова не проголосить: «Починаємо засідання». Учасники бачать, що він є головою. Це дозволяє йому сказати: «Будемо вважати, що засідання розпочалося». В такий спосіб, в устах цієї особи: «Засідання розпочалося» є дією, натомість «Вікно відчинене» – констатацією. У цьому полягає різниця між перформативами та висловлюваннями констатації»<sup>404</sup>.

Тим часом для самого Остіна найважливішим було те, що перформативні висловлювання беруть участь у процесах впливу людей один на одного, взагалі роблять щось, здійснюють щось, доводять до чогось у фортуний чи нефортуний спосіб з тієї чи іншої точки зору. Одним словом, що мають силу викликати якісь наслідки. Тож Остін брав до уваги не тільки те, що перформативні висловлювання є в тому робінні чогось – зважаючи на обставини, в яких вони з'являються – результативними.

Не можна тут не навести влучні та ясно сформульовані висновки Гражини Борковської, які стосуються відмінності підходів Остіна і Бенвеніста до проблеми перформативів:

«В Остіна перформатив або реалізує те, що передбачає, або ні. Його успішність обумовлюється багатьма застереженнями. Оксфордський філософ говорить про необхідність дотримуватись певних правил і попереджає, що їх недотримання загрожує поразкою. Для Бенвеніста результативність перформативної формули становить її сутність. Якщо перформатив не є фактичною дією, це означає, що він не є перформативом або перестав ним бути. Ось вам лінгвістична версія епікурейського парадоксу, який вчить не боятися смерті, бо коли вона приходить, нас уже немає»<sup>405</sup>.

Остін, звертаючи увагу на перформативи, на їхню складну природу, яка поєднує в собі властивості висловлювань і дій, по суті, видобував не світло денне живу природу ілюкції, яка

<sup>404</sup> Ibid.

<sup>405</sup> Borkowska G. *Op. cit.*



спонукає кожен акт мовлення, пульсує явними й неявними значеннями вирішеннями, які виявляються фортунами чи не-фортунами. Це для Остіна було найважливішим.

Своєю чергою, важливість праці Жака Дерріда, присвяченої Остінові, «Підпис, контекст, подія»<sup>406</sup>, обумовлюється двома чинниками: впливовою позицією самого Дерріда серед сучасних дослідників культури і водночас її значною проблемною наповненістю. Дерріда є творцем деконструкції, дослідницького напрямку, спрямованого, із застосуванням скальпеля безжального аналізу, на ревізію головних пізнавальних понять, які з найдавніших часів і до наших днів слугували й слугують для побудови «споруд» європейської культури: філософії, мистецтва, літератури, а серед них також мовознавства<sup>407</sup>. Отже, не випадково, пишучи про Остіна, Дерріда шокуючо свідомо ускладнює матерію своїх міркувань. Адже йому йдеться про те, щоб віддати шану важкому новаторству теорії Остіна. А разом з тим про те, щоб показати, що це новаторство міцно пов'язане з певними пізнавальними аксіомами, закоріненими у європейську культуру, а в науковій практиці культивовані за принципом очевидності. Тож Дерріда звертає увагу, що теорія Остіна, незважаючи на своє новаторство, враховує передусім те, що в комунікативному контексті в акті мовлення, у події здійснення перформативу тісно пов'язується з проявом інтенції суб'єкта мовлення, дослівно, зі свідомою присутністю інтенції суб'єкта мовлення у цілості його акту вираження. На думку Дерріда, в європейській культурі саме завдяки такого роду поняттєвим категоріям, як «суб'єкт мовлення», «свідомість», «інтенція» взагалі осмислюються явища комунікації. Тим самим Дерріда намагається довести, що теорія Остіна обминає чинники, які призводять до того, що міжлюдське порозуміння відбувається не тільки у площині єдності сенсу, яку продовжують загальноприйняті поняття конвенціональності, правильності та інтегральності комунікації. Для Дерріда найважливішим з цих чинників є те, що акт висловлювання не можна віднести не тільки до цілком, без решти свідомої та інтенціональної мовленнєвої активності суб'єкта, а й до одного єдиного суб'єктного джерела. З цих міркувань Дерріда сверджує, що комунікація, міжлюдське спілкування, відбувається разом з усіма позасвідомими та позаінтенціональними

<sup>406</sup> Польський переклад: *Sygnatura, kontekst, zdarzenie* // *Pismo filozofii* / *Тім. В. Банасіак*. – *Kraków*, 1993.

<sup>407</sup> Див. про це в книзі: *Nucz R. Tekstowy świat. Dekonstrukcjonizm a wiedza o literaturze*. – *Op. cit.*

значеннєвими залишками, неловимими для горизонту єдності сенсу. Отже, на думку Дерріда, не можна зверху, в площині регулятивного нормування, як це чинить Остін, виключити ризик неуспішності у сфері комунікації, яка полягає у вживанні перформативів, через формулювання певних правил порозуміння.

«Остін досліджує можливість і джерело невдач, або ж «нещасних випадків» перформативного акту висловлювання. Отже, він визначає шість обов'язкових і достатніх умов успіху. В ознаках «конвенціональності», «правильності» та «інтегральності», які входять до цього визначення, ми неминухо знаходимо: ознаки контексту, який можна вичерпно окреслити, вільної й наявної у цілості процесу свідомості, цілковито повного значення чогось, яке панує над собою – ось телеологічна юрисдикція повного поля, організуючим центром якого залишається інтенція. Крок Остіна є знаменним і типовим для цієї філософської традиції, з якою він хотів би мати якомога менше спільного. Вона полягає в переконанні, що можливість негативного є певною структурною можливістю, що невдача є суттєвим ризиком цих процесів, а потім у виключенні цього ризику – безпосередньо одночасним жестом, в ім'я своєрідної ідеальної регуляції – як випадкової і зовнішньої мови, яка нічого не говорить про явище»<sup>408</sup>.

Твердо тримаючись своїх позицій, Дерріда піддає аналізу дві відмінні ситуації присутності джерела висловлювання, які витворюються відповідністю усних і писемних висловлювань. Дерріда стверджує, що Остін дивиться на цю відповідність як на очевидну річ, яка гарантується сигнатурою, підписом, що уповноважує писемні висловлювання. На підтримку своєї думки Дерріда цитує слова самого Остіна: «Підпис є, звичайно, необхідним, бо написані акти висловлювання не приєднуються до свого джерела, як це має місце у мовленнєвих актах висловлювання»<sup>409</sup>. На думку Дерріда, підпис, знак розсунутої, розбитої присутності джерела висловлювання, є комплектом цілком неочевидних і помилкових явищ. На його переконання, треба було б узяти до уваги те, що підпис матеріалізує в собі всю складну гру між ідентичністю та одиничністю джерела висловлювання – і його поверхневостю та змінністю. Крім того, Дерріда вважає, що, по суті, в цей тип феноменальної гри, неочевидної та помилкової, влітається інтенція, про яку говорять, що вона керує, у кожному комунікативному контексті, появою висловлювання.

<sup>408</sup> *Derrida J. Sygnatura, kontekst, zdarzenie*. – *Op. cit.* – S. 271–272.

<sup>409</sup> *Ibid.* – S. 279.

Час зайнятися – як для повноти образу, так і для контрасту – працями польських учених, присвяченими теорії Остіна та розвиткові її понятійних категорій. Уже не звертатимось тут до згаданих раніше праць про міметичний характер актів мовлення, які виступають у літературних творах. Зосередимо увагу на інших польських позиціях, які розробляють, багато в чому спираючись на теорію Остіна, проблематику мовлення і висловлювання, а ширше – форм і функцій мовлення.

Першою, найранішою публікацією є праця Анни Вежбіцької «Жанри мовлення». Другою – праця Александри Окопєнь-Славінської «Теорія висловлювання як основа комунікативної теорії літературного твору». Однак треба зазначити, що ця дослідниця також раніше порушувала і розвивала проблематику висловлювання в цілому ряді своїх студій, які опублікувала у книзі «Семантика поетичного висловлювання». Третьою публікацією є праця Данути Уліцької «Інгарденова філософія літератури у світлі теорії літератури як акту мовлення»<sup>410</sup>.

Найважливіша обставина, пов'язана з цими працями, полягає в тому, що теорія актів мовлення Остіна є однаково важливою концепцією, що й теорія жанрів мовлення Бахтіна. На це я хочу звернути увагу в першу чергу. Отже, в цих працях можна знайти додаткові аргументи, крім тих, які я вже надела, на користь обґрунтованості зіставлення обох теорій, Остіна і Бахтіна, таких, що в осмисленні явищ мовлення й висловлювання рухаються у тому самому ідейному напрямку. Проте не можу не зазначити, що автори названих праць не займаються переломним значенням теорії Остіна та Бахтіна у стосунку до структуральних дослідницьких орієнтацій. А відтак тим більше не увиразнюють факту, який є головним проблемним мотивом всієї моєї студії. Проте ця справа є складною. Автори цих праць не порушують цього питання, однак використовують ті можливості нових підходів і розумінь проблем і явищ, які постали внаслідок занепаду структуралізму під «спільним» впливом теорій Остіна і Бахтіна, так і в результаті відродження, у відновленій іпостасі давніших, герменевтичних та феноменологічних дослідницьких орієнтацій, які були загальмовані структуралізмом.

Не випадково сьогодні до теорій Остіна та Бахтіна звертаються ті дослідники, для яких продовжують бути близькими ідеї,

<sup>410</sup> *Wierzbicka A. Genry mowy: Tekst i zdanie.* – Wrocław, 1983; *Okopień-Stawinska A. O postaciach znaczenia wypowiedzi (1976) // Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria.* – Wrocław, 1985; *Okopień-Stawinska A. Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego // «Pamiętnik Literacki».* – 1988. – Z. 1; *Ulicka D. Ingardenowska filozofia literatury w świetle teorii literatury jako aktu mowy // Poszukiwania teoretycznoliterackie.* – Warszawa, 1989.

розроблені у рамках структуралізму, а також молодші, які шукають, після відступу структуралізму, відновлені або цілкомити нові дослідницькі сфери, від феноменології до деконструкції.

І тут на увагу заслуговують два факти. Один пов'язаний з працею Окопєнь-Славінської «Теорія висловлювання як основа комунікативної теорії літературного твору». А другий – з працею Уліцької «Інгарденова філософія літератури у світлі теорії літератури як акту мовлення». А саме – знаменним є спосіб, у який Окопєнь-Славінська, переходячи в своїх міркуваннях від питань, які порушив Остін, до проблем, які розвивав Бахтін, висвітлює зміну ставлення дослідників до концепції системи мови як джерела появи висловлювання. Так само знаменним є цілий ряд ідейних і поняттєвих збігів, які Уліцька знайшла між феноменологічною теорією літератури Інгардена та концепціями Остіна і Бахтіна.

Це перший факт. Зміну стосунку дослідників до трактування мови як системи і водночас до концепції системи мови як джерельної основи висловлювання Окопєнь-Славінська подає як процес поступовий і безконфліктний:

«Поки в центрі зацікавлень лінгвістики залишалась виключно система мови, доти висловлювання існувало у дослідницькій свідомості тільки через посилання на систему як випадок її вживання. З розвитком теорії висловлювання ці відносини виявлялись недостатніми, а на перший план почали виходити міжвисловлювальні стосунки, які локалізують висловлювання у світі інших висловлювань»<sup>411</sup>.

Тим часом зміна у свідомості дослідників, на яку вказує Окопєнь-Славінська, була довгим і складним процесом, який відбувався впродовж усього ХХ століття й не був безконфліктним. Ця зміна в свідомості мала свою історичну драматургію, кульмінація якої припадає на 60 та 70-ті роки. Її головними «акторами» стали не творчі послідовники де Соссюра, Бюлер, Якобсон та Бенвеніст, а Остін і Бахтін, учені, які спочатку були мало відомі в Західній Європі<sup>412</sup>. Ця одна зміна свідомості стала по-

<sup>411</sup> *Okopień-Stawinska A. Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego.* – Op. cit. – S. 177.

<sup>412</sup> Роль першого популяризатора теорії Остіна «на континенті» відіграв Д. Урмсон, організатор конференції в Руамон на тему британської аналітичної філософії. Про це пише Бенвеніст на самому початку праці, яку я реферувала і цитувала. При цьому йому прикро, що він не знає точної дати цієї конференції. Однак наводить розлогі фрагменти публікації, яка увінчує її доробок і яка була видана в Парижі в 1962 році. Подібну роль у стосунку до Бахтіна відіграла Крістева.

чатком цілої лавини набагато глибших змін свідомості дослідників. Усі ці обставини я намагалася показати у цій праці.

Окопень-Славінська у власній теорії стосунків між системою мови та висловлюванням спирається водночас на проблематизацію і термінологію Остіна та Бахтіна. Проте вона не заторкає полеміку Бахтіна з де Соссюром як творцем поняття системи мови та контраргументи Бахтіна, які й створюють цю полеміку. Тож необхідно сказати, що Бахтін, вказуючи на залежність висловлювання від інших висловлювань, піддав сумніву взагалі принцип залежності висловлювання від системи мови<sup>413</sup>. Цей принцип Окопень-Славінська не піддає сумніву. Щоправда, всі свої мисельні зусилля вона спрямовує на те, щоб показати обмежену участь системи мови у «появі висловлювання як знакового комунікату, зрозумілого у певному мовному колі». Проте водночас вона не тільки передбачає таку участь, а й сприймає її як залежність від попередньої і разом з тим системної *materia prima*. Ось фрагмент міркувань Окопень-Славінської:

«Система обумовлює можливість появи, а не саму появу висловлювання як знакового комунікату, зрозумілого в певному мовному колі. Ступінь зрозумілості висловлювання, який забезпечується системними правилами, є все-таки обмеженим, він зводиться – загалом кажучи – до розуміння локутивного змісту речень і певних граматично детермінованих реченневих сполук. Залежність від системи не пояснює ані прагматичного значення висловлювання, ані його референтивних ефектів, не пояснює, яким комунікативним досягненням є саме це висловлювання, не висвітлює жодних мотивів його появи, не показує як індивідуального творіння, яке здійснюється в часі (хіба що на рівні відхилень від мовної норми), ані не подає його як видовжену і завершену семантичну конструкцію. Тим більше – не визначає його місце серед інших висловлювань. Усі ці значеннєві властивості проявляються лише через співвіднесення висловлювання зі складною реальною комунікативною ситуацією, властивою для його творення та рецепції, в тому числі до його співвіднесення з жанровими зразками»<sup>414</sup>.

Але треба зауважити, що, розвиваючи свою теорію, Окопень-Славінська посилається і на Остіна, і на Бахтіна. Вважаю, що тепер, коли нам у найзагальніший спосіб уже відомі їхні концепції, це можна буде побачити.

<sup>413</sup> Див.: *Bachtin M.* Problem gatunków mowy.– Op. cit.– S. 377, 385–388.

<sup>414</sup> *Okopień-Sławińska A.* Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego.– Op. cit.– S. 177–178.

А ось і другий факт, про який ми побіжно вже згадували.

Уліцька ґрунтовно і широко пояснила питання збігів між феноменологічною філософією літератури Інґардена та теорією актів мовлення, яку «спільно» розвинули Остін і його послідовники. Другою ланкою порівнянь, до яких вона включила Інґардена, є теорія жанрів мовлення Бахтіна. Тож я можу зі зрозумілих причин окреслити лише сутність цієї ініціативи. Вихідним пунктом стало для Уліцької переконання Інґардена в тому, що коли осмислюється мовлення, тобто, коли, наприклад, досліджують розмову чи спогад, різні типи логічних суджень, коли йдеться про літературні твори та їхніх героїв, – осмислюються, по суті, дії мовця. Головним проблемним мотивом у міркуваннях Уліцької є такі слова Інґардена: «Мовлення, яке до когось спрямоване, є формою дії мовця», а «слова, які висловлюються, є певного роду дією»<sup>415</sup>. Натомість Уліцька у своїй праці поставила собі за мету показати всю феноменологію літератури Інґардена у світлі, в якому на неї ніхто раніше не «дивився», пояснити найважливіші її складники, теорію правди, теорію квазісуджень, теорію літературності за посередництвом мови, якою їх до цього не інтерпретували, тобто дослідити їх у якнайбільш інновативних термінах. Найважливішим з цих інновативних термінів є іллокуція. Саме це нове «знаряддя» дозволяє Уліцькій «вдихнути новий дух» у цілий ряд шанованих інґарденівських понять, зокрема, в поняття функції висловлювання. Керуючись знанням про іллокуцію, Уліцька пояснює інґарденівські функції висловлювання як акти дії, диференційовані з точки зору того, хто, коли, до кого й навіщо говорить. А не лише як напрямки, цілі висловлювання. Отже, у цій іллокутивній перспективі функції висловлювання – це спрямування, цілі висловлювання, які конститууються в і через живі, значеннєві дії висловлювання.

Завершуючи міркування про ці два факти, пов'язані з дійсно переломним впливом теорій Остіна та Бахтіна на практику старших і молодших дослідників, повернемося до праці Окопень-Славінської про теорію висловлювання як джерело комунікативної теорії літературного твору. Адже до цього часу ми не замислювались, у якому контексті авторка цієї праці застосовує теорії Остіна та Бахтіна і як їх інтерпретує. Я зазначала тільки те, що, переходячи від однієї з цих теорій до іншої, вона пропонує власну концепцію стосунків, які поєднують систему мови і висловлювання.

<sup>415</sup> Цит. за: *Ulicka D.* Ingardenowska filozofia literatury w świetle teorii literatury jako aktu mowy.– Op. cit.– S. 363.



Окопєнь-Славїнська займається явищем висловлювання з перспективи своєї власної комунікативної теорії літературного твору. З цієї позиції вона розуміє висловлювання широко, ширше, чи радше ще ширше, ніж це робить Остін, тобто не як суб'єктний акт мовлення, одиничну мовленнєву дію, яка відбувається у конкретній ситуації, потенційне джерело взаємостосунків людей, а як комунікативну дію, здійснення складних висловлювальних дій надавання і сприймання. Саме це комунікативне, виразно надавально-рецептивне розуміння явища висловлювання свідчить про те, що Окопєнь-Славїнська черпає натхнення не тільки з теорії Остіна, а й Бахтіна. Адже її рівною мірою цікавить як понадчасова комунікативна природа явища висловлювання, так і постійно творені та відтворювані, від доісторичних часів і по сьогоднішній день, жанрові форми висловлювання. Програмно комунікативне спрямування Окопєнь-Славїнської має ще й такий наслідок, що теорія Остіна з'являється в її міркуваннях у «зміненій іпостасі». Це стверджує сама дослідниця. Окопєнь-Славїнська спрямовує свої зусилля, як я вже сказала, на аналіз висловлювання у значно ширшому контексті, ніж це має місце в Остіна, поширює дії локуції, іллокуції та перлокуції на всі сегменти комунікативного простору, який за допомогою висловлювання поєднує надавача та реципієнта. В Остіна простором дії локуції, іллокуції та перлокуції є одиничний акт мовлення, формування висловлювання як значущої дії у свідомості та вустах того, хто власне говорить до іншого. Адже Остін цікавить лише, якщо так можна висловитись, «досягання» когось іншого у висловлюванні та водночас через висловлювання, а не повна, «обмінна» комунікація між одним й іншим суб'єктами мовлення. В Остіна це, як ми знаємо, є сферою перлокуції, отих значеннєвих «дотикань» когось іншого, наприклад, застерігання його або тільки налякування, якби висловлювання-застереження не виконало свою роль. Найкращим способом виявлення відмінностей, які – у справі, що є предметом нашого обговорення – розділяють позицію Окопєнь-Славїнської та позицію Остіна, є наведення тверджень самої дослідниці:

«У комунікативній перспективі три часткові акти, які виділяє Остін, такі, що співтворять повний акт мовлення: локуція, іллокуція та перлокуція, виявляються водночас трьома стадіями семантичної реалізації мовлення. Отже: локуції можна приписати значення, яке має організована знакова послідовність, що розглядається незалежно від комунікативного оточення або така,

що просто не бере участі у комунікації, нічия й позбавлена референтивної сили; іллокуції можна приписати значення, яке знакова полідовність отримує, стаючи висловлюванням, тобто через підпорядкування надавчій комунікативній інтенції, що проектує ситуацію сприймання і функцію висловлювання (в тому числі його референтивні відносини); а перлокуції можна приписати значення, які вона, локутивно та іллокутивно оснащена, фактично отримує у сприйнятті»<sup>416</sup>.

«Перетворення теорії Остіна», яке здійснила Окопєнь-Славїнська, є подібним до тих принципів, які ми знаємо з пропозицій Бенвеніста. Як ми пам'ятаємо, він вбачав сутність перформативного характеру висловлювання в його результативності, тобто в тому, що фактично, а не лише потенційно, у намірі чи в передумові щось здійснює, щось робить. Своєю чергою Окопєнь-Славїнська, доокреслюючи, зі свого боку, природу перформативності висловлювання, вказує на вирішальну роль співзалежностей, які виникають між надавчими інтенціями мовця та фактичним сприйняттям цих інтенцій у рецепції. Про те, що інтерпретація Остіна, яку здійснила Окопєнь-Славїнська, є близькою до дослідницької логіки, яку застосував Бенвеніст, свідчать, на мою думку, такі твердження вченої:

«Висловлювання, які у рецепції отримали підтвердження своїх іллокутивних передумов, можна було б назвати фортунами. Порушуючи Остінове поняття фортуності, я одночасно постулюю його чітке відмежування від поняття іллокуції. Фортунність у моєму розумінні не є рисою іллокуції, отже, є не іманентною властивістю значення висловлювання, а підтвердженням іллокуції в перлокуції. Подібно як можливим є брак гармонії між наміром творця і його втіленням в іллокутивне значення, так само можливим є нездійснення іллокутивних інтенцій висловлювання в його сприйнятті»<sup>417</sup>.

Неважко помітити, що теорія Остіна, в обох версіях – Бенвеніста і Окопєнь-Славїнської – становить протилежність тих звершень і очікувань, які з цією теорією пов'язує або пов'язував би Дерріда. Як ми пам'ятаємо, Дерріда закидає самому Остінові, що теорію перформативів, висловлювань, яких не стосується влада цінностей істини, той збудував, тим не менше, спираючись на поняття свідомої присутності інтенції суб'єкта мовлення в цілості його акту вираження. І доводить, що під цим кутом зору «перформативний комунікат знову обертається ко-

<sup>416</sup> Okopień-Sławińska A. Op. cit. – S. 173.

<sup>417</sup> Ibid. – S. 173–174.

мунікуванням інтенціонального сенсу, якщо навіть той сенс не має відповідника у вигляді речі або попереднього чи зовнішнього стану речі»<sup>418</sup>. Сам Дерріда вбачає чи вбачав би сутність перформативності в такому мовленнєвому витворюванні та перетворюванні ситуації, яке не міститься цілковито, без решти в контексті, конвенціях, граматичній формі, ані в семантичному визначенні вжитих слів. Дерріда має на увазі можливість наявності «сутнісної відсутності інтенції в актуальності висловлювання» чи, інакше кажучи, «структуральної несвідомості, яка робить неможливим будь-яке насичення контексту»<sup>419</sup>. Тож Дерріда виступає за те, щоб перформативні висловлювання розуміти не з максимально кодованої, а навпаки, максимально подієвої перспективи, яка б враховувала ту обставину, що не все є, власне, кодованим, бо «інтенція, яка оживлює акт висловлювання, ніколи не буде повністю присутньою для себе і для свого змісту»<sup>420</sup>.

На завершення цього нарису про вплив теорії актів мовлення Остіна на дослідження літератури і культури хочу звернутися до двох публікацій, які ми лише згадували – до незвичайної книги Шошани Фельман «*Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*» і так само незвичної польської рецензії на неї авторства Гражини Борковської. У відважний і вигадливий спосіб Фельман проблематизує збіги, які впадають в око, між теорією Остіна, психоаналітичними концепціями З. Фрейда та його сучасного інтерпретатора Ж. Лакана. Цілковито приймаючи дослідницьку стратегію Фельман, Борковська подає її найсуттєвіші пункти. Незвичність проблематики, якою займається Фельман і яку слідом за нею порушує Борковська, витікає з того, що її джерелом є як Мольєр, так і міфічний Дон Жуан, майстер порожніх любовних обіцянок. Фельман стверджує, що акти спокушання, до яких багато разів вдавався міфічний і літературний Дон Жуан, драматизують складні зв'язки, які віками існують у житті людей між актами мовлення та сексуальними актами. Для Фельман любовні обіцянки, які дає Дон Жуан і перформативні висловлювання, які відкрив Остін, є паралельними формами людської експресії, які внутрішньо пов'язують ці дві феноменальні сфери: мовлення і секс. На думку Фельман, аж ніяк не випадковою річчю, а глибокою культурною закономірністю є те, що як сфера взаємин

<sup>418</sup> *Derrida J.* Sygnatura, kontekst, zdarzenie.– Op. cit.– S. 270–271.

<sup>419</sup> *Ibid.*– S. 277.

<sup>420</sup> *Ibid.*

людей за посередництвом висловлювання, так і тих взаємин, складником яких є секс, рівною мірою позначені нереалізованістю, браком, поразкою. Цей проблемний мотив праці Фельман акцентує у своїй рецензії Борковська. У книзі Фельман він становить свого роду основу, що обґрунтовує порівняння теорії Остіна (на яку з міфічного та літературного боку проливає світло Мольєровий Дон Жуан) з психоаналітичними концепціями Фрейда і Лакана. На думку Фельман, у вчинках Дон Жуана ми повинні вміти побачити повне віддання ілюзійній природі перформативних висловлювань, яка примушує до зобов'язань і звільняє від них, проведення за посередництвом перформативних висловлювань тоненької межової лінії між успіхом та щастям і браком та поразкою. Ось питання, які Фельман ставить собі, Остінові, Фрейду та Лакану:

«Що таке мовлення, якщо воно є дією? Що таке дія, якщо вона поєднується з мовленням? Чому еротичний успіх обов'язково пов'язаний зі «щастям» мовлення? Чому щастя мовлення показує як зворотність «нещастя» хибного здійснення? Якщо хибні дії супроводжують, у п'єсі Мольєра, зражену обіцянку, то чи еротична успішність не має в ній бути успішністю від браку? Якою є функція браку в еротизмі і – загальніше – в людських діях?»<sup>421</sup>.

<sup>421</sup> *Felman S.* Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues.– Paris, 1980.– S. 37.

## Проблеми й орієнтації соціології літератури

### 1. Від Платона до Плеханова

Вважається, що соціологія літератури займається сукупністю проблем, пов'язаних із взаємовідносинами літератури і суспільства у певному історичному часі або в універсальному вимірі. За Стефаном Жулкевським можна сказати, що соціологія літератури обіймає дослідження «суспільних умов появи, функціонування і змін літератури»<sup>422</sup>. Усвідомлення впливу суспільства на літературу є досить давнім явищем. Як пише один із чудових російських дослідників, Юрій Давидов, початки соціолого-літературознавчих досліджень можна знайти у працях Платона і Арістотеля<sup>423</sup>. Причиною таких зацікавлень були еволюція та труднощі розвитку афінського суспільства. Було помічено, що тодішня міська спільнота, сформована на основі спільної релігії і міфології, розкладається і розшаровується. Наслідком розпаду стало відокремлення предмету, тобто самого мистецтва, від знання про нього. Отже, відбулося відокремлення «знавців» мистецтва від його виробників і «виконавців».

Уперше естетичний ідеал, втілений у красі, добрі й насолоді, виведений зі спілкування з мистецтвом, став тоді об'єктом споглядання «знавців» і відокремився від художнього матеріалу та предмету, тобто від мистецтва, яке формували «виконавці». Також уперше естетику, яку розуміли як знання про красу та естетичні відчуття, стали сприймати як протилежність життя й виробництва мистецтва, готуючи тим самим ґрунт для прояву теоретичних і соціологічно-літературних зацікавлень. Платон і Арістотель по-різному зреагували на цей розклад первісного естетичного світогляду. Реакція Платона була критичною і принциповою. Мистецтво і література, як він стверджував, не мали нічого спільного з уявленнями про істину, добро і красу, про які говорили філософи, адже вони стали сферами вдавання і

<sup>422</sup> Żółkiewski S. Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Studia. – Warszawa, 1979. – S. 416.

<sup>423</sup> Поп.: Dawydow J. Sztuka jako zjawisko socjologiczne. Przyczynek do charakterystyki poglądów estetyczno-politycznych Platona i Arystotelesa / Przeł. K. Pomian. – Warszawa, 1971.

фальшу, витвором убогого наслідування (*mimesis*) матеріального світу, який так само був лише віддзеркаленням світу ідеї. Саме з цієї причини в ідеальній державі Платона немає місця для поетів.

Арістотель зреагував на видимі симптоми розкладу грецької спільноти більш реалістично і прагматично. Мистецтво й література є, на його думку, сферами правдоподібності і приносять узагальнене знання про світ, більше навіть, ніж документи та історія. Трагедії, які виставлялись на сценах амфітеатрів, показуючи правдоподібні долі людей, зворушують глядачів або читачів, приносять їм «очищення» (катарсис) емоцій. Ці емоції переживаються у зв'язку з долею героїв, які невинно страждають. Тому трагедії можуть бути чинниками морального й естетичного вдосконалення звичайної публіки.

Осмислення літератури зазвичай супроводжувало зміни функцій літератури в суспільстві та простеження її дійсної диференціації у читацькій рецепції. Таким спостереженням, яке вплинуло на остаточний вигляд соціології літератури, було усвідомлення наближення автономії мистецтва і митця з одночасним переконанням про його залежність від змінних смаків публіки. Це сприяло неминучій кристалізації розуміння літератури як інституції, яку створено для публіки і яку та відповідно утримує, а також зростанню почуття відчуження митців і нерозуміння їх масами. Воно збіглося, як зазначають багато дослідників<sup>424</sup>, із хвилею суспільних реформ і політичних зрушень після Французької Революції. Власне, початки соціології літератури датуються зазвичай періодом після цієї кризи – тобто початком дев'ятнадцятого століття.

Загальноприйнята думка про винятковість митця і найвищу цінність натхнення в романтизмі, а пізніше гасла «мистецтва заради мистецтва» в модернізмі відтоді супроводжуються дедалі сильнішими переконаннями публіки в суспільній і класовій детермінації художнього творення та диференціації літературної публіки у поділеному суспільстві. Ці переконання в суспільних науках зміцнив марксизм, стаючи сучасною теорією конфліктності та суспільних диференціацій. До соціології літератури їх перенесли Іполіт Тен (1828–1893) і Георгій Плеханов

<sup>424</sup> Поп.: Fügen H. N. Drogi socjologii literatury / Przeł. Z. Żabicki // W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych / Wstęp, wybór, opracowanie A. Mencwel. – T. 1. – Warszawa, 1997. – S. 81; Lukács G. Powieść jako mieszczańska epopeja / Przeł. A. Wołodzko // W kręgu socjologii literatury. – T. 2. – Op. cit. – S. 387.



(1856–1918). Цим дослідникам соціологія літератури завдячує свій теперішній статус і проблемні основи.

Для І. Тена точкою відліку міркувань про мистецтво і суспільство, чи, загальніше – про суспільну психологію, є переконання, що мистецтво є вираженням суспільства. Це ще не впливає чітко з відомої тріади Тена: раса, середовище, момент, у якій проявляються радше натуралістські переконання про зв'язки людини і природи. Проте вже тоді середовище означає для нього «загальний стан свідомості та звичаїв»<sup>425</sup>. Натомість поняття «моменту» тісніше пов'язує мистецтво і літературу з атмосферою епохи, в якій живе митець. «Епоха підказує митцеві як зміст, так і спосіб художнього вираження»<sup>426</sup>. У «Філософії мистецтва» переконання про зв'язок мистецтва з суспільством вписано вже в методологічні основи естетики Тена. «Вихідною тезою цього методу є передумова, що твір мистецтва не є ізольованим, отже, що треба шукати цілість, від якої він залежить і яка його пояснює»<sup>427</sup>. Найближчою цілістю окремого твору мистецтва є сукупність творчого доробку його творця. Своєю чергою, митець виростає в середовищі інших митців, належить до якоїсь художньої школи, яка формує певний стиль і сукупність ідеалів. Мистецьке середовище саме міститься у ще більшій цілості, яка його оточує й до якої воно уподібнюється. Це оточення стає, власне, його публікою. А зацікавлення публіки народжується під впливом загального історичного стану свідомості суспільного середовища. Ще в досить несміливий спосіб Тен засвідчує усвідомлення явища, яке в наступних епохах спрямує властиве соціологічно-літературне явище. «Отже, ми можемо сформулювати принцип, що для того, аби зрозуміти твір мистецтва, митця, групу митців, – пише автор «Філософії мистецтва», – треба детально відтворити загальний стан свідомості і звичаїв епохи, до якої належали ці митці»<sup>428</sup>.

Іншим головним і так само чітким принципом психологічної та соціологічної естетики Тена є переконання про наслідувальність мистецтва та його міметичний характер. Воно витікає з його твердження про образний, репрезентативний характер мистецтва, який зумовлює міметичну залежність сенсу мистецтва і літератури від наслідування дійсності. Тен розуміє його не як пасивне віддзеркалення, а швидше як перенесення відповід-

<sup>425</sup> Цит. за: *Krzmięń-Ojak S. Taine.* – Warszawa, 1966. – S. 78.

<sup>426</sup> Ibid. – S. 79.

<sup>427</sup> Ibid. – S. 165.

<sup>428</sup> Ibid. – S. 168.

них пропорцій і замальовки стосунків та логіки наслідуваного предмета, яку можна побачити в наслідувальницькому образі. Переконання про образність мистецтва і літератури, яке висловив французький філософ, визначило одне з фундаментальних тверджень соціології літератури – про те, що література є правдоподібним образом людей, стосунків та інституцій, які панують у дану епоху.

З прізвиськом Тена асоціюється також філософське поняття позитивізму. Можливо, воно пов'язане з надмірною вірою Тена у природничі науки і з непохитним переконанням у їхній неперевершеній майстерності та про користь від їх наслідування для естетики, психології й історії. «Сучасний метод, – писав він, – який я намагаюся застосовувати й який починає опановувати всі моральні науки, полягає в тому, що людські витвори, особливо твори мистецтва потрактовуються як факти і продукти, риси яких треба означити, а причини знайти, і нічого більше»<sup>429</sup>. Проте в подальшій історії соціології літератури частіше переважало переконання, що літературні твори – це радше продукти, ніж факти.

У працях Г. Плеханова це ще мало помітно. В його концепції залежність мистецтва і суспільства вимальовується й надалі як шкатулкова ієрархія частини в цілості, на цей раз підпорядкована марксистській інтерпретації. Найоб'ємнішою цілістю є стан виробничих сил, який визначає потім економічні стосунки та суспільно-політичний устрій даного суспільства. На самому кінці ланцюга узалежнень містяться окремі галузі ідеології: право, релігія, філософія й мистецтво<sup>430</sup>. В цій ієрархії узалежнень перебуває також основна для марксизму залежність суспільно-політичної надбудови від економічної бази (основи). У формулюванні російського філософа це означає, що суспільний устрій визначає психіку людини, виражену в різних сферах ідеології. Для Плеханова як марксиста це основний принцип. Поняття ідеології багаторазово повертається потім у різних соціолого-літературознавчих підходах і становить основу бурхливих дискусій серед дослідників і критиків мистецтва. Їхньою сутністю було визначення у мистецькому та літературному творі відповідної пропорції істинного пізнання і хибної свідомості автора, яка відбилась у його творі. Для Плеханова це ще не є суттєвим.

<sup>429</sup> Ibid. – S. 172.

<sup>430</sup> *Plechanow G. Podstawowe zagadnienie marksizmu // Teorie badań literackich za granicą. Antologia / Wybór, rozprawa wstępna, komentarze, postawie S. Skwarczyńska.* – T. 2. – Cz. 4. – S. 15.

Найважливішим для нього є утвердження ідеологічної генеалогії мистецтва.

Він формулює два основні принципи соціології мистецтва, які пізніше у тій чи іншій формі повторюються в продовженнях. По-перше, треба приписати ідеологічному вмістові твору певне соціологічне становище, тобто визначити, яку суспільну групу, яку ідеологію він виражає. Плеханов постулює тут уперше славетне гасло соціологічного еквіваленту. «Як прихильник матеріалістичного світогляду скажу, що головним завданням критика є переклад ідеї художнього твору з мови мистецтва на мову соціології, переклад, який має на меті віднайдення чогось, що можна було б назвати соціологічним еквівалентом даного літературного явища»<sup>431</sup>. По-друге, наступним кроком соціології мистецтва і літератури є «оцінка естетичної вартості аналізованого твору»<sup>432</sup>. За Плехановим, ці вартості виражають специфіку художнього твору, хоча й вони опосередковано визначаються панівними суспільними стосунками. Два принципи соціології літератури, які сформулював Плеханов, повторюватимуться потім у різних реінтерпретаціях і формулюваннях, незабаром стануть основними постулатами науки про суспільне функціонування літератури.

## 2. Моделі соціолого-літературознавчих досліджень.

### Соціологія літературного виробництва

Розвиток соціології літератури у ХХ столітті відбувався великою мірою під впливом марксизму. Марксистська філософія сформувала передусім категорії соціологічно-літературного опису літературних текстів і визначила пріоритети досліджень у соціології літератури. Головну роль у цьому процесі відіграв угорський філософ, естетик і літературознавець Дьйордь Лукач (1885 – 1971). Серед різних літературних родів і жанрів він висуває на чільне місце роман. Послугуючись об'ємною формулою Гегеля, він називає роман «міщанською епопеєю». Вона становить для нього місток між поетичною формою античного епосу і сучасним життям міщанства – працьовитим, егоїстичним і позбавленим ілюзій. Роман як літературний жанр пасує міщанству в тому сенсі, що найповніше і найбільш реалістично репре-

<sup>431</sup> *Plechanow G.* Przedmowa do trzeciego wydania zbioru: *Poprzez dwudziestolecie // Teorie badań literackich za granicą.* – Op. cit. – S. 19.

<sup>432</sup> *Ibid.* – S. 25.

зентує зміни стосунків у лоні міщанства, домінантного суспільного класу, в епоху зростання капіталізму. Все більш очевидні конфлікти між особами та суспільними класами роман привдягає в форму оповіді й віддзеркалює їх, будуючи схему сюжету і типові постаті героїв. Конкретні персонажі втілюють у романі окремі суспільні класи, а їхні конфлікти віддзеркалюють панівні суспільні конфлікти. Давній героїзм епосу проявляється в романі у широчині гла, у бунтівливості та шляхетності літературних персонажів. «Зміст сучасного роману виріс, – пише Лукач, – з ідеологічної боротьби міщанства проти феодалізму»<sup>433</sup>. Разом із розвитком капіталізму і конкуренції міщанство вступає у фазу зрілості, а потім занепаду. Це проявляється в романі через розклад наративної форми: «лірика, аналіз і опис дедалі більше підтримують характер, ситуацію та дію»<sup>434</sup>. Взаємні зв'язки осіб, які борються з опором суспільного середовища, поступово заступаються постаттю ізольованої особистості, яка остаточно втратила зв'язок зі своїм класом і з співгромадянами. Настає ліризація роману і безплідний аналіз поверхневих стосунків між людьми. Роман розвиненої і зрілої форми Стендаля та Бальзака переходить у занепадницьку форму натуралістського роману Флобера і Золя.

З часів Лукача спостерігається період зрілості та експансії соціології літератури. На сучасному етапі можна говорити про велику кількість різновидів цієї дисципліни. Як пише французький літературознавець і соціолог Робер Ескарпі – «єдина соціологія літератури поки що неможлива»<sup>435</sup>. Це видно з великої різноманітності проблематики і соціолого-літературознавчих підходів. Дослідники реєструють їх у різноманітний спосіб<sup>436</sup>. Використовуючи типологію течій, яку ми простежили в іншій праці<sup>437</sup>, далі говоритимемо про три моделі: про соціологію літературного виробництва, соціологію сприймання і реципієнтів та про соціологію літературної комунікації. Кожна з названих орієнтацій має ще різні підвиди, які зосереджують увагу на

<sup>433</sup> *Lukács G.* Powieść jako mieszczańska epeja. – Op. cit. – S. 377.

<sup>434</sup> *Ibid.* – S. 25.

<sup>435</sup> *Escarpi R.* Literatura a społeczeństwo / Przeł. J. Lalewicz // *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia / Opr. H. Markiewicz.* – T. 3. – Kraków, 1973. – S. 137.

<sup>436</sup> *Pop.: Mencwel A.* Wstęp do: *W kręgu socjologii literatury.* – T. 1. – Op. cit.; *Żółkiewski S.* Kultura, socjologia, semiotyka literacka. – Op. cit. – S. 399–554.

<sup>437</sup> *Pop.: Owczarek B., Grajewski W.* Socjologia literatury: orientacje // *Słownik literatury XX wieku.* – Wrocław, 1992. – S. 1014–1021.

дещо іншому аспекті поля виробництва у широкому розумінні, сприйняття комунікації літературного твору.

Лукачівська практика соціології літератури більше стосується соціології літературного виробництва. На це вказують такі риси його концепції: виокремлення письменника як творця і виробника твору, а також суспільних та історичних умов постановня і писання літературного твору; трактування твору як історичного (генетичного) образу суспільства. Продовженням концепції Лукача є пропозиція структурально-генетичної соціології літератури Люсьєна Гольдманна (1913–1970), французького філософа й історика суспільної думки.

Принаймні два аспекти його теорії звертають на себе увагу. Дослідник уточнює стосунки, які пов'язують літературний твір із суспільством, відносячи його не до змісту твору і змісту суспільної свідомості, а до стосунків співвідповідності формальних структур літературного тексту та поняттєвих структур суспільної свідомості, характерних для певної епохи. Ці стосунки філософ називає структурною гомологією<sup>438</sup>. По-друге, героєм роману, найважливішої літературної форми нашої доби, є так званий проблематичний герой, тобто особа, не пристосована до існуючих суспільних відносин, яка болісно переживає свої життєві та інтелектуальні проблеми у навколишньому суспільному середовищі. Проблематичний герой вказує також опосередковано на наявні у кожній епосі групи інтелектуалів, письменників та ідеологів, які активно виражають свої погляди і сумніви. Тим самим романна форма є «транспозицією на площину літератури щоденного життя в індивідуалістському суспільстві – плоді ринкового виробництва»<sup>439</sup>. Виробничий характер соціології літератури Гольдманна є безсумнівним, він виявляється передусім у генетизмі його концепції і зосередженні на процесі приготування і формування літературного твору.

Ще більш виразним прикладом виробничої моделі соціології літератури є формально-соціологічний метод, який опрацював російський критик, публіцист і естет Борис Арватов (1896 – 1940)<sup>440</sup>. «Формально-соціологічний метод, – писав він, – досліджує у першу чергу твори мистецтва, а не біографії їхніх твор-

<sup>438</sup> *Goldmann L.* Socjologia literatury: stan obecny i zagadnienia metodologiczne / Przel. W. Kwiatkowski // W kręgu socjologii literatury. – T. 1. – Op. cit. – S. 172–174.

<sup>439</sup> *Goldmann L.* Przesłanki socjologii literatury // W kręgu socjologii literatury. – T. 2. – Op. cit. – S. 355.

<sup>440</sup> Пор.: *Арватов Б.* Социологическая поэтика. – Москва, 1928; *Арватов Б.* Искусство и производство. – Москва, 1926.

ців; формально-соціологічний метод розглядає літературу як професійно-прагматичну систему літературної праці, систему, яка володіє своєрідною технікою, економією та своєрідними «надбудовами», що функціонують як частина всієї суспільної системи взагалі»<sup>441</sup>. Якщо соціологія літератури, яка, за Плехановим, повинна відкривати в літературних творах ідеологічні (світоглядні) еквіваленти класового становища письменника, виходить із Марксової тези, що «буття визначає свідомість», то соціологія, яку пропонує Арватов, спирається на Маркса в іншому аспекті. Вона пов'язана з універсальністю поняття праці й основними поняттями його економії – «способу виробництва», що, як відомо, становить єдність «продуктивних сил» та «виробничих стосунків», які в останній інстанції означають власницькі відносини. Загалом кажучи, Борис Арватов будує свою соціологію літератури на двох підвалинах. Він розуміє письменницьку працю як працю виробничу, використовуючи таланти й енергію письменника, доступні йому художні засоби і конвенції як засоби виробництва. По-друге, він розуміє літературу подібно до російських формалістів як художню конструкцію, виконану з мовного та історико-ідеологічного матеріалу епохи. Концепція Арватова, пов'язана з «Пролеткультом» і «Лефом»<sup>442</sup>, з богданівською течією марксистської соціології літератури<sup>443</sup> і є прикладом зовсім іншої інтерпретації Маркса в теорії літератури, ніж у Плеханова та Лукача.

В історико-літературному процесі Арватов відкриває на терені окремих літературних родів і жанрів певні «способи літературного виробництва», залежні передусім від загального суспільного рівня «виробничих сил». У сфері літератури це означає технологічні, виконавчі та інтелектуальні можливості епохи, в якій творив письменник, а також «виробничі відносини», тобто відносини між письменником з одного боку, та читачами і меценатом – з іншого. В концепції Арватова літературне виробництво враховує літературне споживання передусім з виробни-

<sup>441</sup> *Arwatow B.* Metoda formalno-socjologiczna / Przel. S. Balbus // Teoria badań literackich za granicą. – T. 2. – Cz. 4. – Op. cit. – S. 81.

<sup>442</sup> «Пролеткульт» – скорочення від «Пролетарська культура» – назва мовної пролетарської організації, до якої входили культурні діячі, митці, політики і робітники, створеної в Росії після лютневої революції 1917 року. «Леф» – скорочення від «Левый фронт искусства» – угруповання письменників і літературних критиків, пов'язаних із футуризмом та ідеалами пролетарської революції, створене в Росії в 1922 році. В 1923–1925 та 1927–1928 роках воно видавало часопис під тією ж назвою.

<sup>443</sup> Пор.: *Owczarek B.* Twórczość i komunikacja literacka. Spór o podstawy literaturoznawstwa marksistowskiego. – Warszawa, 1986. – S. 15.



чої точки зору, тобто з точки зору художньої техніки, яка змінює загальні стосунки письменника і читачів.

Цей аспект виробничої соціології літератури присутній і у Вальтера Беньяміна (1892 – 1940), німецького філософа й естетика, який сформулював методологічний варіант, подібний до Арватового. Беньямін також відвертає традиційну систему марксистської соціології літератури. «Замість того, щоб запитувати, – говорить він, – як твір співвідноситься з виробничими відносинами певної епохи, чи погоджується з ними, чи є реакційним, чи прагне до їх перетворення, чи є революційним? (...) я хотів би спитати: як він відчувається в них? Це питання безпосередньо стосується до функції, яку виконує цей твір у межах літературних виробничих стосунків певної доби. Іншими словами – воно безпосередньо стосується письменницької техніки цих творів»<sup>444</sup>.

Техніку Беньямін розуміє досить загально. В аспекті літератури він бере до уваги конвенції і літературні засоби (прийоми), які використовуються в літературній творчості і в останній інстанції впливають на актуальний стосунок читачів до вироблених творів. Він має тут на увазі, наприклад, авангардну поезію дадаїзму, яка, використовуючи різномірний мовний матеріал і загальнодоступний спосіб монтажу, продукувала шокуючі й позбавлені традиційної привабливості й аури твори. Особливо поняття аури є ключовим в концепції Беньяміна і багато чого пояснює з його ставлення до соціології. Це найкраще видно з його зауважень про сучасні засоби інформації та художнього й інтелектуального виробництва – про пресу, кіно, технічну репродукцію малярства<sup>445</sup>. Преса є добрим прикладом нових стосунків між письменником і читачем, оскільки вона змінює існуючу між ними дистанцію, послуговуючись новими літературними засобами (жанрами висловлювання): репортажем, кореспонденцією, службовою запискою, які перебувають ніби ближче до дійсності, а крім того, змінює цеховий статус письменника, адже кожен читач, надсилаючи свої зауваження, листи і спостереження до редакції часопису чи радіо, стає справжнім учасником процесу суспільної комунікації і займає традиційну позицію письменника. Кіно та технічна репродукція образотворчого мистецтва змінює традиційні стосунки між творцем і реципієнтом ще й у такий спосіб, що завдяки фотографії, новій техніці друку і роз-

<sup>444</sup> Benjamin W. Twórca jako wytwórca / Przeł. H. Orłowski, J. Sikorski. – Poznań, 1975. – S. 48–49.

<sup>445</sup> Поп.: Ibid. – S. 66–105.

множення відриває процес представлення від актуального контексту, в якому він твориться, тобто десакралізує образ і поняття оригіналу, позбавляє твір мистецтва його традиційного культурного характеру, безпосереднього зв'язку з митцем і магією обряду музейного споглядання. Кіно відриває фільмовий образ від процесу його формування і переносить його до спеціальних глядацьких залів, в яких його дивляться сотні глядачів. Фільмовий образ втрачає свою ауру часопростору, типову для театрального видовища, яка підтримується неповторними умовами вистави і грою живих акторів, на користь нової ілюзії, нової уявної дійсності, що постає на екрані, спеціально змонтованої для масового глядача, який шукає в кіно здійснення своїх мрій, і для виробництва нових масових ідолів.

Інакше кажучи, застосована техніка в мистецтві змінює стосунки між творцем і публікою та виявляє особу митця як виробника масових розваг, який виконує свою працю на замовлення публіки.

Незважаючи на багаторазове врахування ролі публіки, глядача та читача в концепціях Арватова і Беньяміна, їхні варіанти соціології літератури не виходять за рамки виробничого зразка, адже вони сформовані послідовно з позиції творця, а реципієнтом цікавляться лише в аспекті техніки, тобто засобів виробництва. У виробничій моделі соціології літератури міститься ще один варіант. Я маю тут на увазі працю Реймонда Вільямса «Суспільна історія англійських письменників»<sup>446</sup>, англійського літературознавця і соціолога. Дослідник пов'язує її саме з цією моделлю, адже розглядає літературу також і з виробничої точки зору, але в цьому випадку виключно з точки зору особи письменника.

Вільямс займається долею і творчістю найбільш відомих англійських письменників періоду в 450 років, з 1470 до 1920 року. Історію англійських письменників він розглядає в дев'ятьох п'ятдесятилітніх періодах, враховує в ній три основні категорії: суспільне походження, виховання і джерела існування. Окремі соціологічні категорії, певна кількість письменників, домінантні інституції літературного життя змінюються від періоду до періоду, однак можна побачити певний ритм змін і тенденції, які приблизно показують еволюцію всього англійського суспільства у досліджуваному періоді.

<sup>446</sup> Поп.: Williams R. Społeczna historia pisarzy angielskich / Przeł. E. Muskat-Tabakowska // W kregu socjologii literatury. – T. 2. – Op. cit. – S. 63–87.

З тих висновків, які робить автор, хотілось би звернути увагу на два. По-перше, на те, що не можна підтвердити погляд, що «національна література є цілковито автономним явищем, незалежним від змін, які відбуваються в суспільних інституціях»<sup>447</sup>. По-друге, на переконання в тому, що «не існує постійного, завжди однакового зв'язку між рисами даного суспільства і рисами літератури, яку вони творять»<sup>448</sup>. Ці висновки є настільки симптоматичними, що показують у стислому вигляді як певну обмеженість соціології літератури, так і її незамінність.

### 3. Соціологія рецепції і реципієнтів

Модель соціології рецепції і реципієнтів літератури характеризується передусім прийнятим у міркуваннях розумінням літератури з позиції читача. В ньому окреслюються головним чином складники процесу рецепції літературного твору, встановлюються знаряддя опису й уточнюються критерії оцінювання цього процесу. Головними елементами, які підтримують широке поле рецепції літератури у цьому варіанті соціології, є публіка і літературна книга. Поміж ними враховується зазвичай наявність посередників: видавців, літературної критики, книгарів і бібліотек. Процес рецепції, стаючи основним предметом цієї моделі соціології літератури, набуває у різних працях з цієї галузі два типових вигляди: в ньому аналізується або популярність у публіки певних змістів досліджуваних літературних творів, тобто реагування публіки на певні теми, персонажів й інтерпретативні мотиви даних творів, або показується кількісна й типологічна диференціація літературної публіки. Результати формуються по-різному залежно від прийнятих соціологічних критеріїв або виокремлення читацьких кіл під кутом зору типів і цілей читання. Наведемо кілька прикладів.

У статті «Рецепція творчості Достоєвського в Німеччині: 1880–1920»<sup>449</sup> Лео Ловенталь звертає увагу, що в досліджуваному періоді доробок Достоєвського мав у Німеччині особливу популярність серед середнього класу. Літературна критика, пов'язана з різними політичними партіями, наголошувала, зокрема, зацікавлення – що впливає з цього читання – характерними мотивами, які можна знайти у прозі Достоєвського і

<sup>447</sup> Ibid. – S. 78.

<sup>448</sup> Ibid. – S. 81.

<sup>449</sup> Поп.: *Lowenthal L. Recepja dzieła Dostojewskiego w Niemczech: 1880–1920 /* Przeł. A. Getlich // *W kręgu socjologii literatury.* – T. 2. – Op. cit. – S. 88–117.

слов'янського націоналізму, одностайне трактування життя та творчості письменника, мотив єдності протиріч у малюнку персонажа і міфу спільноти, який пропагується в його романах. У колі консервативної публіки, яка виходить з середнього класу, ці мотиви, на думку автора статті, задовольняли істотні ідеологічні потреби цієї верстви і віддзеркалювали опосередковано суспільні процеси, які відбувалися в її лоні. Основними чинниками, що викликають такі потреби, були консерватизм і пасивність цього класу як в інтелектуальному, так і в ідеологічному аспектах. «Така позиція, – пише Ловенталь, – відбиває зростання немочі середнього класу і виражається у прославленні поняття обов'язку і страждання, у зреченні будь-якої моральної діяльності, спрямованої проти суспільних зловживань»<sup>450</sup>. У цьому випадку Достоєвський став цінною ідеологічною бронєю консервативного крила середнього класу проти реорганізації суспільства, проти змін і революцій.

Ліва літературна критика оцінила творчість Достоєвського значно критичніше. Вона закинула йому нерозуміння духу революції та сприяння консервативним і містичним нахилам, визнаючи їх вираженням запізнілого розвитку промисловості й робітничого класу в Росії в XIX столітті. Інакше кажучи, рецепція, у розумінні Ловенталя, має характер ідеологічної інтерпретації, якій у різних рецептивних колах підлягають літературні твори.

По-іншому розуміє рецепцію твору і сам літературний твір Робер Ескарпі, французький літературознавець і соціолог. Його цікавить передусім літературний твір як книга, в тому числі як подвійний об'єкт, який є водночас знаком певного змісту і предметом, передавачем і об'єктом споживання, товаром, що його виробляють для ринку. В такий спосіб книга в його сприйнятті є частиною символічної культури і предметом господарчої діяльності. Об'єктом настільки цікавим, що від самого початку позначеним рисою прагматичної незацікавленості. «Літературним є будь-який твір, який не є знаряддям, а становить мету саму по собі. Літературним є будь-який нефункціональний текст, тобто такий, що задовольняє певну культурну потребу неспоживацького характеру»<sup>451</sup>. Визначення літературності дослідник пізніше змінить і розширить. Книга стає літературним фактом через контакт із читачем<sup>452</sup>. Тим часом від початку XIX століття характерною рисою літературного життя є розрив між

<sup>450</sup> Ibid. – S. 102.

<sup>451</sup> *Escarpit R. Rewolucja książki /* Przeł. J. Pański. – Warszawa, 1969. – S. 46.

<sup>452</sup> Ibid. – S. 48.

письменником і публікою. Друк та інституціональні механізми розповсюдження остаточно відділили читача і письменника як надавача комунікату. По обидва боки ланцюга обміну маємо справу, по суті, з «подвійною самотністю» – автора і читача. З такого діагнозу випливає й остаточне твердження: «У наші часи комунікат у сфері літератури – це передусім розповсюдження, причому розповсюдження в одному тільки напрямку»<sup>453</sup>.

Розповсюдження літературної книги здається Ескарпі в ранній фазі його концепції соціології літератури найбільш адекватним розумінням рецепції літературного твору. До такого розуміння рецепції літературного твору сьогодні у світі наблизилось багато соціологів. До моделі соціології літератури як розповсюдження літературної книги у Польщі наближаються дослідження Анни Павелчинської, Богуслава Сулковського, Станіслава Секерського<sup>454</sup>. Хотілось би дещо ширше розповісти про концепцію останнього.

Станіслава Секерського цікавить читацька рецепція літератури як багатогранна взаємодія таких чинників: меценатства – думки літературної критики – літературної публіки – видавничої продукції<sup>455</sup>. Описуючи складну модель функціонування книги в ПНР, він бере до уваги меандри культурної політики держави, думку літературної критики і публіцистів, які створюють певні програмні тенденції і читацькі потреби, стан читацької публіки, про який можна судити з читацьких анкет, кількості на абонементних картках, мережі книгарень і бібліотек, нарешті, стан і розвиток державних та приватних видавництв у тогочасній Польщі. З міркувань дослідника постає складний і багатогранний образ читацького загалу літературної книги та тих чинників, які пояснюють його зміни, різноманітність і велич.

Саме така модель практикування соціології літератури остаточно змінила образ самої дисципліни. Рецептивна модель соціології літератури – це передусім емпіричний варіант, який пориває з філософською спекуляцією, характерною, наприклад, для праць Лукача і Гольдманна, послуговується показниками статистики, анкетних досліджень, соціологічних опитувань, враховує матеріали, організаційний і кількісний вимір суспільної

<sup>453</sup> Ibid. – S. 48.

<sup>454</sup> Поп.: *Pawelczyńska A.* Studia nad czytelnictwem. – Warszawa, 1968; *Sulkowski B.* Powieść i czytelnicy. – Warszawa, 1972; *Siekierski S.* Życie literackie współczesnej wsi na tle jej przeobrażeń kulturowych. – Warszawa, 1985; *Siekierski S.* Książka literacka. Potrzeby społeczne i ich realizacja w latach 1944–1986. – Warszawa, 1992.

<sup>455</sup> *Siekierski S.* Książka literacka. – Op. cit. – S. 5–6.

диференціації. На ньому чітко відбивається розвиток масової культури і потреба адекватніших методів дослідження й опису функціонування літератури у масовому суспільстві. Рецептивна модель соціології літератури безумовно збагачує дослідження виміром літературної аудиторії та її потреб, ускладнюючи тим самим колишній, від часів романтизму зорієнтований на письменника, образ соціологічних досліджень.

#### 4. Соціологія літературної комунікації

Третьою моделлю соціолого-літературознавчих досліджень є комунікативний варіант, який за принципом синтезу поєднує проблематику виробництва і надавання з проблематикою розповсюдження і сприйняття. Він виходить з передумови, що «література є літературою тільки тоді, коли її читають»<sup>456</sup>. Як предмет він розглядає певну цілість взаємодії письменника і читача в процесі приготування та читання літературного твору. Найближчим за змістом поняттям, яке охоплює сутність цієї цілості, є поняття літературної комунікації.

На таке визначення предмету соціології літератури мали вплив, з одного боку, інспірації самої загальної соціології, особливо ті, що виходять з прагматизму та символічного інтеракціонізму, а з іншого – експансія структуралізму в літературознавстві й розвиток літературної семіотики. У ранній фазі кристалізації цієї соціолого-літературознавчої течії ще можна побачити різниці між різними філософськими впливами. Пізніше ці впливи стираються і на чільне місце висувається проблематика літературної комунікації, яку, щоправда, розуміють по-різному. Хотілось би тут згадати про два приклади комунікативної моделі соціології літератури, які демонструють ще різні методологічні впливи та дві різні спроби реінтерпретації цієї моделі у польському літературознавстві.

Першим прикладом слугує праця Г'ю Делзієла Данкена «Language and Literature in Society»<sup>457</sup>, написана у п'ятдесяті роки. Данкен, подібно до символічних інтеракціоністів, розуміє суспільство як мережу зв'язків обміну ролей і символів. Літературний твір він потрактує як один з таких символів. Крім того, література є художньою репрезентацією різних форм

<sup>456</sup> *Escarpit R.* Literatura a społeczeństwo. – Op. cit. – S. 114.

<sup>457</sup> *Duncan H. D.* Language and Literature in Society. (A Sociological Essay on Theory and Method in the Interpretation of Linguistic Symbols With a Bibliographical Guide to the Sociology of Literature). – Chicago, 1953.



спілкування між людьми в такому сенсі, що творить моделі дій у пасиві. Читаючи, реципієнт відтворює ці моделі та засвоює з них різні життєві і культурні ролі<sup>458</sup>. На рівні суспільного цілого літературу можна трактувати як своєрідну інституцію комунікації, в якій беруть участь три учасники або, інакше кажучи, в ній визначено три суспільні ролі: автора, читача і критика, що виступає посередником між двома першими<sup>459</sup>. У пропозиції Данкена звертає на себе увагу трактування літератури як символічного знаряддя людини для дій і виконання її побутових ролей у суспільному житті. В такому сприйнятті література постає як форма символічного впливу, завдяки якій здійснюється нормальний процес соціалізації.

Другим, пізнішим прикладом комунікативного розуміння соціології літератури є пропозиція Робера Ескарпі, заявлена у сімдесяті роки<sup>460</sup>. Ескарпі є впливовим французьким літературознавцем і соціологом, дослідження якого великою мірою визначили сучасний образ соціології літератури. Його раніші праці «Sociologie de la littérature» (1958) та «Революцію книги» (1965) ми зарахували до течії соціології рецепції. Хоча в них і були опрацьовані найважливіші її поняття і соціологічно-літературні концепції (поняття літературного факту, двояке розуміння предмету соціології літератури, яким є книга – одночасно предмет і знак, а також розуміння комунікативного стосунку письменник–читач, яке він розвивав у пізніших працях), проте автор вважав зв'язок між письменником і аудиторією пасивним обміном, лише потенційною комунікацією, через писемний характер книги – літературного твору, який, тобто характер, по суті відокремлював процес писання від процесу читання. В останній версії Ескарпі приймає двоаспектну перспективу предмету соціології літератури. Він розуміє літературу як процес, який обіймає проект, тобто рукопис твору, що його готує письменник, медіума, тобто передавача, та операцію, тобто процес читання. В цьому аспекті чіткіше увиразнюється комунікативний кут зору автора. «Акт читання, – пише Ескарпі, – є в головних пунктах відтворенням акту писання»<sup>461</sup>. Другий аспект літератури обіймає все те, що є апаратом розповсюдження – виробництво книжок, ринок, споживання<sup>462</sup>. Двоаспектність розуміння пред-

<sup>458</sup> Ibid. – S. 42–44.

<sup>459</sup> Ibid. – S. 67–73.

<sup>460</sup> Le Littéraire et le social. Elements pour une sociologie de la littérature sous la direction de R. Escarpit. – Paris, 1970.

<sup>461</sup> Escarpit R. Literatura a społeczeństwo. – Op. cit. – S. 127.

<sup>462</sup> Ibid. – S. 128.

мету соціології літератури є результатом сприйняття книги як основної форми існування літератури в сучасну добу. Підхід Ескарпі значно ускладнює образ сучасної соціології літератури, виявляє її зрілу багатоманітність і різноманітність аспектів суспільного функціонування літератури.

Продовженням і перетворенням концепції Ескарпі у польському літературознавстві є концепція науки про літературну культуру Стефана Жулкевського<sup>463</sup>. «Літературна культура, – пише дослідник, – складається зі зразків і поведінки письменників і читачів, а також із засобів передачі, які слугують комунікації між письменниками та читачами. Її корелятами є (...) літературні твори, які в ній витворені або лише функціонують у ній»<sup>464</sup>. На продовження проблематики соціології літератури Ескарпі в проекті науки про літературну культуру Жулкевського вказують принаймні два чинники: (1) точка відліку, тобто славетне питання французького соціолога – що люди роблять з літературою? та (2) визначення предмету соціології літератури. Подібно до Ескарпі, Жулкевський приймає двоаспектне розуміння літератури: як текстів і знаків та речей і товарів (книги). Тож у комунікації беруть участь семіотичні предмети, надавачі, реципієнти і комунікативні ситуації (історичні й культурні контексти комунікації). Жулкевський розвиває свою науку про літературну культуру супроти експресивної теорії культури, яка наголошує у людських витворах аспект вираження особистості людини. «Нас не цікавить літературний твір як експресія особистості, ані як опосередкована експресія станів і змісту суспільної свідомості. Вона також не цікавить нас як точка відліку для абстрагування репертуару надіндивідуальних засобів експресії. Нам ідеться про інший кут зору. Ми хочемо знати, як функціонує літературна культура, складником якої є твір. Нас цікавлять типові функціональні моделі літературних творів, які виступають у даній культурі»<sup>465</sup>.

Своєю чергою, про своєрідність проекту науки про літературну культуру Жулкевського свідчать, зокрема, його суспільна чутливість діяча і політика на різноманітність культури та літератури і рівний до них доступ мас, а також системний підхід дослідника до проблем культури. Обидві ці риси можна помітити в його найважливішій книзі – «Літературна культура 1918–

<sup>463</sup> Żółkiewski S. Kultura literacka 1918–1932. – Wrocław, 1973; його ж: Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia. – Warszawa, 1980.

<sup>464</sup> Żółkiewski S. Kultura, socjologia, semiotyka literacka. – Op. cit. – S. 367.

<sup>465</sup> Ibid. – S. XXV.

1932». На матеріалі польської літератури періоду міжвоєнного двадцятиліття автор вирізняє: (1) кілька варіантів участі в літературній культурі, які потім називає ігровою (людичною), політичною (заангажованою) та канонічною моделями літературної культури, а також (2) кілька літературних обігів у культурі двадцятиріччя – високохудожній, тривіальний, бруковий, літератури «для народу», ярмарково-відпустовий. Системний підхід до соціології літератури у пропозиціях Жулкевського проявляється в пошуках у літературній культурі, яка розуміється як сфера спілкування між людьми за допомогою літератури, надіндивідуальних семіотичних і суспільних закономірностей. Поняття і спосіб аргументації його науки про літературну культуру остаточно здомінувала методологія літературної семіотики<sup>466</sup>. Полемічним варіантом щодо домінантного у польському літературознавстві виробничого напрямку соціології літератури (з його методологією генетизму і редуccionізму) та альтернативним у стосунку до науки про літературну культуру, була інша модель комунікативного зразка соціології літератури, яку запропонували літературознавці з кола історичної поетики (Януш Славінський, Едвард Бальцежан, Міхал Гловінський)<sup>467</sup>. Її можна було б назвати «внутрішньою» комунікативною моделлю. Основною передумовою цієї пропозиції є розуміння літературного тексту (особливо сюжетного) як внутрішньої комунікації між суб'єктом тексту (автором, наратором) і віртуальним (потенційним) читачем<sup>468</sup>. Присутність читача в літературному творі визначає собою загальну стратегію тексту, який спрямовується через уміщені в ньому інструкції читання на гіпотетичного, віртуального читача. Зовнішнім корелятом потенційного читача є читачка аудиторія. Вона визначає «літературність» певного твору і конкретизує приховані у творі інструкції читання. Диференціація літературної аудиторії може, ймовірно, свідчити про різну в суспільному плані рецепцію даних літературних творів. У диференційованій рецепції мали б виявляти себе різні «діалекти» літературної аудиторії, яка спирається на певну літературну традицію. Пропозиція соціології внутрішньої комунікації була, як здається, одноразовою пропозицією, яку вже пізніше

<sup>466</sup> Поп. особливо: *Zółkiewski S.* Kultura, socjologia, semiotyka literacka.– Op. cit.

<sup>467</sup> Поп.: *Problemy socjologii literatury / Pod red. J. Stawińskiego.*– Wrocław, 1971.

<sup>468</sup> Поп.: *Stawiński J.* Socjologia literatury i poetyka historyczna // *Problemy socjologii literatury.*– Op. cit.– S. 37–38.

розвинули на ґрунті історичної поетики<sup>469</sup>. Її продемонстрована соціологічність зводиться лише до загального положення, що література є суспільним фактом.

## 5. Підсумок: головні поняття і категорії соціології літератури

Варто ще раз простежити найважливіші поняття і категорії, якими оперує соціологія літератури. Серед багатьох присутніх у ній понять три категорії здаються найбільш характерними й обертаються в різних дослідницьких напрямках і в різних аналітичних контекстах: поняття суспільної функції, поняття образу або віддзеркалення, а також поняття детермінації.

Мати суспільну функцію, найпростіше кажучи, – це виконувати певну роль, мати значення у більшій цілості, якою зазвичай є суспільство. Можна, щоправда, в контексті цього поняття побачити мимовільний парадокс, який зводиться до того, що наявність суспільної функції виявляє, що література без контексту є ніби недостатньо суспільним фактом і здобуває свою соціальність немовби іззовні, тобто від місця свого функціонування у суспільстві. Однак ідеться про щось значно простіше. Поняття суспільної функції є вказівкою на значення певної частини (суспільної) в цілості суспільного життя<sup>470</sup>. Воно радше означає стосунок частини і цілого, ніж говорить про набуття суспільної цінності через попередньо суспільно нейтральний і позбавлений такої цінності факт. У соціології літератури поняття суспільної функції поєднується часто з іншими, близькими йому за значенням, категоріями, які воно заступає у процесі аналізу. У міркуваннях Плеханова про завдання соціологічної критики поняття функції взагалі не фігурує, його заступає ключове для автора поняття соціологічного еквіваленту. Література як певна частина суспільного життя дорівнює іншій частині цієї цілості, яка, втім, має іншу природу. Вважаю, що подібним чином можна інтерпретувати Гольдманнове поняття структурної гомології, яке, нагадаємо, передбачає також певну паралельність або й рівноважність між поняттєвою структурою суспільної свідо-

<sup>469</sup> Поп.: *Stawiński J.* Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim // *Publiczność literacka / Pod red. S. Zółkiewskiego s M. Hopfinger.*– Wrocław, 1982; *Głowiński M.* Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej.– Kraków, 1977.

<sup>470</sup> Поп.: *Watt I.* Literatura i społeczeństwo // *W kręgu socjologii literatury.*– Т. 1.– Op. cit.– S. 77–80; *Zółkiewski S.* Kultura, socjologia, semiotyka literacka.– Op. cit.– S. X.

мості та композиційною формою художнього світу літературного твору. Певний цінніснотворчий додаток категорії суспільної функції є, напевно, похідним від значення поняття вираження (експресії), з яким вона часто пов'язується. Адаже бути вираженням чогось означає бути похідним, залежати від чогось іншого, отримувати потрібну цінність іззовні. У цих асоціаціях найвірогідніше приховуються сліди філософської й методологічної еволюції мови і мислення соціології літератури від герменевтики до функціоналізму та структуралізму, до яких вона ближча сьогодні.

Натомість поняття образу асоціюється з поняттям мімесису, віддзеркалення та категоріями правди або правдоподібності<sup>471</sup>. У щоденному сприйнятті це означало б, що література віддзеркалює суспільне життя, даючи більш-менш правильне його відбиття. Поняття образу асоціює літературу з суспільною дійсністю, подібно як пов'язує вторинну свідомість із первинним суспільним буттям. Зрештою, у семантиці цього поняття не важко знайти генетичні й цінніснотвірні зв'язки. Мотив віддзеркалення і відбиття актуальний особливо у марксистських працях, які пояснюють літературу в ідеологічних категоріях, а ідеологію у стосунку залежності від розшарування суспільства на суспільні класи. В такому випадку література як ідеологічна форма віддзеркалює суспільне життя, водночас деформуючи його образ, оскільки ідеологія – це хибна свідомість класу або суспільної групи, представник якої творить літературу. Сучасна соціологія літератури не звільнилась від таких асоціацій. Поняття образу та віддзеркалення занадто міцно пов'язане з категорією правди і хиби у донедавній історії цієї дисципліни, щоб раз і назавжди звільнити її від таких асоціацій.

Можливою спробою переборення цього спадку є пов'язування поняття образу й віддзеркалення з іншим розумінням категорії мімесису, що інтерпретує зв'язок між образом та оригіналом не в категоріях відбиття, а в семіотичних категоріях – як зв'язок знаку і значення. В такому випадку образ у літературі розглядається як фіктивна репрезентація моделі реального світу, як її значення й остаточний продукт.

Нарешті, третім дуже істотним для соціології поняттям є детермінація, тобто відношення елемента, який пояснюється, до більшої цілості, яка його пояснює. Воно відтворює, як неважко побачити, значення поняття суспільної функції, лише пересуваючи домінанту. Суспільна функція додає цінності елементові,

<sup>471</sup> Watt I. *Literatura i społeczeństwo*. – Op. cit. – S. 71–76.

відносячи його до цілості, детермінація увиразнює цілість як джерело залежності елемента. Натомість вона виявляє обставини, які виставляють соціологію літератури в особливо невігідному світлі – адже демонструє зловживання причиновістю в ній. «Зрозуміти «Думки» Паскаля або трагедію Расіна – це відкрити трагічне бачення, яке конститує значущу структуру, що керує цілістю кожного з цих творів; але зрозуміти структуру скрайнього янсенізму, зрозуміти історію високого дворянства XVII століття – це вияснити генезу янсенізму; зрозуміти класові стосунки у французькому суспільстві XVII століття – це вияснити еволюцію високого дворянства і т. д.»<sup>472</sup> Ланцюг чергових вияснень губить по дорозі вихідний елемент, який треба пояснити, і розпочинає безкінечний процес причинових зіставлень. Схоплений у цитованому фрагменті спосіб розуміння літератури можна було б назвати редукаціоністським<sup>473</sup>, адже він пояснює літературу через нелітературу і редукує пояснюване явище до чергових зовнішніх причин.

Вада редукаціонізму є, мабуть, найсерйознішим застереженням проти соціології літератури. Здається, що цей гандж не так вже й легко усунути, адже гуманітарне вияснення є зазвичай операцією посилення на щось інше, яке (щоб перешкодити редукації) воно проголошує контекстом бажаної цілості. У цьому характерному процесі співвідношення частини і цілого, дуже притаманному соціології літератури, виразніше, ніж у будь-чому іншому, проявляється найглибша її схильність – прагнення до невимушеного відкриття суспільної диференціації фактів, які в тому самому суспільстві вважаються універсальними і загальнолюдськими.

<sup>472</sup> Goldmann L. *Sociologia literatury: stan obecny i zagadnienia metodologiczne // W kręgu socjologii literatury*. – T. 1. – Op. cit. – S. 182.

<sup>473</sup> Поп.: Zimand R. *Putapki socjologii literatury // Problemy socjologii literatury*. – Op. cit. – S. 14–15.



## Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях

### 1. Шифри неусвідомлюваного

Предметом зацікавлення психоаналізу є або людська психіка (у теоретичній перспективі), або конкретний пацієнт зі своїми психічними проблемами (у терапевтичній практиці). Отже – це не література. А відтак усі спроби застосування психоаналізу в літературознавчих дослідженнях є адаптацією її технік, яка виходить за рамки звичайного застосування теоретичних знарядь у предметній сфері, для якої їх було заспроєктовано, тож вони вимагають застосування механізмів-посередників між дискурсом, який виконує роль інтерпретанта, і чужим йому первинно полем досліджень. Різноманітних механізмів такого роду запропоновано багато, що призводить до того, що не існує однієї загальноприйнятої психоаналітичної моделі літератури, навпаки – у нас є кілька такого роду конкурентних проєктів. Окрім відстані, яка розділяє психоаналіз і літературу, можна вказати й на іншу причину диференціації психоаналітичних підходів до літературної творчості: внутрішню неоднорідність самого психоаналізу, помітну вже в працях його творця, Зіґмунда Фрейда (1856–1939), і загострену в працях його учнів та наступників, які розвивають різні аспекти теорії вчителя і рухаються іноді у протилежних напрямках.

Однак відстань між психоаналізом і літературою не треба перебільшувати. Фрейд розпочинав медичну кар'єру як невролог, сприймаючи свої наукові завдання згідно з позитивістською моделлю природознавства, але його зріла творчість має з цим підходом дуже мало спільного, хоча іноді він і дає про себе знати в метатеоретичних висловлюваннях творця психоаналізу. Натомість практика Фрейда-психоаналітика виходить далеко за межі підходу природничих наук, вона сягає по знаряддя – такі як герменевтична інтерпретація – властиві для гуманістики, тож закид у біологістичному редукціонізмі, який часто йому адресують, поза сумнівом є безпідставним, хоча у текстах Фрейда можна знайти окремі формулювання, які – вирвавши їх із контексту – можуть давати підстави для таких звинувачень.

Хоча література прямо не становить теми досліджень Фрейда, вона постійно присутня у його працях – причому в багато способів. Фрейд часто аналізує оповідання або романи, як у своїх великих працях (наприклад, у рамках першої *stricte* психоаналітичної книги «Тлумачення сновидінь», 1900), так і в статтях, цілковито присвячених якомусь літературному текстові – наприклад, «Мрії і сни в «Градіві» В. Єнсена» (1907). Однак цього не варто розуміти в такий спосіб, що в текстах такого роду Фрейд стає, хоч би й принагідно, літературознавцем – радше навпаки, це письменників він сприймає в таких випадках як психологів чи навіть «психоаналітиків»; зрештою, він прямо проголосив, що багато його психоаналітичних відкриттів насправді спочатку здійснили письменники завдяки своїй літературній інтуїції. Як відомо, літературний родовід має навіть одне з ключових понять Фрейда – комплекс Едипа, який полягає у синівському прагненні вбити батька й заволодіти його місцем біля матері – модельною ілюстрацією якого є Софоклів «Цар Едип»; проте в середовищі психоаналітиків це не єдине посилення на грецькі трагедії – наслідуючи Фрейда, Мелані Кляйн викладає свої пропозиції в рамках психоаналізу на прикладі «Орестеї», своєю чергою Жак Лакан для презентації ключових своїх понять звертається до «Антигони».

Фрейдівський аналіз «Царя Едипа» критикували (скажімо, Жан-П'єр Вернан) за поєктування на античне мистецтво власних категорій Фрейда, які стирають істинний, Софокловий сенс твору, проте варто звернути увагу, що вже Арістотель вміщує трагедію у вузькому колі емоцій «сімейного романсу», таких важливих для психоаналізу: «Коли [...] болісні події спричинюють близькі між собою особи і, наприклад, брат убиває або має намір убити брата, син батька, мати сина або ж син матір – це ситуації, які треба шукати для трагедій» («Поетика», 143b). Згідно з цією «арістотелівською» моделлю, дія психоаналізу (як терапії) часто прирівнюється до катарсису. У праці «Тотем і табу» (1913) Фрейд сам ніби стає трагіком, конструюючи (на основі гіпотези Дарвіна) «науковий міф» про первісного Батька, який має владу над первісною ордою і якого вбили й пожерли задрісні сини; варто нагадати, що саме за літературні якості своїх книг творець психоаналізу став лауреатом престижної премії імені Гете.

Згідно з ранніми твердженнями Фрейда (потім значно змодифікованими), терапевтичний ефект психоаналізу впливає з виявлення правди, яку невротик виштовхує зі свідомості – пере-

важно правди про події з дитинства, сприйняті як травматичні (травматичні відповідно до відчуттів самої дитини – це зовсім не musiaють бути «трагічні» події, коли їх міряти дорослими мірками). Модель психіки, яка відповідає цій практиці, – це так звана перша топика (топографія) Фрейда, згідно з якою психічне життя людини обіймає три відокремлені простори або системи: свідомість, тобто те, що вважалося психічним до Фрейда – феномени, які актуально переживаються, досвідомість, тобто інформація, тимчасово відсутня у свідомості, але така, яку легко до неї ввести (наприклад, нагадати собі), а також головне відкриття раннього психоаналізу – неусвідомлюване, тобто дані, цілковито (у цей момент) відрізані від свідомості, які виявляються лише опосередковано, наприклад, як невротичні симптоми. Розподіл даних між цими трьома сферами психіки не є статичним: очевидним є переливання між свідомістю і досвідомістю (забування/пригадування), але мандрівка відбувається й на довшій дистанції – особливо неприємні дані не просто забуваються (тобто тимчасово складаються у досвідомості, звідки їх можна легко повернути), вони виштовхуються через досвідомість до неусвідомлюваного, звідки повертаються не як просте пригадування, а у зашифрованій внутрішньопсихічною «цензурою» формі.

Дешифрування комунікатів, які походять із неусвідомлюваного, – це у первинній моделі психоаналізу його головне завдання. Найістотнішим різновидом таких комунікатів Фройд спочатку вважав сни, тому їх аналіз стає для нього найважливішою технікою, яка дозволяє зрозуміти неусвідомлюване – як у «Глумаченні сновидінь». Він потрактує їх як алегоричні літературні твори, свого роду поеми чи казки: йдеться про те, щоб реконструювати сенс, який приховує праця сну – сукупність перетворень (конденсація, переміщення, символізація, заперечення), подібних – як зазначало багато дослідників – до риторичних тропів, таких як метафора чи метонімія. «Літературність» психоаналітичної герменевтики снів є тим виразніша, що йдеться не про сни «так, як вони сняться», а про сни, як їх запам'ятав і переказав пацієнт, а потім записав аналітик – отже, про певний специфічний жанр письменства. Це частина ширшої проблеми, якою є домінація мови в психоаналітичному досвіді – що стематизував і теоретично осмислив лише Лакан, тим не менше вірно слідуючи в цій справі за практикою й методологією Фрейда. Характерно, що багато Фрейдівих аналізів літературних творів не супроводжує аналогічна серія досліджень творів пластичних

мистецтв – наприклад, картинами Фройд займається спорадично; навіть у праці «Спогади з дитинства Леонардо да Вінчі» (1910) вісью міркувань є вербалізовані спогади, картини великого художника лише доповнюють їх.

Зауважимо, що сни Фройд аналізує за допомогою технік, подібних до тих, які літературна критика застосовує до свого предмету – тобто літератури. Власне, застосування тих самих герменевтичних знарядь до літератури не створює для психоаналізу ніяких труднощів, однак не може бути диференційною ознакою своєрідності психоаналітичного підходу до літературних творів. Своєрідною в аналізі Фрейда є не техніка, а якість змісту, якого він за її допомогою шукає; трактуючи явні сенси – як снів, так і літератури – як частину механізмів цензури, він намагається видобути з-під них глибокий, прихований зміст. Часто це проблеми, пов'язані з комплексом Едипа, особливо – питання батьковбивства, яке Фройд підносить як в інтерпретації «Гамлета», так і «Братів Карамазових». Це викликало закид, що психоаналіз знаходить «усюди одне й те саме», і це має свідчити на користь тези, нібито він радше проектував свої моделі на явища, ніж доходив до автентичних глибин самих цих явищ. Цей закид буває слухним щодо певних примітивних спроб застосування психоаналізу в літературознавстві, особливо на ранньому етапі розвитку такого роду досліджень, однак не здається, щоб його можна було обґрунтовано висунути проти його зрілої й розвиненої іпостасі.

У текстах Фрейда дійсно домінують теми, пов'язані з комплексом Едипа та батьковбивством, проте це не цілком виражає теоретичну позицію психоаналізу. Стосунки з батьком – це головний мотив так званого автоаналізу самого Фрейда, тобто його особиста психологічна проблема. Наголошення на ньому часто має характер радше експресії письменницької особистості автора «Достоевського і батьковбивства» (1928), ніж його теоретичних поглядів, які спочатку, щоправда, виростили на узагальненні власних переживань, а іноді дедалі більшою мірою враховували різноманітність психіки пацієнтів Фрейда, й нарешті – результати досліджень, які проводили інші психоаналітики. Отже, зріла теорія психоаналізу пропонує різноманітні теоретичні конструкти, які виходять за рамки первинного едипального «кореня», хоча фактом залишається те, що сам Фройд заледве накреслив їх і повну артикуляцію вони здобули лише у працях його наступників. Особливо характерними є тут явища, які *explicite* називають преєдипальними, такі як питання

оральності у немовлят і садизму, що їх аналізує Мелані Кляйн (1882–1960).

Проте навіть повний перелік механізмів, які дає психоаналіз, можна визнати занадто вбогим і звинувачувати літературознавчі дослідження, які ним послуговуються, у неприпустимому редукціонізмі. Однак треба зауважити, що цей закид не має сенсу щодо самого Фрейда: він досліджує літературні тексти як психоаналітик і завжди у психоаналітичних цілях, зовсім не стверджуючи, що віддає у такий спосіб їм належне як літературним творам; навпаки, він чітко зазначає, що питання художності залишається за рамками його досліджень. У конкретних аналізах ці помірковані метатеоретичні передумови, можливо, не завжди знаходять відповідну артикуляцію, однак провину за це треба покласти на барки риторики, що змушує молоді дискурси, які лише борються за право на громадянство, гіперболізувати значення власних відкриттів на тлі попередніх здобутків науки.

Проте вартісні психоаналітичні дослідження завжди усвідомлюють власну обмеженість – наприклад, Шарль Мурон (1899–1966), творець психокритики, в якій поняття Фрейда і Кляйн він застосовує до суто літературознавчих досліджень (а не, як Фройд, лише ілюструє психоаналітичні проблеми за допомогою літератури), невтомно наголошує, що не має наміру своїм проектом заступити дотеперішнє літературознавство – лише доповнити його інструментарій для дослідження явищ, щодо яких воно залишалося сліпим.

## 2. Его і фантазія

Можна спитати, чи Фрейдове дослідження літератури для виявлення нехудожніх явищ, особистий міф, якого шукав Мурон у творчості письменників, – це проблеми, цікаві для традиційнішого літературознавства чи цілковито окремий дискурс, який оперує, щоправда, тим самим літературним матеріалом, але із зовсім іншою метою. Чи естетично налаштована критика може якось використати оті позахудожні твердження, які психоаналіз чи психокритика виголошують про літературний твір? Чи з того, що в основі «Гамлета» і «Братів Карамазових» лежить аналогічний прихований зміст едипального характеру, щось можна взяти для естетичного аналізу цих настільки різних творів? Психоаналітичне дослідження літератури постає у цьому контексті як своєрідний негатив формалістського підходу: формалісти досліджують саму літературність, сукупність при-

йомів, завдяки яким енігматичний «матеріал» стає художнім твором; ранній психоаналіз, навпаки, засереджується на прихованому, глибокому змісті твору, його «матерії» (тим дослівніше матеріальній, що пов'язана вона з тілесністю й потягом), трактовуючи форму як ефект цензури і повторного опрацювання. Як видно, різним є розклад акцентів і якоюсь мірою – оцінка, але сама структура моделі – подібною, тож не до речі буде, наприклад, прийняти, що встановлення, яким же саме є зміст «матеріалу», може відчутно допомогти в аналізі прийомів, які цим матеріалом оперують. Натомість явно (без описаної вище інверсії) наближену до підходів стандартного літературознавства перспективу, особливо з-під знаку *New Criticism*, приймають деякі дослідники, які застосовують пізнішу версію психоаналізу, так звану психологію его, яку сформулювала дочка Зігмунда, Анна Фройд, у книзі «Его і захисні механізми» (1936) на підставі «другої топіки» свого батька, в якій его (Я) є центральною інстанцією. У цьому підході, на відміну від ріннього фрейдизму, наголошується роль форми у мистецтві, яка має бути виразом саме отих захисних механізмів его.

Серед праць самого Фрейда, в яких він аналізує роль его у літературознавчому контексті треба згадати передусім про нарис «Поет і фантазування» (1906). Его – фрейдівське «Я» (*Ich*) – це осередок нашої самототожності, організований навколо механізмів перцепції і функціонування у дійсності, який «негоціює» як найкорисніший компроміс між вимогами зовнішнього середовища і двома іншими внутрішньопсихічними інстанціями – *Id* («Воно» – *Es*), тобто життям тіла і потягів, та *Superego* («Над-я»), тобто сумлінням – вираженими наказами й заборонами, які походять від батьків і, ширше, з культури. Своєю чергою зовнішні умови, як правило, роблять неможливою повну реалізацію прагнень *Id*, а тому вони часто знаходять вираз у художній формі – як фантазії, причому психоаналіз не проводить тут істотної різниці між сновидіннями і снами наяву. Різновидом останніх мали бути, на думку Фрейда, літературні твори, у яких головний герой репрезентує его, у фікції переживає те, чого не може досягнути наяву: він легко перемагає грізних ворогів, здобуває багатство, кохану жінку тощо. Як видно, і в цій моделі Фройд не займається художністю літератури: поданий опис пасує передусім популярним, пригодницько-романтичним творам. Літературна форма, подібно до моделі з «Глумачення сновидінь», виконує камуфляжну роль – лише цим разом вона прикриває не травматичні змісти, а безсоромний нар-



цизм фантазії, тобто зосередження його на власній користі й силі. В теорії Фройд обмірковує й багатший варіант, у якому особистості автора відповідає у тексті не один нарцисистично збудований головний герой, а певний набір персонажів, які репрезентують різні аспекти авторської психіки, однак сам творець психоаналізу застосовує цю модель невеликою мірою. Натомість її розвивають його учні, іноді й «еретичні», наприклад, творець аналітичної психології, Карл Густав Юнг (1875–1961), який стандартно різноманітних персонажів у літературних творах інтерпретує як утілення внутрішньопсихічних архетипів.

«Фантазія» (фантазмат) – це одне з центральних понять зрілого психоаналізу. Аналізуючи своїх пацієнтів, Фройд дійшов висновку, що тільки частина змістів, які відкриваються в їхньому неусвідомлюваному, можна визнати фактичними спогадами з дитинства; значна частина – причому, як здається, істотніша – це, натомість, «події», які насправді ніколи не відбувались, а були художніми спробами заспокоєння прагнень, що безсила дитина не могла реалізувати. При цьому йдеться – як зазначав, наприклад, Лакан – не про якесь випадкове фантазування з різних нагод, а про одну «фундаментальну фантазію», яка становить ядро особистості, короткий сценарій (або може кількомотивний набір сценаріїв), завдяки якому ми визначаємось, ідентифікуючи себе з однією з передбачених у ньому ролей. Фактичні витвори фантазування – сни, марення наяву, літературні твори чи витвори мистецтва – є черговими спробами вираження цієї центральної фантазії, її – говорячи по-інгартенівськи – конкретизаціями. Нарцисистичні фантазії, подібні до тих, які аналізуються в «Поеті й фантазуванні», постають при цьому як відносно невинні, а відтак слабко закамуфльовані; значно брутальніші агресивні фантазії, як типово фройдівський мотив едипального батьковбивства, або ж ключова для Мелані Кляйн тема орально-садистського матеревбивства – відшифрувати, звичайно, значно важче, бо сильнішою є спрямована проти них цензура, яка виконує не тільки вимоги небажаного для нарцисів суспільства, а й передусім – накази Суперєго, що – як втілення батьківського авторитету – почуттям провини карає за будь-які скеровані проти батьків думки чи прагнення.

Відшифрування прихованих найглибше змістів наражає герменевта на серйозну небезпеку. За визначенням, це змісти, невидимі у поверхневому шарі тексту, і в жодному разі – ті, які здаються очевидними, а відтак завжди існує загроза закиду, що аналітик радше вписує їх у твір – тенденційно сприймаючи та

ієрархізуючи інтерпретовані символи – ніж справді відкриває в ньому. У випадку фантазії цієї проблеми дозволяє уникнути повторюваність, притаманна її маніфестаціям: оскільки глибоку структуру, постульовану для якогось явища, можна віднайти також в інших – аналогічних, зростає вірогідність того, що вона є фактично механізмом, відповідальним за генезу тих самих явищ, а не тільки довільним конструктором дослідника. Саме з таких передумов виходить психокритика Мурон, метод якої полягає в «накладанні» один на одного різних текстів того самого автора, щоб віднайти в них повторювані теми і структури – так звані обсесивні метафори (радше образи чи символи, ніж метафори у риторичному сенсі); їхня психоаналітична інтерпретація провадить до відкриття особистого міфу автора – його центральної фантазії, яка генерує всі його тексти (відтак добір матеріалу для інтерпретації керується суто формальними принципами, що дозволяє уникнути замкненого кола, притаманного тим аналізам, у яких саме виокремлення аналізованих елементів відбувається через прирівнювання до сценаріїв, які постулює теорія в ролі інтерпретанта).

Згідно зі своєю назвою, особистий міф розуміється в принципі ідіографічно – як своєрідний для даного письменника, хоч він і оперує мотивами, спільними для психічного життя (якоюсь мірою життя потягів) усіх людей. Однак психоаналіз постулює також існування фантазій у вузькому розумінні спільних, у термінології Фрейда – первісних фантазій, які стосуються нашого філогенетичного спадку; у випадку літератури існування таких універсальних схем – які щонайбільше піддаються індивідуальним варіаціям – може прояснити, звідки бере вона свою інтерсуб'єктивну, публічну привабливість, яка не була б зрозумілою, якби приймати лише існування суто приватних фантазій. Дослідженню саме такого шару фантазматів присвятив себе Юнг, постулюючи існування колективного неусвідомлюваного, спільного для всього виду (хоча іноді стверджує про існування його культурних чи національних різновидів); на його думку, саме зв'язок з цим пластом неусвідомлюваного забезпечує універсальну цінність літературних шедеврів, які виростають над тривіальними проблемами, генеровані фройдівським індивідуальним неусвідомлюваним. Ці ідеї надихнули на дослідження топосів і архетипів літератури (наприклад, Нортропа Фрая), які вже, однак, виходять за рамки суто психоаналітичного підходу.

Примус повторювання – ключове явище для розуміння як невротичних симптомів, так і закодованих у снах фантазій – це в пізнішій фазі розвитку концепції Фрейда одна з її головних тем. У праці «По той бік принципу задоволення» (1920) Фрейд розглядає цей примус як рівноправну щодо сексуального ероса силу потягів – потяг до смерті, танатоса. Якщо ерос є силою, яка будує, поєднує, прагне до розвитку життя, то танатос викликає агресивну поведінку (часто автоагресивну), яка призводить до розпаду або розкладу – з поверненням до неживленої матерії. На цій полярності потягів дуже наголошує Мелані Кляйн, шукаючи у фантазіях властиві їм обом представлення – те, що роздрілене, помножене (натовп, рій – особливо потвор, шматки чогось) буде завжди наслідком дії танатоса; цілості (наприклад, одиничний герой) або операція синтезування (об'єднування якоїсь країни чи спільноти, побудова будинку) – це прояви ероса. Домінація агресивних потягів характерна для такого різновиду психіки, який Кляйн називає шизоїдально-параноїдальною позицією, властивою передусім для немовлят у фазі орального садизму, яка, проте, може в регресіях проявлятися і в дорослому житті. Об'єктом потягів на цьому архаїчному етапі розвитку є материні груди, оскільки вони забезпечують харчування. Коли вони фактично його забезпечують, стають «добрими» грудями, які сприймаються еротично, коли ж – відсутні – у даний момент не годують, перетворюються на «погані» груди, які пробуджують агресію. Для шизоїдальної позиції характерне розщеплення такого амбівалентного об'єкта на два цілком на вигляд окремих, що в казково-фантазійних сценаріях може проявлятися в контрастних парах на зразок «добра мати – зла мачуха»; своєю чергою оральне, преєдипальне підґрунтя цих фантазій знаходить своє відлуння, наприклад, у мотиві пожирання – хоч би драконом, але й більш реалістичне – у проблемі алкоголізму.

### 3. Психоаналітичні концепції творчості і рецепції

Розвиток дитячої перцепції і розуму призводить до того, що шизоїдально розщеплений об'єкт не може без кінця сприйматися як два окремих. Відкриття його єдності провадить до конститування наступної позиції – депресивної. Дитина відкриває, що поганий об'єкт, який атакує – це, по суті, той самий, що й любить, – що породжує почуття провини і прагнення до безпечної дистанції, яка має вберігати коханий об'єкт від імпульсів

агресії. Проте з часом оцей пошук дистанції поступається більш активному бажанню виправлення шкоди, яку завдано об'єктові (тобто «грудям» чи матері; якщо йдеться про малу дитину, то це стосується, звичайно, лише фантазій, однак коли такі, запхані до глибокого неусвідомлюваного, фантазії стають прихованими сценаріями вчинків дорослих осіб, вони можуть реалізуватися в дійсності). Оскільки танатична агресія розшматовує і знищує об'єкт, головним мотивом виправних фантазій (у дорослому житті – дій) є синтезування і вчинення «гарним». Від цього вже тільки крок до психології художньої творчості, яка є привілейованим прикладом «виправлення». Ми «виправляємо» хоча б тоді, коли малюємо портрет особи-об'єкта (якщо, звичайно, це не буде візерунок кубістично чи експресіоністично деформований), а й тоді, коли хаос подій укладаємо в послідовну, аристотелівську фабулу із зав'язкою, кульмінаційною точкою (перипетією) і розв'язкою – або у вишуканий, формалістський сюжет; ясна річ, те саме стосується впорядкування переживань ліричного суб'єкта у формі метричного, строфічного і римованого вірша. Приклад з образотворчого мистецтва є характерним для самої Кляйн, яка – працюючи з малими дітьми – розширила фрейдівську, зосереджену на мовленні, техніку психоаналізу на інтерпретацію малюнків та ігор (наприклад, ляльками), тобто – позасловесної експресії. Відлуння цього зміщення помітне у працях Ернста Кріса (1900–1957) і Антона Еренцвайга, які, аналізуючи художню творчість, зосереджувалися, на противагу підходам самого Фрейда, на пластичному мистецтві, приділяючи менше уваги літературній формі; моделі, які вони опрацювали, є настільки універсальними, що добір попередніх прикладів не впливає на можливість застосування випрацьованої теорії також і до літературних творів, мало представлених серед їхніх прикладів.

У дослідженнях Кріса та Еренцвайга, окрім кляйнівського, чітко простежується вплив Анни Фрейд, що може бути виявом ширшої тенденції до синтезу доктрин цих авторок, які свого часу перебували у дуже гострому конфлікті. Якщо в Еренцвайга ці два напрями, як здається, об'єднуються умовною рівновагою, то в концепції Кріса ідеологія психології его, яка походить з «Его і захисних механізмів», домінує над імпульсами теорії стосунків з об'єктом, яку опрацювала Кляйн. У розумінні Кріса творчість полягає в тому, що его зазнає регресії до рівня неусвідомлюваного, на якому діє «первинний процес», що опрацювує фантазійні змісти, однак це не є – як у випадку сну чи нев-

ротичного симптому – регресія, вимушена неусвідомлюваним, якому піддається еґо, а навпаки – своєрідний «воєнний похід» у просторі неусвідомлюваного, який еґо влаштовує для того, щоб встановити над ним більший контроль власних механізмів («вторинного процесу»). Отже, подібно як у концепції Фрейда, Кріс чітко розщеплює твір мистецтва на пласт змісту (фантазматичної матерії) і форми, яка відповідає дії неусвідомлюваного (Id) та еґо, проте це не «зміст», за Крісом, є носієм сенсу творчості, а саме форма, яка уособлює «тріумф» еґо над ворожими силами. Неусвідомлювані змісти, звичайно, відкриваються – але вже як безпечні, переможені.

У теорії Еренцвайґа схема циклічних регресій еґо до неусвідомлюваного є подібною до тієї, що й у Кріса, однак позбавленою опозиційної оцінки – Id є не ворогом для боротьби, а радше резервуаром життєвих сил, без яких формотворчі дії еґо ставали б пустими і безплідними (і фактично стають такими – у мистецтві, сплутаному академічними правилами); це відповідає підходу Мелані Кляйн, яка постулює (якоюсь мірою подібно до дуже відмінного від неї Юнга) радше помірковану асиміляцію агресивних і неусвідомлюваних сил, ніж трактування їх через еґо «з позиції сили», що може скінчитися тим, що в якийсь момент вони прорвуть загату – й тоді еґо вже нічого не вдіє. Варто зауважити, що ці дві різні моделі передбачають різну оцінку творів мистецтва: модель Кріса – однобічного тріумфу формотворчих сил еґо – надає перевагу радше класичному різновиду «добре зробленого» твору (хоча Кріс визнає, що текст, цілком позбавлений зв'язку з неусвідомлюваним, не буде естетично привабливим, як позбавлений загадок і багатозначності, що стимулюють читача); Еренцвайґ як позитивні приклади наводить найновіші, сучасні для нього авангардні твори, вбачаючи в їхній видимій безформності вираження творчого неусвідомлюваного, яке генерує структури, що їх також сприймають несвідомо.

Цікаво, що модель, опрацьована спочатку для опису творів мистецтва й літератури, нарративізм останніх десятиліть переніс на саму психоаналітичну терапію. Вже Жак Лакан (1901–1981) у ранній фазі розвитку своєї доктрини (потім він пішов у зовсім іншому напрямку) стверджував, що терапевтичний ефект фрейдівського аналізу полягає в реконфігурації травматично хаотичної сукупності спогадів у логічну, щільну, «здорову» оповідь, отже, відкриття фрейдівської неусвідомлюваної «істини» є, в принципі, лише вступом до витворення «нової пам'яті», по

суті – художньої, як і кожна оповідь: «істина має структуру фікції». Проте якщо зрілий Лакан присвятив себе пошукам нефіктивної, а відтак не нарративної, просто невимовної істини, то в інших напрямках психоаналізу схема «гарної оповіді» продовжує домінувати; як стверджує Рой Шафер у «Психоаналітичній історії життя» (1975), терапія повинна бути діалогом, в якому аналітик допомагає пацієнтові сконструювати нове бачення життя (в тому числі минулого), звільнене від впливу інфантильних механізмів. Це бачення є суто конструктивістським – інфантильні «спогади» (по суті – фантазії) є так само сконструйованими, фіктивними, як і ті, які мають їх заступити, відтак критерієм оцінки оповіді є не її правдивість, а корисність, можливість підтримувати вдаване життя.

Якщо нарративізм робить з терапії різновид колективного писання роману, в якому аналітик є ghost-writer'ом, що вкладає в нарацію матеріал, який видобувається зі спогадів пацієнта (майбутнього героя цієї оповіді), то для класичної версії психоаналізу більш характерним здається механізм, споріднений радше з театром (хоча його рідко описують буквально в цих категоріях), а саме – перенесення. З цим явищем зустрічався Фрейд з найраніших років своєї практики, однак спочатку він трактував його в основному як перешкоду – джерело опору, що унеможливає для пацієнта прийняття інтерпретації, які пропонує аналітик, а в крайніх випадках – пориває будь-яку співпрацю в рамках терапії. Однак з часом виявилось, що тільки аналіз цього опору приносить суттєві терапевтичні ефекти; щоправда, сама герменевтика неусвідомлюваного може значно збільшити самоусвідомлення пацієнта, однак вона його не лікує – не усуває хворобливих симптомів: пацієнт знає, чому він хворіє, але продовжує хворіти. Тим часом перенесення дозволяє не тільки пригадати собі минулі події як минулі, а й повторно пережити емоції, які їх супроводжували, як актуальні – що приносить ефект катарсису, подібний до Арістотелевих «страху й жалю».

І «По той бік принципу задоволення» Фрейд аналізує перенесення як один з проявів примусу повторення; подібне сприйняття зустрічаємо у «Вступі до психоаналізу» (1915–1917): в перенесенні пацієнт ототожнює аналітика з постаттю з минулого, яка у такий спосіб починає відігравати роль матері чи батька – і будити пов'язані з батьками емоції: минуле не тільки пригадується, а й відіграється, театралью оприсутнюється. Відтак у зрілій іпостасі психоаналізу аналітик виконує дві теоретично зовсім різні функції: не тільки герменевта, який інтерпретує сни



чи перенесення, а й – власне, передусім – об'єкта цього перенесення. Поза інституціональним контекстом офіційної терапії ці функції можна розділяти, звідси феномен так званого автоаналізу. Автоаналіз у буквальному значенні, тобто інтроспективне розмірковування над самим собою, психоаналіз поціновує досить низько – саме через брак ефекту, пов'язаного з перенесенням. Проте може бути так, що дійсно проводиться автоінтерпретація – але у спонтанній ситуації перенесення, коли відбулося перенесення на якусь у принципі випадкову особу; такий характер мав, по суті, «автоаналіз» самого Фрейда, в якому він досліджував перенесення своїх почуттів до «померлого» батька на співробітника і кореспондента – Вільгельма Флісса.

Адаптацією моделі перенесення в літературознавчих дослідженнях можна вважати зрілу концепцію Норманна Н. Голланда (статті і книги з 1975–1976 років) – трансактивну критику. У своїх попередніх працях (наприклад, «Динаміка літературної відповіді», 1968) він розвивав класичну трансформативну модель, згідно з якою в основі твору лежить інфантильна фантазія, яка піддається опрацюванню через формотворчі механізми еґо; відповідь читача на твір полягає в ототожненні з цією фантазією, визнанні її своєю, згідно з моделлю, яку Фрейд виклав у праці «Дотеп і його стосунок до неусвідомлюваного» (1905) – щоб потім, згідно з пунтою твору-дотепу, повернутись до властивого еґо принципу дійсності. Більш «революційною» – і більш фрейдівською, ніж модель Голланда, який наголошує роль повернення до дійсності після тимчасового занурення у трансгресію – є у цьому аспекті концепція Ганнса Закса (наприклад, «Творче неусвідомлюване», 1942), який вважає форму не проявом принципу дійсності, а простим камуфляжем змісту, яким потаємно насолоджуються читачі дотепу. Подібно до сну чи марення, дотеп у закамуфльований спосіб виявляє неусвідомлюваний зміст, знижуючи тим самим напруження, пов'язане з виштовхуванням (і через це приносить задоволення). Однак на відміну від марення, йдеться не (у будь-якому разі, не передусім) про насолоду його «виробника», того, хто здійснює малу трансгресію принципів побутової цензури, а про насолоду реципієнта – того, хто слухає дотеп. Він стає «спільником» тієї трансгресії – підлягаючи тій самій, що й автор дотепу, цензурі, він сприймає втілене в ньому прагнення як власне й відтак поділяє приємність, яку приносить тимчасове анулювання виштовхування; тому так часто в основі дотепу лежить знаходження «спільного ворога» – сміх звільняє тоді в безпечний спосіб аг-

ресію, яку в той самий бік скеровують усі члени спільноти, сформованої навколо жарту. Літературний твір є, відповідно до цієї моделі, «великим дотепом», завдяки якому читачі поєднуються з автором в безпечній трансгресії якоїсь культурної заборони. Студія про дотеп може бути при цьому цінною інспірацією в такій мірі, що не обмежується – як більшість Фрейдових прикладів аналізу літератури – до інтерпретації художнього світу анекдоту, а аналізує також своєрідні мовні, риторичні механізми дотепів, як, скажімо, гри слів.

Однак емпіричні дослідження рецепції творів читачами переконали Голланда, що різні реципієнти розуміють їх по-різному і цю різноманітність сприйняття не можна розглядати як «помилку» рецепції, навпаки – це радше її закономірність: конкретизації відрізняються не тільки особливостями заповнення недовизначених місць у художньому світі, а – передусім – сприйняттям цілісного сенсу. Тож не є так, що сенс визначає завжди та сама фантазія, яку раз і назавжди закодував у тексті автор, так що читачеві залишається тільки ототожнити себе з нею, по суті – пасивно піддаючись, подібно як пунті, яка зі світу фантазії виводить назад у державу еґо. Згідно з трансактивною критикою, саме реципієнт стає головним «автором» твору, вписуючи в нього важливі для себе змісти – отже, по суті, здійснюючи на нього перенесення. Інтерпретація літературного тексту виявляється своєрідним автоаналізом, у якому читач пізнає радше себе, ніж текст як такий. Інтерпретуючи, ми не дешифруємо закодованої в творі фантазії автора, а «активізуємо» власну.

#### 4. Повернення до неусвідомлюваного

Коли «ортодоксальний» психоаналіз з-під знаку Анни Фрейд зосереджувався дедалі однобічніше на функціях еґо (а в терапевтичній практиці – на його зміцненні), а праці, присвячені неусвідомлюваному, визнавав застарілими чи просто епігонськими, зі своєю програмою «назад до Фрейда» виступив Жак Лакан, стверджуючи, що ігнорування активності неусвідомлюваного – це забуття найбільшого відкриття психоаналізу, яке зіштовхує його на позиції дофрейдівської філософії свідомості, початок якої зазвичай пов'язують з творчістю Декарта. Лакан перевертає картезіанське розуміння суб'єкта, вбачаючи істинну суб'єктність людини не у свідомості, а саме серед того, що не усвідомлюється. Еґо є для нього певним конструктом, накинутим суб'єктові як алієнація, якій він постійно чинить опір. Ос-

мислюючи функції, які в психоаналізі виконує мовлення – таке важливе у практиці Фрейда – Лакан вдається до мови структуралізму, черпаючи натхнення з де Соссюра і Якобсона; неусвідомлювана суб'єктність має бути тим, що саме в мовленні виявляється найвиразніше. Однак не йдеться про традиційний суб'єкт, який експресивно виражає себе в монолозі, тобто надавальну інстанцію такого роду, як ліричний суб'єкт. Така – свідома – суб'єктність формується на рівні его, яке говорить – а точніше «є говореним» через неособові механізми мовної системи і дискурсу – немовби своєрідний «автомат». Неусвідомлюваний предмет бажання не має, натомість, власного тексту – він тільки рве ланцюг *signifiants* з рівня его, серією «випадків» порушуючи свідому мовну комунікацію (моделлю є Фрейдівий аналіз помилкових дій з «Психопатології щоденного життя», 1901) – тож проявляється принципово суто негативно.

Інспірацією для Лаканового розрізнення «пустого мовлення» – мовлення его – і «повного мовлення» – яке в порушеннях пустого мовлення виражає неусвідомлюваний суб'єкт – Гайдеггер (у «Бутті і часі») запропонував опозицію «мовлення» (*Rede*) та балаканини (*Gerede*), які становлять аспекти (відповідно) автентичного буття, в якому є суб'єктністю в повному сенсі цього слова, і неавтентичного – коли підлягає колективним механізмам «Ся», коли відповідальне виповідження власних слів поступається простому репродукуванню того, що «говориться» навколо. Проте якщо для Гайдеггера, а тим більше для Жана-Поля Сартра, який розвивав його ідеї, автентичність існування була питанням певного екзистенційного вибору, в принципі – свідомого (незважаючи на те, що Сартр адаптує ідеї Фрейда у своїй практиці «екзистенційного психоаналізу», наприклад, у монографіях про письменників – Бодлера, Женета і Флобера), то, на думку Лакана, сила его є такою могутньою, що суб'єктність може пробитися крізь його ілюзію тільки у вигляді симптомів невротичного характеру (хоча не обов'язково у вигляді повнокровного неврозу як хвороби).

Юлія Крістева (нар. 1914) своєрідним відповідником невротичних симптомів у літературних текстах вважає їхній звуковий пласт – ритм, інтонацію чи фігури слів. Інструментативні повторення (наприклад, в анафорах чи параномазіях) є певним правилом організації тексту, незалежним від свідомих семантично-синтаксичних зв'язків і як свій корелят генерують суб'єктність, відмінну від суб'єкта, який говорить, з притаманними йому характеристиками квазісвідомості; проте оскільки їх-

нім основним механізмом є повторення, вони чітко вказують на потяг до смерті (примус повторення) як осередок для «другої» суб'єктності (це позиція не тільки Крістевої, а й самого Лакана). Ритміко-інструментативний – у широкому розумінні – пласт тексту має при цьому настільки «симптоматичний» характер, який повним мовленням порушує пусте мовлення суб'єкта свідомості – що, згідно з Якобсоновим розумінням поетичної (автотелічної) функції висловлювання, «поетичні» інструментативні прийоми звертають увагу на сам мовний комунікат, відвертаючи його тим самим від його основного змісту, який можна приписати до сфери пустого мовлення. Натомість принципова відмінність між Лаканом і Крістевою, яка на нього посилається, полягає в тому, що для Лакана як повне, так і пусте мовлення є різними проявами однієї сфери символічності, якою керує едіпальний, батьківський закон, тоді як Крістева символічною, батьківською вважає у тексті лише пласт усвідомлюваного змісту, а неусвідомлювані потяги, які в ньому діють, окреслює як «семіотику», пов'язуючи її з тілесністю і виводячи з преєдіпального контакту з матір'ю (що є вже продовженням думки Мелані Кляйн, а не Лакана, хоча й у його пізньому вченні з часом з'явилися подібні мотиви).

Структуралістське мовознавство є основою тільки одного, хоч і найбільш відомого мотиву досліджень Лакана – що домінував у їхній середній фазі, в якій головним предметом зацікавленень французького психоаналітика було Символічне. На початку кар'єри він займався радше тим, що з часом назве Уявним (*Imaginaire*) – сферою відносин, які витворюються навколо центральної метафори дзеркала. У так званій стадії дзеркала, на думку Лакана, формується наше его – в такий спосіб, що ми ідентифікуємо себе з образом, який батьки вкажуть нам у дзеркалі як наш власний. Цей образ стає водночас і ідеалом, до якого ми хочемо допасувати відчуття себе «зсередини», і панциром, який блокує вільну експресію потягів – відтак він будить характерну для уявності амбівалентність відчуттів. У нарцисичному змішуванні образ із дзеркала є як першим об'єктом, якого ми прагнемо (першим іншим), так і першою ідентифікацією, у певному сенсі – нами самими. Відтак своєрідними уявними феноменами є близнюцтво, двійництво, пристрасне кохання, ірраціонально змішане з не менш пристрасною агресією. Але уявним є так само весь наш образ світу – сфера *signifiés*, образів приписаних *signifiants* як значення; поєднані в такий структуралістський спосіб, Уявне і Символічне витворюють разом усю дійсність, в якій ми щоденно живемо.

З поєднання двох характерних для уявності мотивів – мотиву двійництва й образу світу – походить її суто літературознавчий аспект, яким є мімесис, у розумінні дублювання в художньому світі твору реального світу, «дзеркало, яке прогулюється стежкою», особливо якщо це має супроводжуватись певною ідеалізацією (не тільки в сенсі прикраси – також, наприклад, у вигляді наголошення на типових чи особливо істотних явищах) – оскільки образ із дзеркала є ідеальним его, а не фактичним. Мімесис не мусить стосуватися рівною мірою цілості художнього світу – проте по-особливому характерними є ті випадки, коли – згідно з тезами «Поета і фантазування» Фрейда – наслідувально сконструйованим є якийсь із героїв (як правило, головний), який виконує роль ідеального его автора, для якого твір стає чимось на зразок Лаканового дзеркала; подібну ідентифікацію з героєм може здійснити, звичайно, й читач, «дивлячись на себе» у своєму читанні. Юлія Крістева такому «предметному» мімесису, який репрезентує світ, протиставляє «суб'єктний» мімесис, характерний для авангардної поезії, яку вона особливо цінує – в якій текст «наслідує» потяги неусвідомлюваного суб'єкта бажання, неусвідомлювані представлення предметів (в тому числі специфічний об'єкт, яким є ідеальне его).

Дійсність – це все, що існує. Але, на думку Лакана, є також щось таке, що не існує, не є реальним – і незважаючи на це воно має на нас потужний вплив. Це сфера Реального. Оскільки воно не належить ні до уявлень, ні до символів, його в принципі не можна ані змалювати, ані описати. Воно виявляється тільки як викривлення, брак, помилка – щось невиражальне: або тому, що відсутнє й невидиме, або навпаки – «занадто присутнє» і як таке потворне й травматичне: як рана з «Сільського лікаря» Кафки. Зазвичай ми не відчуваємо Реальне безпосередньо – воно сприймається лише через вплив, який здійснює на наші керовані примусом повторів дії, немов чорна діра, яку можна викрити лише завдяки гравітаційному впливу на сусідні об'єкти (роль гравітації відіграє в житті потягів бажання, генероване реальним об'єктом А). І саме в контексті реальності можна побачити специфіку літератури щодо інших символічних практик: якщо буденна (а також, наприклад, канцелярська чи академічна) комунікація цілковито виключає Реальне зі свого дискурсу, часто додатково піддаючи табуїзації і цензурі все те, що могло б скерувати на нього думку, то література постійно досліджує свої кордони, шукає сенс невиражального, нарешті – якимось дивом його виражає, коли сягає рівня шедевиру (як таке

своєрідне поєднання Реального з Символічним Лакан інтерпретує, наприклад, епіфанії Джойса).

Подібно до Фрейда, Лакан дуже часто у своїх семінарах використовує приклади, почерпнуті з літератури. Особливо істотним, є з цієї точки зору, один з останніх семінарів, «Le Sinthome» (1975/76), головним героєм якого Лакан зробив Джеймса Джойса, вписуючи себе тим самим, з одного боку, в багату вже традицію психоаналізів письменників, а з іншого – в не менш блискучий напрям психології творчості. Джойс є явищем настільки особливим, що суперечить «класичній» концепції Лакана, згідно з якою, підходячи до символічності (мови і вторинних моделювальних систем), ми піддаємося владі батьківської функції, Імені Батька, який відповідає постаті міфічного, вбитого (і вираженого як Закон) Батька з «Тотема і табу». Біологічний батько Джеймса виявився нездатним взяти на себе і передати цю функцію, тож майбутній письменник був позбавлений її. Щоправда, Лакан і раніше розглядав випадки виключення Імені Батька з психіки, однак це завжди провадило до психозу, на який Джойс не страждав, тож його випадок не є простою ілюстрацією доктрини, він змушує до її модифікації. Брак батьківської функції провадить до відсепарування одного з трьох реєстрів психіки від решти двох; проте Джойс зумів це «ушкодження» своєї психіки «виправити» за допомогою синтону, який виявляється немов четвертим реєстром – дублетом символічності, але специфічним: він означає не пасивне піддавання наявній символічності, а активне творення нової, власної символічності, яку можна побачити в літературному новаторстві письменника.

\* \* \*

Психоаналітичний інструментарій можна використовувати в літературознавстві з різними цілями. Самі психоаналітики, аналізуючи літературні твори, не дуже дбають про розрізнення, важливі для літературознавства, з чого виникає багато непорозумінь. У працях Фрейда та його наступників література з'являється у двох основних функціях: як матеріал для аналізу особистості письменника і як ілюстрація теоретичних тез (на жаль, ці підходи рідко еxplicite розділяються й на практиці виступає багато опосередкованих форм). У першому випадку літературні твори потрактовуються як усі інші симптоми – як джерело даних, а не – автономний предмет дослідження; такого



роду дослідження належать радше до специфічного різновиду літературної біографістики, ніж до літературознавства *sensu stricto*. Другий різновид аналізу зосереджується не на психіці автора, а на персонажах: передбачається, що літературний персонаж, як текстуально сконструйована квазіособа, наділена свідомістю, має за таке і своє неусвідомлюване, яке проявляється аналогічно як у реальних осіб: через сни, помилкові дії – або цілі сукупності дій, які не можна пояснити на рівні раціональної свідомості. Літературний твір за такого підходу є не одним з елементів біографії пацієнта, а радше нагадує повне психоаналітичне дослідження випадку – письменник стає більше аналітиком, ніж аналізованим, а психоаналітик-читач, натомість, – супервізором, який коментує аналіз, що його здійснює письменник на створених ним персонажах. Такий підхід значно більшою мірою, ніж біографічний, шанує автономію літературного твору, а також має таку перевагу, що зосереджується на загальнодоступних даних – самому опублікованому тексті твору, в той час як біографічний підхід, стикаючись із постійним браком інформації про приватне життя письменників, особливо давніших, нерідко вироджується в безплідні спекуляції чи просто пліткарське «демаскування» вдаваних таємниць.

Поруч із цими двома підходами, присутніми вже в практиці самого Фрейда, з'являються два чергові підходи, зосереджені більше на самій художності творів, ніж на змістовій складовій художнього світу. Перший підхід, характерний для кляйнівської теорії стосунків з об'єктом і психології его – це дослідження механізмів творчості. Щоправда, в основному він стосується – подібно до ранньої практики Фрейда – не самих творів, а особи письменника, хоча радше як «суб'єкта творчої діяльності», ніж пацієнта, однак фактично таке дослідження часто стає описом прийомів, застосованих у тексті, які інтерпретуються як дія виправних або захисних механізмів его – і тоді не багато в чому, по суті, відрізняється від традиційної поетики, яка класифікує такі прийоми, – лише надає їм певного позахудожнього пояснення. Своєрідним різновидом сприйняття твору мистецтва як результату творчого процесу буває потрактування змісту цього твору (наприклад, сюжету) як алегоричної репрезентації процесу, що його породив: наприклад, історія солярного героя, який перемагає хаос і запроваджує лад, може потрактовуватись як оповідь про творче его, яке в художній формі опановує сили неусвідомлюваного, що й дали імпульс для написання власне цього твору.

Психоаналітичні концепції художньої творчості часто вважалися знецінювальними, оскільки вони вписують цю практику в модель, яку було відпрацьовано для лікування неврозів, стверджуючи тим самим – принаймні опосередковано – що в мистецтві є щось хворобливе. Відповіді психоаналітиків на цей закид бувають різними. Часто говорять, наприклад, що, дійсно, джерело творчості є невротичним, але сам твір – це не хворобливий симптом, а навпаки – терапія, яку митець сам для себе застосовує, одужуючи завдяки творчості: щоправда, у якийсь момент він відступає у світ фантазії, немов хворий індивідуум, але коли він зможе ці фантазії творчо опрацювати – тріумфально повертається до життя в суспільстві. Згідно з іншим підходом, письменник є радше психологом, ніж хворим – хоч він і показує психологічні проблеми на прикладах героїв, яких створює, ці проблеми зовсім не мусять бути його власними. Нарешті, художню творчість можна вважати (популярним, просто-таки модельним) прикладом сублімації – замінного задоволення неприйнятних суспільно потягів, хоча й перенесених на інший, ніж первинно, об'єкт, але не виштовханих і навіть не притлумлених, отже, таких, які не призводять до неврозу: в такому випадку твір є не симптомом хвороби, а ефективним захистом від неї (як для творця, так і реципієнта).

Друга з постфрейдівських моделей психоаналізу літературного твору вписується у французький постструктуралізм, а відтак – ідучи у цьому контексті – це вже психоаналіз не «твору», а «тексту», згідно зі значенням, яке надає цим термінам Ролан Барт. «Писання» – *écriture* – вважається результатом дії потягів, еротичною дією, подібно проєктуючи сприйняття літератури як «задоволення від тексту». В цьому напрямі праці Крістєвої спираються на Фрейда і Лакана настільки виразно, що їх можна вважати психоаналітичними, фрейдівські інспірації є дуже значними і в Барта і, передусім, – у Жака Дерріда, який присвятив Фрейдіві кілька своїх важливих текстів. Своєрідне – головним чином полемічне – ставлення до психоаналізу помітне також у працях Жюльєн Дельоза, особливо написаних у співавторстві з психоаналітиком Феліксом Гваттарі, наприклад, два томи «Капіталізму і шизофренії» або дослідження про Кафку. Характерною для постструктуралізму і постмодернізму є синтез психоаналізу Фрейда з ідеями Маркса і, перш за все – Ніцше, в такий спосіб, що вони разом виступають як три «вчителі підозр», які різними мовами – досліджуючи різні сфери життя – говорять у якомусь сенсі одне й те саме, або принаймні доповнюють одне одного, витворюючи спільну цілість.

*Самотождність реципієнта.  
Психоаналітичні точки зору*

1. Зигмунд Фройд

Інформацію про життя так званих великих людей зазвичай називають «життя і творчість». Це має своє обґрунтування, адже їхнє життя, навіть у «приватній» своїй іпостасі – дружина, діти, сусіди, збирання грибів, гра в карти тощо, – і навіть якщо ця «приватна» іпостась триває й розвивається впродовж кількох десятків років, то не вона видається у біографіях найважливішою, не вона визначає «велич» життя. Її визначає творчість. Звичайно, ми не можемо знати, чи у випадку іншого перебігу того приватного життя ця творчість взагалі б постала, але це питання залишається без відповіді; навіть психоаналіз не може на нього відповісти. Не може, бо – і це усвідомлював Фройд – сам момент творчості, чи то художньої, чи наукової не піддається дослідницьким знаряддям психоаналізу. Відтак у нарисі про Достоєвського він напише, що перед проблемою творчого митця аналітик мусить розвести руками. Подібне усвідомлення знаходимо в праці, присвяченій аналізу творчості Леонардо да Вінчі. Читаємо там: «Ми залюбки вказали б, у який спосіб психічні прапоти дають початок мистецькій діяльності, якби якраз тут не підводив нас (...) наш дослідницький інструментарій. Тож зупинімося на закцентуванні безсумнівного вже факту, що творчість митця дає вихід його сексуальним прагненням»<sup>474</sup>. Ці «сексуальні прагнення», які, на думку Фрейда, з'являються всюди – у художній і філософській творчості, у релігійному переживанні, у сновидіннях, у житті дітей від їхніх найперших місяців по дорослість, стали джерелом прохолодного ставлення до психоаналізу, порушували побутові табу. А Фрейда звинуватили у пансексуалізмі.

Не підлягає сумніву, що сексуальним потягам Фройд надавав особливої ваги, коли намагався зрозуміти людину, її одиничну і суспільну поведінку, а також культуру як цілість. Проте він не робить їх єдиними й абсолютними силами, які керують нашим

<sup>474</sup> Freud Z. Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa // Poza zasadą przyjemności / Przeł. J. Prokopiuk, Warszawa, 1975.

психічним життям. Внутрішнє життя людини він розглядав як своєрідну динамічну психомахію, як боротьбу між різними сферами і механізмами. Звинувачуючи Фрейда у пансексуалізмі, ми часто недооцінюємо ці механізми, як, скажімо, сублімацію, яка у властивий для неї спосіб перетворює безоглядний потяг на культурну чи духовну діяльність. Перетворює навіть до такої міри, що духовна діяльність приносить приємність, а фізичне, сексуальне викликає відразу. Крім сублімації існують також інші механізми, які часто співпрацюють між собою, такі як: цензура, опір, притлумлення і т. п., які також часто конфліктують між собою. У кожній окремої людини по-різному. Від чого залежить, що в одного з нас сили сублімації є потужними, а в іншого слабкими? На це питання Фройд не відповідав, але він усвідомлював цю відмінність. Він лише стверджував, що митці мають цих сублімативних сил більше, ніж інші люди.

Фройд усвідомлював існування багатьох таємниць, які він не міг розгадати. Ці таємниці були для нього викликом. Його розум не корився таємницям. Він не бажав ними захоплюватись, він прагнув розгадати їх, прояснити, зрозуміти. Звинувачення у пансексуалізмі півстолітньої давності доповнюється сучасним звинуваченням у суспільній деморалізації. Однак подібно, як у звинуваченні в пансексуалізмі, коли не помічали того, що Фройд говорив про інші механізми, які так само формували психічне й культурне життя, так і в випадку звинувачення в деморалізації не можна не помітити деморалізованого суб'єкта. Якою ж слабкою мусить бути суб'єктність цього суб'єкта, якщо деморалізаційні процеси так легко ним заволодівають! Інакше кажучи, ці звинувачення більше говорять про нас, тих, хто звинувачує, ніж про концепцію Фрейда.

Фрейдіві також закидали, що він недооцінював те, що в художній творчості є найважливішим, а саме – форму. Роджер Фрай, наприклад, писав: «Той, хто відчуває мову форм, знає, що все залежить від того, як щось представлено»<sup>475</sup>. По суті, Фройд не займався аналізом художніх форм. Він не був ані теоретиком, ані істориком, ані критиком мистецтва. Був передусім психологом. Мистецтво цікавило його насамперед як форма людської діяльності, яку людина витворює і яка впливає на людину. Він завжди це наголошував у своїх працях. Він хотів передусім знати, як це відбувається. А шукаючи відповіді на це запитання, він помітив величезну роль *ars poetica*. Саме їй він приписував те, що ми можемо отримувати задоволення від

<sup>475</sup> Fry R. The Artist and Psychoanalysis. – London, 1924. – S. 17.

мистецтва, а не від показу такого самого змісту в ексгібіціоністських відвертосях, які викликали б тільки відразу. Фройд був людиною *desogum*, тобто власне людиною форми, відповідності. Він писав: «У техніці переборювання цієї відрази, яка напевно має щось спільне з бар'єрами, які виникають між кожним окремим его й іншими, приховується істинна *ars poetica*. Ми можемо тільки здогадуватись про двоякі засоби цієї техніки: письменник пом'якшує образи егоїстичного сну наяву за допомогою перетворень та заслонів, і захоплює нас суто формальним, тобто естетичним задоволенням, яке ми черпаємо з представлених його фантазій»<sup>476</sup>.

Треба ще згадати про третє – окрім пансексуалізму та недооцінки форм у мистецтві – звинувачення, оскільки воно має свої ідейні наслідки у мистецькій критиці. Це досить поширений закид надмірного наголошення на ролі дитинства у житті, а також у творчому процесі.

На переконання Фройда, наші дитячі роки впливають на форму нашої дорослої особистості. Сьогодні переконання про формотворчий характер дитинства вже приймає більшість, якщо не всі психологічні напрями. Фройд закидали також детермінізм, який мав виражатися в тому, що якась подія з дитинства мусила мати певні, задалегідь передбачувані наслідки в пізнішому формуванні характеру. Тож такого детермінізму у Фройда ми не зустрінемо. Швидше навпаки. Це *ex post*, із пізнішої поведінки ми можемо зробити висновок про дитячий етап психічного розвитку. В концепції Фройда є також переконання про універсальний характер етапів внутрішнього розвитку, через який кожен мусить пройти. До таких етапів належить, наприклад, комплекс Едіпа в розвитку хлопців, який він відкрив і описав. Однак у який спосіб кожна дитина перейде цей етап, залежить від багатьох чинників, зокрема, від повного візерунку родинного життя, і який це, своєю чергою, матиме вплив на характер людини, залежить також від волі формування свого способу буття. Не без причини Фройд вірив у силу психотерапії як чинника, який формує життя. Якби детермінізм був абсолютним, ніякі зусилля не могли б нічого змінити. А те, що дитинство має величезний вплив на наш пізніший спосіб бачення світу і внутрішнього реагування на нього, здається, не підлягає сумніву. Фактом є те, що Фройд прагнув до викриття чинників, які впливають на психіку і характер дорослої людини, а також до

<sup>476</sup> Freud Z. Pisarz a fantazjowanie // Teoria badań literackich za granicą. T. 2. Cz. 1. Kraków, 1974.– S. 517.

встановлення між ними причинно-наслідкових зв'язків, але він не стверджував, що встановив їх. Адже важливою проблемою для Фройда була проблема пошуку адекватної мови для вираження своїх відкриттів. Він мав у своєму розпорядженні наявну наукову, механічну мову, а також літературну, метафоричну мову. Звернімо увагу, що Фройд мав амбіції до наукового характеру своїй концепції. Проте він не міг свої відкриття, які стосувалися динаміки внутрішнього життя, описати за допомогою термінології з класичної механіки, своєю чергою, метафорична мова віддаляла його від науковості. Інакше кажучи, величезними труднощами для Фройда, які рідко помічають його коментатори, був пошук адекватної мови.

Зрештою, час нагадати найважливіші його біографічні події.

Фройд народився 6 травня 1856 року в Моравії у Фрайберзі (сьогодні це містечко має назву Прібор). Коли йому було 4 роки, сім'я переїхала до Відня, де Фройд провів майже все своє життя – до 1938 року, тобто до моменту включення Австрії до III Імперії. Тож не безпідставно його іноді називають віденцем. Останній рік життя він прожив у Лондоні. Помер 23 вересня 1939 року. Прожив 83 роки. Його життя можна назвати міщанським. Він жив як порядний віденський міщанин вікторіанської епохи. Мав дружину, шестеро дітей, служницю. Принципи суспільного ладу поважав і дотримувався. Своє доросле життя присвятив праці.

Він був здібним і особливим учнем гімназії, з особливою пристрасстю до вишуканих формулювань, як писемних, так і усних. Закінчив медичний факультет. Однак його більше приваблювала дослідницька праця – особливо з неврологічними експериментами – ніж медична практика. Важливою подією для його пізнішого способу мислення було піврічне перебування в Парижі у клініці Сальпетри і праця з психіатром Шаротом у 1885 році. Шарот лікував істерії за допомогою гіпнозу. Це дозволило Фройд звільнитися від впливу німецької психіатрії, яка була біологічно зорієнтована. І хоча медичне віденське середовище з підозрою ставилося до практики Шарота, Фройд поступово здобував собі інтелектуальних прихильників і друзів. Переломним моментом у ставленні до нього стала публікація в 1900 році праці «Тлумачення сновидінь». У 1904 році він публікує «Психопатологію щоденного життя», в 1905 – «Три праці з сексуальної теорії», в 1912 – «Тотем і табу», в 1913–1917 роки – «Метапсихологічні нариси», в 1916 – «Вступ до психоаналізу», в 1920 – «По той бік принципу задоволення», в 1917 – «Май-



бутне однієї ілюзії», в 1930 – «Культуру як джерело страждань». Повне видання праць Фрейда містить кількадесят томів. Я перераховую тут найвідоміші праці, щоб звернути увагу на інтенсивність, з якою розвивалася його думка, а також зацентувати паралельність праць з так званої психології чи загальної психіатрії та з філософії культури чи естетики. Порівняймо: наприклад, у 1905 році з'являється «Дотеп і його зв'язки з неусвідомлюваним», у 1907 – «Поет і фантазування», в 1913 – «Спогади з дитинства Леонардо да Вінчі», в 1917 – «Мойсей Мікеланджело», нарешті, «Достоевський і батьковбивство» – у 1927.

Концепцію Фрейда, психоаналіз, часто зараховують до психолого-психіатричної думки. Щоб бути психоаналітиком і отримати право на лікування неврозів, треба було здобути медичну освіту і мати спеціалізацію з психіатрії. Тепер вимоги дещо послабились, необов'язково бути лікарем, але треба закінчити спеціальні курси, які організувало Міжнародне психоаналітичне товариство і самому пройти через психоаналіз.

Проте Фрейд мав ширші амбіції щодо своєї теорії, ніж просто помістити її у підручнику з психіатрії, у розділі під назвою «Психотерапія». Свідченням цьому є, зокрема, згадані вище публікації, які стосуються культури, релігії, мистецтва. Додамо, що премія, якою нагородило Фрейда місто Франкфурт у 1930 році, була літературною премією імені Гете. Розмірковування про мистецтво, а також філософські роздуми були постійно присутніми в його дискурсі, а іноді й впливали на зміну загальної концепції функціонування психіки. Особливо аналіз мистецтва становив різновид «верифікативного поля» для філософсько-психологічних ідей.

На завершення, врешті, треба згадати про розвиток психоаналізу. Після перших розходжень з К. Г. Юнгом та Г. Адлером відбулися наступні. «Єретики» засновували власні, окремі школи, які акцентували інші, ніж Фрейд, елементи, але приймали ті самі основні переконання: про існування неусвідомлюваного психічного життя, про можливість його дослідження, про те, що часто джерело психічних і фізичних розладів приховується у неусвідомлюваних пластах нашої психіки і що можна до цього джерела дійти й допомогти пацієнтові в процесі одужання. Ці нові окремі школи – це аналітична психологія Юнга, індивідуальна психологія Адлера, неопсихоаналіз Фромма, Горні та інших, психоаналіз Лакана і Мелані Кляйн. Уже давно зростає популярність психоаналізу серед філософів, хоча – як не без

слухності зауважив Норман О. Браун, «психоаналіз в руках Фрейда був живим організмом, який постійно розвивався. Після його смерті він став ортодоксальною, замкненою, майже схоластичною системою»<sup>477</sup>.

Тепер час перейти до безпосередньої теми нашої студії – до осмислення деяких психоаналітичних концепцій рецепції і реципієнта твору мистецтва.

## 2. Психоаналітичні міркування про сприймання мистецтва – загальні зауваження

Вже в цьому підзаголовку міститься переконання, що становище психоаналізу щодо рецепції мистецтва є неоднорідним. Різномірність напрямів, а також еволюції поглядів у рамках цих напрямів, виражаються також у поглядах на рецепцію творів мистецтва. Другим джерелом браку єдиної концепції сприймання є факт, що психоаналіз свідомо спирається на існуючу естетичну думку, яка також є неоднорідною.

Психоаналіз не претендує на самостійне формулювання і вирішення проблем естетики. Часто, як у самого Фрейда, так і в сучасних психоаналітиків, ми подибуємо переконання, що на тему «самого мистецтва» або його «естетичного характеру» чи «естетичної якості» психоаналіз не має що сказати. Тим самим він визначає сам себе як службову дисципліну. Однак будучи службовим, він також бере участь у її розвитку. Порушуючи традиційні питання естетики, він відкриває їхні невидимі раніше аспекти і тим самим змушує естетику ставити додаткові, іноді більш конкретні, а іноді зовсім нові, запитання. Даючи їм психоаналітичне освітлення, він провокує до нового погляду на традиційні проблеми.

Саме до таких проблем належить питання самототожності реципієнта. Реакція людини на мистецтво була предметом осмислення вже у Платона і Арістотеля, так само як і сучасних філософів. Однак лише поставлення під сумнів переконання про тотожність суб'єкта і свідомості – що зробив психоаналіз – змусило порушити питання про суб'єкт, який «складається» з чужих для нього елементів, які до того ж борються між собою, і з усвідомлюваних та неусвідомлюваних сил. Поява цього питання в загальній філософії суб'єкта дозволила побачити аналогічну ситуацію в естетиці. Адже ким є реципієнт твору? Сви-

<sup>477</sup> Brown N. O. Life against Death. – Wesleyan University Press, 1959.

домістю чи несвідомістю? Чи сприймання мистецтва – це свідомі діяльність, чи так само і неусвідомлювані процеси беруть участь у контакті з ним? Які пласти психічного життя людини порушує мистецтво? Оце останнє питання провокує до наступних: кого ми власне називаємо реципієнтом? Чи кожна людина є реципієнтом? Чи тільки та, яка виконує певні умови? Чи вона є реципієнтом тільки в той час, коли перебуває у безпосередньому чуттєвому контакті з мистецтвом, чи також і тоді, коли перебуває із ним у контакті опосередкованому, але мисельному чи уявному, або й не перебуває. Ці питання я не вигадала *ad hoc*. Вони є предметом дослідницьких розмірковувань, а поняття «реальний реципієнт», «ідеальний реципієнт», «актуальний» і «потенційні» реципієнти вже закріпилися в працях зі сфери теорії мистецької критики<sup>478</sup>.

Якщо початок ХХ століття виявив зацікавлення до митця і творчості, то його друга половина зосереджує зацікавлення на рецепції і процесі сприймання твору мистецтва. Адже виявилось, що реципієнт відіграє певну роль в естетичному досвіді й навіть у формуванні остаточного вигляду твору, що він є значно активнішим, ніж традиційно вважалось. Однак наскільки великою є його роль, до якої міри реципієнт і його переживання формуються твором, а до якої міри це він формує твір?

Цей простір запитань і відповідей дозволяє висунути тезу, що активність є конститутивною рисою сприймача мистецтва. І саме активність було обрано в цій статті як критерій поділу різних позицій у психоаналітичній думці, які стосуються естетичної рецепції. Адже ці позиції еволюціонують від концепції реципієнта як пасивної істоти, переживання якої цілковито визначаються перципованим у даний момент твором, до концепції активного реципієнта, який наново створює твір мистецтва, і реципієнта-негоціанта, який спільно з митцем визначає сенс його твору. Між крайнощами перебуває концепція реципієнта як сторони діалогу. Другою стороною такого діалогу мав би бути митець, який висловлюється за посередництвом свого твору.

Якщо йдеться про першу позицію, то вона формується лише в спорадичних висловлюваннях (або міститься в них імпліцитно). Мені здається, що в концепціях, які наголошують функцію мистецтва, що полягає у задоволенні потреб реципієн-

<sup>478</sup> Пор.: *Wright E. Psychoanalytic Criticism.* – London, 1984. Останнім часом навіть з'явився термін «реципієнт, який прагне і претендує» (*personally desiring and aspiring reader*).

та, закладено його пасивний характер. Наприклад: «Головною метою фікції є задоволення якомога більшої кількості наших прагнень (...)» або: «Контакт із мистецтвом – це процес, у якому тебе задовольняють»<sup>479</sup>, або: «Література творить дивовижні речі: вона в таблетці подає нам те, що ми мусимо в дорослому житті робити самі – перетворює примітивні, дитячі фантазії на дорослі, цивілізовані значення»<sup>480</sup>.

Це не означає, що автор таких висловлювань хотів би *expressis verbis* проголошувати і обґрунтовувати тезу про повну пасивність реципієнта. Її важко було б довести на ґрунті психоаналізу. Щоправда, Фройд цікавиться в основному митцем і творчим процесом, проте «у тлі» його концепції трапляється багато міркувань, присвячених реципієнтові. І вони зовсім не свідчать про його пасивний характер. Навіть тоді, коли він говорить про те, що реципієнт (завдяки митцеві) може черпати «втіху й полегшення», то додає, що «з власних джерел насолоди», з неусвідомлюваного, яке було до цього недоступним. Так само коли він розповідає про свої реакції на мистецтво, він зазначає, що він не в стані відчувати задоволення, якщо не розуміє, як твір впливає на нього. Це не означає, що в процесі контакту з мистецтвом не існують моменти пасивності реципієнта. Наведемо ще одне висловлювання Фрейда: «Глядач (...) хоче відчувати, діяти, формувати світ у світлі своїх прагнень – коротше кажучи, бути героєм. Драматичні автори роблять це можливим, даючи йому можливість ототожнення з героєм (...)»<sup>481</sup>. Описаний тут реципієнт не є предметом, яким керує твір. Він є суб'єктом, який відчуває і прагне. Твір уможливує для нього задоволення його прагнень, створює можливість бути активним у такий спосіб, як він того бажає. Це передбачає певну активність реципієнта.

Теза про активність реципієнта знаходить собі підтримку передусім у понятті інтерпретації. Інтерпретація як метод пізнання і лікування є центральним методом психоаналізу від його народження. Інтерпретованими є зміст снів, поведінка, хворобливі симптоми, твори мистецтва. Психоаналіз – це мистецтво інтерпретації. Інтерпретування явища протікає не тільки на рівні свідомості, а й неусвідомлено. «Кожна людина у своїй неусвідомлюваній діяльності володіє знаряддям, яке дозволяє їй ін-

<sup>479</sup> *Lesser S. O. Fiction and the Unconscious.* – London, 1960. – P. 98.

<sup>480</sup> *Holland N. N. The Dynamics of Literary Response.* – New York, 1968. – P. 32, 78.

<sup>481</sup> *Freud S. Psychopatic Characters on Stage Theatre // «Psychoanalytic Quarterly».* – 1942. – Nr 11.

терпретувати реакції інших, тобто виправити деформацію, якої інша людина припустилася у вираженні почуттів»<sup>482</sup>.

Однак значення психоаналізу не полягає у твердженні, що (більшою чи меншою мірою) сприйняття мистецтва має активний характер. Адже це теза, яка в сучасній естетиці не є рідкістю. Вона виявляється в тому, що психоаналіз відкриває нам умови, які лежать в основі активності реципієнта. Ці умови становлять водночас теоретичну можливість цієї тези. В їх пошуку психоаналіз спирається на структуру самого твору. Адже всі психоаналітичні позиції погоджуються в тому, що реципієнт як «буття саме в собі» не існує. З реципієнтом завжди корелюється твір. Ці позиції відрізняються одне від одного щодо того, якою роллю вони наділяють твір і реципієнта.

### 3. Рецепція як повторне творення (re-creation)

Цей погляд розкрито найповніше. Його автором є Ернст Кріс<sup>483</sup>. На мистецтво та його історію він дивиться як на процес комунікації. Естетична творчість спрямована на реципієнта. Це означає, що тільки та творчість має естетичний характер, яка комунікується іншим. Другою властивістю є її багатозначний характер. Тож естетична (художня) комунікація визначається – з боку твору мистецтва – багатозначністю; з боку реципієнта – необхідністю інтерпретації. Багатозначність виходить на поверхню, коли твір стає предметом аналізу. Метою інтерпретації є розуміння твору. Розуміння твору – це не відтворення намірів чи інтенцій автора, що могла навіювати концепція комунікації, а повторне творення твору, його відтворення. «Відтворення твору відрізняється від нормальної реакції на імпульс тим, що особа, яка реагує, впливає (himself contributes) на імпульс, на який відповідає»<sup>484</sup>.

Що це значить – впливає? На переконання Кріса, «вплив» проявляється в основному в інтерпретативній активності і полягає в редуванні багатозначності твору, в надаванні йому сенсу. Він стає в процесі інтерпретації ясним, зрозумілим, а «зміст твору стає його поетичним змістом». Отож, читабельнювання і поетизування, тобто естетизування стає результатом діяльності реципієнта. Якщо читабельнювання, надання сенсу – як

<sup>482</sup> Freud S. Totem i tabu // Człowiek, religia, kultura / tłum. J. Prokopiuk. – Warszawa, 1967. – S. 144.

<sup>483</sup> Kris E. Psychoanalytic Exploration in Art. – New York' 1965, розділ, написаний спільно з А. Капланом: Aesthetic Ambiguity. – P. 243–265.

<sup>484</sup> Там само. – P. 265.

діяльність реципієнта – є зрозумілою, то поетизування (естетизування) може викливати подив. Чи справді це ми, реципієнти, робимо з твору твір мистецтва? Кріс пише: «Багатозначність функціонує в поезії не як засіб змісту, який уже має поетичний характер, а як знаряддя, за допомогою якого зміст поетизується у процесі відтворення твору»<sup>485</sup>. Відтак тут відіграють роль два чинники – подібно як у надаванні творові значення: багатозначність тексту й уява реципієнта. Твір «змушує нас, щоб ми впродовж певного періоду часу жили в особливому стилі уяви – стилі уяви поета: але воістину це наша власна уява творить поезію (does the business of poetry)»<sup>486</sup>. Розуміння твору, надавання йому сенсу не означає, що всі багатозначності твору чітко присутні в свідомості реципієнта чи навіть у свідомості творця. Великою мірою вони залишаються підсвідомими, тобто не зовсім свідомими, але легко усвідомлюваними, якби цього вимагала послідовність інтерпретації. Реципієнт має тільки відчуття загального сенсу, поєданого з відчуттям ритму та рівноваги. Проте навіть після здійснення інтерпретації отримана прозорість не є повною прозорістю. В естетичному творі ядро багатозначності залишається завжди. Кріс навіть вважає, що постійно присутній осередок багатозначності є гарантом естетичності твору та його історичної живучості. Саме відчитування багатозначності, поступове відгадування сенсу твору є джерелом насолоди, але й разом з тим важливим чинником, який викликає естетичне переживання. В концепції Кріса естетичне переживання набуває дещо відмінного значення відмінку, ніж у традиційній естетиці. Воно важливе не саме по собі, як естетичне переживання, психологічний досвід, а як специфічне міжлюдське спілкування, естетична комунікація, досвід психологічної і суспільної природи водночас. Разом із тим Кріс наголошує, що естетична комунікація – це не передача певного змісту за посередництвом художньої мови, а її рецепція – тлумачення його на звичну мову. Естетична комунікація – це власне передача реципієнтові естетичного досвіду митця через його твір.

Щоб настав процес комунікації, вимагається певна подібність переживань митця і реципієнта. Твір мистецтва є продуктом як натхнення, так і технічної майстерності.

Технічна майстерність – це не тільки вмлі руки, а й певне знання. Вона складається зі: 1) знання властивості матеріалу –

<sup>485</sup> Там само. – P. 259.

<sup>486</sup> Там само, примітка 474.



щоб фізичний матеріал перетворити на естетичний медіум, митець мусить ці властивості врахувати й пристосуватися до них; 2) знання конвенції конкретних художніх жанрів, які панують у даний період.

Інспірація, тобто натхнення, плине з неусвідомлюваного. Завдяки «послабленню» активності его якісь змісти з неусвідомлюваного можуть перейти до свідомості. Саме вони, в «художньому костюмі», знаходять своє вираження у творі мистецтва. Важливим моментом є тут «художнє перевдягання». Адже воно змушує митця до перманентної зміни психічних рівнів, на яких воно функціонує. Рівень неусвідомлюваного (натхнення) і рівень свідомості (самоконтроль) змінюють один одного. Митець пише чи малює, потім контролює вже написане чи коригує намальоване, знову творить, знову критикує і т. д. Щоб його твір був твором мистецтва, він мусить – нагадаю – бути як твір мистецтва закомунікованим. Це означає, що митець не може мати натхнення без жодного свідомого втручання, оскільки в такому разі символічність твору матиме занадто приватний характер. Вона буде абсолютно непрочитною, незрозумілою для інших. Слова, образи, сцени, які з'являються в уяві, містять у собі якесь емоційне значення. Неусвідомлюване «має тенденцію», щоб окреме слово чи образ «наділяти» багатьма емоційними значеннями. В такий спосіб частково привідкриваються різного роду прагнення. Ця психологічна ситуація відповідає за існування багатозначності в мистецтві. Слова з надміром емоційних значень творять ситуацію, мотиви й сюжети з багатьма сенсами. У випадку браку контролю інтелекту ці сенси стають зрозумілими тільки для їхнього творця. Це можна спостерігати, наприклад, у «мистецтві» невротиків.

Первісні процеси є джерелом не тільки змісту, а й форми. Образність, метафоричність, а також багатозначність як ідея становлять елементи форми і походять із неусвідомлюваного. Митець не може також творити без жодного натхнення. Адже народжений у такому випадку твір буде зрозумілим, але холодним, механічним, він не надихатиме, не заторкне неусвідомлювані джерела. Твір не посідатиме багатозначності, не викличе естетичного переживання. В обох випадках не відбудеться процес естетичного спілкування. Постульована спільність митця і реципієнта – це, власне, функціонування на обох рівнях психічного життя. Звичайно, що тільки певні аспекти творчого процесу випадають на долю реципієнта. Однак те, що емоційно важливе для творця, не мусить викликати подібну відповідь у реци-

пієнта. Немає тут повної паралелі між намірами митця і відчуттям реципієнта. Важливим є сам твір і потенційні сенси, які він у собі приховує і які реципієнт відшифрує. Попередній етап розшифрування – загальне розшифрування – з'являється в естетичному переживанні, тобто у стані емоційного схвилювання, але зі збереженням психічної дистанції. Емоційна схвилюваність є відповідником натхнення митця, а психічна дистанція – його раціонального контролю. Для оцінки і повного розуміння твору потрібна загальніша інтерпретація. Щоб бути адекватною, вона мусить виконувати певні правила:

1. Правила відповідності. Вони вимагають, щоб інтерпретація певного фрагменту твору не заперечувала легенд чи міфів, на які спирається цей фрагмент.
2. Правила інтенції. Вони полягають у тому, щоб прочитувати твір згідно зі знанням про автора і про період, у який твір було створено. Проте оскільки культурні відмінності є занадто великими, інтерпретація, яка спирається на правила інтенції, часто має проєктивний (суто суб'єктивний) характер.
3. Правила когеренції. Вони вимагають узгодження інтерпретації одного фрагменту твору з рештою фрагментів.

Ці три типи правил взаємодоповнюються. По суті вони мають гарантувати цілісність інтерпретації – ступінь, у якому в ній враховуються всі елементи твору – а також його силу синтезу, тобто інтегральність цих елементів. Одночасно ці правила повинні вберігати від проєктивної інтерпретації, тобто вчитування чи вкладання у твір відсутніх у ньому значень. Знання правил інтерпретації не повинне провадити до змішування естетичного переживання з інтелектуальною реконструкцією твору.

Підсумовуючи: концепція сприймання твору мистецтва як його відтворення змушує реципієнта до активності, яка в багатьох моментах є аналогічною з активністю митця. По-перше – до активізації двох рівнів психічного життя: неусвідомлюваних первинних процесів і свідомих вторинних, раціональних процесів. По-друге – до надавання сенсу твору, інтерпретування вміщених у ньому потенційних багатозначностей і поетизування (естетизування) його. Така активність реципієнта уможливорює естетичну комунікацію.

Діяльна роль реципієнта є для Кріса настільки вирішальним елементом, що стає навіть критерієм розрізнення мистецтва та інших споріднених явищ, наприклад, ритуалу. Процедурні конвенції і правила, обов'язкові у так званих творчих дисциплінах –

у математиці й природничих науках, є обов'язковими також і в мистецтві, хоча не такою мірою. Мистецтво дає більші, ніж наука, можливості вираження особистості творця. Однак у тому випадку, коли митець і реципієнт мусять діяти суто за правилами й існуючими зразками (наприклад, ікони), мистецтво перетворюється на ритуальний акт. Інтерпретації підпорядковуються інституціональним або доктринальним вимогам. Рецепція стає участю, а не досвідом естетичного порозуміння.

#### 4. Реципієнт як сторона діалогу

Другою його стороною є твір. Подібно як у моделі, описаній вище, тут також існує переконання, що реципієнт як дійсність сама у собі не існує. Він завжди пов'язаний з твором мистецтва. Проте у моделі Кріса твір мистецтва має більше автономії й відіграє щодо реципієнта домінуючу роль. Активний реципієнт необхідний для твору, однак він мусить виконувати певні умови, які нав'язує твір. Сприймання твору має бути адекватним щодо цього твору. Інтерпретація не може мати проєктивний характер, вона мусить дотримуватись правил інтерпретації. Реципієнт мусить змінити психічний рівень свого функціонування, тобто дати дозвіл на активність (контрольовану!) первинних неусвідомлюваних процесів. Існування цих вимог обґрунтовується концепцією мистецтва як процесу комунікації. Мистецтво створює можливість міжлюдського спілкування специфічного роду: естетичної комунікації. Проте вона може з'явитися тільки тоді, коли як митець, так і реципієнт, скеровуватимуть свою діяльність у бік її здобуття.

Концепція реципієнта як учасника діалогу залишає йому значно більше свободи. Його зв'язок із твором мистецтва є так само сильним, але твір перестає виконувати домінуючу роль. Мистецтво перестають розуміти як засіб комунікації. Воно стає досвідом, переживанням. Інтерсуб'єктивний аспект гине. Деякі з авторів так сильно позбавляють мистецтво домінуючої ролі, що відбирають у нього аксіологічний вимір. Замість «витвір мистецтва» вживають терміни «текст» або «література». «Я не вживаю слово «література» як оцінний термін. Це не відзнака, яка надається творам, які мені подобаються»<sup>487</sup>, – пише Н. Голланд. Під літературою він розуміє все, що є предметом аналізу критиків, у тому числі: фільми, рекламу, всякого роду щоденники, мемуари та іншу творчість.

<sup>487</sup> Holland N. N. Przedmowa. – Op. cit. – S. XIII.

«Текст» уже не містить у собі сенсу, який містило в собі поняття твору мистецтва. Він перестає бути постійною, сталою структурою, яка викликає певні реакції реципієнта. Він уже не має тієї активності, яку мав твір мистецтва, ані тих претензій щодо реципієнта. Реципієнт – як я вже сказала – має більше свободи. Проте не аж так багато, щоб призвести до цілковитої ліквідації ролі тексту. Текст продовжує залишатися втіленням трансформованих найінтимніших, не до кінця усвідомлюваних прагнень. Він також є втіленням процесу видобування і перетворення цих прагнень, тобто уособленням самого творчого процесу. Він не може домінувати над реципієнтом, але в нього залишається сила «втягування», якій реципієнт може піддатися. І навіть мусить піддатися, якщо хоче брати участь у діалозі. Тож «силі втягування» твору мусить відповідати воля реципієнта у припиненні критичної діяльності. Критична діяльність розуму може бути «припинена» за певного налаштування щодо твору, а саме – за переконання, що: 1) твір є джерелом нашого задоволення; 2) він не вимагає від нас ніякої практичної діяльності у зовнішній дійсності. Ця налаштованість становить свого роду передумову для створення діалогу. Голланд визначає її як «очікування». Це позиція, що ініціює спілкування з текстом і уможливорює призупинення критичного функціонування розуму. Лише тоді можливо стає емоційна залученість реципієнта до твору. Лише тоді «втягувальні» властивості тексту можуть проявити свою силу. Емоційне залучення означає тут фузію реципієнта з твором. Реципієнт дозволяє творові викрасти себе, дозволяє йому відірватися від самого себе. Він стає з ним єдиним тілом. Перестає бути самототожним у звичному розумінні цього слова, а твір перестає існувати поза ним. Вони стають одним цілим. Час і простір, як і кордони між «мною» і «не мною», ліквідуються. Его розтоплюється і поглинає всесвіт або всесвіт поглинає його самого.

Такі реакції описує також і Фройд. Він називає їх океанічними відчуттями. Він пов'язує їх із релігійним досвідом. Однак це не означає, що стани океанічного розтоплення його можуть виступати лише в релігійному досвіді. Голланд і Еренцвайг підтверджують їх присутність також у контактах із мистецтвом. «Твір мистецтва функціонує як матриця (...) Потужні здригання, джерелом яких він є, випромінюють через образ і втягують глядача в його обійми»<sup>488</sup>, – пише останній. Такий стан, на переконання Еренцвайга, має місце в мистецькому творчому про-

<sup>488</sup> Ebbenzweig A. The Hidden Order of Art. – London, 1967. – P. 172.

цесі, а також у сприйманні твору. Він називає його маніакальним станом. Станом спокою й безпеки, різновидом містичної спілки з твором. Малярським засобом, який виражає цей стан, є «малярський простір» (Еренцвайг застерігає від змішування «малярського простору» з перспективою образу!). Саме він викликає у реципієнта відчуття, коли тебе поглинають, утягують, усмоктують. Це усвідомлюване відчуття є проявом неусвідомлюваної інтеграції з твором, єдності з тим, що не є мною. Фузія реципієнта з твором відбувається на рівні неусвідомлюваного. В ньому пробуджуються приспані потяги, з'являються невідомі фантазії, оживають притлумлені прагнення й страхи, а водночас народжується відчуття повноти і щастя. Все це перемішане між собою, його важко диференціювати й артикулювати. Це щось на зразок підшкірного розуміння, яке краще називати «підшкірним неспокоєм» чи «підшкірним передчуттям», ніж розумінням у звичному значенні цього слова. «Ми можемо собі уявити художню експресію як діалог між митцем і публікою, який ведеться на двох рівнях одночасно. Артикульовані форми мови, що належать до естетичної надструктури твору мистецтва, промовляють до поверхневого розуму публіки (...). Це традиційні елементи форми твору і вони піддаються раціональному аналізу. Нижче від цієї естетичної надструктури ведеться таємна розмова між глибинним інтелектом митця і глибинним інтелектом публіки»<sup>489</sup>. Відчуття океанічної єдності з твором є, в такий спосіб, діалогом неусвідомлюваних, «неусвідомлюваного» твору та неусвідомлюваного реципієнта. До сприймання залучається також і свідомий рівень. І на цьому рівні також відбувається діалог. «Свідомість твору» – це передусім його форма; свідомість діяльності реципієнта – це перцепція форми та її перетворення. Тобто надавання їй сенсу. Форма твору є результатом захисної діяльності митця, скерованої проти змісту, який винурює з неусвідомлюваного. Аналогічні процеси відбуваються у реципієнта. Його перцепція має селективний характер. Селекція окремих елементів, форм чи мотивів є проявом дії захисних механізмів, які з'являються у реципієнта після етапу фузії з твором<sup>490</sup>. Селективність перцепції пов'язана

<sup>489</sup> Ebbenzweig A. The Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing. – New York, 1953. – P. 73.

<sup>490</sup> Варто звернути увагу, що хоча Голланд та Еренцвайг у подібний спосіб описують явище фузії, посилаючись на ту саму думку Фрейда щодо «океанічних відчуттів», то Голланд знаходить явище фузії в контактах з легкими творами, кічями, романтичними романами, натомість Еренцвайг – у рецепції малярських творів найвищої якості. Чи причина цього полягає лише в відмінностях між літературою та образотворчим мистецтвом?

з появою певних фантазій. Це результат проекції (вкладання у твір) власних бажань і прагнень реципієнта. Фантазії репрезентують зазвичай омріяну форму їх здійснення. Повна рецепція твору вимагає ще перекладу перцепції, а також образів, які з'являються в уяві в такий спосіб, щоб вони не будили застережень розуму – застережень его або суперего. Тож необхідною є інтерпретація, надавання сенсу перцепованим формальним елементам і модифікування фантастичних образів.

Може викликати подив теза, що форма твору і перцепція форми є ефектами дії захисних механізмів, адже в моделі Кріса форма має джерело в неусвідомлюваних первинних процесах, у сфері Id.

Натомість захисні механізми – це вторинні процеси, які належать до сфери его. По суті, неузгодження, яке ми тут спостерігаємо, призвело до диференціації естетичної психоаналітичної думки. Проте щоб повністю зрозуміти його значення, треба було б тепер простежити теоретичні наслідки, які звідти випливають. У цій статті достатньо проаналізувати саму його природу.

Отже, на переконання Кріса, образи і метафори, які випливають з неусвідомлюваного, коригуються свідомістю таким чином, щоб бути комунікабельними і зрозумілими. Активність свідомості позбавляє їх відразливого «приватного» бурмотіння й хаосу, об'єднує їх у структури. Об'єднані у структури образи і метафори, разом із їхнім емоційним аспектом, накладаються або знаходять одне на одного. Наслідком цього є багатозначність твору, його символічний характер, який домагається роз'яснювального прочитання. Реципієнт має перед собою багатозначну, але зінтегровану структуру, об'єднану цілість. Єдність або інтегральність твору мистецтва здобувається за допомогою постійного коливання митця між усвідомлюваним і неусвідомлюваним. У творчому процесі кожен момент занурення в неусвідомлюване супроводжується пильною свідомістю: критична налаштованість корелюється з матеріалом, виявленим у натхненні. В концепції рецепції як діалогу текст «складається» ніби з двох шарів – усвідомлюваного й неусвідомлюваного. Реципієнт є також поділеним на два рівні – усвідомлюваний і неусвідомлюваний. Тож сприйняття тексту є дворівневим діалогом або ж немов двома діалогами: діалогом двох неусвідомлюваних і двох свідомостей. Стосунки між усвідомлюваним і неусвідомлюваним мають опозиційний характер. Твір не є однорідною цілістю, він є опозиційною єдністю, причому «свідомість» тексту – його



форма – має захисний характер щодо неусвідомлюваного – його змісту (?).

Я поставила біля слова «зміст» знак запитання, оскільки те, що становить «неусвідомлюване твору», належить так само до вже сформованого змісту. Ці форми мають неусвідомлюване походження. Тож різниця полягає в тому, що в концепції Кріса ці неусвідомлювані форми коригуються, а потім трансформуються в усвідомлюване, а в діалоговій версії зберігають свій первинний вигляд. Від усвідомлення вберігає їх поверхневий шар – форма – яка «фільтрує», селекціонує те, що не руйнує існуючий лад. «Форма діє в оборонний спосіб у стосунку до прагнення фантазії (неусвідомлюваних) до експресії. Форма мусить цю силу напору фантазії врівноважувати. Як будь-яка рівновага, так і рівновага форми й неусвідомлюваного змісту мусить бути встановлена дуже тонко»<sup>491</sup>.

Другим захисним елементом, крім форми, є надавання сенсу. Завичай неусвідомлювані фантазії містять у собі елементи, які, у разі вираження їх повною мірою, викликали б відчуття не тільки задоволення, а й здивування. Форма їх репресує, надавання значень їх сублімує, дає дозвіл на вираження «перевдягнених» елементів, які допускає его. Процес має однаковий характер, незалежно від того, чи це реципієнт надає сенс, чи він уже «приховується» у творі.

Додатковою причиною, яка впливає на концепцію діалогу, є розуміння фузії твору і реципієнта. Для Голланда, а також для Еренцвайга, переживання цієї фузії, містичного злиття з твором, є повторенням найранішого досвіду людини, коли не було ще розподілу на «я» і «не я». Дитина ще не переживала відокремлення від матері, становила з нею єдність. Дитина не сприймала ще молочні материні груди як груди матері – окремої істоти, вона сприймала їх як продовження себе, свою частину. Згідно з Мелані Кляйн<sup>492</sup> – на яку посилаються Голланд і Еренцвайг – цей досвід є досвідом пасивного задоволення. Він походить з орального рівня психічного розвитку людини. Мистецтво перетворює це недиференційоване «я» і дає дозвіл на його повторне переживання. Цей досвід захоплює, але водночас і лякає. Відчуття занурення в цілість поєднується передусім з відчуттям безпеки і спокою, але водночас пробуджує відчуття страху, викликані втратою власної самототожності,

<sup>491</sup> Holland N. – Op. cit. – P. 189.

<sup>492</sup> Поп., наприклад: Klein M. Contribution to Psychoanalysis (1921–1945). – London, 1964.

власної окремішності, загубленням «я». Це страх перед смертю. Такого роду переживання не можуть «шліфуватися» в процесі їх протікання. Вони можуть бути лише цілковито притлумлені. Частково цензуровані або – як у випадку твору – «прикриватимуться» свідомою формою, під якою пульсують власним ритмом і сприймаються неусвідомлюваним реципієнта, на рівні з так званим «естетичним», поверхневим шаром твору.

Треба було б ще запитати, чим саме відрізняється концепція сприймання як від-творення твору мистецтва від концепції сприймання як діалогу з текстом, пам'ятаючи, що відтворення твору мистецтва – це завжди внесок реципієнта у процес комунікації. А відтак. Чи діалог і комунікація є різними явищами? У цьому випадку – так. Кріс чітко наголошує, що йдеться про естетичну комунікацію, яка виявляється у специфічному сприйманні мистецтва, в його естетичному переживанні. Звідси робиться висновок про домінуючу роль мистецтва щодо реципієнта, звідси – директивний характер опису процесу сприймання, який мусить бути активним, але спрямованим. Натомість сприймання як діалог із текстом не вимагає спеціального спрямування. У принципі діалог не є естетичним діалогом. Це «конверсація» сильних вражень, які переживаються повторно, виявлення їх, обмін ними. Це приносить задоволення (негативний бік ретушується) і водночас розширює нашу свідомість і фактично призводить до повторної, вже часткової інтеграції (цілковита є неможливою) розпорошених людських «я». Аксиологічний аспект тут ліквідується, тож діалог не може бути спільним відкриванням, переживанням естетичних цінностей. Натомість він може бути специфічним спілкуванням у справі історії власної людської психіки.

## 5. Реципієнт як негоціант

Третій тип рецепції, також присутній у психоаналітичному мисленні, ще більше посилює роль реципієнта і послаблює роль твору. Твір не тільки не «змушує» реципієнта виконувати певні умови й не володіє силою поглинання, якою володів у діалоговій моделі, а по суті перестає бути предметом зацікавлення. Саме реципієнт зосереджує на собі увагу. І хоча ми не знайдемо прямо вираженої тези, що твір не відіграє жодної ролі в акті сприймання, то про його існування ми радше здогадуємося, ніж дізнаємося про нього. Найактивнішим пропагандистом третього

типу рецепції й реципієнта є Андре Грін<sup>493</sup>. Він спирається на результати досліджень дітей, які отримав психоаналітик Віннікотт, і на семіотичну концепцію Юлії Крістевої. Головними поняттями в його концепції є «потенційний простір», «предмет без кордонів» (transitional object) і «неогоціація значень». Грін вбачає аналогію між аналітичною, терапевтичною зустріччю і зустріччю творець – реципієнт. Тут варто звернути увагу, що діада «творець – реципієнт» описується за посередництвом інших термінів, а саме: «письменник – читач» або «виробник – споживач». Здається, що ця зміна термінології відбувається не просто так. Вона ще сильніше виражає антиаксіологічну спрямованість авторів у стосунку до мистецтва, ніж у попередній моделі. Твір мистецтва є «комунікатом», «текстом», «продуктом», «твором», а реципієнт – «читачем», «клієнтом», «споживачем». Опосередковано відзначається ще специфіка цього товару і його споживання, але всі зусилля розраховані на те, щоб радше звернути увагу на подібність естетичних стосунків до стосунків іншого типу. Грін з метою кращого розуміння естетичних стосунків досліджує помічені аналогії. Він відкриває нам ті аспекти естетичного спілкування з мистецтвом, які в традиційній естетичній думці не беруться до уваги. В аналітичній ситуації як аналізований, так і той, хто аналізує, мають певні переконання один щодо одного. Ці переконання мають характер гіпотез, які «верифікуються» в процесі аналізу. «Верифікація» – це неогоціання на тему форми «я» пацієнта і терапевта. Висловлювання, рухи, жести, перерви, мовчання – будь-які дії пацієнта коментує аналітик, який привідкриває їхнє тло, їхній прихований сенс. Своєю чергою, пацієнт пристосовується до коментарів аналітика. Частіше він не погоджується, ніж погоджується із запропонованою йому концепцією власної особи. Він дає власну інтерпретацію своєї поведінки, а також інтерпретує дії аналітика, його висловлювання, міміку, інтонацію голосу. Він відкриває перед ним інший пласт його самого, асоціює це з висловлюваннями аналітика щодо «я» його, пацієнта. Аналітик, опинившись у ролі аналізованого, вдається до інтерпретації висловлювання пацієнта і свого і т. д. У процесі цього «неогоціання» відкриваються нові грані особистості як аналізованого, так і аналітика. Предметом аналізу стає вже щось інше, ніж у момент початку зустрічі. Взаємороздивляння, віддзеркалення себе, включення в себе (або ні) образу себе, який висилає парт-

<sup>493</sup> Поп.: Green A. Potential Space in Psychoanalysis: the Object in the Setting // Gralnik. Between Reality and Fantasy.–New York, 1978.

нер, становить неогоціання форми «я» обох партнерів. Це діяльність, яка витворює «відкриті предмети» (transitional objects). Це означає – недовизначені, з розмитими кордонами, багатозначні, неясні, незавершені – предмети, про які можна сказати і так, і якимось інакше, які можуть стати і тим, і чимось іншим. Зустріч закінчується витворюванням «тексту» з «домовленим» сенсом – результатом неогоціання, переговорів. Обопільну згоду щодо домовленої форми тексту Грін називає «враженням порозуміння» (illusion of agreement). Переговори відбуваються у «потенційному просторі». Вихід за його межі розриває зустріч, перериває спілкування. «Потенційний простір» визначається, з одного боку, найпершим досвідом дитини з прелінгвістичного чи пресимволічного періоду. Цей досвід пов'язаний із прагненнями й бажаннями соматичної природи. Натомість кордони цього простору випрацьовані «відкритим предметом».

Поняття «потенційного простору» не належить до ясних понять. Опрацьоване Віннікоттом у галузі психоаналізу дитини, перенесене до мистецької критики – воно здобуває нові значення, звідси багато дискусій, із ним пов'язаних. Єдиним пунктом, який не викликає заперечень, є теза, що потенційний простір є необхідною умовою семіотичного функціонування. Стосунки письменник – читач формуються подібно як в аналітичній зустрічі. Тут також витворюється так званий відкритий предмет. У цьому випадку ним є літературний текст. Висловлювання автора, подібно до висловлювання пацієнта, має характер завіси, яку в інтерпретації треба відсунути, щоб добратися до другого рівня. Завіса, згідно з психоаналізом, становить суспільно прийнятні сутності, в тому числі сутності емоціональної природи. Варто усвідомлювати, наприклад, що суспільно більш прийнятним є почуття ревності до дружини, ніж заздрість щодо становища в суспільстві. Чи не тому, що заздрість до суспільної позиції загрожує порушенням усталеного ладу, а ревності до дружини є його підтримкою? Наприклад, в «Отелло», за Гріном<sup>494</sup>, саме ці сутності становлять головний мотив п'єси. Ревності до дружини є тільки завісою, під якою приховується заздрість з приводу нереалізованих нарцистичних прагнень до влади. Те, що приховується за завісою, сприймає неусвідомлюване споживача. Метою того, що явне, є відвернення уваги від подій, які відбуваються на сцені неусвідомлюваного. «Між тим, що Шекспір пропонує нашим відчуттям, і тим, що наказує говорити не-

<sup>494</sup> Green A. The Tragic Effect.– Cambridge, 1979.

усвідомлюваному, існує різниця (...) завданням сценічної дії є радше привернення уваги глядача до чогось, ніж приковування її до себе. Те, що відбувається на іншій сцені, мусить прочитуватись в інший спосіб (...) там відбувається невербалізований діалог (...), без якого не було б ні трагедії, ні героя, ні глядача»<sup>495</sup>, – пише Грін. Негоціація стосується саме того, що відбувається за завісою. Її кінець – домовлене прочитання, узгоджений сенс – приносить враження порозуміння. Щоправда, літературний текст не може бути, як це можливо у випадку пацієнта – предметом додаткових питань, але в ньому є матеріал, який може бути аналізованим так, як асоціація пацієнта. Різниця полягає в тому, що при відчитанні тексту пересічний читач проектує в нього власний досвід, тобто привносить у текст переживання «з-поза речень», тоді як аналітик намагається інтерпретувати власні емоції, які пробуджує в ньому текст. Дещо злісний – з точки зору естетика – висновок мав би стверджувати, що пересічний реципієнт ще звертає увагу на сам твір, натомість кваліфікований реципієнт зосереджується вже тільки на собі самому. Проте Грін перетворює нарцисизм реципієнта в нарцисизм виробника-споживача завдяки тому, що допускає «спілкування» неусвідомлюваних і переговори. Він зосереджується передусім на відчутті реципієнта, потрактовує текст як претекст, як допомогу в самопізнанні. Не сам твір, ані навіть зв'язок між якостями твору і реакцією реципієнта, а тільки ці останні є важливими настільки, аби їх пізнавати й розмірковувати над ними.

Еволюція ставлення до реципієнта, яка спостерігається у психоаналізі, є віддзеркаленням естетичної думки за межами психоаналізу, що протікає аналогічно. Невже це свідчення безпорадності інтелекту щодо сучасного мистецтва? Чи щодо нарцисизму, який захоплює дедалі більші території?

<sup>495</sup> Там само. – Р. 135.

## Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм

### 1. Вступні зауваги

Терміном «деконструкція» будемо називати особливу тактику, яку застосовує Жак Дерріда щодо філософських і літературних текстів. У деконструкції читання нерозривно пов'язане з писанням: праці Дерріда – це записи специфічних актів читання.

Вирішальним для деконструкції був 1967 рік, коли Дерріда опублікував три книги: «Голос і феномен»<sup>496</sup>, «Про граматику»<sup>497</sup>, «Письмо і відмінність»<sup>498</sup>. Разом з дещо пізнішими «Маргінесами філософії»<sup>499</sup>, «La dissémination»<sup>500</sup> та «Позиціями»<sup>501</sup>, вони презентують класичну іпостась проекту переосмислення так званої метафізики та найістотніші для цього проекту поняття: відмінність (*différance*), слід, письмо, розпорошення (*dissémination*), нерозв'язник. У середині 70-х років з'явилися формально найбільш сміливі «Голос»<sup>502</sup>, «Правда в образотворчому мистецтві»<sup>503</sup>, «La carte postale»<sup>504</sup>, в яких Дерріда випробував писання філософії після модерністських експериментів Джойса і Беккета, помножуючи жанри, типи, способи та стилі писання, щоб розширити кордони теоретичного дискурсу. У 80-ті та 90-ті роки він зосередився на проблемах етики і політики – релігії, месіанізмі, гостинності, дружби<sup>505</sup>. Протягом усіх

<sup>496</sup> *Derrida J. Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1997.

<sup>497</sup> *Derrida J. O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999.

<sup>498</sup> *Derrida J. Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.

<sup>499</sup> *Derrida J. Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniązek, Warszawa 2002.

<sup>500</sup> *Derrida J. La dissémination*, Париж 1972.

<sup>501</sup> *Derrida J. Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebine i Guy Scarpeta*, przeł. A. Dziadek, Bytom 1997.

<sup>502</sup> *Derrida J. Glas*, Париж 1974.

<sup>503</sup> *Derrida J. Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

<sup>504</sup> *Derrida J. La carte postale. De Socrate a Freud et au-dela*, Париж 1980.

<sup>505</sup> Найсуттєвіші праці: *Derrida J. Spectres de Marx*, Париж 1993; *Derrida J. Politiques de l'amitié*, Париж 1994; *Derrida J. De l'hospitalité*, Париж 1997 (разом з Anne Dufourmantelle); *Religia. Seminarium na Capri*, prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianniego Vattimo, w którym udział wzięli Maurizio Ferrais, Hans-Georg Gadamer, Aldo Gargani, Eugenio Tnhas, i Vincenzo Vitiello, przeł. M. Kowalska, E. Łukaszyk, P. Mrówczyński, R. Reszke, J. Wojcieszak, Warszawa 1999.



цих років він здобув віддане гроно учнів і співробітників (Сара Кофман, Сильвіан Агацінські, Люсет Фінас, Філіпп Лаку-Лабарт, Бернар Потрат, Жан-Люк Нансі).

Дерріда багато писав про літературу – в міркуваннях на її маргінесах, по суті, випрацьовуючи свій проект, – і хоча не присвятив особливої уваги методології літературознавчих досліджень, його ідеї про «метафізику» призвели до того, що ключові категорії й поняття традиційного літературознавства опинилися під підозрою. Рідко вступаючи в безпосередні суперечки, він змусив літературознавців переглянути ті основи, на яких тримається їхня дисципліна.

Постструктуралізм, своєю чергою, – це напрям у гуманітарних науках, який розвивається передусім у Франції після періоду гегемонії структуралізму, що припав на пізні 50-ті роки і тривав аж до 1968 року. Постструктуралізм формувався як подолання структуралізму, особливо його амбіцій зробити з гуманістики точну науку, – одначе як таке подолання, яке зберігає найцінніші здобутки попередньої фази. Представників постструктуралізму в літературознавстві було багато, але жоден з них не дорівнявся Роланові Барту та Юлії Крістевій.

Нарешті, «деконструктивізм» розвинувся передусім у США в 70-80 роках. Його творцями були вчені, зачаровані концепціями Дерріда та його французьких колег – Джеффри Гартман, Джеймс Гіллс Міллер, Гарольд Блум, Поль де Ман із так званої Єльської школи (Yale School, Yale Deconstructionism). Як вказує суфікс -ізм, вони надавали деконструкції оперативного значення, тобто винесли її (чи радше zdeградували) до рангу методу читання текстів.

Цей простий процес ускладнюється, коли ми ставимо питання про стосунки деконструкції та постструктуралізму. Чи стосунки між текстами Дерріда і працями постструктуралістів підлягають законам метонімії? Чи радше метафори? Метонімія – це фігура, надщерблена випадковістю, вона вказує на сусідство в часі чи у просторі, яке може бути випадковим. Наголошення заледве метонімічного прилягання дозволяє побачити, що деконструкція, безперечно, виходить за межі постструктуралізму. Її головною метою є розхитування стовпів європейської «метафізики» – піддання сумніву «філософії після Платона», як зазвичай називають її стратегію й мету. Деконструкція зрушує фундаментальні переконання західного мислення (або радше демонструє, що думка Заходу, метафізика, була побудована на рухомих пісках). Тож зв'язок деконструкції з постструктуралі-

мом мав би полягати виключно в тому, що її віхи формувалися в епоху найбільших тріумфів структуралізму, отже, вона не могла пройти байдужо мимо найпопулярнішої методології, яка, здавалося, давала дослідникам недосяжні до цього результати, будучи, по суті, черговим утіленням старої, стоптаної метафізики. Через те Дерріда присвячує так багато місця критиці Леві-Стросса і де Соссюра<sup>506</sup>. Він показує, що, потрапивши мимохіть у колю метафізики, вони занастали антиметафізичний, критичний потенціал структуралізму. Але саме факт розглядання структуралізму як шансу – хоч би й невикористаного – свідчить, що між деконструкцією та постструктуралізмом існують метафоричні зв'язки, які спираються на сутнісну подібність. Якщо прийняти, що метафора завжди відкриває зазвичай невидимі форми предмета, то треба сказати, що деконструкція була б неможливою без структуралізму, хоча, поза сумнівом, не зводиться до нього; навпаки – змінює його, змушуючи його виходити за рамки його власних обмежень.

## 2. Деконструкція

### 2а. Ніцше та істина

Назви тропів – наприклад, метафори або метонімії – найкраще відображають стосунки між деконструкцією та постструктуралізмом, оскільки самі деконструктивісти вживають назви тропів і фігур, щоб окреслити спосіб формування думки або процес міркування. Ідучи цим шляхом, вони наслідують Фрідріха Ніцше (1844–1900), філософа, який мав найбільший вплив на Жака Дерріда і на всіх інших героїв деконструкції.

«Що таке істина? Рухлива армія метафор, метонімії, антропоморфізмів, коротше кажучи, сума людських стосунків, які було поетично і риторично підсилено, трансформовано і прикрашено й які внаслідок тривалого використання здаються людям канонічними й обов'язковими: істини є оманами, про які забуто, що вони є такими, метафорами, які утилізувались і втратили чуттєву силу вираження, монетами, поверхня яких стерлася й на які тепер дивляться як на метал, а не як на монети»<sup>507</sup>, – писав Ніцше в ранній праці «Про істину й хибу в позамораль-

<sup>506</sup> Особливо в «Про граматологію», «Позиціях», а також і відомому тексті «Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук».

<sup>507</sup> Nietzsche F. O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie // Його ж, Pisma pozostałe 1862–1875, przeł. B. Baran, Kraków 1993. – S. 189.

ному сенсі». Неопублікована за життя автора, сьогодні вона відкриває більшість американських збірників про постструктуралізм. В есе Ніцше ми знаходимо перші замальовки деконструкції, зачатки процедур, які пізніше розробив Дерріда і його послідовники.

«Про істину й хибу в позаморальному сенсі» має одну головну мету: переоцінити поняття істини. Першим кроком є дати зрозуміти читачеві, що поняття істини належить не тільки до системи пізнання, а й також, для Ніцше передусім – до аксіологічної системи. Істина у розумінні цінності вписана в систему опозицій, асиметричних поняттєвих пар. Зазвичай її цінують і протиставляють хибі, яку зневажають, та омани, якою легковажать. Опозиція істини та омани не могла б функціонувати, якби не існували інші аналогічно сконструйовані пари – наприклад, добра і зла. Але істина – омана творить разом з іншими протиставленнями систему опозицій, в якій члени, які відповідають істині, завжди оцінюються позитивно, на противагу до тих, на які падає тінь хибності. У праці Ніцше можна знайти кілька таких пар:

+	-
Істина	Омана
Буквальність	Метафора
Поняття	Образ
Абстракція	Чуттєвість
Загальність	Відмінність
Пізнання	Забуття
Міра (рівновага між судженням і станом речей)	Пиха (брак міри)

Щоб здійснити переоцінку поняття істини, Ніцше робить те, що за ним повторюватимуть деконструктивісти – він руйнує ієрархію, вписану в бінарну систему опозицій. Прагнучи довести, що асиметричність поняттєвих пар виникає з морального осуду, а не з «сутності» включених до системи явищ, він намагається простежити генеалогію понять, які творять риштування, що на нього спирається вивищене поняття істини (риштування схематично ілюструє наведена вище таблиця).

Умовою визнання якогось твердження істинним є його загальне визнання (інтерсуб'єктивна згода). Отже, висока цінність, яку люди приписують істині, впливає з суспільного потягу,

який ними керує, жорсткіше кажучи – з конформізму. Ця симпатія до вигоди лежить біля джерел культу істини: до того, як її було оточено високою пошаною, істина не була абстрактною цінністю – вона означала приємні наслідки, які слугували підтримці життя (до прикрих істин люди ставляться ворожо). Натомість брехня мала просто шкідливі наслідки. Слово, *residuum* істини, є звичайнісінькою реакцією в світі на приємні або неприємні зовнішні подразники, реакцією, завжди неадекватною (чи слово «біль» болить?). Жодне слово не є буквальним, кожне слово (тобто кожне висловлювання, яке визнано істинним) є метафорою – певним образом дійсності, яка ніколи не міститься в судженнях, що ми про неї видаємо. В такий спосіб, наприклад, Ніцше демаскує причинно-наслідковий зв'язок як «естетичні відносини», «тобто переклад-інтерпретацію, мурмотливий переклад на абсолютно чужу мову»<sup>508</sup>. Людина, яка говорить, є, хоче вона цього чи ні, митцем («Тільки блазнем! Тільки поетом», – напише він у «*Dionysos-Dithyramben*»). Потяг до метафори, до омани виявляється основним людським прагненням<sup>509</sup>, а шанована істина – його решткою, невдалим, нудним рудиментом, який сама лише людська пиха виносить на вершини. Відтак правдивість полягає у зобов'язанні «брехати згідно з певною усталеною конвенцією», тобто вживати типові, загально визнані метафори<sup>510</sup>.

У такий спосіб чинитимуть усі деконструктивісти: Ніцше не намагається створити нову мову, вільну від помилок. Він не відкидає лексику критикованої системи, а демонстративно вживає поняття, з яких вона складається, щоб піддати сумніву приписувану системі повноважність й очевидність. Адже достатньо вказати на те, що система маргіналізує, нагадати їй те, про що вона мусила забути, щоб вона схитнулася в самий момент пригадування. Ніцше стверджує, що в переконанні про істину як відповідність судження дійсності приховується пиха з боягузливою мімікрією, а інтерсуб'єктивна згода походить від звичайного стадного інстинкту, щоб нарешті, обернувши проти супротивників їхні аксіологічні аргументи – закріпити поетичну метафору в самому центрі істини. Врешті виявляється, що тим жестом, який уможливив появу моралізаторського бачення істини, була маргіналізація мови, якою ця істина висловлюється, тобто навмисне забування про факт, що мовлення є не слухняним

<sup>508</sup> Там само, s. 192.

<sup>509</sup> Там само, s. 195.

<sup>510</sup> Там само, s. 189.

знаряддям, а рухливою армією метафор, метонімії, антропоморфізмів – зібранням тропів і фігур, хронічно недисциплінованою, яка провадить мовця завжди не туди, куди він сподівається.

Головна теза деконструкції звучить так: мова є умовою появи філософії, але цей факт мусить бути забутий, щоб філософія могла постати. Деконструкція компрометує колективну амнезію філософів, які навмисне забувають, що комунікація філософського змісту відбувається не безпосередньо між інтелектами, чистими духами, а вимагає мови, а мова не є слухняним знаряддям – вона є автономною силою.

Ніцше і його учні досягають, завдяки деконструктивістському читанню, ефект, відмінний від попередніх напрямів чи філософських шкіл, наприклад, скептицизму, який постулював, щоб адепт утримався від будь-яких суджень про світ. Ніцше говорить тільки, що істина є чимось набагато більш дискусійним, ніж нам зазвичай здається. Він прагне розхитати догматизм, але не відмовляється від поняття істини – лише радить обережно ним послуговуватись.

Крім того, він доводить, що ефект істинності якогось висловлювання залежить від мовного процесу лексикалізації метафори – її збайдужіння, нівеляції в буденності – і залишає нас із питанням, чи художні, свіжі, відкривчі метафори не треба було б цінувати більше, ніж «перебіг подій», «джерела доходів», «порахунки сумління». Особливо, коли виявляється, що поезія не є особливим вживанням розмовної мови – як зазвичай вважається – а джерелом будь-якого мовлення.

## 26. Гайдеггер і метафізика

Хоча Ніцше й вихвалявся, що йому трапляється філософувати молотом<sup>511</sup>, але сам термін «деконструкція» походить із «Буття і часу» («Sein und Zeit», 1927) німецького філософа Мартіна Гайдеггера (1889-1976). Інавгуруючи «деконструкцію», Дерріда взяв на себе честь критичного продовжувача легендарного твору. Ніколи не написана друга частина «Sein und Zeit» мала – відповідно намірів Гайдеггера – бути названа «Основи феноменологічної деструкції історії онтології, головним мотивом якої є проблематика темпоральності»<sup>512</sup>. Гайдеггер точніше, ніж Ніцше, визначає предмет (чи радше тему) деконструктивних заходів – ним є метафізика.

<sup>511</sup> Див. Nietzsche F. Zmierzch bożyszcz, czyli jak się filozofuje młotem, przeł. G. Sowiński, Kraków 2000.

<sup>512</sup> Heidegger M. Bycie i czas, przeł. B. Baran, Warszawa 2004. – S. 150.

Згідно з Гайдеггером, історія Заходу є перманентною катастрофою, апогеєм якої є технічна цивілізація, а симптомом – власне метафізика. Гайдеггер надає цьому поняттю настільки специфічного значення і настільки сильно вплутує його в усю систему свого мислення, що без реконструкції його поглядів неможливо представити Дерріданську деконструкцію.

У концепції Гайдеггера людину серед усіх суцях відрізняє розуміючий стосунок до буття, зрештою, тотожний самому буттю людини. Відтак інтерпретація, в якій ця діяльність реалізується і вербалізується, є вирішальною для історії світу, світу, який занурюється у «марний час», тобто зазнає катастрофи. «Основні слова є історичними», – говорить Гайдеггер. «Це означає не тільки, що вони мають кожного разу інше значення в епохах, минуле яких ми можемо обійняти історичним поглядом, а й те, що тепер і в майбутньому вони покладають фундамент під історію (geschichtsgründend), залежно від тлумачення, яке в них артикулюється»<sup>513</sup>. Метафізика – це велика, всеосяжна інтерпретативна система, сукупність упереджень, які детермінують розуміння і переживання світу. Наділена аксіологією, ця система нагадує ніцшеанську конструкцію моралізаторського комплексу істини. Появу і гегемонію метафізики також уможливляє певна форма забування: метафізика виштовхує буття. Зіштовхуючи буття у забуття, вона створює привілеї для суцього. Метафізика намагається забути про те, що лежить в основі всього суцього, – про всеосяжне буття.

Метафізичний підхід не є, як могло б здаватися, безкорисливим, відрізнаним від практичних інтересів пізнанням суцього. По суті, ним керує амбіція заволодіння світом. Проте всеосяжне буття не можна дефініювати: як тільки ми говоримо «буття є», ми тавтологічно визначаємо буття через буття<sup>514</sup>. Тож метафізика, спричинена прагненням експансії в усі райони дійсності, мусить забути про буття, оскільки вона не може його ні назвати, ні опанувати. Воно невтомно відрізняється від самого себе і тікає від пізнавального апарату метафізики. «Що відбувається з буттям? – питає Гайдеггер. – Чи можна помітити буття? Ми бачимо суще, цю крейду, тут. Але чи бачимо ми буття так як барву, світло і тінь?» Оксамит «побутує» інакше, ніж шовк. Буря в горах, «далека смуга гір під широким небом», портал романського костюлу, Третя Імперія, черевики на картині Ван Гога –

<sup>513</sup> Heidegger M. Nietzsche, przeł., A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, Warszawa 1998, T. I. – S. 163–164.

<sup>514</sup> Див. Heidegger M. Bycie i czas, op. cit. – S. 5.



усе це є, але кожного разу інакше. «Адже все, що ми назвали, є, проте – коли ми захочемо схопити буття, завжди буде так, ніби ми хапаємо порожнечу»<sup>515</sup>. Буття постає перед метафізикою не невловимим, оскільки воно є часом, а час – каже Гегель – є «такого роду буттям, що коли є, то його немає, а коли немає, то воно є»<sup>516</sup>. Через «проблематику темпоральності» буття тікає від мислення, скупиться себе, ніколи не постає в цілості.

Історія метафізики – це історія забуття про буття, тобто історія забуття про «онтично-онтологічну» відмінність, як її називає Гайдеггер (відмінність між сущим і буттям). Замість забуття буття метафізика підставляє суще. Сущо характеризується постійною присутністю або повною явністю, суще є вловимим і піддається маніпуляціям, а метафізика плекає переконання, що повною мірою існує тільки те, що постійно присутнє: безнастанно шукає тривале і незмінне джерело всієї дійсності. Метафізика присутності не хоче визнати протееву природу буття. В історіософській оповіді Гайдеггера, давним-давно, в часи Великого Початку Заходу, досократики, особливо Геракліт і Парменід, визначили буття. Однак основоположний для філософії досвід буття поступово почав занурюватись у забуття. В епоху нового часу, разом з настанням картезіанського суб'єктивізму, метафізика набрала розгін. Неодмінно шукаючи тривалої точки опори, вона могла її знайти тепер тільки в суб'єкті: за Декартом, виключно суб'єкт існує з усією певністю, «іззовні» доходять до нас лише репрезентації. Тим самим світ, у який занурена людина, впав до рангу об'єкта. Внаслідок суб'єктно-об'єктного розбиття людина перестала жити у світі. Дійсність стала поставленим навпроти суб'єкта об'єктом, яким суб'єкт повинен розпоряджатися. Метафізика відкрила шлях рахунково-представльовальному мисленню. Все суще зводиться тепер до абстрактних чисельних стосунків, відмінності між ними знівельовано таким чином, щоб метод став фактично універсальним. Метод гарантував результативність мисленню, яке слугувало вже виключно для найефективнішого використання світу. Тоді метафізика породила техніку – яку Гайдеггер розуміє не як набір винаходів, а як стосунки людини і світу. Вона детермінує спосіб розуміння сущого і обходження з ним. Техніка заволоділа стосунком людини до сущого в цілості, прагнучи відсунути питання про бут-

<sup>515</sup> Heidegger M. Wprowadzenie do metafizyki, przeł. R. Marszałek, Warszawa 2000. – S. 36–37.

<sup>516</sup> Hegel G. W. F. Encyklopedia nauk filozoficznych, przeł. Ś. F. Nowicki, Warszawa 1990. – S. 273.

тя, щоб тим більш безпардонно розпоряджатися речами і «керувати людськими ресурсами».

Якщо метафізика є певною інтерпретативною системою, вона мусила заволодіти мовою, а особливо стосунком людей до мови. Стехнізована мова стала інструментом комунікації, який слугує для транспортування змісту між надавачем і реципієнтом. Великою заслугою Гайдеггера було звернення уваги на мову метафізики, ще більшою – спроби виходу з неї завдяки «міркуванню», рівноправними партнерами якого стали поети (передусім Гельдерлін<sup>517</sup>), стилістичні винаходи, нарешті, проекти деструкції онтології.

Деструкція була не звичайним відкиданням метафізики, а реінтерпретацією історії онтології, щоб, згідно з власною назвою, вона розповідала про історію буття (історію забування), а не про суще. Адже «реінтерпретувати» означає «розповідати ще раз, іншою мовою». Така поновлена оповідь є можливою, оскільки мови метафізики і техніки зберігають у певний спосіб джерельний досвід буття, хоча відразу після Великого Початку, який став основою будь-якої філософії, їх зіштовхнули до неусвідомлюваного. Така оповідь є необхідною, оскільки досвід буття, яке приносять метафізика і техніка, становить єдиний доступний нам досвід буття – експансивна система метафізики і техніки заволоділа вже всім, навіть (і передусім) мовою. Тому метафізику не можна просто знищити. Деструкцію практикує лише той, хто, інтерпретуючи, розповідає наново, стараючись отримати доступ до буття завдяки «розрихлюванню стверділої традиції і ліквідації посталих (gezeitigten) за її допомогою закриттів»<sup>518</sup>. Видобувати цей досвід буття з метафізики, розрихлювати її тверду шкаралупу можна – стверджує Гайдеггер – оскільки мова, особливо мова поетів, зберігає досвід буття. Більш скептичний Дерріда скаже, що метафізику можна розхитати, оскільки мова не дозволяє притлумити різницю.

## 26. Структуралізм, знак і гра

Поняття різниці поставив у центрі гуманітарних наук структуралізм. Мова, привілейований предмет структуралістських досліджень, яка поступово стала пізнавальною моделлю для всіх інших галузей, розглядається саме як система різниць.

<sup>517</sup> Heidegger M. Objaśnienia do poezji Hölderlina, przeł. S. Lisiecka, Warszawa 2004; Див. також. Heidegger M. W drodze do języka, przeł. J. Mizera, Kraków 2000.

<sup>518</sup> Heidegger M. Bycie i czas. – S. 29.

Мова як система різниць становить також привілейований простір зацікавлення деконструкції. Її хвилює передусім мова філософії, якою зазвичай легковажають самі філософи, на що звертав увагу ще Ніцше. Деконструкція, приписуючи мові першопланову роль, продовжує просвітницьку критику пізнавальних сил<sup>519</sup>. Після того, як Кант розвіяв претензії чистого розуму, настав час усвідомити факт, що філософія постає в мові, а мова філософії ще не була предметом ґрунтовної критики.

Метафізика є особливою «мовою». Проте вона намагається радше відвернути увагу від мови (у примарному сенсі), тобто від того, що є умовою її (метафізики) можливості, ніж піддати мову ґрунтовному аналізу. Коли вдається пересунути проблему мови на дальший план, можна сміливо представляти щось як очевидне, природне, в той час як критика мови показує, що оте «щось» є, по суті, конструктором, збудованим завдяки мовним вживанням і зловживанням. Деконструкція, наділена знаряддями структуралізму, демонструє, що метафізика постала внаслідок насилля над мовою і тим, що для неї в структуралізмі є конститутивним – різницею. Деконструкція також показує, що метафізика наражається на опір: оскільки філософія намагається передати сенс, вона мусить воскрешати зіштовхнену різницю, оскільки сенс не можна уявити поза знаком, знак – поза системою, а поява системи уможливорює різницю.

Треба пам'ятати, що деконструкція – це не відродження філософії з духу лінгвістики. Мовознавство – навіть структуралістське – також є метафізичним. Якщо можна говорити про якийсь дух, який опікується деконструкцією, то це дух філології, патрон уважного, неквапного читання (Ніцше визначив правильний темп читання як *lento*<sup>520</sup>). Дерріда уважно прочитав священну книгу структуралізму «Курс загального мовознавства»<sup>521</sup> (1916) Фердінанда де Соссюра (1857–1913) і виявив, що думка женецького лінгвіста спотворена метафізикою, хоча разом з тим вона приховує великий антиметафізичний потенціал.

Амбівалентність структуралізму найкраще ілюструє теорія мовного знаку, як її формулює де Соссюр. Намагаючись здійснити поворот у мисленні про мову, він послуговується терміном «знак», який упродовж століть завжди вживався в контексті

<sup>519</sup> Див. напр. *Norris Ch. Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi. Teoria krytyczna i prawo rozumu*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2001.

<sup>520</sup> *Nietzsche F. Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907. – S. 8.

<sup>521</sup> *Saussure F. de. Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 2002.

метафізики. В такий спосіб небажаний спадок переходить до новаторського «Курсу...» (Лекції де Соссюра становлять коронний доказ, що не можна просто вийти за межі метафізики; де Соссюр мусить послуговуватись обтяженим поняттям знаку, щоб передати свою думку).

Нагадаємо, що, згідно з де Соссюром, мовний знак складається з *signifiant*, означника, який є певним «звуковим образом», та *signifié* (означуване, поняттєвий бік). Ці два елементи – означник і означуване – є нероздільними, немовби два боки аркуша.

Цей нерозривний стосунок звукового образу з означуванним елементом руйнує основну мисельну схему метафізики: розбиття дійсності на понадчуттєвий світ (сферу понять, ідей) і чуттєвий. «*Signifié* і *signifiant* є двома обличчями тієї самої продукції»<sup>522</sup> – наголошує Дерріда – що означає, що ми відмовляємось від поділу, який тривав принаймні від Арістотеля. Мовний знак переважно розумівся як чуттєвий візерунок абстрактних логічних, мисельних буттів (аналогічно до математики: намальовані на папері трикутники є блідим унаочненням властивого предмета досліджень геометрії). Від де Соссюра чуттєве і понадчуттєве – це два боки одного й того ж аркушу: думка не побутує поза мовою, десь в ідеальному просторі сенсу, чекаючи, поки суб'єкт наважиться одягнути її у відповідні слова. Не можна говорити ні про яке значення, поки не з'явиться мова. (Подібно було у Ніцше, Гайдеггера та більшості сучасних філософів; історики ідей назвали цей переворот у філософії «лінгвістичним переворотом»<sup>523</sup>).

За де Соссюром, не можна говорити ні про що, що існує до мови або поза нею. Надчуттєвий світ думки (тут: *signifié*) і світ звукових образів (*signifiant*) усталюється тільки внаслідок примарно мовного процесу артикуляції. Латинське *articulatio* означає «розчленування», тобто чвертування первинно недиференційованої цілості. Вирішальний для вигляду мови (і думки) процес артикуляції є суто формальним (+/-) і диферентивним. Різниця визначають форму системи згідно зі старим принципом: *omnis determinatio est negatio* («будь-яке визначення є запереченням»)<sup>524</sup> – b відрізняється від p рисою звучності, від k – висотою артикуляції, і в такий спосіб заперечує всі інші фонемні, щоби здобути самототожність. Аналогічні операції відбувають-

<sup>522</sup> *Derrida J. Pozycje*. – S. 20.

<sup>523</sup> Див. *The Linguistic Turn*, red. R. Rorty, Chicago 1964.

<sup>524</sup> *Frank M. Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt nad Meinem 1984. – S. 44.

ся на всіх рівнях мови. Тому де Соссюр стверджував у IV розділі «Курсу...», що мова є формальною системою різниць, позбавленою позитивних цінностей. Отже, структуральне мовознавство мало б знищувати принцип ідентичності, ідею, яка була фундаментальною для всієї метафізики (так само як ліквідувало розподіл на чуттєвий і понадчуттєвий світи). Якби прийняти серйозно твердження де Соссюра, що в мові існують виключно різниці, виявилось би, що ніколи не може постати повний, тривалий, самототожний сенс – ідеал метафізики присутності. Диференціювання, позбавлене антиполюса самототожності, не допускає стабілізації значення. Сенс не встановлюється раз і назавжди, тож він уже не може бути просто присутнім, доступним, бути в розпорядженні – він безнастанно тікає, відрізняється від самого себе. В остаточному рахунку, де Соссюр відмовився від таких наслідків ціною заперечення власного твердження, що мова складається тільки з різниць<sup>525</sup>.

Де Соссюр твердить, що диференціація має межі, а обмежує її запозичене з метафізики поняття знаку. Різниця потрібна для артикуляції, коли, однак, завдяки різниці цінності системи мови нарешті вирізняються, де Соссюр говорить уже не про різниці, а про опозиції. Опозиції – це утверджені різниці, які підлягають принципу ідентичності, вони позитивні. Скажімо, *signifié* і *signifiant*, кожне зокрема, має диференціальний характер (утверджується завдяки відмінності від інших *signifiés* і *signifiants*), але їх комбінація – знак – є позитивним фактом<sup>526</sup>. Значення знаку утверджується як ідентичне з самим собою.

Поняття знаку пересуває структуралізм назад на терен метафізики. Діадичними моделями знаку послуговувались уже св. Августин, Альберт Великий (гігант схоластики XIII століття), Томас Гоббс (1640), Джон Лок (1690), янсеністичні граматики з Пор Роялю Арнольд і Ніколь (1685), Кристіян Вульф (1720)<sup>527</sup>, а ідеї де Соссюра містять у собі найбільш загрозові – згідно з Дерріда – мотиви метафізичної концепції мови: чітке розрізнення між *signifiant* і *signifié* та, як наслідок цього розрізнення, ототожнення *signifié* з поняттям<sup>528</sup>. Задніми дверима повертаєть-

<sup>525</sup> Реконструйована тут і далі Дерріданська критика де Соссюра стосується виключно зредагованого на основі нотаток учнів «Курсу загального мовознавства». Редактори метафізикалізували проект загального мовознавства, не зрозумівши вчителя або навмисне фальсифікуючи його погляди.

<sup>526</sup> Frank M. – S. 96.

<sup>527</sup> Komendziński T. Znak i jego ciągłość. Semiotyka C. S. Peire'a między presercją a resercją, Toruń 1996. – S. 44.

<sup>528</sup> Derrida J. Pozycje. – S. 22.

ся розподіл на чуттєвий і понадчуттєвий світи, а також привілей для самототожної присутності.

Метафізика присутності загіздилася в самому ядрі структуралізму. Про це свідчить передусім перевага голосу над письмом, гр. *phonè* (звідси фонологія – вірцева дисципліна структуралізму) над *gramma* (запис, літера – звідси «граматологія» Дерріда). Дерріда стверджує, що коли де Соссюр говорить про «природний зв'язок» між думкою і голосом, сенсом і звуком<sup>529</sup>, він повторює старий метафізичний жест репресії автономії мови. Репресія впливає з прагнення, щоб сама річ об'явилася завдяки мовленню, а мова – знаряддя комунікації – усунулася в тінь. Перевага голосу служить оприсутненню сенсу, перетворенню його на щось вловиме і доступне.

Ми знаємо різні типи знаків: графічні, іконічні, жестикулятивні; вся доступна людині дійсність дозволяє читати себе як текст. Однак де Соссюр – а до нього й після нього інші – немовби автоматично створює привілеї для голосу, незважаючи на те, що декларує суто формальний характер артикуляції (її незалежність від будь-якої субстанції, яка стає означником знаку). *Phonè* є тим означником – твердить Дерріда – «який є даний свідомості і найсильніше сполучений з ідеєю поняття *signifié*. З цієї точки зору голос є самою свідомістю». На противагу до письма, голос, здається, не вимагає «вживання жодного інструменту, жодного аксесуару, жодної сили, почерпнутої зі світу. [...] *Signifiant* і *signifié* не тільки сполучаються, а й у цьому сполученні *signifiant*, здається, стирається або стає прозорим у такий спосіб, щоб дозволити поняттю оприсутнитись у собі самому як те, що є, не відсилаючи ні до чого іншого поза його присутністю. Зовнішність *signifiant* здається [...] зредукованою»<sup>530</sup>. Інакше кажучи, надаючи перевагу голосу, метафізика створює враження, що висловлювання комунікує самі речі, оприсутнює їхній сенс і сутність, у той час як ми фактично маємо справу з рухливим рядом знаків.

Якщо метафізичний структуралізм хоче вважати монети металом, тобто вже не монетами, він мусить приборкати різницю, яка була потрібною, щоб система мови взагалі з'явилася, і просувати ідентичність. Отже, він мусить: (1) притлумити автономію *signifiant* або краще – зробити *signifiant* таким етеричним, щоб він справляв враження, що безпосередньо евокує понадчуттєве *signifié*; (2) поставити знак рівності між *signifié* та сутніс-

<sup>529</sup> Там само.

<sup>530</sup> Там само. – S. 22–23.



тю речі. Це головні точки програми логоцентризму, одного з найважливіших аспектів метафізики. Логоцентризм сприяє експансії метафізики, тож слушно каже Дерріда, що логоцентризм є «невід'ємним від визначення буття суцього як присутності»<sup>31</sup>.

Кардинальним жестом логоцентризму є виштовхування письма. Метафізика не довіряє ані письму, ані писанню. Письмо вона потрактовує як додаток до живого мовлення, необхідний з уваги на відлеглисть у часі і просторі між суб'єктами комунікації. Письмо є зовнішнім образом думки, але таким, який заважає в безпосередній трансмісії змісту і з духу до духу. Проте Дерріда зауважує, що метафізики вживають поняття «письмо» в дуже обмеженому обсязі, зазвичай редукуючи його до алфавітного письма. Вони роблять це, щоб довести, що письмо є лише копією живого мовлення, *signifiant* для іншого *signifiant* (де Соссюр: «У письмі значення репрезентується звуком, у той час як звук репрезентується графічними рисами; однак стосунк між графічною рисою й артикульованим звуком є такий самий, як між артикульованим звуком і поняттям»<sup>32</sup>). Метафізики прагнуть показати нередукувальну зовнішність письма щодо сенсу. Порівняно з привілейованим *signifié*, письмо стає знеціненою копією копії. Голосове *signifiant* має розпливатись, відсилаючи до сенсу самої речі, в той час як письмо сприймається як зовнішній знак, який відсилає до іншого зовнішнього знаку – означуване означника.

Дерріда вважає редукування зовнішності *signifiant* і підкреслення зовнішності письма двома аспектами одної дії, а саме – продукуванням омани безпосередньої комунікації чистих понять. Це метафізичне бачення комунікації – як він вважає – не можна втримати. Якщо ми не можемо говорити про щось, що побутує до або поза мовою, *signifié* також має мовний характер. Воно постає внаслідок тієї самої артикуляції, яка творить *signifiants*. Тож не можна приписати *signifié* екзистенцію, незалежну від диферентивної активності мови. *Signifié* не існує до появи *signifiant*, яке, згідно з метафізичним баченням мови, мало б долучатися до *signifié* як його «образ», найкраще – «акустичний». *Signifié* не є цілковито відмінним від *signifiant*. Метафізика утримує опозицію *signifiant* і *signifié* – оцінюючи вище *signifié* – щоб знак явився як «знак чогось», що вже не має статусу знаку, але здається чистим поняттям. Метафізична перевага *signifié* впливає з факту, що *signifié* – це ніби приховане *signifiant*, ви-

<sup>31</sup> Derrida J. O gramatologii, op. cit. – S. 32.

<sup>32</sup> Saussure F. de. Szkice..., s. 63.

штовхнуте під ризик чи на інший бік аркуша. Будь-яка поява *signifiant* автоматично відсилає до якогось *signifié* і метафізика хотіла б зупинитися на таких однозначних стосунках, оскільки тепер *signifié* отримує статус остаточного значення знаку. Проте якщо і *signifiant*, і *signifié* постають унаслідок артикуляції, виявляється, що *signifié* можна з таким самим успіхом визнати *signifiant*, яке інтерпретує (з прикриття) інше *signifiant*. Якщо кожне *signifié* є водночас *signifiant*, то *signifié* так само як *signifiant* домагається інтерпретації, яка створить ряд *signifiants*, що відсилає до ще наступних *signifiants*. В остаточному рахунку, ми отримуємо неповстримний потік посилянь від одного *signifiant* до іншого.

Мовою семіотики подібну редукацію *ad infinitum* називають «безкінечною семіозою». Безкінечна семіоза ніколи не може зупинитись, бо не може досягнути сенсу самої речі.

Коли виявляється, що елемент означення (*signifié*) завжди є елементом означування (*signifiant*), *signifié* стає зовнішнім знаком, який відсилає до іншого зовнішнього знаку – *signifié* стає означуваним означуваного. А саме в такий спосіб метафізика визначала письмо. Те, що метафізика визначала як зовнішнє мови, виявляється її найбільш внутрішнім механізмом. На додачу механізм мови робить неможливим здобуття будь-якого остаточного сенсу. Дерріданська наратологія – з гр. наука про письмо – наново розповідатиме (реінтерпретуватиме, деконструюватиме) історію метафізики як історію репресування неможливості опанування сутністю буття.

Структуралізм утверджує метафізику, але водночас підриває її зсередини. У славетному виступі «Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук» (1966) Дерріда потрактовує поняття «структури» як еквівалент будь-якої системності, роблячи структуру основою будь-якого філософського і наукового мислення. Тож виділення поняття «структури» в структуралізмі було чимось очевидним. Воно було також і революційним жестом, тому що відкрило приховані передумови системного мислення. Однією з них є центр структури. Завдання центру полягає в обмеженні гри складників структури, які – як ми побачили вище – безперервно множать субституції і розтягують у безкінечність об'явлення остаточного сенсу, що не матиме мовного статусу (названого в деконструкції «трансцендентальним *signifié*»). Тож центр не тільки впорядковує складники структури і обмежує їхню гру, а й передусім слугує для приховування «структурності структури», оскільки сутність структури ми бачимо саме як гру підставлянь.

Для структуралістів усталення такого центру є неунікним: не можна увявити собі неупорядковану структуру. А структура є впорядкованою, тому що вона є структурою цілеспрямованою: вона організується, щоб реалізувати якусь мету – вона є просто функцією такої мети (наприклад, у Якобсона структуру висловлювання, яке реалізує фатичну функцію, визначає мета: підтримування контакту між співрозмовниками<sup>533</sup>). Мета становить водночас джерело структури, тому що спочатку існує мета – скажімо, прагнення контакту – а лише потім і з огляду на неї формується висловлювання. Видно, що центр, який є власне джерелом і ціллю – мовою філософії (грецької, але не тільки) *arche* і *telos* – структури, локалізовано водночас «усередині структури і за її межами»<sup>534</sup>. Всередині – оскільки визначає різновид структури; за межами – оскільки бажаний контакт не входить до складу висловлювання (воно складається виключно зі слів); мета належить до цілковито іншого онтологічного ладу, ніж складники структури, і є радше чимось, до чого прагнуть. Через те в центрі «заступання змісту, елементів або термінів перестає бути можливим»<sup>535</sup>. Центр становить «саме ту річ, яка керує структурою, сама не підлягаючи структурності»<sup>536</sup>.

Підтверджена структуралізмом необхідність існування центру, який виходить із гри підставлянь, дозволяло розуміти структуру відповідно до схеми метафізики присутності. Будь-яке системне мислення спиралося на принцип «повної присутності, яка не бере участі у грі»<sup>537</sup>. Історія метафізики – це історія підставлянь на місце центру різних понять, які завжди конотують повну присутність: «*eidos*, *arche*, *telos*, *energeia*, *ousia* (есенція, екзистенція, субстанція, суб'єкт), *altheia* (відкриття, істина), трансцендентальність, свідомість або сумління, Бог, людина і т. д.»<sup>538</sup> Метафізика намагалася будь-якою ціною тримати центр подалі від гри підставлянь, але її історія говорить нам про поразку цих зусиль. Дерріда доводить, що гра субституцій, яку центр мав виключати, визначає сенс цього центру. Такою є структура метафізики.

<sup>533</sup> Jakobson R. Poetyka w świetle językoznawstwa, przeł. K. Pomorska // Його ж, W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1989. – S. 85.

<sup>534</sup> Послугуюсь перекладом В. Калягі, *Derrida Jacques*. Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia, red. Markiewicz H., t. 4, cz. 2, Kraków 1992. – S. 154.

<sup>535</sup> Там само. – S. 153.

<sup>536</sup> Там само. – S. 154.

<sup>537</sup> Там само. – S. 154.

<sup>538</sup> Там само. – S. 155.

Проте розуміти метафізику в такий спосіб – а саме як гру субституцій, яка керується прагненням присутності – ми можемо тільки завдяки структуралізмові, який відкрив «структуральність» структури. Відтоді уже не можна наївно стверджувати, що система віддзеркалює природний лад дійсності. Адже вона є конструктором, на додачу побудованим завдяки метафоричним і метонімічним механізмам, які усталюють субституції і переміщення в центрі структури. Структуралізм усвідомив закони, які керують прагненням центру і розподілом значень усередині структури. Крім того, вбачаючи структури всюди – в мові, мистецтві, суспільстві – він якоюсь мірою розвіяв чари системності. Системність перестала бути ознакою Розуму чи Логосу, який наповнює дійсність, і впала до рангу – як показав дрібний приклад із Якобсона – певної необхідної властивості мислення, яка стосується також і щоденної балаканини. Розмножуючи структури і знецінюючи цінність центру, структуралізм породжує переконання, що немає одного центру, а відтак, по суті, взагалі немає центру. Центр уже не можна розуміти в сенсі буття-присутнім, якоря всієї дійсності, оскільки він просто є функцією структури (багатьох структур) – під них підставляються різні поняття, щоб з'явилися структури. Структуралізм проголосив: «центр є необхідним» (з огляду на структурність структури), але й: «центри є випадковими (щодо змісту) – і викликав революцію: «Це був момент, у якому мова здійснила вторгнення у простір універсальної проблематики». Вся доступна дійсність виявилась «системою, в якій центральне означуване ніколи не є абсолютно присутнім поза системою різниць. Відсутність трансцендентального означуваного розширює сферу і [...] гру сигніфікації *ad infinitum*»<sup>539</sup>.

Ця ситуація провокує два типи позицій. На втрату чи розпрошення центру можна відповісти ностальгією за повною присутністю, яка переповнює праці Клода Леві-Стросса, або – подібно до Ніцше – виступати за вільну гру. «Одна [позиція – М. М.] намагається розшифрувати, мріє про розшифрування істини або початку, вільного від [...] гри і ладу знаку [...]. Інша, вже не звернена до початку, утверджує [...] гру й намагається вийти понад людину і гуманізм, адже ім'я людини – це ім'я тієї істоти, яка впродовж усієї історії метафізики [...] мріяла про повну присутність, про основу, яка дає певність, про початок і кінець гри»<sup>540</sup>.

<sup>539</sup> Обидві цитати: Там само. – S. 155.

<sup>540</sup> Там само. – S. 173.

Поза сумнівом, друга з цих позицій підійшла б для деконструктивіста, який, кидаючись у вільну гру сигніфікації, залишає позаду не тільки гуманізм<sup>541</sup>, а й саме поняття знаку. Ми бачили, що «знак» став для де Соссюра таким парадоксальним центром структурального підходу до структур. «Знак», будучи буттям, ідентичним із самим собою, яке постало внаслідок співвідношень кожного signifiant з якимось signifié, гамував активність різниці, активність заперечення. На додачу він зберігав опозицію чуттів та інтелекту. Тому Дерріда – хоча він і поціновує революційний потенціал поняття «знаку» – прагне показати, що рівень знаків не є остаточною дійсністю мови. Можна зійти ще нижче, глибше і показати, як мова продукує знаки, а також ефекти сенсу. Вона завжди робить це завдяки різниці.

У «Limited Inc abc»<sup>542</sup> Дерріда впроваджує поняття *marque* – сліду, знаку, який відсилає до іншого знаку і не є «знаком чогось», якогось сенсу, відмінного онтологічно від означника. Радикально розмірковуючи над природою мови як системи, Дерріда доходить висновку, що кожен знак відсилає до всієї решти знаків, які входять до складу системи і власне те, що відрізняє цей знак від інших знаків, становить його значення. Якщо не можна говорити про однозначні відповідності signifiant і signifié, різниця починає діяти в самому ядрі ідентичності, зокрема, визначає самототожність знаку, завжди вже хитку і рухому. Класичний структуралізм уводив себе в оману, що кожне емпіричне висловлювання є застосуванням знаку, який існує непорушно у своїй ідентичності з самим собою в ідеальному просторі, *langue*. Дерріда компрометує це бачення мови, викриваючи його мрійний і метафізичний характер.

Зрештою, кожен із нас щоденно його компрометує. Я вимовляю якесь слово. Потім промовляю це саме слово у зміненому контексті (ситуативному або просто в оточенні інших знаків). І той самий знак є вже одночасно іншим знаком. Змінюється його значення, тому що свою самототожність він отримує, відрізняючись від відмінної конфігурації слідів чи знаків. Контекст, оточення знаку постійно перебудовується, а саме цей контекст – те, від чого відрізняється *marque* – визначає значення. Крім того, контекст не можна ані остаточно усталити, ані, у зв'язку з цим, вичерпно описати. Будь-яке повторення запроваджує різницю в рамки ідентичності, особливо повторення знаку-сліду.

<sup>541</sup> Який розуміють тут як синонім або симтом метафізики, за відомим «Листом про гуманізм» М. Гайдеггера: Budować, mieszkac, myśleć. Eseje wybrane, red. K. Michalski, Warszawa 1977.

<sup>542</sup> Derrida J. Limited Inc, przeł. S. Weber, J. Mehlman, Evaston 1988.

Дерріда називає цей безнастанний процес перетворення в самому серці самототожності знаку інтерацією, граючи в «Limited Inc abc» значеннями терміну, який відсилає і до повторення, і до іншості (санскритське *itaga* означає «інший», «чужий»). Повторюваний знак є таким самим і водночас іншим, а визначає це «квазі-трансцендентальна» («Голос») «інфраструктура»<sup>543</sup>, яка фактично продукує ефекти значення – *différance*.

Про сенс цього, мабуть, найвідомішого, поняття Дерріда говорить його конструкція: *différance* походить від *différence*, «різниця», проте зміна закінчення на \**ance* конотує активність, властиву дієслову. Дієслово *différer* означає не тільки «відрізнитися», а й «відкладати», «баритися». Активність *différance* продукує водночас ідентичність знаків-слідів (їхні певні значення) та неідентичність (неунікні пересунення значення). І диференціюючи в такий спосіб будь-яку самототожність, вона відстрочує об'явлення остаточної сенсу, отже, граючи на відстрочку, не допускає до завершення інтерпретації. Натомість сама *différance* не бере участі у грі, її не можна представити. Їй також не передує жодна джерельна присутність, тому Дерріда говорить про парадоксальний «архислід» («*Glas*»), джерельний слід. Спочатку є слід, потім омана присутності, яка мала б цей слід залишити.

*Différance* є механізмом самої деконструкції. Дерріда пише: «рух розрізнення [*différance*], який витворює диференти, який розрізняє, є спільним коренем усіх опозицій понять, що впливають на наше мовлення»: «матеріальне/інтелегібельне, інтуїція/значення, природа/культура»<sup>544</sup>. Опозицій є значно більше, все наше мислення спирається на подібні опозиції. Якщо має рацію Джонатан Каллер, коли стверджує, що «піддати якесь висловлювання деконструкції – це показати, як вона ставить під сумнів саме ту філософію, яку сповідує, або ті ієрархічні протиставлення, на які спирається, вказуючи в тексті риторичні прийоми, що лежать в основі його так званого розумування, ключового поняття чи передумови»<sup>545</sup>, то деконструювати означає просто читати, звертаючи особливу увагу на активність *différance* – досліджувати, як творить опозицію і як водночас уможливує їх функціонування.

<sup>543</sup> Поняття з: Gasché R. The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection, Cambridge 1986.

<sup>544</sup> Derrida J. *Pozycje*. – S. 13.

<sup>545</sup> Culler J. Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych, przeł. M. B. Fedewicz // Dekonstrukcja w badaniach literackich, red. R. Nycz, Gdańsk 2000. – S. 322.



У практиці Дерріда і його послідовників деконструювання починається з видобування асиметричних поняттєвих пар (+/-), які організують текст. Наступним кроком треба піддати сумніву визначальну для асиметричності ієрархію, що робиться зазвичай, демонструючи передумови, які керують таким, а не іншим оцінюванням. Нарешті, запозичується від деконструйованої системи поняття і обертається проти системи – приблизно в такий спосіб, як Ніцше зробив з метафорою та істиною, Дерріда – з письмом – показуючи, що те, що метафізика вважає маргінальним і паразитичним, фактично керує її мисленням, іноді розташовується в центрі системи. Взятий в оборот текст починає говорити те, про що мав намір мовчати. Простежуючи працю *différance*, деконструкція розміщується не стільки поза, скільки перед опозиціями, тобто на рівні, з якого чітко видно, що мова принципово не прагне до однозначності і повноти значення, а до диссемінації (розпорошення) сенсів, безперервного виробництва різниць, які не дозволяють перетворити на звичайні опозиції, бо постійно відрізняються від самих себе.

Перша заповідь деконструкції звучить так: пильнуй, щоб твій коментар був доповненням коментованого тексту, а не його обговоренням чи адаптацією. Тільки долучаючись до тексту, щоб доповнити зміст, який звичайне метафізичне прочитання виштовхує, деконструкція може показати працю *différance* у самому деконструйованому тексті. Деконструктивне «доповнення» (суплементация) аж ніяк не означає вкладання у текст якогось чужого йому змісту, якого він у собі не містить; оскільки цей зміст мусить виштовхуватись, щоб метафізичне прочитання могло конституюватись, він уже завжди є у тексті. «Доповнення» просто демонструє способи винесення їх за дужки, відкриває передумови репресії та намагається довести, що позбавлений репресованих елементів текст був би неможливим. Узагальнена логіка суплементарності прагне до заступлення традиційної логіки, яка спирається на принцип опозицій. Ми вже бачили, що метафізика підтримує усім своїм авторитетом опозицію голос-письмо, потрактовуючи письмо лише як доповнення живого мовлення, яке долучається до голосу. Тим часом Дерріда показує, що те, що вважалося непотрібним додатком (означуване означуваного), насправді становить принцип, вирішальний для всієї системи. Маргінальне (змаргіналізоване) переноситься в центр.

З перспективи літературознавства, диссемінація обертається проти формально-структуральних традицій мислення про літературу, натомість суплементарність визначає статус коментаря.

Поняття диссемінації «прагне, – як стверджує Ришард Ніч, – піддати сумніву протиставлення між твором (*ergon*) як духовною цілістю, замкненою, щільною і гармонійною, яка правильно виражає інтенції автора і форму художнього світу – і текстом як недосконалим записом, який лише утверджує графемно-звуково-значеннєву схему твору і є відрізанним від безпосередніх зв'язків із суб'єктом і світом. Риси текстуальності в загальному розумінні (відсутність, дистанція, диференційна гра слідових значень у текстуальній мережі) характеризують як те, що називають текстом, так і те, що називають твором. Концепція твору як автономного, самодостатнього, естетичного об'єкту, «тексту самого в собі», виявляється ілюзією присутності, яка витворюється внаслідок притлумлення того, що уможливило її виконання: *différance*»<sup>546</sup>.

Метафізичне літературознавство вважає твір замкненою, щільною, нерухомою системою значення. Твір містить зміст, який у нього вклав якийсь суб'єкт (автор, «образ автора» в тексті<sup>547</sup>, наратор, «фокалізатор»<sup>548</sup>). Суб'єкт твору існує до твору або поза ним, а його інтенція визначає зміст комунікату. Тож інтенція стає парадоксальним центром структури, який гамує вільну гру складників (диссемінація сенсу). Принагідно метафізика (в тому числі структуралізм) ніби автоматично передбачає, що комунікат обіймає зміст, який існує незалежно від самого твору. «Предмет» твору вона неодмінно потрактовує як «означувані поняття, сенс, який мислиться, який, говорячи буквально, не мав бути ані конституюваним, ані перетвореним за допомогою комунікативного переходу»<sup>549</sup>. Інакше кажучи, прихильники теорії твору не хочуть бачити, що будь-яке значення є процесом, подією сенсу, яка народжується і змінюється в процесі акту писання або читання, а не готовим змістом, що очікує на вираження автором і відкриття критиком. Глобальне *signifié* тексту – сенс твору – не існує або постійно відрізняється від самого себе. Писання отримує автономію щодо інтенції суб'єкта, тож нічого дивного, що наприкінці 60-х, в ім'я суверенності акту писання, Ролан Барт і Мішель Фуко проголошуватимуть

<sup>546</sup> Nycz R. Dekonstrukcjonizm w teorii literatury // Його ж, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000. – S. 66–67.

<sup>547</sup> Winogradow W. *O języku chudożeswiennej literatury*, Moskwa 1959.

<sup>548</sup> Ball M. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 2002.

<sup>549</sup> Derrida J. *Pozycje*. – S. 25.

перехід «від твору до тексту»<sup>550</sup>, а також смерть автора<sup>551</sup> (звичайно, смерть суб'єкта як центральної інстанції, яка є вирішальною для значення твору, а не емпіричної особи).

Отже, значення є невід'ємним від писання, а писання є процесом – процесом розсіювання сенсів, виробництва різниць. Найважливіший текст Дерріда, присвячений структуралістській критиці, «Сила і значення», вже самою назвою кидає виклик тому підходу до літератури, який спирається на статичну концепцію сенсу. «Force et signification» – пародія назви книги Жана Русе «Forme et signification»<sup>552</sup> («Форма і значення»). Дерріда демонструє, в який спосіб Русе (а також дослідники, які поділяють його принципи), шукаючи структуру твору, «конструкцію» його значення, зіштовхують на маргінес процесуальність сенсу. Замість того, щоб шукати «просторові» форми – апелює Дерріда – треба було б радше зайнятися силами, які постійно реорганізують сенс тексту, тобто дооцінити внутрішню історію твору, яку Дерріда розуміє не стільки як історію змінних у часі прочитань, скільки як історію тексту, що постійно відрізняється від себе самого. Коли ми простежуємо активність *différance* та стосунки всередині тексту, ми помічаємо в самій структурі твору «неможливість [...] бути охопленим в якійсь абсолютній симультантності або моментальності»<sup>553</sup>. Такий вихід за межі часу в ідеальну сферу сенсу був мрією метафізики, адже там вона локалізувала надії на існування постійного центру.

Дерріда, хоча й з підозрою ставиться до прагнень метафізики, аж ніяк не стверджує, що текст є безформною масою. Він протестує лише проти надання переваги безчасовому й понадчасовому простору сенсу щодо руху гри і структури. Згідно з Дерріда, в самому понятті структури міститься рух і зміна. Зрештою, це помітили деякі структуралісти, особливо Ян Мукар-

<sup>550</sup> Barthes R. Od dzieła do tekstu, przeł. M. P. Markowski, «Teksty Drugie» 1998, nr 6; див. також: R. Barthes. Teoria tekstu, przeł. A. Milecki // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.

<sup>551</sup> Barthes R. Śmierć autora, przeł. M. P. Markowski, «Teksty Drugie» 1999, nr 1-2; M. Foucault. Kim jest autor? // Його ж, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura, red. T. Komendant, Warszawa 1999.

<sup>552</sup> Rousset J. Forme et signification, Париж 1962; Польські переклади фрагментів у: Wprowadzenie do lektury form, przeł. W. Kwiatkowski // Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia, red. H. Markiewicz, Kraków 1970, T. I.; Pani Bovary albo książka o niczym oraz O czytaniu form (обидва в перекладі М. Żurowskiego) // Szkoła geneńska w krytyce. Antologia, red. J. Żurowska i M. Żurowski, Warszawa 1998.

<sup>553</sup> Derrida J. Siła i znaczenie // Pismo i różnica. – S. 27.

жовський, який у статті, написаній ще в 1940 році, наголошував енергетичний і динамічний характер структури: «Енергетичність структури полягає в тому, що кожна складова одиниця виконує у спільній цілості певну функцію, яка підпорядковує її отій структурній цілості й пов'язується з нею. Показником динамічності структури є, своєю чергою, факт, що, завдяки своєму енергетичному характеру, окремі функції та їхні взаємостосунки зазнають постійних трансформацій. Саме через це структура як цілість перебуває в постійному русі, на відміну від сумарної цілості, яка внаслідок змін підлягає розпадові»<sup>554</sup>.

Однак Дерріда стверджує, що більшість структуралістів, які досліджують літературу, будували свій аналіз, спираючись на поняття отієї «сумарної цілості» (хоча саме поняття відсутнє у «Силі і значенні»); вони базувались на звичайному накопиченні елементів у просторі і не шукали справжньої структури, яка є функцією зміни. Якщо справді структура є цілеспрямованою функцією, то вона постійно прагне до чогось, що завжди залишається за межами її самої (до невловимого центру). Її треба радше сприймати як безкінечне прагнення до неосяжного джерела і мети, ніж готовий ефект. Проте дослідники літератури дискримінують усе, що здається їм неготовим – вони забувають, що відповідно до їхніх власних декларацій, і патологічним витворам також треба було б приписати якусь структуру<sup>555</sup>. Коли вони не можуть знайти схематичної, простої іпостасі сенсу («структури спіралі», «лінійної структури»), значення тексту підлягає для них розпаду. Отже, «Сила значення» є протестом проти «формалізму структуралізму», проти надання переваги голому результату перед нескінченим прагненням, особливо зважаючи на те, що результату ніколи не можна досягнути.

Дерріда також висловлює застереження, яке всі літературознавці повинні взяти до уваги: «А якщо сенсом сенсу [...] є власне [...] безкінечне сплетіння? Необмежене відсилання від signifiant до signifiant? А якщо його сила – це якась чиста і безкінечна двозначність, яка не дозволяє ніколи відітхнути, спочити на певному сенсі, яка схиляє в рамках власної економії сенс до того, щоб, постійно даючи знаки, він творив різниці і пересунення [a differer]?»<sup>556</sup>

<sup>554</sup> Mučarovsky J. Strukturalizm w estetyce i nauce o literaturze, przeł. K. Moćko // Teoria badań literackich za granicą, red. S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 3, Kraków 1986. – S. 229.

<sup>555</sup> Derrida J. Siła i znaczenie. – S. 48, 49.

<sup>556</sup> Там само. – S. 47.

Метафізика присутності означає віру, що остаточний сенс суцього (буття) та остаточний сенс літератури («літературність» або значення окремого твору) є чимось присутнім, постійним, доступним – чимось, що можна схопити і точно окреслити за допомогою мови, якій приписуються риси нейтральності і надійності. Тим часом творці і найбільш прогресивні інтерпретатори сучасної літератури доводять, що метафізики «дали себе обманути» – використовуючи фразу Рафала Воячека – «мові, якої не було». Згідно з цими свідомими або несвідомими деконструктивістами, мова складається зі «знаків», «слідів», які відсилають весь час до інших «тропів», а ті не ведуть до маточника (до центру, ядра), а в нескінченність відстрочують розуміння остаточного сенсу твору.

Отже, радикально змінюється статус коментаря. Коли коментар уже не означає видобуття на поверхню прихованого властивого сенсу твору, ми мусимо знову спитати про критерії правомірності інтерпретації, і навіть про сенс існування інтерпретації. У відповіді нам допомагає логіка суплементарності: інтерпретація була б чимось, що долучається до тексту і доповнює його. Доповнює не як зовнішній додаток, а як діяльність, яка визначає внутрішній вигляд інтерпретованого тексту: деконструкція показує, в який спосіб «той самий» текст постійно реінтерпретується чи дезінтерпретується, безнастанно диференціюючись. Деконструкція намагається бути суплементом, який допомагає побачити внутрішнє життя тексту, безкінечну історію його сенсу. Внутрішня історія тексту не прагне при цьому ні до якої певної мети, тож вона є не кумуляцією сенсу, а безкінечним рядом різких розривів із попереднім значенням.

У теорії літератури ХХ сторіччя можна вирізнити приблизно три підходи до сенсу твору<sup>577</sup> і три різні відповіді на питання про статус інтерпретації. Деякі дослідники (зокрема, Е. Бетті, Е. Д. Гірш) усе ще в найметафізичніший спосіб метафізики чітко відрізняють надчуттєвий і постійний сенс твору (*subtilitas intelligendi*) від інтерпретації (*subtilitas explicandi*), надаючи цій другій заздалегідь статус парафрази твору. Від інтерпретатора вони вимагають, щоб він іншими словами висловив той самий сенс, який автор мав на увазі. Ситуація, коли змінені слова виражають ідентичний зміст, здається їм цілковито очевидною, подібно до факту, що саме їхня інтерпретація є правильною. Друга група, в тому числі більшість структуралістів та «нових критиків» (особливо в особі Монро Бердслі), приписують твору семантич-

<sup>577</sup> Див. напр. *Frank M.*, s. 573 і далі.

ну автономію. Значення вже не можна зводити до авторської інтенції (такого типу зловживанням дали назву «інтенційної помилки»), оскільки мова є інтерсуб'єктивним буттям, що означає, що, функціонуючи між мовцями, вона не є нічиєю власністю. Твір суверенно визначає свій сенс. Хоча в цих концепціях твір було відірвано від свого емпіричного творця, продовжувало утримуватись переконання, що він має одне-однісіньке правильне значення, а завдання критика полягає у реконструкції цього значення. Нарешті, третя група, деконструктивісти і постструктуралісти, намагається демаскувати оту «правду» літературного твору. Коментарі у цій концепції не є ні парафразами, ні реконструкціями. Вони долучаються до тексту, щоб показати, як текст сам себе де-конструює, тобто конструює своє значення і водночас руйнує його в момент творення, ніколи не припиняючи переходити межі усталених форм.

## 2г. Дерріда і література: «сказати все»

«Прочитуючи філософію як літературний жанр, – пише Каллер, – Дерріда навчив нас розглядати філософські твори як тексти як пізнавального, так і перформативного виміру, як гетерогенні твори, які організують різноманітні дискурсивні сили і ними ж організуються, ніколи просто не свідомі себе чи пануючі над своїми імплікаціями, а також у складний спосіб пов'язані з різними іншими текстами, написаними й пережитими. Якщо це означає трактування філософії як літератури, то тільки тому, що від часів романтизму література є тим типом дискурсу, який може обійняти все. Відчитувати якийсь текст як філософію – обминати деякі його аспекти на користь певних типів розумування; читати його як літературу – це постійно зважати навіть на його незначні, на перший погляд, риси. Літературний аналіз – це такий аналіз, який не виключає заздалегідь можливі структури і значення в ім'я правил якогось обмеженого різновиду дискурсу»<sup>578</sup>.

Дерріда, філософ, якого цікавить література, а особливо літературна структура філософських праць, не стверджує, що література є досконалішим інструментом пізнання світу, ніж філософія. Жодна з цих сфер не може запанувати над філософськими проблемами, які розплутує<sup>579</sup>. Йдеться, радше, про опис гри між двома реєстрами писання, які метафізика хотіла б три-

<sup>578</sup> *Culler J.* – S. 337–338.

<sup>579</sup> Там само. – S. 339.



мати якнайдалі від себе. Тому Дерріда читає філософію в такий спосіб, як звикли читати літературу, натомість літературу сприймає з усією серйозністю, з якою сприймали раніше філософські праці.

Література у сприйнятті Дерріда – «це відкритий збірник певних текстів, у яких найвиразніше можна побачити функціонування логіки деконструкції»<sup>560</sup>. Інакше кажучи, «література «є» місцем або переживанням тієї «проблеми», яку ми маємо також із сутністю мови, з істиною і сутністю»<sup>561</sup>. Кожен текст є якоюсь мірою літературним, проте на практиці виявляється, що Дерріда читає головним чином радикально сучасних письменників; його улюблені письменники – це Арто, Жабе, Батай<sup>562</sup>, Малларме, Соллерс<sup>563</sup>, Женет<sup>564</sup>, Понж<sup>565</sup>, Кафка<sup>566</sup>, Целян<sup>567</sup>, Джойс<sup>568</sup>. Усіх їх об'єднує заперечення попередніх способів писання та пошук нових форм. Завдяки ним література виходить за межі самої себе, досягає безпрецедентної до цього часу якості, однак ніколи не зупиняється на шляху до «абсолютного твору мистецтва», про який, зрештою, ці шукачі знають, що він не існує – що він недосяжний, як центр структури.

Тож Дерріда-читач літератури не шукає, як молодий Якобсон «літературність», сутність літератури, оскільки ознакою літературності стало переміщення цієї літературності. Література не має якоїсь незмінної сутності, роман може бути пародією роману, може так само містити теорію роману<sup>569</sup>. В розмові з Дерекком Аттріджем, яка узагальнює багаторічний досвід спілкування з літературою, Дерріда говорить, що література ніколи не розгадує загадку літературності, вона завжди запитує саму себе і читача: «що таке література?», «з чого постає література?», «що ми повинні зробити з літературою?». Тексти, в яких найкраще видно функціонування деконструкції, «звертаються до літературної інституції, самі є цим поворотом». Вони

<sup>560</sup> Markowski M. P. Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura, Bydgoszcz 1997. – S. 193.

<sup>561</sup> Там само, s. 37.

<sup>562</sup> Арто, Жабе, Батай є героями «Письма і відмінності».

<sup>563</sup> Про Малларме і Соллерса можна прочитати в «La Dissémination».

<sup>564</sup> В «Glas».

<sup>565</sup> Signéponge/Signsponge, Nowy York 1984. Див. також титульний текст у «Psyché. Відкриття іншого», Paris 1987.

<sup>566</sup> Préjugés – devant la loi // La Faculté de juger, Париж 1985; J. Derrida. The Law of Genre, «Critical Inquiry» 1988. – Nr 7.

<sup>567</sup> Szibbolet. Dla Paula Celana, przeł. A. Dziadek, Katowice 2000.

<sup>568</sup> Ulysse gramophone, Париж 1987.

<sup>569</sup> Culler J. Op. cit. – S. 338.

звертаються до своєї сутності не в такий спосіб, що еxplicite розмірковують про «літературність» літератури, ні навіть через відмову від посилань на «зовнішності» тексту (до емпіричного світу або сфери понять), «як це по-дурному й бездумно вважають. Сила їхнього удару залежить від того, що міркування про їхню власну можливість (як загальну, так і одиничну) знаходить для себе місце в *одиночному* творі»<sup>570</sup>. Кожен літературний твір стає за деконструкціоністського підходу полем переговорів між ідіомою та інституцією<sup>571</sup>. Кожен є одиничним, своєрідним, винятковим, неповторним і разом з тим бере участь у тому, що загальне, спільне, несвоєрідне, підлягає правилам. Винятковий твір мистецтва мусить постати на загальній, інтерсуб'єктивній мові, в якій додатково для літератури сформувався певний підбір своєрідних правил. Твір мусить увійти в контакт із усіма цими законами, виконуючи їх або порушуючи, а відтак, встановлюючи нові правила для нових творів. Навіть «позарозумова мова» футуристів творила якісь ефекти значення, тобто передбачала існування мови розуму, закони якої порушувала: «Абсолютна, абсолютно чиста одиничність, якщо така існує, ніколи б не могла проявитись, принаймні не була б доступною в читанні. Зрозумілість зумовлюється *поділом, участю і приналежністю*. В такий спосіб вона ділиться і бере *участь* у жанрі, роді, контексті, значенні, поняттєвій загальності значення і т. д. Знищує себе, щоб запрезентуватись. Одиничність ніколи не є точкою, ніколи не закривається, як кулак. Вона є рисою, знаком, який диференціює і відрізняється від самого себе. [...] Одиничність відрізняється від самої себе, відстрочує саму себе для того, щоб бути собою і повторюватись у своїй одиничності»<sup>572</sup>.

Тим, що визначає одиничність і водночас загальну важливість твору, є праця *différance* та феномен ітеровальності. Вони також є причиною того, що одиничність і загальна важливість є нерозлучними. Черговий раз урахування різниці і повторення відкриває читання на суттєвий історичний вимір сенсу твору: «найкраще» читання мало б полягати в піддаванні найбільш ідіоматичним аспектам твору з одночасним урахуванням історичного контексту, того, що твір *поділяє*»<sup>573</sup>, – за простим законом, який

<sup>570</sup> Та dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacquesem Derridą rozmawia D. Attridge, przeł. M. P. Markowski // Dekonstrukcja w badaniach literackich. – S. 28, курсив автора.

<sup>571</sup> Ці терміни послідовно вживає М. П. Марковський у Efekcie inskrypcji.

<sup>572</sup> Та dziwna instytucja... – S. 64, курсив автора.

<sup>573</sup> Там само, курсив автора.

регулює переговори між ідіомою та інституцією: «чим різкішим є розрив, тим жвавішою є генеалогічна відповідальність»<sup>574</sup>.

Просто «Finnegan's Wake» Джойса більше говорить нам про «літературність» та історію літератури, ніж епігонські романи популярних авторів. А однією з найістотніших властивостей літератури є фіктивність: літературний текст передбачає певну метафізику, але водночас завдяки фіктивності, яка притаманна літературі як інституції, нейтралізує власні принципи.

Дерріда не випадково називає цю нейтралізацію терміном *erosché*<sup>575</sup>. Запозичене з феноменології *erosché* означає взяття в дужки знання про емпіричне буття предмета, щоб глибше пізнати його сутність. Саме в такий спосіб літературний текст, не маючи безпосереднього відношення до дійсності, демонструє деструктивну активність самої мови, зокрема, активність «віднесення». Завдяки *erosché* література набуває також характеру простору свободи, де можна, і навіть треба, грати з законом: «Простір літератури є не тільки простором інституціоналізованої фікції, а й *фіктивною інституцією*, яка в принципі дозволяє сказати все. Сказати все – це, поза сумнівом, з'єднати за допомогою перекладу всі фігури в одне ціле, сполучити за допомогою формалізації, але сказати все – це також порвати із заборонами, вирватись, звільнитись у будь-якій царині, де закон може зректись закону. Отже, це дозволяє переосмислити сутність закону в переживанні отого «сказати все». Це інституція, яка прагне до виходу за межі інституції»<sup>576</sup>.

На заклик закону літератури має право відповісти тільки інша одинична відповідь: відповідь на текст, суплементарний коментар чи – як вважає пізній Дерріда – контрсигнатура.

### 3. Постструктуралізм

Внутрішні розриви структуралізму, які виявила деконструкція, найвиразніше проглядають у працях Ролана Барта (1915–1980). Навіть не обов'язково тому, що спочатку він був ентузіастичним структуралістом, одним з тих, хто хотів би сформалізувати все (від «системи моди»<sup>577</sup> до газетних фотографій<sup>578</sup> й оповідань), а пізніше кинувся у бурхливі води постструктуралізму. Уявлення про Барта-барометра, по-особливому чутливого

<sup>574</sup> Там само, s. 47.

<sup>575</sup> Там само, s. 38–39.

<sup>576</sup> Там само, s. 21, курсив автора.

<sup>577</sup> *Barthes R. Système de la mode*, Париж 1967.

<sup>578</sup> *Barthes R. Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000.

до будь-яких зрушень інтелектуальної атмосфери у Франції, не є найвлучнішим, хоча йому не можна відмовити у певній слушності. Проте здається, що розріз – той, який відділяє структуралізм форми від постструктуралізму сили – пробігає вздовж, а не впоперек доробку француза. Струмись його творчості пливе двома течіями; іноді здається, що один висихає і тоді інший приймає весь заряд змісту до того моменту, коли перший несподівано випірне з-під землі, поглинаючи без решти увагу Барта.

1966 рік загально вважається апогеєм структуралізму<sup>579</sup>. Тоді вже видали або власне видавали фундаментальні праці структуралістської теорії літератури і мови: А. Греймаса «*Sémantique structurale*» («Структурна семантика»), Ц. Тодорова «*Théorie de la littérature*» («Теорія літератури», антологія праць російських формалістів зі вступом Клода Леві-Стросса і передмовою Тодорова), Ж. Женетта «*Figures*» («Фігури»), Еміля Бенвеніста «*Problèmes de la linguistique générale*» («Проблеми загального мовознавства») і багатьох інших. Тоді постала найвидатніша структуралістська філософська книга – «Слова і речі» Фуко<sup>580</sup>. З'являлися праці з соціології мистецтва (П. Бурдьє, А. Бабель, «*L'amour de l'art*») та релігієзнавства (Ж. Дюмезіль, «*La religion romaine archaïque*). Нарешті, легендарний психоаналітик Жак Лакан наважився видати розпорошені перед цим праці – «*Écrits*» («Праці» стали, зрештою, Біблією постструктуралізму, а його символом віри – твердження Лакана про те, що неусвідомлене структурується подібно до мови). Це був останній щасливий період структуральної методології перед неспокоєм 1968 року, який мав викликати загальне відвернення від шалено популярного тоді стилю мислення.

У тому самому 1966 році Барт публікує два принципово різні тексти, які відображають два його обличчя як дослідника літератури. З одного боку, він бере участь у колективному задумі часопису «*Communications*». Славетне 8 число було цілком присвячене структурному аналізу оповіді. Цей захід зібрав вершки тодішніх структуралістів (участь узяли: Греймас, Бремон, Еко, Мец, Тодоров, Женетт). Він охопив також максимум формалізації дослідницьких методів. Натхненні генеративно-трансформативною граматиною Хомського, дослідники намагались виробити одну формальну семантичну модель для всіх можли-

<sup>579</sup> *Dosse F. Geschichte des Strukturalismus*, tłum. Barnman S. T. I: Das Feld des Zeichens 1945–1966, Hamburg 1996. – S. 443.

<sup>580</sup> *Foucault M. Słowa i rzeczy*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2005.

вих нарацій. Саме це число «Communications» відкриває стаття Барта «Вступ до структурального аналізу оповіді»<sup>581</sup>.

З іншого боку, у видавничій серії кварталника «Tel Quel» з'являється його «Критика й істина»<sup>582</sup>. Перед тим як розповісти про сам текст, наслідок полеміки з ученими з Сорбони, згадаймо про орган, у якому його було надруковано, адже «Tel Quel» був справжнім інкубатором постструктуралізму. Заснований у 1960 році журнал зосередив навколо Філіппа Соллерса групу видатних письменників і теоретиків літератури на чолі з Юлією Крістєвою. Партнерами цієї пари (певний час вони були одружені) були Жан-Луї Бодрі, Жан-Жозеф Ґу, Жан Гудебін, Марселін Плейне, Жаклін Рісе, Деніс Рош, Домінік Десанті, Жан-П'єр Фай, Жан Рікарду, П'єр Ротенберг, Жан Тібодо. Пов'язані з часописом були якийсь час Дерріда, Барт і Фуко. «Історія цього видання, – стверджував пізніше Андре Клавель, – [...] становить ніби сагу пост-сартрівського покоління. «Tel Quel» бере участь в усіх битвах, а тим самим в усіх істеріях своєї епохи. Психоаналіз, матеріалізм, травень-68, Nouveau Roman, структуралізм, жінки, Китай, лінгвістика, нова філософія, папа; бракує лише гомосексуалістів і корсиканців»<sup>583</sup>. Для телькелівців існувала, мабуть, одна постійна точка відліку: творчість Стефана Малларме разом з рисами, які в ній відкрили – автотелічність, автономічність, автопрезентацією, автореференційністю літератури. Малларме був письменником, який найсильніше розхитав метафізичний міф, згідно з яким твір як готовий продукт, запропонований читачеві, виражає зміст, що існував попередньо до прихованих у ньому мовних структур. Відповідно до групи «Tel Quel», твір мав звільнити місце текстуальному писанню (*écriture textuelle*), невимушеній грі *signifiants*, зустрічі яких продукують моментальні ефекти сенсу. Ця літературна гра вільно переходить кордони жанрів та обмеження, які накладає неусвідомлюване. Маніфестом постструктуралізму у версії «Tel Quel» була колективна книга «*Théorie d'ensemble*»<sup>584</sup> («Теорія «набору», «сукупності» або «цілого» – інакше кажу-

<sup>581</sup> Barthes R. Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań, przeł. W. Błońska // Studia z teorii literatury. Archiwum tłumaczeń «Pamiętnika Literackiego», red. M. Głowiński i H. Markiewicz, Wrocław 1977.

<sup>582</sup> Barthes R. Critique et vérité, Париж 1966; Фрагмент: R. Barthes. Krytyka i prawda, przeł. W. Błońska // Współczesna teoria badań literackich za granicą, red. H. Markiewicz, T. II, Kraków 1972.

<sup>583</sup> Цит. за Trznadel-Szczepanek A. Prasa francuska o Sollersie, «Literatura na Świecie». – 12 (149) 1984. – S. 337–338.

<sup>584</sup> *Théorie d'ensemble*, red. Ph. Sollers, Paris 1968.

чи, «Теорія «всього»»). Вона вміщувала: надвичайно важливу статтю Дерріда «Розрізнення» («*Différance*»)<sup>585</sup>, «Дистанція, аспект, джерело»<sup>586</sup> Фуко, «Драма, поема, роман»<sup>587</sup> Барта, а також тексти Соллерса, Крістєвої, Бодрі. Загалом кажучи, «теорія» зверталася проти «експресії» і «репрезентації» (ці поняття передбачають попередню існуючий сенс, який твір виражає або представляє); вона ставила під сумнів остаточну «правду літератури» (сутність літератури є заперечення попередньої літературності, а тексти рухаються і змінюються, не дбаючи про єдиний правильний сенс); із підозрою ставилася до авторитету «автора» (ніяка інстанція не може зупинити гри *signifiants*). Замість цього вона розкидалася поняттям «письма» (у сенсі, який надав йому Дерріда), «тексту», неусвідомлюваного (звичайно, в тій версії, що «структурована подібно до мови»), безупинної «активності» тексту, який постійно «продукує» нові сенси, «сліду», що заступає метафізичний «знак».

Думка про те, що можна сконструювати формальну модель оповіді – тобто відкрити загальне «поняття» нарації, яке існує до всіх емпіричних нарацій – повинна бути для колективу «Tel Quel» блюзнірством щодо *écriture textuelle*, писання, яке вільно переходить кордони між жанрами, між поезією і прозою, описом і оповідю. Проте у 1966 році Ролан Барт друкувався і в «Communications», і в «Tel Quel». Це був симптом роздвоєння не тільки самого Барта, а й усього структуралістського руху. Здається, що Барт просто найкраще з літературознавців помітив амбівалентність структуральної методології і вже напевно не вважав формалізацію метою в собі. Поняттєвий апарат структуралізму слугував у його випадку прагненням, які збігалися з прагненням деконструкції – прагнення до емансипації у широкому розумінні, особливо виривання суб'єкта (читача, письменника) з-під влади метафізики чи взагалі будь-якої влади.

Хоча вже в 1949 році, під час перебування в Александрії, Барт познайомився з Греймасом, який порадив йому почитати де Соссюра і Ельмслева<sup>588</sup>, його перша відома книга, «*Le degré zéro de l'écriture*»<sup>589</sup> («Нульовий ступінь писання») 1953 року не

<sup>585</sup> Derrida J. Różnia, przeł. J. Margański // Marginesy filozofii.

<sup>586</sup> Foucault M. Dystans, aspekt, źródło, przeł. T. Komentant // Його ж, Povedziane, napisane. Szaleństwo i literatura.

<sup>587</sup> Barthes R. Dramat, poemat, powieść, przeł. T. Kłosiński // R. Barthes. Lek-tury, red. M. P. Markowski, Warszawa 2001.

<sup>588</sup> Hjelmslev L. Prolegomena to a Theory of Language, translated by F. J. Whitfield, «International Journal of American Linguistics», vol. 19, January 1953. (Текст написано у 30-ті роки).

<sup>589</sup> Barthes R. Le degré zéro de l'écriture, Париж 1953.



особливо сильно була насичена Ельмслєвою аксіоматикою (дослідник із Копенгагена зробив мовознавство точною наукою, на зразок геометрії). «Нульовий ступінь писання» розпі'ятий між марксизмом і структуральною лінгвістикою. Після нього Барт залишиться вже радше вічним революціонером, ніж конструктором систем, а участь у постструктуралізмі тільки підтвердить його анархічну природу. До речі, Греймас, один з найбільш «геометрично» налаштованих структуралістів, ніколи не міг пробачити Барту перехід на бік постструктуралізму; навіть під кінець життя він згадував його часто, занадто часто і завжди з гіркотою<sup>590</sup>). Крім того, в той час як Ельмслєв і його учні постулювали загострення так званого «розрізу де Соссюра» (дещо спрощуючи: погляд на мову як автономну систему, абстраговану від емпірії), Барт шукав у літературі – за Сартром<sup>591</sup> – політичної залученості, з тією різницею, що, на протипагу до екзистенціаліста, емансипативні властивості він приписував не так званому змістові, а так званій формі літератури. Сучасній, парадоксальній формі, яка здатна висловити мовчання (осягнути нульову точку) в ситуації, коли будь-яке мовлення підпорядковується міщанській ідеології. Це не мовознавство було ідеалом Барта, а омріяне визволення за допомогою писання. Лінгвістика забезпечила його передусім знаряддями для дослідження чи проектування тієї бунтівної форми, в якій виступає прозоре мовлення. В подібній ролі – знаряддя – виступила пропозиція Ельмслєва: у «Міфологіях» Барт змодифікував концепцію «конотації» і використав її для демаскування буржуазної ідеології (модифікація полягала передусім у наданні «конотації» бунтівної назви «міфу» та виборі прикладів із самого життя). І лише коли він випробував підривний потенціал структуралізму, він опублікував маніфест «Éléments de sémiologie» (1964)<sup>592</sup>, у якому запропонував створення нового quadrivium семіології – який складався б з економіки, лінгвістики, етнології та історії – не для того, щоб замкнути світ у таблицях, а щоб його звільнити.

Саме звільнити, оскільки – як можна прочитати у виданих у тому ж таки 1964 році «Essais critiques»<sup>593</sup>, – структуралізм – це

<sup>590</sup> Див. напр. Algirdas Julien Greimas mis a la question // *Arrivé M., Coquet J. C. Sémiotique en jeu. A partir et autour de l'oeuvre d'A. J. Greimas*, Paris/Amsterdam/Philadelphia 1987.

<sup>591</sup> *Sartre J.-P. Czym jest literatura? Wybór szkiców historyczno-literackich*, przeł. J. Lalewicz, red. A. Tatariewicz, Warszawa 1968.

<sup>592</sup> Уперше опубліковано в «Communications» nr 4 1964, роком пізніше як окрема книга.

<sup>593</sup> *Barthes R. Essais critiques*, Paris 1964.

не школа, а діяльність: конструювання simulacrum об'єкту, щоб зрозуміти, за якими правилами він функціонує. Крім того, структуральні моделі, simulacra, не дозволяють зводити себе до раціональності у традиційному розумінні. Адже людина, як казав Ніцше, є творцем цінностей, а не пасивним рецептором зовнішнього світу, а структуралізм повинен досліджувати сили, які дозволяють йому без кінця створювати все нові й нові категорії. Структуралізм аналізує активність творення значень, умови постання змісту, набагато менше цікавить його сам вміст уже існуючих творів. Цей активізм, який вирізняв Барта на тлі структуралістів, став вибуховою точкою в дебатах із професором Сорбони Реймоном Пікаром (зрештою, вся тодішня Сорбона схильна була потрактовувати структуралізм узагалі, не тільки у версії Барта, як небезпечну новинку). Вінцем дебатів була згадана вже «Критика й істина», опублікована в «Tel Quel».

У 1963 році Барт видає книгу, яка складається з трьох студій про Жана Расіна (1639 – 1699)<sup>594</sup>. Для інтерпретації текстів трагіка сімнадцятого століття він використовує в ній найновіші знаряддя структуралізму і психоаналізу. Вже це могло б викликати скандал в академічних колах, проте Барт додатково кинув відкритий виклик панівному тоді у Сорбоні історизмові, методології, яка відзначається прагненням до реконструкції однієї, справжньої істини літературного твору. Історизм передбачає, що він у стані дійти – незалежно від потоку часу – до первинного значення тексту, такого, яке приписували йому автор і його сучасники. Насправді він зводиться – як вважає Барт – до писання біографій письменників, принагідно змішуючи безладно й нескладно історію літературних форм з історією літераторів. У «Sur Racine» та «Essais critiques» Барт апелює, всупереч історизмові, щоб підкладати під твір власне, сучасне підґрунтя, і в такий спосіб узяти участь у його необмеженій величч. Наприклад, він досліджує структуру расінівської людини, надаючи їй тестові діалектики простору. У Расіна простір ділиться на внутрішній (кімната – міфічна печера, передпокій – сценічне місце комунікації, двері – об'єкт трансгресії) та внутрішній (мертвих, утечі, подій). Зрештою, книга променіє ідеями. Здається, що найвидатнішою є висунення на передній план мови: Барт стверджує, що це саме комунікація між персонажами, а не зовнішні події, становить справжнє місце трагічності, бо трагічність Расіна розвивається і здійснюється виключно в мові. Мовлення персонажів стає «parole-action» – комунікуванням стосунків влади і здійсненням влади.

<sup>594</sup> *Barthes R. Sur Racine*, Paris 1963.

Спеціаліст із Расіна Реймон Пікар із Сорбони вирушив дати відсіч «своєму» автору і своїй методології, публікуючи памфлет «Нова критика чи нове шахрайство?»<sup>595</sup> («Nouvelle critique ou nouvelle imposture?», 1965). У праці Барта його дратують передусім психоаналітичні мотиви, а особливо сексуальна інтерпретація (наприклад, кімната – печера – піхва). Це роздратування походить не від показної цнотливості, а з принципових причин. Річ у тім, що в XVII столітті не було ніякого психоаналізу, тож письменник не міг сам себе зрозуміти в такий спосіб, як його розумів Барт, який зробив би краще, якби зосередився на реаліях описуваної епохи. На жаль, уболівав Пікар, написана без попередніх ретельних історичних студій книга «Sur Racine» виявилась мішаниною дилетантства і догматизму («догматичний імпресіонізм»<sup>596</sup>). Відразливою є також метафоризація, або суб'єктивізація викладу, яка доводить радше «інтерпретативну розперезаність»<sup>597</sup> і «нездатність дійти до істини»<sup>598</sup>, ніж хоч якийсь внесок у науку: «Читача дратує те, що результат не вартий зусиль: ця мова безупинно творить шаради, розгадкою яких є помилка, близькість або банальність»<sup>599</sup>.

Барт відповів «Критикою й істиною». Це Пікар помиляється – він робить найгіршу помилку, яку тільки можна зробити у стосунку до літератури. Пікар і йому подібні вважають твір інструментом адекватного відображення світу, а мова є для них надійним медіумом, який відсувається на дальший план відразу й негайно після передачі важливого змісту. Вони поневолюють мову, накладаючи на неї ярмо якоїсь таємничої інтенції, потужнішої, ніж текст, який її виражає. Традиційна критика намагається стлумити мову за допомогою трьох критеріїв, якими оперує Пікар, накладаючи свої анафеми: критерій об'єктивності, смаку та чіткості викладу. Однак сьогодні, в добу кризи коментаря – можливо, настільки ж серйозної, як та, що означала перехід від середньовіччя до ренесансу<sup>600</sup> – ці критерії не можна втримати, оскільки радикально змінюється розуміння сенсу літератури. Традиційні критики шукають «лінію сенсу», нові критики – «простір сенсу»<sup>601</sup>. По суті, стара критика намагалася

<sup>595</sup> Фрагмент: *Picard R.* Nowa krytyka czy nowe szalbierstwo?, przeł. W. Karpiński // *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji.*

<sup>596</sup> Там само, s. 385.

<sup>597</sup> *Burzyńska A.* Dekonstrukcja i interpretacja, Kraków 2001. – S. 80.

<sup>598</sup> *Picard R.*, s. 378.

<sup>599</sup> Там само, s. 382.

<sup>600</sup> *Barthes R.* Krytyka i prawda. – S. 117.

<sup>601</sup> Там само, s. 121.

звести усе до дослівності<sup>602</sup>, переказати сенс твору від А до Я, в той час як Барт і дослідники, зосереджені наколо «Tel Quel» потрактовують твір як простір гри signifiants. Уже сама передумова, що існує якесь дослівне значення твору, є, за Бартом, ляпасом літературності літератури. Щоб звільнити гру signifiants, критик повинен відмовитися від критеріїв об'єктивності (бо вони недосяжні) та від так званої «чіткості» викладу, оскільки ця остання означає приховування мови для висунення немовби суто поняттєвого змісту. Всупереч цьому шахрайству, критичний акт треба сприймати як акт писання, а відтак треба виділити момент писання у критичному акті. Критик має право бути письменником і вимагати для письменника право бути критиком, оскільки обидва практикують *écriture*, адже спосіб писання – це не декорація, а справжнє джерело істини. Критика цікавить не знання про вміст твору, його «поняттєвий зміст», а умови вмісту, спосіб виробництва змісту – писання. У лінгвістиці сама мова, а не мовець, стала предметом дослідження; літературний критик, на зразок мовознавців, повинен зосередитись на автономній мові у дії (в писанні), ліквідує авторську інстанцію. Пікарові пошуки остаточної істини твору спираються на поняття суб'єкта, який є відсутнім у творі, та на поняття інтенції, яку твір завжди залишає за собою.

Історизм різко зреагував на структуралізм, але досягнув лише того, що створив собі ще більш затятого ворога – постструктуралізм, тобто структуралізм, який ґрунтовно і радикально переосмислив власні принципи. Постструктуралізм в одну мить зневажив найбільші святощі традиційного літературознавства – текст як когерентний, можливий для розшифрування Твір, Автора як творця сенсу та Історію як змістовний процес – постулюючи замість цього незрозумілість тексту, занепад суб'єктів і текстуальність історії<sup>603</sup>. Коли було поставлено під сумнів остаточно значення твору, цей брак породив прагнення продовжувати писати безкінечний текст, прагнення до-писувати, рівнозначне з прагненням читання, яке розуміли вже не як інтелектуальне розрізання *signifié* твору, а як діонісійське свято signifiants. Метою читання перестало бути пізнання, його змінила насолода (Бартове задоволення й насолода від тексту): «Задоволення від тексту – це момент, коли моє тіло рухається

<sup>602</sup> Там само, s. 132–133.

<sup>603</sup> Див. напр. *Bogdal K. M.* Problematizierung der Hermeneutik im Zeichen des Poststrukturalismus // *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, red. H. L. Arnold i H. Detering, Monachium 1996. – S. 140.

вслід за власними думками – бо моє тіло не має тих самих думок, що й я»<sup>604</sup>. Захоплення грою роздирає картезіанський пухирець *cogito* і дозволяло знайти своє вираження неусвідомлюваному, структурованому як мова. Мова тексту і мова неусвідомлюваного – вирвані з-під контролю *ego cogito* – грали одне для одного, перероблюючи взаємно свої структури. Текст-площина гри вже не приховував сенс від інтерпретатора, а дозволяв йому залишитись моментом тексту, моментом безкінечної інтерпретації. Інтерпретатор не зникав. Він зникав у тексті, змінюючи його склад і рецептуру, а також і сам зазнавав зміни – тому постструктуралісти ліквідували поділ на пасивне читання й активне писання: кожен акт читання ставав писанням нового тексту.

Така радикальна зміна підходу до тексту, вірогідно, ніколи б не настала, якби Бартові не дала відсіч чудова союзниця. Юлія Крістева (нар. 1941) імігрувала в середині 60-х років із Болгарії, в Парижі потрапила на заняття до Барта, познайомилася з Соллерсом, а той завів її на семінар Жака Лакана. Крістева, яка стала центральною постатю руху, відразу помітила вражаючий брак класичного структуралізму – неможливість опрацювання концепції історії та суб'єкта. Шляхи виправлення ситуації вона шукала у Бахтіна. Фузія бахтінівського поняття діалогу з інструментарієм структуральної лінгвістики та лаканівського психоаналізу породила поняття інтертектуальності. Натомість критика набула характеру діалогу, тобто зустрічі двох (мінімум двох) голосів у тексті. Проте Крістева не повертала текстові інстанції автора, суверенність якого захищає Бахтін, ані тим більше не робила привілеїв для свідомості суб'єкта тексту. Суб'єкта тексту Крістева розуміла на зразок суб'єкта неусвідомлюваного у психоаналізі Лакана – як анонімність, відсутність, «пусту перегородку» Дельоза<sup>605</sup>, яка уможливує пересування елементів структури. Позбавлений самототожності суб'єкт тексту став простором для інтертекстуального діалогу, в якому він розчинявся<sup>606</sup>. Отже, діалогізм не є результатом рішення автора, він співіснує з глибокими структурами тексту. Сам текст структурується як мозаїка більш або менш анонімних цитат, оскільки кожен текст постає як поглинання і трансфор-

<sup>604</sup> *Barthes R. Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997. – S. 22.

<sup>605</sup> *Deleuze G. Po czym rozpoznać strukturalizm // Drogi współczesnej filozofii*, osobł. – S. 314–315.

<sup>606</sup> *Kristeva J. Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969. – S. 95.

мація іншого тексту<sup>607</sup>, а всі разом вони творять загальний текст культури<sup>608</sup>.

Суб'єкт неусвідомлюваного (справжній суб'єкт тексту) виявляє себе не через формальну будову твору (фенотип твору), а через глибинні ігри *signifiants* (генотип твору). Пошук цієї таємниці тексту має, зрештою, дуже цікаву передісторію. Отже, Фердінан де Соссюр займався не лише опрацюванням системної моделі мови. Він відвідував спіритуалістські сеанси, цікавився гіпнозом. Особисто брав участь у кількох сеансах Елен Сміт, яка здійснювала сомнамбулічні мандрівки на Марс і далі, на Ультра-Марс, звідки привозила псевдо-санскритські послання. Ці комунікати стали предметом серйозних досліджень де Соссюра. У спадщині де Соссюра є також бл. 200 нотаток з «кабалістичними» дослідженнями санскритських текстів. Професор шукав розсіяні в них частки власного імені – хто посилав прихований комунікат? Хто є істинним адресатом? Наслідки пошуків «мовлення під мовленням» («коду санскриту») відкрив лише в 1964 році Жан Старобінський<sup>609</sup>. Крістева негайно проголосила другу соссюрівську революцію, анаграми де Соссюра вона змінила на параграми<sup>610</sup>, приховане послання суб'єкта неусвідомлюваного, яке треба відкрити в ритмах, що витворюються іграми *signifiants*. Поєднання лінгвістики з психоаналізом дало в результаті семаналіз, який займався пошуками такого *signifiant*, яке постійно слідує за суб'єктом, *signifiant*, вплетеного як кажан у клубок нічного, темного, сонного мовлення, «*signifiant*, що дрейфує», відсилає до лібідо або смерті суб'єкта. Де Соссюр шукав одне слово, певну анаграму; згідно з Крістевою та іншими постструктуралістами, існує підземний ланцюг тем, які підсувають себе поверхневому текстові. Семіотика слугує для дослідження неусвідомлюваних ігор *signifiants*, у той час як символіка простежує свідомий обмін кодів.

Подібно до цього Ролан Барт у своїй найвідомішій, мабуть, книзі «*S/Z*»<sup>611</sup> (1970) поділив усі можливі тексти на тексти для читання, *lisibles*, та тексти для писання, *scriptibles*. Тексти для читання є прозорими, вони не приховують ніяких таємниць, тож і не визволяють прагнення у критичному суб'єкті. Але існують тексти, які змушують читача до написання їх наново. Перші

<sup>607</sup> *Kristeva J. Séméiotiké*. – S. 248.

<sup>608</sup> Там само, s. 113.

<sup>609</sup> Див. *Starobinski J. Les mot sous les mots*, Paris 1971.

<sup>610</sup> Див. *Kristeva J. Pour une sémiologie des paragrammes // Її ж, Séméiotiké*.

<sup>611</sup> *Barthes R. S/Z. Studium na temat Sarrasine Balzaka*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999.



легко піддаються структурному аналізу, другі – домагаються текстуального аналізу: «Відповідно до текстуального аналізу, текст міститься у відкритій мережі, яка є безкінечністю самої мови – незамкненої структури. Текстуальний аналіз намагається з'ясувати, не звідки походить текст (історична критика), ані навіть як його зроблено (структурний аналіз), а в який спосіб він розсипається, вибухає, розпорошується: якими кодованими шляхами тікає»<sup>612</sup>. Структурний аналіз намагається відтворити структуру тексту, текстуальний аналіз – простежує його структуру. Перший піддається вимогам системи, другий – грає з текстом за правилами систематики. Барт у такий спосіб відрізняє систему від систематики: «система становить тіло доктрини, в якій елементи (гіпотези, твердження, висновки) розвиваються логічно [...]. Замкнена система (або моносемічна) має завжди теологічний, догматичний характер; вона постає внаслідок двох ілюзій: ілюзії прозорості (мова, якою ми послуговуємось, аби щось показати, потрактовується суто інструментально, це не писання [écriture]) та ілюзії дійсності (вінцем системи є її застосування, тобто вона виходить із мови, щоб встановити реальність, яка помилково розуміється як зовнішня у стосунку до мови) [...]; систематика – це гра системи; це відкрита, безкінечна мова, вільна від будь-якої референтивної ілюзії [...]; її способом проявлення, її структурою є не «розвиток», а розпилювання (у золотий пил signifiant); це дискурс без «предмета» [...] і без суб'єкта (пишучи, автор не дозволяє себе визнати уявним суб'єктом, тому що «відіграє» свою роль виразника в такий спосіб, що ми не можемо чітко зрозуміти, чи він робить це серйозно, чи пародійно). Це велике божевілья, яке не замикає, а обмінює. У стосунку до монологічної системи, систематика є діалогічною (її було зроблено з двозначності, вона не страждає від суперечностей); це писання [écriture]<sup>613</sup>.

Тому, хто хоче усвідомити структуру тексту, Барт радить «діяти згідно з читанням, яке у цьому випадку мало б бути ніби зняте на плівку у сповільненому темпі»<sup>614</sup> (ніцшеанське *lento*). Читач ділить текст на невеликі «уроки» і проходить неквапно від уроку до уроку, насолоджуючись конотаціями, вторинними сенсами, які витворюються «продуктивністю» тексту (Крістева),

<sup>612</sup> Barthes R. Walka z aniołem: analiza tekstualna Księgi Rodzaju 32, 23–33, przeł. E. Wieleżyńska // Lektury. – S. 89, курсив автора.

<sup>613</sup> Barthes R. Sade, Fourier, Loyola, przeł. R. Lis, Warszawa 1996. – S. 118–119, курсив автора.

<sup>614</sup> Barthes R. Analiza tekstualna opowiadania Edgara Poe'go, przeł. M. P. Markowski // Lektury. – S. 134, курсив автора.

коли стикається з іншими привнесеними кодами. У такий спосіб вирішується діяльність семіотики, який позбувся системи, натомість надаючи перевагу «мережі» (*réassou*) – миттєвим поєднанням signifiants, заздалегідь непередбачуваним, нетривалим, які щомиті укладаються в нові сполуки.

Так само інші структуралісти засумнівалися в можливості системного опрацювання способів виробництва сенсу<sup>615</sup>. Ролан Барт у другій половині сімдесятих років випробовував різноманітні стилі писання, щоб віднайти самого себе у тексті, тепер уже відірваному від метафізичної інстанції автора. Тож він досліджував суб'єкт як ефект мови, який не «виражає» просто позамовний бунт; він прагнув створити «ефект Барта». В такий спосіб він сам став своїм предметом, який вислизає, про що свідчить назва виданих у 1975 році біографемів (біографіолів?) – «Roland Barthes par Roland Barthes».

#### 4. Деконструктивізм

Важко говорити про постструктуралізм у США, оскільки там ніколи не було структуралізму. Щоправда, Клод Леві-Стросс, який саме в Сполучених Штатах познайомився з Романом Якобсоном і структуралізмом (обидва перехувалися за океаном від Другої світової війни), був дуже популярною фігурою (одного разу, коли він підтверджував бронь у ресторані, офіціант запитав його: *the pants or the books*<sup>616</sup>), структуралізм ніколи не став домінуючою методологією в літературознавстві. Спроба прищеплення структуралізму на американському ґрунті, відома конференція в John Hopkins University<sup>617</sup>, мала такий успіх, що Жак Дерріда після виголошення «Структури, знаку і гри у дискурсі гуманітарних наук» став ментором цілого покоління дослідників. Тож можна було б сказати, що в США запанував постструктуралізм без структуралізму. Однак американці мали власну школу повільного (*lento*) й уважного (*close*) читання – «нову критику» (*New Criticism* – не плутати з тією, про яку писав Пікар), яка практикувала *close textual reading*, тобто читання у сповільненому темпі та з максимальним наближенням

<sup>615</sup> Див. напр. Todorov T. Texte // Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, red. T. Todorov, O. Ducrot, Paris 1972.

<sup>616</sup> Lévi-Strauss C., Eribon D. Z bliska i z oddali, przeł. K. Kocjan, Łódź 1994. – S. 40.

<sup>617</sup> Матеріали містяться в книзі: The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy, red. R. Machsey, E. Dontato, Baltimore 1970.

до тексту. Деконструктивізм здійснив переоцінку цілей – а разом з тим і методу – ретельного читання. На відміну від нової критики, яка шукала конгруенцію форми і змісту, старанні читачі Дерріда намагалися продемонструвати способи, в які текст сам переходить свої межі, перестає дорівнювати собі. Серед представників нової критики найбільший вплив мали Кеннет Бьорк, К. Брукс та Віяльм Емпсон<sup>618</sup>, дослідники, які наголошували нередукувальну багатозначність (метафоричність, риторичність) літературних текстів. Деконструктивісти зосередилися головним чином у Єльському університеті, звідси колективна назва Yale School, Єльська школа. До її складу входили: Поль де Ман, Джозеф Гіллс Міллер, Джеффри Гартман, Барбара Джонсон, Джонатан Каллер, Вінсент Б. Ляйтч, Джозеф Н. Ріддел, Родольфо Гаше. Наприкінці 70-х років Гартман, Гіллс Міллер, Гарольд Блум і Поль де Ман підсумували діяльність руху виданням програмного «Deconstruction and criticism»<sup>619</sup>.

Деконструкція стала у Сполучених Штатах ще більш популярною, ніж у Європі. Як писав польський знавець і перекладач Дерріда, Богдан Банасяк: «У ній є [...] щось від імпазантних рекламних прийомів, від барвистості пластикових упаковок, а разом з тим щось від прихованих у них продуктів одноразового вжитку, готових до застосування, в ній є щось від американського духу розмаху і прагматизму, одним словом, щось із корисної тимчасовості, яка виявляється, однак, дивовижно тривалою і результативною»<sup>620</sup>.

З останніми словами Банасяка можна полемізувати. Деконструктивізм виявився не дуже тривалим явищем – швидкий успіх обернувся супроти нього (поп-арт ніколи не декларував, що хоче тривати в віках). Адаптований армією дослідників, деконструктивізм почав утрачати характер одиничного прочитання тексту і став жорстким методом, який примножував хиби інших методів, що їх він мав намір критикувати. Від перетворення

<sup>618</sup> Протиставляючи риторичний вимір мови граматиці, Поль де Ман посилається на працю *Burke'a K. Rhetoric – Old and New* // *New Rhetorics*, red. Martin Steinmann, Jr., Nowy York 1967. Див. також *Burke K. Tradycyjne pojęcie retoryki*, przeł. K. Biskupski, «Pamiętnik Literacki» 1977, z. 2 та *Burke K. Lexicon rhetoricae*, przeł. M. Rozbicki // *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, T. II, cz. 2, Kraków 1981, там же переклад останнього розділу книги *W. Empson'a, Seven Types of Ambiguity*, London 1930; Див. також *Empson W. The Structure of Complex Words*, London 1951, *Brooks C. The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Nowy York 1947.

<sup>619</sup> *Bloom H. Deconstruction and criticism*, London 1979.

<sup>620</sup> *Banasia B. Filozofia «końca filozofii». Dekonstrukcja Jacquesa Derridy*, Warszawa 1997. – S. 55.

деконструкції на оперативне знаряддя застерігав сам Дерріда<sup>621</sup>. Безрезультатно. «Наприкінці сімдесятих років, – писав В. Б. Ліч, – деконструктивізм починає побоюватися своєї популярності й успіху. Непокойть те, що він стає дією, яку легко передбачити, яка керується жорсткими правилами, яку тепер можна застосовувати як метод. Рецепт деконструктивізму, за Дерріда, звучить таким чином: візьми традиційне поняття або усталене твердження, зруйнуй ієрархію термінів, із яких воно складається, залиш їх розсипаними, пам'ятаючи про застосування необхідного принципу диференціації. Якщо ти вже зруйнував порядок елементів, які творять якусь структуру або систему тексту на користь абсолютної довільності, відійди назад і очисти від пилу невидимі та несподівані фрагменти. Переконай, що ці спеціальні відкриття несуть заборонені істини [...]. Змішай усе це з дрібкою еротичного ліризму з апокаліптичним присмаком. [...] Не дозріваючи, деконструктивізм гасне»<sup>622</sup>.

Сумний приклад такого збаналізованого й оперативного деконструктивізму – методу становить стаття Гіллса Міллера «Край: сучасні літературознавчі дослідження на роздоріжжі». Автор вважає, що «метафізичний» чи «деконструктивістський» метод літературознавчих досліджень «намагається показати, що в довільному літературному творі, кожен раз по-різному, існують метафізичні передумови – і це їх існування одночасно піддається сумніву його текстом. Отой «сумнів» є наслідком певного роду гри фігур мови *всередині тексту* і саме вона робить неможливим його читання як «органічну єдність», збудовану на одному з варіантів логосу»<sup>623</sup>. Інакше кажучи, кожен текст виробляє «надлишок сенсу», який призводить до того, що його остаточне значення постійно відсувається. Після цієї декларації Гіллс Міллер робить таке, чого Дерріда ніколи не допустив би: дає рецепт деконструкції й ілюструє цей метод прикладом! (Тобто знову маємо розділ з методології та текстових ілюстрацій – кінець читання-писанням, зустрічний текст не порушує суб'єкта читання у його догматичній певності). Рецепт деконструкції небезпечно нагадує поради В. Б. Ляйтча, а прикладом стає вірш «A Slumber did My Spirit Seal» Вордсворта. На перший погляд – каже Гіллс Міллер – основу твору становлять бінарні опозиції, які будують систематичну систему відоб-

<sup>621</sup> *Derrida J. Lettre a un ami japonais* // *Psyché*.

<sup>622</sup> *Leich V. B. Hermeneutika, semiotyka, dekonstrukcjonizm*, przeł. G. Borkowska // *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. – S. 319.

<sup>623</sup> *Hillis Miller J. Krawędź: współczesne badania literackie na rozstajach*, przeł. J. Gośliński // *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. – S. 152, курсив мій.

ражень: дрімота – яв, чоловічість – жіночість тощо. Панівна в університетах Америки і всьому світі діалектична інтерпретація змушує шукати спорідненість протиставних членів на якомусь вищому рівні, а синтез протилежностей стає виясненням вірша, його логосом, раціо, сенсом, «словом», «повідомленням». Але не деконструктивізм. Він перехоплює один термін, який слугує для розбору «повідомлення». У випадку Вордсворта це буде thing («річ») з рядків:

*She seemed a thing that could not feel  
The touch of earthy years*

Гіллс Міллер пропонує читачеві екскурсію працями Гайдеггера, якому трапилося назвати дівчину *das arme Ding* (бідною річчю), а також іншими текстами Вордсворта, щоб дійти у своїй інтерпретації до несамовитого висновку – якщо ми називаємо дівчину річчю, ми приписуємо їй суперечливі атрибути: вона стає особою і предметом, кимось живим і чимось мертвим. «Усе-таки досягнути це на рівні словесної гри означає те саме, що досягнути це як неосяжне, тобто як перманентну втрату і сепарацію, як нездоланну прірву між одним і другим значенням слова «thing», – знаходячи різницю в рамках ідентичності»<sup>624</sup>.

Були також видатні деконструкціоністи. «Хрещеним батьком»<sup>625</sup> американського деконструктивізму був Поль де Ман (1919–1983). Хімік, який народився в Антверпені, він після війни емігрував до США, щоб після того, як довгі роки пропрацювавши викладачем французької мови, стати найвідомішим літературним критиком у Сполучених Штатах. Головним предметом його зацікавлення – як раніше у представників «нової критики» – була практика уважного читання, передусім риторичного. Адже де Ман наголошував на розрізненні риторики та граматики і діалектики (тобто постулював розрив у межах середньовічного *trivium*). Якщо граматика слугує забезпеченню «відповідного сенсу висловлювання», згідного з інтенцією мовця, то риторика намагається описати відхилення від буквального значення, які не можна ні опанувати, ні передбачити<sup>626</sup>. Граматичний і риторичний виміри мови – знаряддя комунікації і *residuum* фікції водночас – сплітаються так, що неможливо відрізнити. Ми не відкриваємо спочатку граматичне (буквальне) значення ви-

<sup>624</sup> Там само, s. 163–164.

<sup>625</sup> *Lentricchia F.* *After the New Criticism*, Chicago 1980, s. 283.

<sup>626</sup> *Man P. de.* *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego i Prousta*, przeł. A. Przybyśławski, Kraków 2004. – S. 19 i in.

словлювання, а потім під готовою граматичною інтерпретацією під'єднуємо риторичний рівень, який усе ускладнює, – ми радше маємо справу з нерозплутуваним клубком двох реєстрів. Зважаючи на те, що ми ніколи не можемо ствердити, що щось треба розуміти дослівно чи в якийсь інший спосіб, де Ман «тропом тропів» (по-нашому краще «тропом над тропами») зробив іронію, «говорити щось інше, ніж думаєш». Привид іронії кружляє над будь-яким висловлюванням. Іронію визначив де Ман – за Фрідріхом Шлегелем (1772–1829) – як «перманентну парабазу»<sup>627</sup>. Парабаза у староаттичній комедії – це питання, адресоване безпосередньо до публіки, яке найчастіше стосувалося актуальних подій у полісі, тобто момент, у якому двозначність персонажа-мовця – і актора, і громадянина – стає найбільш відчутною. Глядач не знає, чи до нього гворить бог Діоніс, чи це сусід грає надану йому партію. А може, він висловлює власну думку? Привид іронії робить так, що така парабаза (дезорієнтація, нерозв'язність значення) триває постійно, як тільки ми послуговуємося мовою.

Сам Фрідріх Шлегель та інші єнські романтики (А. В. Шлегель, Новаліс, Ф. Е. Д. Шляермахер) становили – разом із Дерріда – головне джерело натхнення для Поля де Мана. Вони також стверджували, що тропи є парадигмою мови, її найдосконалішою характеристикою. Тропи краще передають риторичний характер мови, ніж навіювання. Риторика визначають найчастіше або як мистецтво навіювання, або як науку про тропи. За де Маном, двоїстість дефініції риторики свідчить про роздвоєння самої мови: поставленому в залежність від фігур прагненню до переконання аудиторії, ефективній дії словами, протиставляється гра цих самих фігур, танок тропів, який відстрочує будь-яке безпосереднє віднесення до дійсності.

Де Ман розрізняє феноменальне (*zjawiskowe*) читання (яке слугує естетичному задоволенню і шукає одне значення тексту) і тропологічне читання, яке відкриває автономний потенціал мови. Теорія навіювання, що неодмінно здійснює феноменальне читання тексту, спирається на хибне припущення, що текст є прозорим медіумом позатекстового змісту. Натомість концентрація на тропях провадить до реактивації ніцшеанських лексикалізованих метафор, стирання яких, здавалося, забезпечувало текстові позатекстовий десигнат і участь в Істині. Тропологічне

<sup>627</sup> *P. de Man.* *Pojęcie ironii // Його ж, Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybyśławski, Gdańsk 2003, s. 273; *P. de Man.* *Alegorie czytania*, s. 357; *P. de Man.* *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, «Literatura na Świecie». – Nr 10/11. – 1999. – S. 232.



читання призводить до того, що мова стає непрозорою<sup>628</sup>; воно відкриває її автономію, тобто довільність мовних знаків, унаслідок якої результати їхнього вживання є непередбачуваними. Інакше кажучи, signifiant є вільними від стосунків із означуваним, тож їхня вільна гра не підпорядковується ніяким накіненим іззовні правилам. Не існує природного зв'язку між signifiant і signifié. Signifiant є абсолютно довільним, в очевидний спосіб беззмістовним, а будь-які значення постають унаслідок накладання одних позбавлених значення signifiants на інші. І саме ці зазвичай непомітні зв'язки між signifiants, зв'язки, які треба назвати тропами, відкриває тропологічне читання в нібито буквальних текстах, натомість чисте signifié воно виганяє з системи мови як метафізичне марення.

Тож важко говорити про який-небудь розвиток тексту, тобто акумуляцію сенсу. Ілюстративні прочитання де Мана радше показують, що сенсу є занадто багато, так що він розвалює текст, розпилюючи його значення на чотири вітри. Відтак текст ніколи не розвиває аргументацію, переходячи від припущень до висновку, від наслідків до причини, а розпадається на окремі операції<sup>629</sup>. З тропологічного читання текст виходить затомізований, перетворений на магму, в якій неможливо розрізнити рівні значення. Когерентна, на перший погляд, іпостась текстів та їхнє віднесення до дійсності виявляється оманною, викликаною вірою, що існує якийсь природний зв'язок означника та означуваного.

Через те, піддавши проникливому тропологічному прочитанню описи читання, які можна знайти у Пруста, де Ман висловив думку, що: «алегорія читання є нарацією, яка розповідає про неможливість читання»<sup>630</sup>, – якщо під «читанням» ми розуміємо акумуляцію сенсу або доходження до якоїсь позатекстової реальності. Омана віднесення до зовнішності тексту виявляється наслідком застосування певного типу метафор, відтак де Ман бореться з перевагою метафори в літературознавчому та філософському дискурсі<sup>631</sup>. Від «Поетики» Арістотеля метафору вважають гарантом «істини» в поезії. Творення метафор полягає у знаходженні подібностей між явищами, тож метафори притлумлюють гру різниць і радикальну беззмістовність елементів мови. Однак тропологічне читання доводить, що метафо-

<sup>628</sup> Див. Gasché R. In-Differentia Philosophica. De Man o Kancie, Heglu, Nietzschem // Ideologia estetyczna. – S. 320.

<sup>629</sup> Gasché R., s. 323.

<sup>630</sup> Man P. de. Alegorie czytania. – S. 97.

<sup>631</sup> Див. Man P. de. Epistemologia metafory // Ideologia estetyczna.

ра також є нестабільним тропом. Взагалі, тропологічне читання здійснює переоцінку тропів, більше цінуючи ті, які конотують довільність перетинів між явищами, що вони встановлюють. Наприклад, у «Риторичі часовості»<sup>632</sup> де Ман руйнує освячену традицією вищість символу над алегорією. Символ встановлював природний зв'язок між знаком і річчю, до якої відсилав, його часто розуміли як Абсолют, утілений в окремому предметі (Шеллінг<sup>633</sup>), а що стосується алегорії – то нею погорджувано, закидаючи довільність поєднання знаку і поняття. Символ, який де Ман узяв на озброєння, виявився містифікацією, натомість вийшло на поверхню те, що саме алегорія забезпечує «автентичне» розуміння мови і часовості. Алегорія стала для де Мана основним способом сигніфікації, натомість привілейованому раніше символу випадає роль особливого і проблематичного випадку. У тропологічному універсумі де Мана алегорія є тропом часової і семантичної різниці<sup>634</sup>, метонімія – тропом випадковості<sup>635</sup>, прозопопея – тропом референції<sup>636</sup>, а іронія – як ми вже казали – тропом нерозв'язності.

Коли аксіоматизація деконструкціонізму сягнула апогею, а де Ман набагато рішучіше, ніж Дерріда, стверджував, що немає виходу за межі тексту, молодшому поколінню американських дослідників зробилося тісно у «текстовому світі». Тож вони намагалися вийти за межі іманенції читання і дослідити – пам'ятаючи, однак, про застереження деконструкціонізму – в яких стосунках тексти перебувають із дійсністю. Так з'явився деконструктивістський фемінізм (Сюзан Чейс, Сара Фельдман, Барбара Джонсон), деконструктивістська етична критика (Гіллс Міллер) і найцікавіша, мабуть, деконструктивістська пропозиція – poetics of culture Стівена Грінблатта, який аналізує різнорідну економію репрезентації в конкретних текстах, роблячи відкриття у сфері суспільних процесів репрезентації<sup>637</sup>. Перетворення Дерриданської деконструкції на метод деконструктивізму стало фактом.

<sup>632</sup> Man P. de. Retoryka czasowości.

<sup>633</sup> Schelling F. W. J. Filozofia Sztuki, § 39: «Przedstawienie absolutu w absolutnej indyferencji tego, co ogólne, [i його, – М. М.] co szczególne, w tym, co szczególne, jest możliwe tylko za pośrednictwem symboli» // Його ж, Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa, przeł. K. Krzemieniowa i Z. Kuderowicz, Warszawa 1983.

<sup>634</sup> Див. також розділ «Alegoria (Julia), z Alegorii czytania, oraz Pascalowska alegorię perswazji z Ideologii estetycznej».

<sup>635</sup> Див. Man P. de. Alegorie czytania, op. cit., zwł. – S. 133 i наступна.

<sup>636</sup> Man P. de. Hypogram and Inscription: M. Riffaterre's Poetics of Reading, «Diacritics» II (1981).

<sup>637</sup> Див. The New Historicism, red. H. A. Veever, Nowy York-London 1989.

## Деконструкція та інтерпретація

### 1. Герменевтика і семіологія

Деконструктивізм є одним із сучасних різновидів мистецтва інтерпретації. Це звучить на перший погляд парадоксально, бо, як стверджував Януш Славінський, «інтерпретація – коротко кажучи – це гіпотеза прихованої цілості твору»<sup>638</sup>, а відтак вона повинна сполучати, а не розпорошувати. Але це твердження перестає бути парадоксом, якщо пильніше поглянути на історію технік інтерпретації в європейській культурі й на її місце та інтелектуальний пейзаж нашої епохи. Окреслю її за доповіддю Мішеля Фуко, яку той виголосив у 1964 році на колоквиумі в Руамон. Це дуже істотний виступ: проголошена там концепція зберігає актуальність до наших днів, а кінцеві висновки випереджають доповідь Дерріда «Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук» (про нього піде мова далі), який вважається маніфестом деконструкції.

На думку Фуко, потребу інтерпретації, її різні техніки і методи викликала не гіпотеза цілості (вона була зонайбільше методологічною директивою деяких шкіл), а принциповий факт, що в нашій культурі мова опинилася під підозрою, причому у два різні способи:

«Спочатку підозра, що мова не говорить саме те, що говорить. Сенс, який можна вловити, є, можливо, лише другорядним сенсом, який затінює, обмежує, і незважаючи на все, трансмітує інший сенс; а той був би водночас найповнішим і «глибинним». Греки називали це *allegoria* та *huponoia*.

З іншого боку, мова пробуджує інші підозри: що вона в якийсь спосіб виходить за межі своєї суто вербальної форми і що існують також інші речі на світі, які говорять, хоча й не походять з мови. Нарешті, не є неможливим, що природа, море, шум дерев, тварини, обличчя, маски, схрещені ножі – що це все говорить; можливо, існує мова, яка артикулюється інакше, ніж вербально. Це міг би бути, якщо завгодно, у найзагальніших речах *semeon* греків»<sup>639</sup>.

<sup>638</sup> *Slawiński J.* O problemach sztuki interpretacji // *Dzielo. Język. Tradycja*, Warszawa 1974. – S. 165.

<sup>639</sup> *Foucault M.* Nietzsche, Freud, Marks, przeł. K. Matuszewski. «Literatura na świecie». – Nr 6. – 1988. – S. 252–253. Далі сторінку зазначено безпосередньо у тексті.

Перша підозра скеровує нас у бік герменевтики; друга – семіології як загальної науки про знаки. Герменевтика постала ще в античній Греції, свій розквіт пережила в Олександрії і, як інтерпретація святих текстів, підпорядкована напрацьованим віками інтерпретативним правилам, весь час була присутня в нашій культурі. Але в дев'ятнадцятому сторіччі настав справжній її ренесанс. Відновлення біблійної герменевтики відбулося завдяки Фрідріхові Шляєрмахеру; світську герменевтику створили «вчителі підозр»: Карл Маркс, Зігмунд Фройд і Фрідріх Ніцше. Їм ми завдячуємо сучасне розуміння інтерпретації, яка, на противагу до свого сакрального відповідника, є безкінечним, постійно відновлюваним зусиллям розуміння. І це не метафорична безкінечність, а реальна. З нею змагався Фройд, коли у «Закінченому й безкінечному аналізі»<sup>640</sup> схильний був стверджувати, що аналіз є безкінечним процесом впливу між аналітиком й аналізованим, процесом, який не має кінця, ролі в якому бувають змінні та який треба перервати лише з практичних міркувань. Так само у Ніцше: його генеалогічні зусилля ніколи не сягали первинного змісту, золотого самородка істини, бо він завжди стикався лише з черговими інтерпретаціями; цей *regressus ad infinitum* в якийсь момент треба було раптово перервати, й інтерпретація залишалася незавершеною. Наприклад, у «Генеалогії моралі» Ніцше показував, що наші поняття добра і зла не є твердим ґрунтом, на який можна опертися, оскільки вони з'явилися внаслідок бунту невільників, які інакше зінтерпретували добро і зло; це зовсім не означає, що опозиція «добрий – лихий», замінена на наше розрізнення «поганий – добрий», є точкою відліку; просто в цьому місці Ніцше уривав аналіз і заміняв одну інтерпретацію іншою інтерпретацією.

Ця риса сучасної інтерпретації, як стверджує Фуко, впливає з її фундаментального принципу:

«...якщо інтерпретація ніколи не може завершитись, то це просто тому, що немає чого інтерпретувати. Не існує нічого абсолютно першого, що було б предметом інтерпретації, адже, по суті, все вже є інтерпретацією, кожен знак є сам по собі не річчю, яка підлягає інтерпретативним процедурам, а інтерпретацією інших знаків.

Ніколи немає *interpretandum*, яке б уже не було *interpretans*, так що відношення, які виявляються в інтерпретації, закорінені

<sup>640</sup> *Freud Z.* Analiza skończona i nieskończona // *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976.

як у насиллі, так і в намірі вияснення. Бо справді, інтерпретація не освітлює матерію, що як предмет інтерпретування мала б їй піддаватись; вона може тільки, вдаючися до насилля, заволодіти вже даною інтерпретацією, яку мусить повалити, переорати – розбити ударами молота» (с. 258).

Інакше кажучи, і Фуко про це говорить, що «не існує (...) первинного *signifié*». Немає чогось такого як знак, який відсилав би до позамовної «істини», бо знаки відразу вже є інтерпретаціями. «Можливо, першість інтерпретації щодо знаків, – додає Фуко, – є найпромовистішим знаменням сучасної герменевтики» (с. 259). Ми не для того інтерпретуємо, щоб – як класична герменевтика – відкинути нарослі інтерпретації й дійти до незіпсованого знаку (первинного тексту), який має становити джерело значення. Ми ніколи не дійдемо до первинного і глибинного сенсу, який визначить межу аналізу. Безкінечність інтерпретації виключає гіпотезу цілості. Ми лише вписуємо наші інтерпретації (і себе, бо питання «хто говорить і з якої точки промовляє?» є тут весь час актуальним) у ланцюг знаків-інтерпретацій, що розмножується й підлягає диференціації.

Сучасна герменевтика не вірить в останній світський абсолют, який з'явився на гуманітарному обрії в нашому столітті, – у знак. Відтак вона відкидає другий тип підозри, про який ішлося на початку: що мова є тільки одним з елементів мовлення світу.

«Вірити, що є знаки, які існують джерельно, первинно, дійсно як єдині, нередуковальні та систематизовані тавра – це вбивати інтерпретацію.

Вірити, що існує тільки інтерпретація, це – навпаки – наділяти інтерпретацію життям. Гадаю, треба усвідомити факт, що занадто багато наших сучасників забуває, що герменевтика і семіологія – це запеклі вороги. Герменевтика остільки, оскільки зосереджується, по суті, на семіології, вірить в абсолютне існування знаків: вона зрікається насилля, незавершеності, безкінечності інтерпретації, щоб встановити терор знаку і підозрювати мову. Тут вгадується марксизм після Маркса. Натомість герменевтика, яка розвивається на власному підґрунті, опановує царину взаємопереплетіння мов, ту медову сферу божевілля і чистої мови. Тут ми зустрічаємо Ніцше» (с. 260–261).

Запам'ятаємо це твердження: «герменевтика і семіологія є запеклими ворогами».

## 2. Утопія структуралізму

Фердінан де Соссюр вважав, що його революція у мовознавстві є лише вступом, який готує ґрунт для нової науки про знаки – семіології. Він вірив, що – перафразовую тут наведені на початку слова Фуко – мова виходить за рамки своєї суто вербальної форми, і що існують також інші речі на світі, які говорять, хоча й не зроблені з мови.

Семіотичне бачення світу передбачає зв'язок між системами знаків, точкою відліку й кінцевою точкою яких є стосунки суспільства і мови. Хоча суспільство становить цілість, а мова функціонує в його межах, семіологічні міркування відвертають ці стосунки, бо будь-яка семіологія немовної системи мусить спиратися на посередництво мови, а відтак тільки мова уможливає існування суспільства: «семіологічні відношення інтерпретувальності є зворотними до соціологічних відношень вміщення», – каже Бенвеніст.

«Семіотичний зв'язок між формами визначався б тоді як зв'язок між системою, яка інтерпретує, та системою, яку інтерпретують. Ми припускаємо широкомасштабне існування такого зв'язку між знаками мови і суспільства: знаки суспільства можуть бути цілковито зінтерпретовані знаками мови, а не навпаки»<sup>641</sup>.

Суспільство і мова – це два крайні полюси, між якими відбувається семіотична гра, яка, однак, не передбачає повної симетрії. Окремі семіотичні підсистеми суспільства впорядковані ієрархічно і між ними може відбуватися заміненість *signifiant* і *signifié*. Але ця грає має свої межі:

«Якщо ми позначимо як Z сукупність цих систем, а як J мову, то конверсія завжди відбувається в напрямку від Z до J і ніколи навпаки»<sup>642</sup>.

Отже, кордоном цієї заміненості є, з одного боку, сам мовний знак, а з іншої – щось таке, що не є знаком. Інакше, як каже Бенвеніст, поняття знаку зникло б у цьому множенні у безкінечність, у безмежній семіозі.

Цю чудову геометричну ідею здійснювала тартуська школа семіотиків культури. Їхню головну ідею можна було б висловити в такий спосіб: людина бачить не речі, а знаки і обертається у знаковій дійності. Культура – «вторинна моделювальна систе-

<sup>641</sup> Benveniste E. *Semiologia języka*, przeł. K. Falicka // *Znak, styl, konwencja*, wyb.i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1977. – S. 23.

<sup>642</sup> Ibid., s. 23.



ма», надбудована над природною мовою – дозволяє їх продукувати, тобто забезпечує певній означуваній ідеї (signifié) певну означникову ідею (signifiant). У кожній культурі певному рядові signifiés відповідає певний ряд signifiants, не можуть існувати вільні signifié і signifiants без розподілу. Гарантом геометричності теорії є суспільство – щось на зразок трансцендентального суб'єкта, який інтенційно викликає une langue, мовну систему. Замінність signifiants у signifiés відбувається не в рамках цієї головної системи, а через перекодування з однієї системи на іншу.

Із захоплення теорією де Соссюра виріс структуралізм. Жиль Дельоз у тексті, написаному в часи найбільших тріумфів цього методу, «Як розпізнати структуралізм?» (1973), пише:

«Правду кажучи, структуру має тільки те, що є мовою, навіть якщо це езотерична мова або позасловесна. Неусвідомлюване має структуру тільки тією мірою, якою неусвідомлюване промовляє і є мовою. Тіла мають структуру лише тією мірою, якою вони говорять до нас мовою симптомів. Самі речі мають структуру лише остільки, оскільки безголосо промовляють мовою знаків»<sup>643</sup>.

Звідси випливає, що структуралізмом керує друга з підозр щодо мови, яку ми, за Фуко, визначили на початку, тобто його треба вмістити на боці семіології; а відтак структуралізм мусить бути запеклим ворогом сучасної герменевтики. Але чи справді це так?

### 3. Бриколаж сенсу

У «Неосвоєній думці» Клод Леві-Стросс встановлює опозицію інженера і bricoleur'a (того, хто майструє). Інженер чинить згідно з планом, згідно з методом і використовує в своїй праці відповідний матеріал і знаряддя. Той, хто майструє, послуговується підручними засобами, використовуючи їх у непередбачуваних цілях, творить свої конструкції за методом спроб і помилок та перевіряє, як вони функціонують. Критерієм його діяльності є результативність, а не, як у випадку інженера, методична чистота.

Леві-Стросс бачив у своєму структуралізмі діяльність бриколера і називав їх bricolage. Треба припускати, що фігуру інженера в цій опозиції мав би відігравати семіотик, який зможе

<sup>643</sup> Deleuze G. Po czym rozpoznać strukturalizm?, przeł. St. Cichowicz // Drogi współczesnej filozofii, wybór s wstęp M. Siemek, Warszawa 1979. – S. 287.

реконструювати повноту своєї мови, синтаксису і лексики. З точки зору бриколера, інженер є недосяжним міфом, теологічною ідеєю, а відтак – межею його дискурсу. Однак варто взяти до уваги, що семіологічний проект продовжує залишатися радше у сфері обіцянки: його реалізації до цього часу нагадують діяльність бриколера. Тож, можливо, хтось такий, як інженер, взагалі не існує?

Щоправда, якийсь час здавалося, що структуралізм і семіотика є супутниками в подорожі, і навіть певні автори (наприклад, Ролан Барт) вживали ці поняття як взаємозамінні. Однак це був зв'язок почасти тактичний, почасти такий, що спирався на поки що не дуже чітке усвідомлення ситуації. Тривале перемир'я між ними є неможливим. З однієї принципової причини, яку чітко виклав Бенвеніст:

«У дійсності світ знаку є замкненим. Від знаку до речення немає переходу, ані через синтагматику, ані в інший спосіб. Їх розділяє прірва. Отже, треба припустити, що мова обіймає дві окремі сфери, кожна з яких вимагає власного поняттєвого апарату. Для того, який ми назвемо семіотичним, соссюрівська теорія мовного знаку послужить фундаментом досліджень. Натомість семантичний простір треба буде визнати окремим. Він вимагає нового набору понять і дефініцій.

Семіологія мови була парадоксально заблокована знаряддям, яке її створило, а саме – знаком. Не можна було усунути поняття мовного знаку, не руйнуючи найважливішої і найхарактернішої риси мови; не можна її було також розтягнути на все висловлювання, не суперечачи його дефініції як найменшої одиниці»<sup>644</sup>.

Природна мова – як єдина семіотична система, наділена, за Бенвеністом, подвійною значеннєвістю. Тільки першою з них має право займатися семіотик. Тим часом структуралізм від початку був зацікавлений рівнем висловлювання: він намагався реконструювати не лексику, а синтаксис дискурсів.

Клод Леві-Стросс, патріарх структуралізму, предмет своїх зацікалень – неосвоєну думку – назвав думкою, «яка може і хоче бути анекдотичною і геометричною водночас». «Геометрія» – це семіотичні інспірації. «Анекдот» береться з того, що в своєму прагненні до зрозуміння світу людина завжди перенасичена значенням. Інакше кажучи, існує більше signifiants, ніж signifiés. Означуване завжди убогіше від способів його опису. Сфера signifiants має схильність до розростання, розмножуєть-

<sup>644</sup> Benveniste, op. cit.. – S. 35.

ся, немов пирій, людина меле, що їй слина на язика принесе, хоча не до кінця довільно, бо зустрічає певні обмеження. Не можна сказати все (не відомо що): однак перешкодою тут стають не *signifiés*, а внутрішні закони трансформації *signifiants*.

«Міфічна думка засвідчує плідність, яка має в собі щось надзвичайно таємниче. Здається, ніби вона постійно незадоволена тим, що пропонує тільки одне вирішення даної проблеми: заледве сформульована відповідь вписується у гру трансформацій, де всі інші можливості народжуються разом або послідовно. Ті самі поняття, по-інакшому впорядковані, обмінюють, протиставляють або відвертають властиві їм функції і цінності аж до моменту, коли настане деградація джерел цієї комбінаторики або вони просто вичерпаються»<sup>645</sup>.

Завданням структураліста є описати ці закони у дії; це означає, що структураліст є не (в буквальному сенсі) семіотиком, а (вдаваним) оповідачем, який практикує, неначе бріколер, комбінаторику *signifiants* і замислюється над значеннями, які з цього виникають.

Для семіотиків усе, чого вони торкнуться, перетворюється на знаки. Неначе Мідас у золото, вони вірять в абсолютний знак. Своєю чергою для Леві-Стросса немає абсурдних і беззмістовних формул. Всьому можна приписати якийсь сенс, бо все щось означає.

Цю обсеію значення найкраще, можливо, видно в аналізі відомого речення Лотреамона про «випадкову зустріч на прозекторському столі швейної машинки і парасольки». Це Леві-Стросс у таблетці, хоча він приписує цей аналіз Максові Ернсту: «У тому не було б ніякого скандалу, що на прозекторському столі опинилися вироблені предмети, а не живі або мертві організми, які зазвичай на нього кладуть, якби ця неочікувана заміна природних буттів витворами культури не наштовхувала на здогад про приховане заохочення: одночасна поява на особливому столі цих двох незвичайних предметів – які також іноді хворіють і їх треба ремонтувати – мусить схилити до розставання з видимістю невідповідності у їх поєднанні, треба тільки покроїти ці предмети і проаналізувати їхні відносини.

Асоціювання цих двох знарядь підштовхує спочатку на спробу порівняння їхніх назв, утворених за подібним принципом указування, для чого вони служать: одне «для шиття» (*† coudre*), інше «для дощу» (*† pluie*). Це хибний паралелізм, оскільки друге

<sup>645</sup> *Lévi-Strauss C. Spojrzenie z oddali, przeł. W. Grajewski, L. Kolankiewicz, M. Kolankiewicz. J. Kordys, Warszawa 1993. – S. 284–285.*

«а» в парасольці (*parapluie*) є не прийменником, а інтегральною частиною морфеми, але наштовхує нас на слід всієї системи скорельованих подібностей і різниць: машина зроблена для шиття, а інше знаряддя служить проти дощу, перше впливає на матеріал і перетворює його, друге чинить матерії пасивний опір. Одне і друге наділене гострим кінчиком, який, у випадку парасольки, захищає від псування або як ozdoba увінчує ніжно заокруглену баню, м'яку і пружну на дотик; у випадку швейної машини він гострий і агресивний, посаджений на найнижчу точку гострого плеча, там, де воно зігнута додолу. Швейна машина постає як упорядковане поєднання твердих частин, найтвердіша з яких, голка, має завдання дірявити тканину; парасолька ж, навпаки, покрита тканиною, яка не дається дірявити себе рідким хаотичним частинкам – дощеві»<sup>646</sup>.

Хтось вважатиме цей аналіз виповненим сенсом. Інший вбачатиме в ньому маніфестацію чистого абсурду – і не відомо, що більше дивуватиме, вихідний чи кінцевий абсурд. Але від повноти сенсу до абсурду тільки один крок. Хто знає, може навіть цей крок не треба здійснювати, бо повнота сенсу і чистий абсурд – це одне й те саме. Межа перекодувань *signifiants* у *signifiés*, смерть інтерпретації.

Подружні зв'язки, кухня і мова – це три центральні теми міркувань Клода Леві-Стросса. Вони всі визначають граничний поріг між природою та культурою. Табу кровозмішання (встановлення принципів одруження) перетворює тваринну сексуальність на систему спілкування між чоловіками: її складні принципи забезпечують обіг жінок-знаків у суспільстві та стають фільтром, який скеровує приплив чергових поколінь. Відкриття вогню робить приготування страв значущою діяльністю – кухня, встановлюючи опозицію між свіжим і гнилим, печеним і вареним, розділяє й поєднує водночас природний світ із людським світом. Нарешті, мова – місток між криком і тишею – є зразком для решти операцій. Адже вона перетворює цінності на знаки.

Окремий голос завжди має якусь звукову цінність; у мові відбувається її перетворення на значущу форму, яка уможливорює передачу значень. Окрема історія має якусь наративну цінність; у міфі відбувається її перетворення на речення дискурсу, значення якого не усвідомлюють конкретні наратори міфу, адже це значення міститься в суспільному неусвідомлюваному. Конкретна жінка має сексуальну цінність; вписана в систему спорідненостей, вона стає знаком встановленого порозуміння між

<sup>646</sup> *Ibid.* – S. 396–397.

групами, які конкурують між собою. Конкретна страва має харчову цінність; вписана в структуру харчових табу вона перетворюється на знак приналежності до певної культури (чому європейці не їдять собак, а мусульмани та євреї – свинину?). Все це є мовою, тобто кодом, окремі елементи якого набувають значення завдяки внутрішньоструктурним відносинам. Немає одиничних, ізольованих значень, значення завжди є похідним певного знакового коду.

Тільки через те, що ми несвідомо приймаємо цей код, ми є людьми. Слово «людина» є завжди колективним іменником. Це мова говорить нами; наша плекана одиницність – це стратегічні позиції у рамках цього суперраціонального дискурсу. Його внутрішні відносини й перекодування становлять наш людський, занадто людський світ, вповнений значеннями. Цій диференційній машині для універсальної семіози не можна приписати – як це роблять семіотики – жодного трансцендентального суб'єкта у вигляді конкретного суспільства. Вона не має ніякої зовнішньої точки опори («трансцендентального *signifié*», як каже Дерріда). Але вона не має і внутрішньої опори: Бенвеніст стверджував, що взятий сам по собі знак є чистою ідентичністю у стосунку до себе, чистою іншістю у стосунку до кожного іншого, значимою основою мови, необхідним матеріалом висловлювання. У Леві-Стросса бракує такої позиції, бо знак є чистою різницею, тобто відразу інтерпретацією в собі; заміненість *signifiant* на *signifié* відбувається всередині мови, а не – як у семіотиків – між ієрархічно впорядкованими семіотичними системами, інтерпретантом яких є мова. Тому і питання про значення (якщо мова є знаком знаків, то що означає ця система як ціле?) залишається за межею осмислення.

Однак це питання поставив Октавіо Пас, і його відповідь заслуговує на увагу. Ця відповідь є найпростішою з можливих і майже очевидною. З тваринного сну нас пробудило усвідомлення власної скінченності. Символічні системи, про які стільки говорить автор «Структуральної антропології», є посередниками між безкінечним життям природи і минулістю людського існування:

«Кухня, заборона кровозмішання і слово є трьома ситами, які просіюють анонімний природний світ і перетворюють його на назви, знаки і якості. Вони перетворюють безформний струмінь життя на дискретну одиницю і родини символів. Ці три сита сплетено з тієї самої невлічимої субстанції – зі смерті. (...) Смерть є справжньою різницею, граничною лінією між лю-

диною і потоком життя. Істинним значенням усіх цих метафор є смерть. Кухня, табу кровозмішання і мова є діями розуму, але розум є дією смерті»<sup>647</sup>.

Тож може краще про таке «трансцендентальне *signifié*» не думати?

#### 4. Структуралізм – семіотика – деконструкція

Структури є не системами, а висловлюваннями або (ці слова можна вживати заміною) дискурсами. У Соссюровій опозиції *langue* – *parole* вони опиняються на боці *parole*. Щодо них *langue* виконує роль, аналогічну позиції, яку займає інженер щодо бриколера: є міфом. Необхідний як другий член опозиції, завдяки якій саме поняття структури набуває значення, і одночасно неможливий для втримання.

Усвідомлення цього факту Жак Дерріда у тексті «Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук» називає подією в історії поняття структури. Цей важливий текст, виголошений у 1966 році в Університеті ім. Джона Гопкінса, можна вважати початком деконструкції. Роком пізніше, коли з'явилися три книги Дерріда, «Голос і феномен. Вступ до проблематики знаку у феноменології Гуссерля», «Письмо та відмінність» та «Про граматику», деконструктивізм став фактом. Дерріда здійснив у них критику найбільшої семіотичної святості – знаку – показуючи, що і це поняття, як багато інших понять нашого дискурсу, є внутрішньо суперечливим, а всі попередні зусилля гуманітарних наук полягали в маскуванні цієї суперечності.

Отже, в чому мала б полягати «подія» в історії поняття структури? За класичною концепцією структури (а кожна думка є структурною, бо приймає якусь гіпотезу цілості, структуралізм не є винаходом нашого часу, він існував завжди під іншими назвами), вона має свій центр. Центр – це головне поняття, яке організовує ціле структури, уможливує гру похідних понять.

«Всю історію поняття структури (...) треба розглядати як серію субституцій від центру до центру, як ланцюг усталень цього центру. Поступово і регулярно центр приймає різні форми і назви. Історія метафізики, подібно до історії Заходу, є історією цих метафор і метонімії. Її матриця (...) – це усталення буття як присутності в усіх значеннях цього слова. Можна було

<sup>647</sup> Paz O. Lévi-Strauss albo nowa ucztą Ezopa, przeł. P. Fornelski, Kraków 1997. – S. 45–46.



б показати, що всі назви основ, принципів чи центру завжди стосувалися якоїсь присутності – eidos, arche, telos, energeia, ousia (сутність, існування, субстанція, суб'єкт), aletheia, трансцендентальність, свідомість, сумління, Бог, людина і т. д.»

Отже, парадоксом цього центру, який робить можливою гру понять, є те, що належить до структури (як мовний факт) і виходить за її межі (як факт позамовний, «трансцендентальне signifié»).

«Завжди вважалося, що центр, який, за визначенням, єдиний, витворює всередині структури саме те, що нею керує, уникаючи при цьому структурності. Саме тому класична думка на тему структури могла парадоксально стверджувати, що центр міститься всередині структури і поза нею. Центр є у центрі цілого, а проте, оскільки він не належить до цілого (не є частиною цілого), ціле має свій центр в іншому місці. Центр не є центром»<sup>648</sup>.

«Подією» було б усвідомлення того парадоксу, пов'язаного з центром, якому можна зарадити, усуваючи – експериментально, умовно – «трансцендентальне signifié». Але це відразу призводить до того, що все відтоді стає дискурсом, а точніше – серією дискурсів, які множаться й існують виключно завдяки системі різниць, серією, в якій кожне signifiant може без будь-яких обмежень зайняти позицію signifié і стати точкою відліку нового дискурсивного ланцюга.

Цій «події» ми завдячуємо внутрішній поділ структуралізму. Ті структуралісти, які вірили в повноту знаку, перейшли на бік семіотики. А ті, хто прийняв Дерріданську критику знаку, все ближче підходили до сучасної герменевтики. Деконструкція Дерріда, що виростає з інспірацій Ніцше і Гайдеггера, є однією з її різновидів.

<sup>648</sup> Derrida J. *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk // «Pamiętnik Literacki» LXXVII, 1986, z. 2.

## Етичний «поворот» у літературознавчих дослідженнях

### 1. Два полюси

Коли в 1912 році Аполінер протиставляв «авангардних митців» (тих, хто відкинув тему як умову репрезентації світу) – «помпіерам» (тим, для кого тема була умовою правдивості репрезентації, ототожнюваного з цінністю образу), то, напевно, не передбачав, що встановлює тривалий поділ в мистецтвознавчій думці, який переріс навіть ХХ століття<sup>649</sup>. Протиставлення «авангардистів» і «помпієрів», «формалістів» і «моралістів» (як двадцять з гаком років по тому назвав свою працю Константи Трочинський), «моралізму» і «формалізму» (як, своєю чергою, через 20 років після Трочинського сформулював це Монро Бердслі) неподільно зросло з її оцінюванням. Воно створило також підстави поляризації двох дослідницьких позицій. Визначання їх мовою налаштованості суб'єкта на пізнаваний (існуючий або вигаданий) предмет, тобто мовою, яка експонує приписувані пізнанню функції й обов'язки, краще відображає конфлікт між головними формаціями у новочасному та постново-часному літературознавстві, ніж звичне контрастування «внутрішніх» і «зовнішніх» методів.

У поділах, авторами яких були Аполінер, Трочинський і Бердслі<sup>650</sup> закріплювалась не тільки схема ворожості між так званими «формалістами» (яких також називають, залежно від методологічного контексту, структуралістами, текстуалістами, деконструктивістами, релятивістами) та (так само багатоімен-

<sup>649</sup> Про це пише: *Porębski M. Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3: *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988. – S. 232.

<sup>650</sup> Вибір саме цих дослідників з ряду інших, яких можна було з назвати у цьому контексті, зумовлюється потребою наголосити на існуванні протиставлення як у самих митців, так і дослідників, причому незалежно від методологічних підходів, які вони самі декларують. Про те, що це було протиставлення, присутнє на різних (професійно) рівнях осмислення мистецтва, яке повторювали у зв'язку з найрізномірнішою тематикою, можуть свідчити виступи Вальдемара Георге (польського критика мистецтва, який живе в Парижі) про «новий гуманізм», які він виголошував у Польщі в 1933 та 1935 роках (пор., наприклад, його *Sztuka europejska a sztuka narodowa*, odczyt na UJ wygłoszony 13 VI 1935 г., «Głos Plastyków» 1935, s. 89-91).

ними) «етицистами», етистами, моралістами, тематологами. Та кож закріпився і протривав до сьогодні зразок описування еволюції мистецтва в ритмі «від» – «до»: «від лінгвістики до етики» – у Рорті, «від Левінаса до Левінаса» – в Ендрю Гібсона, від (кантівської) «піднесеності» до (фройдівської) «несамовитості» – у Девіда Еллісона. У згоді зі вписаною у цей зразок ідеєю прогресу, «від» означає «від гіршого», «до» – «до кращого». Змінювалися лише позиції, за якими закріплювались оцінні знаки: то «прогресивним» був «авангардизм», «формалізм», «лінгвізм», «левінасизм» і «несамовитість», іншим разом – «помпєризм», «етизм», «етицизм» і «тематизм». При цьому зміни відбувалися в темпі, який уже в 1913 році, відразу після входження до словника історії мистецтва терміну «авангард», дивував Сергія Дягілева, що «через три дні вчорашній авангардист перетворюється на сьогоднішнього помпєра»<sup>61</sup>. Так само й останнім часом вони вимірюються заледве десятилітніми фазами – адже потрібна лише декада, щоб встановити нову парадигму.

Саме схему «від – до» використав Лоуренс Буелл, називаючи в 1999 році 90-ті роки декадою «етичної парадигми». Вона мала заступити на методологічній варті «текстуалістську» парадигму 70-х та «контекстуалістську парадигму» 80-х років. У згідному з ритмом гегелівської тріади підході Буелла етична парадигма становить третій етап розвитку сучасної думки про літературу, який синтезує два попередні, вільний від їхніх естремізмів, із здатністю зріло поєднувати їхні досягнення. Бачення етичної критики як медіації, «третього шляху», що обіцяє завершення суперечок, які тривають ще з кінця 60-х років, вже, зрештою, перебувало в обігу: раніше між деконструкцією та культуралістським постструктуралізмом його умістив В. Бут. Його прийняли також Роберт Іглстоун, який локалізував етизм між *graphi-readings* Гілліса Міллера та *epi-readings* Марті Нуссбаум, а також Річард Фрідмен та Сімус Міллер, який локалізує свій «альтернативний підхід» між постмодерністською й модерністською традиціями та післямодерністською «теоретичною парадигмою», тобто «антигуманітарним конструкціонізмом».

Стаття Буелла, яка є вступом до монографічного престижного періодичного видання *PMLA*, присвяченого «етичній критиці», засвідчила її існування як «наукового факту», хоча якийсь рік до цього, в 1998-му, Грегорі Каррі лише проектував її можливість<sup>62</sup>. Цей факт уже кілька років поступово утверджувався

<sup>61</sup> Ibid. – S. 232.

<sup>62</sup> Currie G. Realism of character of some value action // *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, ed. by J. Levinson, Cambridge 1998. – S. 178.

в свідомості літературознавства, особливо від 1995 року, коли гасло «етична критика», сформульоване згідно з новими постулатами, уперше з'явилося в словнику літературознавчих термінів, стала компонентом звичайного наукового знання<sup>63</sup>. Тож нічого дивного, що після відкривчої статті Буелла його прийняли до відома майже без спротиву, як стабільний методологічний зразок. Проте знаменно те, що його визначали не стільки аналітично-інтерпретаційні, метатеоретичні праці, які набирали обертів і в яких його розцінювали як безсумнівний, беззаперечно «поворотний» і «парадигматичний». Серед них переважали праці на перший погляд інформативні, а по суті спрямовані на переконання, проектування чи апелювання, у жанрах особливої, інституційно обумовленої конститутивної сили: монографічних словниково-енциклопедичних синтезів та ретроспективно-підсумкових збірників – плодів добре продуманих конференцій. Аналізи та інтерпретації в цих працях були лише синекдохічним підтвердженням задалегідь уже визначеного стану речей.

Згода, майже тотальна, на експансивність «етичного повороту» свідчить передусім про відчутну потребу чергового принципового переспрямування літературо- і культурознавства. Ця потреба стає тим вирізнішою, якщо зважити, що «етичними» було визнано практично всі типи мислення. Дослідження, які до цього приписувалися онтології, епістемології чи методології літературознавчих досліджень, філософії її суб'єкта або філософії мови, генології чи стилістиці, мистецтву інтерпретації або наратології, соціології літератури або психокритиці, почали повсюдно кваліфікуватись як етичні. Якщо ще не був, то «й ти станеш моралістом», – пробивається крізь них несхибна певність. Станеш, бо вже ним є, хоча сам про це не знаєш, адже ти приховувався під іншими назвами-масками, які ми, власне, зні-

<sup>63</sup> Цю статтю, авторства Д. Гарпгама, було вміщено до II видання *Critical Terms for Literary Studies* F. Lentricchi і Th. McLaughlina, Chicago 1995 (у першому виданні з 1980 року її ще немає). До середини дев'яностих років словниково-енциклопедичні видавництва міжнародного масштабу її ще не вміщують (напр. *Literary Theory Today*, ed. by P. Collie, H. Geyer-Ryan, Cambridge 1990; *V. V. Harris. Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, New York 1992; *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, ed. by M. Groden and M. Kreiswirth, Baltimore and London 1994). Після 1995 року вона з'являється дедалі частіше, при цьому не тільки в американських публікаціях (пор. *Matzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, Stuttgart 1998; *V. Bizi. Pojmovnik suvremene knizevne i kulturne teorije*, Zagreb 2000). Підсумовує їх стаття Гарпгама *Ethics and Literary Criticism* // *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. 9: *Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspective*, Cambridge 2001.

маємо, як переконував Бут<sup>64</sup>. Під «етицизмом» почали підписуватись (або бути вписуваними в нього) структуралісти і формалісти, аналітики і феноменологи, герменевти і марксистки, деконструктивісти і постструктуралісти різних гатунків (феміністичного, неоісторичного, різного роду меншостей), культуралісти і речники «естетичної ідеології», та навіть психоаналітики, когнітивісти і конструктивісти. Етичне висвітлення отримували також чергові повороти, які відбувалися останні півсторіччя у просторі наук про літературу: лінгвістичний, риторичний, інтерпретативний, наративістський. Як етично валентні розглядалися, по суті, всі проблеми і теми, які до цього часу існували в літературознавстві: жанри і типи (стилістичні, риторичні) висловлювання, різновиди нарації, види сюжетів і героїв, комунікативні стосунки як внутрішньо-, так і зовнішньо-отекстові, суспільна циркуляція літератури та інституції, які нею керують. Мабуть, одна лише версифікація залишилася вільною від етичних підозр. Крім неї, всі шляхи провадили і провадять до етики.

У цій ситуації, коли легше сказати, що не є етичною критикою, ніж що нею є, в якій підсумовування і синтез випередили розвиток, що відбувається природним шляхом аналізів, зусилля, спрямовані на її визначення, приречені на поразку. Вони мали б полягати або в обмежувальних усталеннях, які пересівають наявні пропозиції з довільно прийнятої точки зору, або в конструкції загальної моделі на основі вже сформульованих моделей. Здається, краще прийняти до відома всеїзм «етичної парадигми» й усталити головні тенденції, які в ньому вимальовуються. Це завдання є тим легшим, що весь етичний підхід з 80–90-х років спирається, по суті, на два принципи (які легко поставити під сумнів), що дозволили йому виокремитись і диференціюватись. Хибні принципи, догматично спрощені передумови мають, однак, не тільки, як переконував Кун, значну інспіративну цінність<sup>65</sup>; вони сприяють також кристалізації позицій, стаючи на службі типологічних потреб.

Ці принципи проголошують або цілковиту відсутність етичного мислення у новочасній і постновочасній гуманістиці (збайдужіння до її питомих проблем, і навіть відмова від моральної чутливості), або її, хоч і присутність, але «помилковість», принаймні неспроможність, як наслідок спирання на непопулярну

<sup>64</sup> Booth W. C. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Chicago 1988.

<sup>65</sup> Kuhn T. S. *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromecka, postowie przeł. J. Nowotniak, Warszawa 2000. – S. 45–47 i 55–56.

післякантивську етику законів, норм і принципів. Перший принцип, який явно ототожнює модернізм із формалізмом, структуралізмом та деконструкцією, провадив до закликів до «морального пробудження» і постулатів будування етичної критики від основ, спільним зусиллям членів «банди моралістів», вірних ідеалам Арнольда і Люїса, в дусі «неогуманізму»<sup>66</sup>, другий – розродився закликами до перебудови цих основ у дусі постновочасності, згідно з ідеалами її законодавців. На ці передумови спирається перший тип етичної критики – граматичної критики (якщо можна її так назвати, за грецьким визначенням учителя початкових шкіл), «масової» критики і «критики з тезою», які формулюють обов'язки літературознавства в толстовському дусі. Залежно від акцентування «браку» або «помилковості» модерністських етичних ідей можна в ній виділити два варіанти: антиновочасний, який самі його прихильники називають «неогуманізмом», та постновочасний. Від другого головного типу – риторичної етичної критики – вони відрізняються в усіх аспектах: філософських автритетів, на яких спираються, різновиду літератури, яку беруть до уваги, способу її інтерпретативного освітлення і чутливістю до її певних якостей, набору тем для обговорення, створеного або використовуваного словника, а також жанру і стилю дискурсу.

Проте найсерйозніша відмінність між обома типами полягає у сподіваному фінальному ефекті етичного підходу. Якщо граматична критика в обох виокремлених іпостасях прагне до стабілізуючих визначень і рішучих відповідей, сформульованих у повчальному стилі висновків, переконана в можливості й потребі називати речі своїми іменами, стаючи на службу «старій людині», заради меліорації її «світу життя», то риторична залишається принципово апоретичною, неохочою до однозначних висновків, зупиняючись на виявленні неподоланих проблем або, щонайбільше, на гіпотезах, які вказують історичні та/або лінгвістичні джерела непрозорості досліджуваних дилем. Якщо перша прагне будь-якою (іноді – дуже високою) ціною до повернення втраченої або ж такої, що перебуває в небезпеці, певності, то друга припускає, що єдиною певністю у справах, які стосуються стану людини, є певність непевності. В цій оптиці вони бачать свою критико-емансипативну «місію».

Але сама ця місія, потреба її несення і віра в її результативність, а разом з тим визнання літератури сферою, осмислення

<sup>66</sup> Цитовані вирази походять зі статті: M. Krieger. *In the wake of morality: the thematic underside of recent theory*, «New Literary History» 1983. – Vol. 15. – Nr 1.



якої обіцяє успіх, радше сполучає, ніж відрізняє всі типи і варіанти етичного підходу з періоду останнього чвертьстоліття. Різні шляхи його реалізації визначають, натомість, відмінне ставлення до гіпотетичного реципієнта: колективного суспільного суб'єкта або абстрактного «людського» суб'єкта – у граматичній критиці, й одиничного, суто індивідуального і конкретного – в риторичній критиці.

Ця відмінність полягає в оцінці кантівського спадку, якщо говорити мовою історії філософської етики. Якщо граматична критика декларує непримиренний антикантизм, то риторична – прагне зберегти амбівалентність у стосунку до Канта, бути з ним і проти нього одночасно. Вона прагне розмірковувати мовою літературознавства, продемонструвати неминучість конфлікту між ідіографічним (інтерпретативним) і системним (близьким до номотетичного) процесами – між тим, що безумовно одиничне, пов'язане з неповторною ситуацією, яка складається з одократних подій, моментальних переживань й унікальних ситуацій, і тим, що в отих подіях, переживаннях і ситуаціях є надіндивідуальним, повторюваним, архе-типичним. Інакше кажучи – прагне до показу тривалого (також у дослідницькій процедурі) коливання між детермінованими та невизначеними подіями й актами, а також до її збереження, а не до зайняття якоїсь однієї позиції. Здається, що від можливості побудування саме такого проекту залежить подальша доля етичного літературознавства, якщо воно мало запроваджувати автентично нову якість у стосунку до попередніх етичних практик у літературознавчих дослідженнях.

## 2. Типи і варіанти літературознавчої етичної критики

### 2а. Граматика етики

#### Постновочасний варіант

Граматичний тип літературознавчої етичної критики у постновочасному варіанті викристалізувався у просторі філософської етики, яка декларує нехіль до її діагностованої іпостасі як професійно й інституціонально обов'язкову, що ототожнюється з нормативною «трансцендентально-метафізичною» думкою. У 80-ті роки кінець такої етики, як раніше кінець такої філософії, проголошували авторитети такого рівня, як Зігмунд Бауман, Бернард Вільямс, Джеффри Стаут, Альберт Жусен та Сті-

вен Тульмін. Її протиставляли бажаній «етиці після Вавилонської вежі», як назвав свою працю Стаут, етиці, яка спирається на вивчення випадків, яка показує (у вітгенштайнівському сенсі) конкретні «евенементальні» ситуації, випадкові події та непередачувані збіги обставин, з усією їхньою неоднозначністю, яка впливає з переплетіння персональних і контекстових стосунків.

Література в такому проекті етики була визнана по-особливому цінною поживою. Бездискусійне визнання її вищості щодо філософії виникало передусім з приписування їй монополії на представлення випадковості конкретних подій, особливо під цим кутом зору придатних для етичного осмислення. Вона мала бути цільнішою, ніж філософія, в тому числі через перевагу в силі уяви, за допомогою якої поставали художні світи, що їх не можна побачити в емпіричній дійності, причому складніші й неоднозначніші (на кшталт open-endedness, як англосакси перекладають Бахтінову «незавершеність»), ніж ті, що наводяться у філософському дискурсі. Третє джерело етичної вищості літератури над філософією полягало в тій силі, з якою літературі вдається робити читача чутливим до невідомих йому з реального світу проблем, які, крім того, подаються у складній системі афективно-мотиваційних, а не тільки раціональних, відношень, також у здатності пробуджувати в ньому емпатичну компетенцію і вбудовувати в його свідомість нарративні зразки етичного розуміння. З цих причин література посіла центральне місце у постновочасній філософській етиці. Будучи вищою від філософії, як доводять Марта Нуссбаум, Річард Рорті, Гіларі Путнам, Кора Даємона, Емануель Левінас, Алісдер МакІнтайр, Поль Рікер, Стенлі Кевл, Зігмунд Бауман, вона була швидко проголошена також «справедливішою, ніж закон» (у працях Вай Чее Дімока), «політичнішою від політики» (у працях Генрі Едмондсона, Марка Девенні), і навіть «економічнішою від економії» (у міркуваннях Марти Нуссбаум про Дікенса). Враховуючи зобов'язання щодо публічного дискурсу, літературі було присвоєно безсумнівно найвищий етичний ранг.

Протиставлення літератури філософії не перше в ХХ сторіччі, однак на цей раз зі знаком діаметрально відмінних цінностей, ніж у Карнапа, Аєра і ще «першого» Вітгенштайна, спиралося на античні, ще парменідового походження, опозиції доха – діалектика, phronesis – пізнання, на романтичні та неоромантичні протиставлення почуттів – розумові, аналітичні та герменевтичні розрізнення знання «що» і знання «як», на всю

суперечку про існування досвіду пре- і не – або не виключно мовного, а також їхню гіпотетичну вищість над мовно-розумовим. Як у цій традиції, так і в думці філософів-етиків, література однозначно стоїть на боці не-розуму, уяви, відчуття, чутливості, щоденності і атеоретичної несистемності, визнаних більш вірогідними і репрезентативними для стану людини, ніж сфера діяльності, яка керується раціонально-емпіричними аргументами. Зрідка з'являлися в цій справі скептичні голоси, які вказували, що не весь історичний спадок, який зараховується до літератури, відзначається саме такими якостями, лише принагідно – тверезі міркування, що етику, яка спирається на фікцію, легко перетворити на фіктивну етику (остання підозра обумовлювалась авторитетом Арістотеля, всевладного в критиці філософів, правників, політологів та економістів, якого було поставлено на місце знеславленого Канта).

Проте, будучи депозитарієм Нуссбаумової «моральної перцепції», «любви» і «дружби», яка для етичної філософії (у Рорті) є тим, чим математика для фізики, література привела до далеко не антикантивських висновків, тобто до формулювання принципів і повчань, як правильно жити. Шляхом інструментальних підходів філософів пішли й літературознавці. Вслід за Великою Матір'ю, Мартою Нуссбаум (великі батьки якимось менше шануються в літературознавчій етичній критиці на зразок граматичної, і навіть якщо на них посилаються – як на Ліотара, Рорті, Левінаса – то тільки як на джерела натхнення, які, проте, не забезпечують зразками аналітичної процедури) дослідники літератури повторюють переконання про вищість літературного мистецтва над будь-якою іншою моральною думкою, ілюструючи свої аргументи відносно поверхневими інтерпретаціями, що виникають з тематологічних міркувань, які не вимагають ані витончених філологічних умінь, ані поглибленого історичного аналізу, а також не спираються на спостереження над самим літературним висловлюванням. Такі спрощені процедури застосовують Чарльз Альтьєрі, Річард Елрідж, Джеффри Фоукс, Колін МакГінн, Семюел Гоулдберг. Щоправда, цей список не дає поняття ані про кількість літературознавчої «команди Нуссбаум», ані про її внутрішню диференціацію, ані про сфери зацікавленості її членів, однак ці причини здаються другорядними щодо етичної «утилізації літератури»<sup>657</sup>, яку вони одноставно здійснюють.

<sup>657</sup> Визначення Д. Гарпгама з його книги *Getting It Right*, Chicago and London 1992.

Проект літературознавчої етичної критики у такому варіанті, під тематичним і світоглядним кутом зору, покривається, по суті, з постструктуралістськими дослідженнями на кшталт *political-cultural theory*, яким він єдиним дає назву етичних, лише зрідка обґрунтовуючи таке рішення. Він користується з їхніх інтерпретативних схем і з уже напрацьованого в них стабільного словника, обумовлюючи формульовані висновки гаслами Ліотарівсько-рортіанського походження з постновочасної ідеології антиновочасності. Цю ліберально-демократичну ідеологію він також завжди тримає напоготові, виводячи з неї зразки «доброго життя», носієм яких бачить літературу<sup>658</sup>. До літературознавчих досліджень він не вносить багато нового, за винятком неістотних корекцій істин, які повсюдно приймаються у вказаній постструктуралістській спільноті, задовільняючись відповідями типу «так» або «ні» на ті питання, які в процесі історичних дискусій обумовлювались складною і багатогранною аргументацією (як, скажімо, про зв'язок естетики та етики або естетики, етики та ідеології, яку деталізують до простого питання про зв'язок «форми» і «змісту», що про нього дискутували Нуссбаум з Бутом, про етику жанрів і форм висловлювання, негативне вирішення якої відрізало Бута від усієї решти постновочасних граматичних критиків, чи про відрізнення «етики в читанні» від «етики читання», якого домагався Даніель Шварц, заплутано витискаючи за допомогою нечіткого розрізнення простодушну віру в трансформацію «життя» в «літературу»). Граматична етична критика у постновочасному варіанті становить, одним словом, радше занепадницьку, якщо не самозахисну фазу політико-культурного постструктуралізму, який оборонно простиставляється закидам у релятивізмі, ніж відверто нову. І Бут один знає, чому «етичне» має означати те саме, що й «ідеологічне»<sup>659</sup>.

#### *Антиновочасний варіант: неогуманізм*

Антиновочасний варіант етичної граматичної критики спирається на плекану ілюзію неприсутності етичної думки в

<sup>658</sup> Саме таке завдання (... «the search for a specification of the good life for human») ставить М. Нуссбаум; пор. її *Flawed crystals: James's «The Golden Bowl» and Literature as Moral Philosophy // Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York – Oxford 1990. – S. 139.

<sup>659</sup> У статті *Are narrative choices subject to ethical criticism? // Reading Narrative. Form, Ethics, Ideology*, ed. J. Phelan, Ohio 1989 Бут пише: «те, що я називаю <цінністю> [етичною – Д. У.], хтось інший може називати «ідеологією»». – S. 59.

літературознавстві і новочасному, і постновочасному, від формалізму починаючи, на постструктуралізмі закінчуючи. Натомість зразок етичного підходу до літератури його представники знаходять у традиції, яка сягає Арнольда та Люїса. Від їхньої «гуманітарної» думки мала початися літературознавча етика і на ній закінчитись. Тож ідеться про її поновлення.

Згідно з цією традицією, неогуманісти (Даніель Шварц, Річард Федерман і Сімус Міллер, Крістофер Корднер, Френк Палмер, Річард Вайсберг), переконані, що «література втілює моральні ідеї», справно служачи вихованню суспільств й осіб, вони бачать у ній передусім, якщо не виключно, перформатив: «транспортер (vehicle) моральних ідей» або знаряддя для дослідження «щоденного життя під кутом зору його етичних цінностей»<sup>660</sup>, які літературний текст «автентично репрезентує»<sup>661</sup>, «відкриває або зберігає»<sup>662</sup>; будучи тим самим «необхідним інструментом для дослідження людських проблем»<sup>663</sup>. Їхнім ворогом є вже не тільки певна теорія етики, а взагалі будь-яка теорія – етики, літератури, культури, мови, яка має лише ускладнювати прості і всім пізнавально доступні справи. Тож неогуманісти зупиняються на авторитеті моральної інтуїції, якою кожна людина має бути наділена, інтуїції, яка є безпомилковою і достатньою для зрозуміння літератури. Під цим кутом зору їхній проект становить останній, поки що, акорд в антитеоретичних виступах, які вже пістоліття зростають на силі. На їхнє переконання, «новий гуманізм» виростає саме на місці «теоретичної парадигми», яку називають також «антигуманістичним конструкціонізмом», і представниками якого є рівною мірою «гуссерліанці», марксистки, прибічники Фуко і Дерріда. У цій парадигмі мало відбутися згубне ототожнення мови і світу, яке провадить до заперечення

<sup>660</sup> Цитуємо за: *Cordnera Ch. F. R. Leavis and the Moral in Literature*, у: *On Literary Theory and Philosophy. A Cross-Disciplinary Encounter*, ed. R. Freadman, Mcmillan Academic Press and Professional Ltd. 1991. – S. 6.

<sup>661</sup> *Freadman R., S. Miller. Re-thinking Theory: A Critique of Contemporary Literary Theory and an Alternative Account*, Cambridge 1992. – S. 231.

<sup>662</sup> У такому понятійному апараті осмислює «приховану в літературі правду про життя людини» і «виражене в ній багатство людських переживань» Д. Шварц, який постулює «етичний плюралізм»: *D. Schwarz. Signing the frame, framing the sign: multiculturalism, canonicity, pluralism, and ethics of reading: «Hard of darkness» // Beyond Poststructuralism. The Speculations of Theory and the Experience of Reading*, ed. by W. V. Harris, Pennsylvania 1996; пор. також його, *The Humanistic Heritage: Critical Theories of English Novel from James to Hillis Miller*, Philadelphia 1986; *The Case for a Humanistic Poetics*, Philadelphia 1991.

<sup>663</sup> *Lamarque P. Fictional Points of View*, Ithaca – London 1996. – S. 3.

«дійсності» і «субстанціонального» суб'єкта, а тим самим відкриває шлях до «тоталітаризму»<sup>664</sup>.

Речників такого мислення, яких називають непарламентарним виразом *bloody-do-gooders* («задрипані добродійці»), навіть терплячий Вейн Бут відіслав би напевно до літературознавчої «недільної школи», до якої віддав уже Джеральда Граффа, Юджейн Гудгарт та інших контекстуалістів<sup>665</sup>. Влучно відгадав їхні реваншистські наміри і задоволення від неочікуваної можливості їх здійснення Джозеф Гіллс Міллер, зауважуючи, що вони могли вплинути на поверхню після постструктуралістської критики деконструкції та повернення до герменевтичної інтерпретації, яку додатково підтримували аргументи з відродженого психо- і соціологізму. Адаже відвернення від «внутрішніх» досліджень відкрило шлях не тільки інтервенційним політико-культурним теоріям, у яких ці дослідження було не стільки відкинуто, скільки радше перероблено в дусі ідеології різниці; він також створив сприятливі умови для легалізації анахронічних підходів, які в незмінній версії повторюють ідеї з перелому XIX та XX сторіч, ігнорують безсумнівні досягнення літературознавства, чутливого до словесної форми висловлювання. Вони брали реванш за роки мовчання, санкціонуючи повернення – іронізував Гіллс Міллер – «до теплої, більш людської письменницької праці про реальні проблеми жінок і чоловіків, якими ті справді живуть і віддзеркаленням яких є література», а її «читання не може ж бути таким важким», як випливало з деконструктивістської лектурології<sup>666</sup>. Якщо граматична критика у постновочасному варіанті є етичною трансформацією постструктуралізму, то в неогуманітарному варіанті вона становить просту репетицію позитивізму. «Постпозитивізмом» називає свій проект також Сатя Моганті<sup>667</sup>.

### *Етично граматикалізована література*

Незважаючи на зазначені відмінності, обидва варіанти етичної граматичної критики, постновочасний і антиновочасний, зазвичай ідентичне ставлення до літератури та її досліджень.

<sup>664</sup> Всі цитати з названої книги: *Freadman R., Miller S.* – S. 4 і 5.

<sup>665</sup> *Booth W. C.*, op. cit. – S. 7.

<sup>666</sup> *Miller J. Hillis. Is there an ethics of reading?*, у: *Reading Narrative. Form, Ethics, Ideology*, op. cit. – S. 80.

<sup>667</sup> *Mobanty S. P. Literary Theory and the Claims of History: Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics*, Ithaca 1997.



Щоправда, у постновочасному варіанті він виражається більш витончено і ближчою нам мовою (бо це ота нова фінальна мова, якою послуговується постструктуральна культурологія і літературознавство), натомість в антиновочасному варіанті – мовою, яка, після досвіду літературознавства ХХ століття, відчувається деактуалізованою, – безпорадний щодо аналізованих текстів і закорінений не в них, а у світоглядах, які їх оточують, тим не менше в обох випадках він потрактовується так само: з одного боку як траспортер тем та ідей, а з іншого – як нейтральне знаряддя опису факту щодо свідомості зовнішнього. Цим «фактом» є література.

Грамаітичні критики зловживають поняттям «літератури», зрештою, подібно як і іншими, марнотратно й без турботи про яку-небудь історичну чи поетологічну точність, припускаючи, що воно загальнозрозуміле. Однак по суті вони вкладають у нього занадто визначений зміст. Література є для них, по-перше, цариною представлення («втілення», «образотворення», «презентації») дійсності, яка існує незалежно від мовної репрезентації, розуміння якої вимагає референції до цієї ж дійсності, по-друге, є експресією, по-третє – перформативом. Її перформативний характер, найважливіший, ґрунтується на авторській етичній оцінці реального світу (світу, який приймається передусім у суспільно-економічних категоріях), яка завдяки «художньому вираженню» впливає на читача, моделюючи його відчуття й оцінки, а в підсумку й поведінку.

Відтак, література тотожна фікції («імаґінативній»), а якщо вже на те пішло – тому різновиду фікції, який репрезентує роман (до речі, в англійській мові синонімізація літератури, фікції та роману не є такою контрверсивною, як у польській). І саме роман, який характеризують як «втілення» етики, як етику *sui generis*, становить у грамаітичній етичній критиці майже єдиний об'єкт етично спрямованого аналізу.

Роман – але який? Зважаючи на репертуар текстів, які обирають грамаітичні критики для ілюстрації своїх переконань, відповідь є простою: у переважної більшості це передусім англосаксонський роман середини ХІХ і початку ХХ сторіч (Дікенса, Твена, Джордж Еліот, Генрі Джеймса, Джейн Остен), іноді також великий роман великого європейського реалізму (Стендаля, Толстого). Тож нічого дивного, що об'єктом уваги є не роман як жанрово, стилістично, нарративно й сюжетно визначена конструкція висловлювання, а виключно його тема і поверхневий сюжет («художній світ»), який сприймається алегорично й

потрактовується як тлумачення бажаної етики, до якої має схилити на правах прерогатив, властивих романному мистецтву. До тематично-фабульного рівня тексту зводяться також, як правило, дослідження грамаітичних критиків, абсолютно нечутливих до його нарративного пласту (його обминає навіть Марта Нуссбаум, яка, з іншого боку, запевняє, що в літературному творі мова як представляє, так і є представленою, подібно до Бута, який просто піддає сумніву змістовність пошуку будь-яких зв'язків між семантикою та етикою тексту<sup>668</sup>). Другим осередком зацікавлень є герої, яких дослідники анімізують і ставляться як до живих людей, як до «ми», що висловлюють твердження, призначені для наслідування. (До речі, в риториці грамаітичної критики домінує саме «ми» як талісман, що зрозуміло, враховуючи її неприховано дидактичний, спрямований на переконування профіль).

Цей референтивний, спрямований на видобуття пізнавальної функції, підхід до роману (функції, яку ототожнюють з етичною, але «провину» за це несуть також концепції етики, на які посилаються грамаітики, що ототожнюють «знати, що є добрим» з «добре чинити») провадить до однозначних висновків, які формулюються у вигляді порад сучасному читачеві. Однак висновки, в яких підносяться етичні переваги текстів, не впливають з описів їхньої будови і механізму значення; вони доклеюються до них штучно, а тому й легко від них відриваються. Але покриваються не тільки пізнавальна і деонтична модальність; під кутом зору переконувального ефекту стираються також історико-контекстуальні межі. Анахронізми бувають просто-таки гумористичними: Марта Нуссбаум, наприклад, робить висновки і перетворює їх у поради сучасному фемінізмові з праці стоїка Мусоніуса Руфуса «Чи жінки повинні філософувати?» з І століття н. е. і з Арістофанової «Лісістрати», своєю чергою, Белла Цвайґ у того ж Арістофана знаходить гідну осуду порнографію<sup>669</sup>.

Дослідницька процедура такого роду перебуває в разючій незгоді з деклараціями, які її випереджають, підносять непов-

<sup>668</sup> Nussbaum M. Introduction: Form and Content, Philosophy and Literature // Її ж, Love's Knowledge, op. cit., s. 6; W. C. Booth. Are narrative choices subject to ethical criticism?, op. cit.

<sup>669</sup> Nussbaum M., коментар до праці O. O'Neill. Justice, gender, and international boundaries // The Quality of Life, ed. M. Nussbaum and A. Sen, Oxford 1993; Zweig B. The mute nude female characters in Aristophanes plays // Pornography and Representation in Greece and Rome, ed. A. Rychlin, Oxford 1992.

торність, евенементальність, випадковість, одиничність, конкретність і щільну суб'єктність романної етики («згущеної» етики, як іноді називають її слідом за Гірцем), з приписуваними їй – на противагу до філософської етики – рисами глибокої проблематизації подій, які сприймаються драматично, з урахуванням багатогранності позицій і неподоланності конфліктів, тобто незавершуваності, пов'язаної множиною презентованих точок зору, слідом яких є романні багатоголосся і багатоаспектна нарація. Неважко віднайти джерела цієї неспівмірності. Якщо теорії роману постновочасні граматики вчилися у Бахтіна (Бут), Кундери (Рорті) та Генрі Джеймса (Нуссбаум), то аналітичної практики – в Арнольда та Люїса.

Інакше кажучи, користь від досліджень над етикою літератури, які здійснюються в цій версії етичної критики, отримує, можливо, філософська етика, право, суспільно-політична думка, однак не літературознавство. Ще менше користі від праць етиків-неогуманістів, які, більше того, виявляють амбіції написання підручникових компендіумів з поезики та теорії літератури, обіцяючи вийти за межі однобічності (текстуалістської або контекстуалістської) попередніх підходів. Їхнім зразковим прикладом може бути «Реінтерпретація теорії. Критика сучасної теорії літератури і альтернативний підхід» Річарда Фрідмана та Сімуса Міллера, в якому до одного козана було вкинуто елементарні тези на тему онтологічної, епістемологічної та мовної специфіки твору, почерпнуті, мабуть, з усіх методологічних концепцій I половини ХХ століття, на яких має засновуватись здатність «тексту до втілення і стимулювання мовчазних аспектів нашої дійсності, особливо – забезпечення автентичної репрезентації етичної дійсності», яка «трансцендує» політико-ідеологічну дійсність<sup>670</sup>. Інші, так звані спрямовані на текст, концепції літератури отримують етикетку «агуманітарного цинізму»<sup>671</sup>.

Резюмуючи: еклектична фразеологія, поєднана з догматизмом, поняттєво-термінілогічна безтурботність, розсудливий ілюстраціонізм, аісторизм, безплідна теоретична проблематизація роблять ініціативу граматиків інтелектуально занадто непривабливою. І, напевно, не варто було б нею взагалі перейматися, якби не її неймовірна популярність. Однак її джерела – це тема радше для дослідників суспільної свідомості.

<sup>670</sup> Freedman – Miller, op. cit. – S. 230–231.

<sup>671</sup> Schwarz D. Signing the frame..., op. cit. – S. 371.

## 26. Між граматичною і риторичною критикою

Згідно з принципами, які визначають постновочасний варіант граматичної етичної критики, але значно витонченими, перебувають праці літературознавців, які, хоча висловлюються за етичну доміную до досліджень літератури, однак роблять поправку на неочевидність такого підходу: немеханічне виникання цінності з фактів, а прагматики – з семантики. Передусім ці дослідники підносять несентиментальний стосунок між етикою та літературою. Контroversії на їхньому стику пояснюються, як здається, стратегіями аналізу літературних творів. Вони полягають вже не, як у постновочасному варіанті, у парафразувальних перекладах сюжетів вибраних творів на проблеми сучасного суспільного життя та ілюструванні цими парафразами питань, які підсуваються постновочасними концепціями філософської етики і суспільно-політичної думки, а в професійно ретельному інтерпретуванні текстів, що враховують також їхню поезику: мовну, стилістичну і риторичну будову, жанрову специфіку, а також, чого не траплялося в попередніх варіантах, місце в історико-літературному процесі. Сюди належать праці таких теоретиків, як Вейн Бут, Роберт Іглстоун, Девід Паркер, Поль Екін, Майкл Ескін, Джеймс Фелан, багато речників феміністичної орієнтації (Юлія Крістева, Гаятрі Слівак, Кароль Гіллган) і постструктуралістських теоретиків естетичної ідеології та культурної політики (як Ноель Керрол, Крістофер Норріс, Сейла Бенгабіб, Річард Бернштейн), праці когнітивістів (Марка Джонсона, Джорджа Лейкоффа) та численних істориків літератури і культури, особливо тих, хто зацікавлений стосунками між фазою новочасності і постновочасності в їхньому розвитку (як С. Л. Гоулдберг, Джеффри Джей Фоукс, Ендрю Гібсон, Гері Гендверк, Девід Гейні, Робін Піл, Енетт Гінмен Паттерсон, Дженні Маркум Герлач, Мартін Прайс, Альбрехт Вельмер).

Помітна і дуже наголошувана у цьому варіанті асиметрія між філософською та літературознавчою етикою пов'язана з висуванням на передній план різниці між суб'єктом, який лежить у сфері зацікавлень їх обох. У філософській етиці – це суспільний (громадський) суб'єкт, у літературознавчій – суто індивідуальний і «позиційований» (як кажуть соціологи етичного спрямування<sup>672</sup>), тобто суб'єкт, який не промовляє нізвідки. Помітна неспівмірність обох цих суб'єктів є для цього варіанту принци-

<sup>672</sup> Pop. Positioning Theory: Moral Context of Intentional Action, ed. R. Harre, L. van Langenhove, Oxford 1999

повим питанням, яке має вирішальне значення для самої можливості утвердження літературознавчої етичної критики<sup>673</sup>.

У зв'язку з цим центр ваги аналізу мусив перемістись зі сфери семантики на ґрунт прагматики, на проблему комунікативних стосунків і осіб, які беруть у них участь. У центрі опинився процес читання, безапеляційно визнаний етичним *sui generis*. Його концептуалізації, далекі, щоправда, від одностайності, які спираються то на *reader-respons criticism*, то на Левінаса, то на постструктуральний психоаналіз або когнітивістську теорію пізнання, однак, як правило, стають на бік емпірії на противагу теорії (мовою процедур розуміння треба було б сказати: рішучо надають перевагу ідіографічній, герменевтичній інтерпретації, ніж номотетичним генералізаціям). Хоча, подібно до герменевтичних тлумачень, вони наголошують на одиничності та однократності цього процесу, його нетеоретизувальності (а часто й на мовній та поняттєвій невиражальності), вони наголошують особливо те, що класична герменевтика, як правило, обминала: психологічні, емоціонально-афективні аспекти акту читання, який залучає різні пізнавальні сили і різні відчуття. Відповідно до цього вони параметризують цей акт також біографічно, наділяючи інтерпретацію багатством контекстуальних деталей. Тож вони залишаються в союзі як з культуроцентричними проектами, так і з відродженим емотивізмом, тобто з концепціями розуміння як вчування, симпатії і наслідувальницького імітування почуттів (які останніми роками формулюються мовою теорії симуляції), і з інтерпретативною соціологією. Вони часто наголошують також раціональну непоясненність читацьких рішень, а також неможливість їхнього обґрунтування з точки зору іншого суб'єкта – єдиного можливого у пізнанні, яке вони постулюють (навіть якщо він тотожний з авторським суб'єктом); у такому випадку вони описуються або мовою психоаналізу, або когнітивної психології.

У подібному напрямку рухаються концептуалізації суб'єктів акту етичного читання. Незалежно від того, який суб'єкт – внутрішньо- чи зовнішньотекстовий входить до гри (етичні критики загалом не надають великого значення розрізненню рівнів літературної комунікації), його неодмінно розуміють у категоріях стосунків, як неготовий, той, що формується, твориться (іншими текстовими і позатекстовими суб'єктами, цілістю біо- та со-

<sup>673</sup> На неспівмірність цих суб'єктів звертав увагу вже в 1983 році в номері «New Literary History», присвяченому літературознавчій етиці (vol. 15, nr 1), Морис Натансон у статті *The Schematism of Moral Agency*.

ціографічних обставин) і взаємно їх творить – одним словом: у категоріях підсиленої діалогової «іншості». «Полюванням на іншого» називає також цю концепцію суб'єктності Вейн Бут, з неприхованою стриманістю щодо отієї одностайної згоди на примат гетерогенності.

Що, однак, є знаменним і важким для витлумачення: цим підходам патронують Левінас, Рікер, Тейлор і МакІнтайр, нато- мість у забуття, практично, пішов Бахтін. Його слабенька присутність<sup>674</sup> приголомшує не тільки з огляду на проблематику діалогового *self* як іншого, якої він є безсумнівним натхненником, принаймні в літературознавстві; його відсутність тим більше вражає, що словник, який домінує в цьому варіанті етичної критики (гетероглозія, *open-endedness*, відповідальність) має саме бахтінівське походження (коротше кажучи, це словник, почерпнутий з англосаксонських перекладів Бахтіна).

Але Бахтін залишається також великим відсутнім і в іншому типі етичної критики, у риторичній критиці, для якої цей варіант є набагато ближчим, ніж граматичній. Тут його відсутність є ще образливішою, бо її представники борюкаються передусім із кантівським спадком, яке і для автора «Філософії вчинку» було в першому, власне, етичному періоді розвитку його ідей головною невідомою.

## 2г. Другий тип: риторика етики

### «Етична» критика як палеонім

У стосунку до другого, риторичного, типу етичної критики сама назва «етична» звучить невідповідно. Щоправда, її представники не відхиляють її, вміщуючи її, принаймні з 1987 року, у назвах свої праць, однак підходять до неї з підозрою, наголошуючи її «стратегічність» і вимушені вживання. Це «старе ім'я», – як пише Гаршгам, – можна прийняти тільки на основі Дерріданського палеоніму<sup>675</sup>.

<sup>674</sup> З безлічі праць у сфері «етичного повороту», які порушують проблему етики в думці Бахтіна, варто назвати: *A. Simons. Carnaval en terreur: de etische betekenis van Bakhtins Rable*, Utrecht 1996; *J. T. Nealon. The ethics of dialogue: Bakhtin and Levinas*, «College English» 1997, vol. 57, s. 129–147; *M. Eskin. Ethics and Dialogue in the Works of Levinas, Bakhtin, Mandelstam and Celan*, Oxford 2000; *J. A. Barnet. Not the Righteous but Sinners: M. M. Bakhtin's Theory of Aesthetics and the Problem of Reader-Character Interaction in Mathew's Gospel*, London 2003 (в *The Company We Keep* by W. C. Booth посилання на Бахтіна є суто формальними).

<sup>675</sup> *Harpham G. Getting It Right*, op. cit. – S. 1.



Клопоти з назвою, називанням і взагалі з мовою у цьому типі етичної думки не є новими – з ними змагався півтора століття до цього Шопенгауер у «Конкурсній праці про основи моралі (яку не нагородило Данське наукове товариство 30 січня 1840 року), намагаючись саме на рівні формулювань відрізнити свою концепцію від кантівської. Скептицизм щодо її фортуності у спадкоємців радикальної герменевтики, деконструкції, конструктивізму і пізніх аналітиків-вихованців Вітгенштайна – бо саме вони становлять стрижень сучасної групи етиків-риториків – береться з усвідомлення обтяжливого балансу, який наклала на неї як історія, так і новіші та найновіші підходи, передусім постновочасна граматична етика. Тож дехто пропонує заміни назви, які нейтралізують небажані асоціації (Берис Гаут – «етизм», подібно як колись Кароль Людвік Конінський, Кора Даємонд – «моральну критику», спрямовану на аналіз понять, яку вона відділяє від «моралізаторської», зосередженої на виховних завданнях). Інші її просто оминають, сигналізуючи тематику своїх міркувань поняттями «дружби», «гостинності», «справедливості», далекими від словника термінів академічної етики.

У цій турботі про назву приховується як позитивна, так і полемічна програма етико-риторичного проекту. Полеміка безпосередньо спрямовується на ті версії граматичних етичних досліджень над текстами культури, про які йшлося на попередніх сторінках. У «довшому проміжку» – на ті всі, які критично виклав Гайдеггер у «Листі про «гуманізм», виводячи їх з платонівського перетворення мислення на науку, на «дослідження», подібне до логіки та фізики, яка виходить із термінів, а не від «речей, заданих для мислення». Ці «речі», натомість, збереглися в привілейованих формах мови, до яких належить, зокрема, література. «Трагедії Софокла» приховують (...) етос у більш джерельний спосіб, ніж лекції Арістотеля з «етики», – переконував автор «Листа»<sup>676</sup>.

І тільки на перший погляд це Гайдеггерове визнання осмислення творчості поетів є «більш істинним», ніж дослідження буття, є співзвучним з переконанням Марти Нуссбаум у тому, що література є філософічнішою від філософії. Адже Гайдеггер, як і риторині етичні критики, інакше розуміє не тільки «літературу», а й передусім її відповідність проекту, який будується.

<sup>676</sup> Heidegger M. List o «humanizmie», tłum. J. Tischner // Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane, wybrał, opracował i wstępem opatrzył K. Michalski, Warszawa 1977. – S. 116.

Необов'язково згідні з Гайдеггером в усіх справах, вони, як і він, переконані, що ядро цього проекту приховується в тяжкій праці саме над мовою, не тільки мовою тексту, який становить об'єкт осмислення, а й власного етичного дискурсу, якщо він має не перетворитися на Аполінеровий «помп'єризм». Про ненавмисне мовне «насилення» етичного мовлення точилася одна з найважливіших для цього напряму полемік – між Деррида і Левінасом<sup>677</sup>.

З точки зору граматиків, така позиція, як і будь-яка, зосереджена на мові, – це, звичайно, «формалізм», «формізм», «аполінерівський «авангардизм» або «антигуманізм». Проте – іще раз звертаючись до Гайдеггера – «протиставлення <гуманізму> зовсім не передбачає захисту нелюдського, а відкриває інші перспективи»<sup>678</sup>.

### *Риторична критика у стосунку до граматичної*

Порівняно з граматичним проектом у літературознавчій етичній риторичній критиці іншим є, властиво, все – від філософських авторитетів, які їй патронують (з ХХ сторіччя, крім уже названих – Гайдеггера, «другого» Вітгенштайна, Левінаса і Деррида, першорядну роль відіграють «пізній» Фуко, а також філософи неусвідомлюваного, Фройд і Лакан) до репертуару цих текстів, способу їх проблематизації та простору осмислення, який проглядається в їх дослідженні. Контраст обох типів є тим більш помітним, що найважливіші для них праці з'явилися майже одночасно: в 1986 році «The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy» Марти Нуссбаум, в 1987 – «The Ethics of Reading» Гіллса Міллера, в 1988 – «The Company We Keep: An Ethics of Fiction» Вейна Бута. Усі три підлаштовуються до постструктуралістського («контекстуалістського», мовою Буелла) політико-культурного проекту 80-х. Однак якщо Бут і Нуссбаум апробують його і простим прийомом обміну словника перетворюють на етичний, то Гіллс Міллер протиставляє йому концепцію, закорінену в деконструкції.

Щоправда, було б спрощенням зводити генеалогію риторичної етики до полеміки між «Ельською школою» і політико-куль-

<sup>677</sup> Предметний аналіз цієї дискусії можна знайти в есе: Critchley S. Етика деконструкції, przeł. J. Gutogow, «Odra» 1999, nr 10. До речі, в рецензії Кричлі на Adieu a Emmanuel Levinas Ж. Деррида, мабуть, уперше з'являється визначення «етичний поворот» (S. Critchley. Taking an Ethical Turn, «Times Literary Supplement» від 17 жовтня 1997).

<sup>678</sup> Heidegger M., op. cit. – S. 110.

турними теоріями (тим більше, що перші, неопубліковані, етичні тексти Гілліса Міллера походять з 1980 року) – ця полеміка сприяла радше її кристалізації та буквалізації – тим не менше на початку була Дерридансько-де Манівська деконструкція<sup>679</sup>. Це неважко було помітити не тільки з огляду на образ всієї «школи», вбудований у щоденну літературознавчу свідомість унаслідок двократної кампанії проти неї, в якій домінували закиди збайдужіння до питання цінностей (пізнавальних, ідейних, суспільних і власне етичних). Вирішальну роль відіграла в цій справі аскетична роль деконструктивістської етики 70-х років (це алегорично описав Джеффри Гарпгам у книзі «The Ascetic Imperativ in Culture and Criticism»). Її рання «*minima moralia*», використовуючи формулу Адорно, яка розсудливо уникає типового для філософської етики мовлення абсолютів й універсалій і розсудливо її ускладнює, щоб продемонструвати, що доступність світів людини обмежена мовою, якою вони виражаються, містили, однак, чіткий проект етичної критики. У пізнішій фазі, яка ідентифікується з діяльністю «школи з Ірвін», він лише зміцнів і буквалізувався (цю фазу ініціювали лекції Гілліса Міллера з 1985 року, які склали том «The Ethics of Reading»). Він уже не гинув у новому й шокуючому на початку 70-х років словнику; до середини 80-х років цей словник уже настільки стабілізувався, входячи до офіційного літературознавчого мовлення, що набув прозорості у стосунку до вбудованих у нього проблем.

У центрі етичного риторичного проекту лежать дві ідеї: Дерріда – про читання як «відповідальну відповідь» (у такому формулюванні присутня лише від середини 80-х) – і де Мана – про «вроджену» мовну етичність, тобто владу, яку етика має над мовою і суб'єктом. Ці ідеї, щоправда, не накладаються одна на одну, навпаки – концепції Дерріда і де Мана перебувають у сильному конфлікті, тим не менше обидві рівною мірою (що видно особливо у Гілліса Міллера) дали імпульс до сформулювання і осмислення проблемного поля, яке, поза сумнівом, фігурувало під назвою етичної критики.

На противагу до проблем, пов'язаних з етичною критикою граматичного типу, в Польщі про ці справи вже давно знають, їх ретельно, вичерпно описали й інтерпретували<sup>680</sup>. Тож я об-

<sup>679</sup> Пор. у цій справі: *Burzynska A.* Krajobraz po dekonstrukcji, cz. 1, «Ruch Literacki» 1995, z. 1; *Od metafizyki do etyki*, «Teksty Drugie» 2002. – Nr 1 / 2.

<sup>680</sup> Багато разів про них писали Анна Бужинська, Яцек Гуторов, Марек Квек, Міхал Павел Марковський, Тадеуш Славек, Анджей Шахай.

межуся тільки до називання головних проблемних вузлів, які заторкають етичні риторичні критики, щоб виділити в них ідею, яку можна було б без перебільшень приписати їм усім. Проте це приписування буде схематичним – риторичні критики належать до індивідуалістів, які чинять сильний «спротив теорії», як у способі мислення, так і письма. Цей спротив законам, правилам, принципам, нормам і системам становить також ядро їхньої концепції етики (як раніше – значення, власного імені, повторення та інновації). Їхні головні труднощі (визначені тут як акантизм) полягають, власне, у спробі коливання між загальним і одиничним, правилом і випадком, індивідуальним етично відповідальним суб'єктом, поставленим у абсолютно неповторній ситуації, та імперативом, який переходить за його межі і який, будучи обов'язковим саме і виключно для того суб'єкта, не походить ані від нього, ані від якого б там не було зовнішнього авторитету. Гілліс Міллер називає той імперативний голос «я мушу», однак це таке «мушу», яке водночас містить у собі «можу не». Адже «мушу» є недетермінованим, абсолютно безвідносним, воно нічим не визначається і ні на що не спирається. Навколо цього парадоксального (іронічного – у Гейрі Гендверка), авторитетного наказу зосереджується концепція риториків.

### Етика читання

Патронат Дерріда і де Мана скерував увагу риториків спочатку на проблеми етики читання, на противагу до «граматиків», зосереджених на етиці тексту. Причини пояснив Роберт Шолес, посилаючись на сучасний роман, який, на відміну від роману XIX століття, функціонує в умовах «ситуативної етики»<sup>681</sup>. Найважливіші з них, як видається, пов'язані з концепцією тексту і багатосуб'єктного нефінального процесу читання-писання. З останнього погляду етичний вимір літератури, як зазначає Гілліс Міллер, – це не солецизм, який маскує «корисне читання», ані «етичне використання того, що зрозуміле»<sup>682</sup>, а складна взаємодія, яка обіймає, властиво, все (з боку тексту) і всіх (з боку учасників читацької зустрічі).

<sup>681</sup> *Scholes R.* Powieść jako paradygmat etyczny, przeł. P. Czapliński, «Pamiętnik Literacki» 1992, z. 4; пор. також: *M. P. Spacks.* The Novel as Ethical Paradigm // Why the Novel Matters?, eds. M. Spilka, C. McCracken-Fleshner, Bloomington 1990.

<sup>682</sup> *Miller J. Hillis.* Czytanie dokonujące odczytania, przeł. P. Wawrzyszko // Dekonstrukcja w badaniach literackich, pod redakcją R. Nycza, Gdańsk 2000. – S. 124.

Ця взаємодія не завершується витворенням об'єкта – етичної цінності (про такий об'єкт риторики взагалі не згадують). Аналіз акту читання відкриває, натомість, всю складність людського становища суб'єкта, одночасно вільного і приреченого на вибір, а також міжсуб'єктних суспільних стосунків, які є невіршуваними й не підлягають «доместикації». Завданням етичної критики є їх усвідомлення – саме воно дозволяє порушити проблематику етики політики чи етики ідеології, яка цікавить постструктуралістів. Передусім – каже Гіллс Міллер – ти читач, а потім уже жінка чи чоловік<sup>683</sup>.

Отой основоположний «етичний момент», який проявляється в читанні, здобуває тлумачення, яке спирається на дерріданське «архе-» і «алегорію читання» де Мана, а не на Левінасову концепцію етики як першої філософії. Ця остання є настільки невідповідною, що на перший план висуває передусім невимовність «етичного», отже, ставить під сумнів змістовність літературознавчої етичної критики (тому її прихильники, такі як Ендрю Гібсон в «Ethics and Unrepresentability», остаточно відмовляються від її інспірацій). Для риториків «етичне» є не стільки невимовним, скільки нечітким, дивним, по-фройдівськи несамовитим і по-кантівськи піднесеним, проте можливим для простеження, якщо тільки терпляче йти по слідах, які воно залишає в мові<sup>684</sup>.

### Етика писання

Мовні тропи «етичного» містяться передусім у нарації. «Без оповіді немає етики», наголошує, напевно, не без впливу Рікера, Гіллс Міллер у працях, які продовжують «The Ethics of Reading» і складають збірники «Versions of Pygmalion» (1990) та «Topographics» (1995). Але не конструкція оповіді, яку так уперто досліджують наратологи проппівсько-греймасівського походження, стоїть у центрі аналізу, а риторика авторського мовлення: фігури персоніфікації і прозопопеї, anastomosis і

<sup>683</sup> Miller J. Hillis. Czytanie dokonujące odczytania, op. cit. – S. 129.

<sup>684</sup> Я спираюсь тут не тільки на концепції Гіллса Міллера, а й на численні праці, присвячені Фройдю і Канту, в яких порушено питання невимовності; пор.: Crouther P. The Kantian Sublime. From Morality to Art., Oxford 1991; Lyotard J.-F. After the Sublime: the State of Aesthetics // The State of «Theory». History, Art, and Critical Discourse, ed. with an introduction by D. Carroll, Stanford 1990; Ellison D. R. Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature: from the sublime to the uncanny, Cambridge 2001. Myskja B. The Sublime in Kant and Beckett: Aesthetics, Ethics and Literature, Berlin 2002.

anamorphosis – мовлення чужим мовленням. Їх запровадження уможливує, по-перше, неповерхневу, філологічно ретельну концептуалізацію діалогової суб'єктності, по-друге, натомість, дозволяє знайти спільний знаменник для висловлювань художніх персонажів і автора-письменника.

Адже нарації, що їх досліджують риторики, не обмежують ні до епічних висловлювань, ні до художніх, ні навіть до мовних. Їхній ілюстративно-текстовий репертуар обіймає також тексти інших родів мистецтва (як у «The Ascetic Imperativ in Culture and Criticism» Гарпгама та «Ariadne's Thread» Гіллса Міллера), філософські, літературо- і культурознавчі тексти, одним словом – як прототипно художні, так і нехудожні твори. З позиції етики писання, немає для риториків різниці між Бланшо, Беньяміном і Беккетом; незалежно від інституційно-жанрової приналежності та дискурсивної несамототожності їхніх текстів, вони є слідами відповідальної відповіді.

Ця дерріданська (а може все-таки бахтінівська) фраза дозволяє сполучити проблеми етики читання і писання. Невипадково в перших лекціях з книги «The Ethics of Reading» Гіллс Міллер зосереджувався на висловлюваннях другого ступеня, авточитаннях письменників, їхньому читанні власного писання, які він не зводив до рівня коментаря. Єднальною ланкою для обох проблем є суб'єкт: наратор і герой, читач і письменник, дослідник і критик, учитель і дидактик. Для риториків як немає етики без нарації, так немає й нарації без суб'єкта, а останній формується в ідентичних системах відносин незалежно від того, чи акт мовлення є художнім, чи нехудожнім.

Широка формула етичної суб'єктності обіймає також суб'єкт писання – етичного критика<sup>685</sup>. Адже, на відміну від граматиків, риторики простежують не анонімного універсального «іншого», а конкретного суб'єкта, письменника, який перебуває в унікальній «ситуації» і приречений на різні, часто конфліктні обов'язки, суб'єкта нетрансцендентального, який кристалізується в соціо- і

<sup>685</sup> Цій проблемі присвячено цілу працю Тобіна Сіберса The Ethics of Criticism, Ithaca – London 1988. Також численні праці Гіллса Міллера є по суті автокоментарями до власних письменницьких рішень, з посиланнями на його інтелектуальну приватну біографію (особливо звертає на себе увагу постійна присутність Ж. Пуле, з яким він демонстративно розійшовся у відомій статті Georges Poulet «Criticism of Identification» // The Quest of Imagination, ed. O. B. Hardison Jr, Cleveland 1971, і якому пізніше повертає належне йому місце в своїй «кар'єрі вчителя, і навіть у приватному житті»; пор. Is there an ethics of reading, op. cit. – S. 87).



біографічно параметризованій письменницько-читацькій діяльності. Це також предмет, який визначається через відношення до іншої конкретної іншості (релятивну концепцію суб'єкності виражають вже, зрештою, головні категорії риториків: дару, гостинності, довіри, дружби), які, однак, він випереджає і над якими домінує оте імперативне «мушу».

Ця діяльність, ядерна для концепції «риториків», є тотожною дискурсові, як тому, який аналізується, так і тому, який аналізує. Другий з них є чи не найважливішим. Тож зусилля випрацювання неідеологічної, безпосередньо інтервентивної, не толстовської етичної критики без тези зводиться, врешті, до знаходження такої ідіоми, в якій висловлювання (чуже, читане слово) і відповідь (слово власне, писане) залишались би симетричними, вільними як від взаємного «насилля», так і від «примусу» щодо передбачуваної чергової відповіді.

Недосяжність такого ідеального дискурсу, неминучі загрози, які над ним нависають, риторичні критики визнавали багаторазово. З точки зору постколоніалізму про них писала Гаятрі Співак, з перспективи фемінізму – Юлія Крістева, в оптиці ланканівського психоаналізу розглядав цю проблему Ендрю Гібсон. Однак такий дискурс залишається для них основною умовою етичності – й етичної літературної критики.

Тож якщо ті серед них, хто – як Джон Капуто, Річард Поснер, Лоуренс Гаймен – виступають «проти етики» і проти «гуманізму», то тільки у граматичній версії, яка смішить, туманить і лякає.

### 3. Поворот чи «поворот»?

Інтерпретації сфери «етичного», які пропонують риторики і в яких наголошується на безоглядній позаумовності та недетермінованості, а разом з тим на абсолютному приматі, породили підозри, що їхня етична критика є тільки новою назвою для старого фундаціоналізму. Проте видається, що їхні концептуалізації не вкладаються в рамки характеристики в категоріях аксіом, які обґрунтовували приписування їм статусу основоположної теорії. Вони також не посилаються на зовнішні, високі авторитети; більше того – не визнають навіть отого імперативного етичного «мушу» за безоглядно обов'язковий («адже я можу «не»). Тож якщо взагалі можна говорити про «теоретичність» їхніх підходів, то тільки в сенсі «слабкої теорії», «ен-

клавної»<sup>686</sup>, «згущеної»<sup>687</sup> чи «ситуативної», а не універсальної, одним словом – посттеорії.

Однак «етичне» залишається «першим» і абсолютним, крім того – невимовним і невовимим, а передусім трансцендентальним як щодо предметної, так і щодо суб'єктної сфери. В цьому сенсі воно належить до царини «не-людського», як і Гайдеггерово «буття». Цю сферу західна думка традиційно ототожнює з *sacrum*. Чи «етичний момент» у риторичній критиці також належить до цієї позалюдської сфери, хай залишиться домислом. Певною мірою обходження Левінаса, так само як і Канта, мало б свідчити радше про спробу одночасного посилення і відмови від такої ідентифікації.

Історично орієнтованого літературознавця змушує замислитись дещо інше: пошук слідів цієї невимовної сфери з боку особливих вражень. Це, відразу впадає в око, такі самі форми мовлення, які надихали спочатку формалістів, а потім структуралістів і постструктуралістів, якщо не всю модерністську теорію літератури. Набуваючи різних імен – «прийому одивнення», «поетичної функції», «революції поетичної мови», «виробництва значення», *écriture*, дискурсу феміни – вони отримували в літературознавстві ХХ сторіччя дедалі інші тлумачення: специфічно пізнавальні, соціологічні, ідеологічні, психологічні. І в першому, і в другому великому авангарді, як художньому, так і інтелектуальному (і взагалі в «авангарді» у тому значенні, яке йому надавав Аполінер), незмінною залишалася лише їхня критико-емансипативна несучість. З цього погляду риторична етична критика, напевно, повторює утопію революційного поліпшення осіб і колективів за допомогою перебудови їхньої свідомості, першим етапом якої мала бути перебудова мови, а вся дискусія з «граматизмом» – дебатом Брехта з Лукачем.

А відтак етичний поворот був би не поворотом, а поверненням, ревізією та перейменуванням словника і правил попередніх «переломів». Але ж у цьому й полягає (не тільки на думку Баумана) постновочасність. Вона розпізнає неспроможність отриманого спадку і прагне до його переоцінки, щоб у такий спосіб відповісти на найбільш невралгічні запитання, перед якими стала у мовчанні й з похиленою головою людина ХХ століття. Етична критика в риторичному варіанті принаймні прагне до такого просвітлення. Граматична критика, здається, взагалі не помічає його необхідності.

<sup>686</sup> Визначення Гарфама з *Getting It Right*, op. cit., s. 7.

<sup>687</sup> Визначення Вільямса з *Ethics and the Limits of Philosophy*, Cambridge 1985, s. 200.

## Когнітивізм у літературознавчих дослідженнях

### 1. Когнітивістика і когнітивні революції

Когнітивізм у літературознавчих дослідженнях є напрямом дуже неоднорідним, як і сама когнітивістика, з якої він походить. Щоб зрозуміти, що таке когнітивізм на ґрунті літературознавства, треба спочатку звернутися принаймні до двох явищ, ширших від нього самого: (1) до риторичного або інтерпретативного повороту в філософії та історії науки і (2) до так званої когнітивної революції.

Риторичний поворот у філософії науки своїм корінням може сягати навіть виданої в 1935 році «*Logik der Forschung*» Карла Р. Поппера, опублікованої англійською мовою в 1959 році (тут Поппер сформулював так званий фальсифікаціонізм і довів мовний характер прогресу в науці), але найвиразніше його викладено у книзі Томаса С. Куна «Структура наукових революцій» (1962)<sup>688</sup>, одній з найчастіше цитованих праць у гуманістиці за останні півстоліття. Переломність ідеї Куна про переломи в науці виявлялася поступово. Спочатку він підготував книгу про коперніканську революцію (1957), а пізніше розширену статтю в «*Encyclopedia of Unified Science*» (1962) і саме цю статтю було видано як працю про структуру радикальних змін у науці, яка ставила під сумнів еволюційне та логічне бачення її історії, а передусім майже тотальне переконання про її незалежність від позапознавальних обставин.

Головний риторичний поворот у науковому мисленні полягав в усвідомленні вченими багатьох дисциплін, що наукова зміна є багато в чому зміною концептуальною і що чергові наукові парадигми є взаємонеперекладними (неспівмірними, неузгоджуваними між собою). Наукова зміна є також ірраціональною, на прийняття нової теорії часто мають вплив позанаукові чинники, такі як особисті вірування людей науки (наприклад, Кеплер прийняв коперніканську систему як істинну, бо сповідував культ сонця). На цьому тлі треба розглядати й головну тезу деяких

<sup>688</sup> *Kuhn T. S. Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostromęcka, J. Nowotniak, Warszawa 2001.

постмодерністів, що риторика має епістемологічний характер, що її не можна редукувати до її вимірів *trivium*, оскільки як епістемологія вона повсюдно присутня в науці, особливо в гуманістиці.

Такий своєрідний радикалізм на ґрунті філософії науки був характерним не тільки для Куна: подібно, хоча по своєму, сприймали це Норвуд Гансен чи Пауль К. Фаєрабенд, які наголошували нераціональність наукової зміни.

Отже, риторичний поворот у філософії науки був поворотом, який наголошував на ролі суб'єкності (не завжди раціональної) в мисленні та творенні науки, не тільки так званих гуманітарних наук. Той поворот до суб'єкта здається головною тенденцією також у філософській постмодерністській позиції.

Друге й важливіше явище, яке нас тут цікавить, а саме когнітивна революція, тільки частково може бути вміщеною в рамки постмодернізму. Обидві когнітивні революції, перша і друга, призвели до виникнення багатодисциплінарного утворення, яке назвали когнітивістикою, іноді паралельно з *cognitive studies* (Гарвард), психологією перетворення інформації або *cognitive science*. Останнє визначення прийнялися в англійських країнах за університетом Ла Йолла, де ця назва пролунала вже в 60-х роках ХХ століття. Когнітивістика є постмодерністською наукою через те, що предмет, методи й цілі дослідницьких заходів визначають тут не академічні структури і традиція, а проблема, яку необхідно вирішити. Головною проблемою цієї галузі знання є багатодисциплінарне наукове дослідження пізнання (краще: когніції) і його (її) ролі в діяльності розумних одиниць. Одиницями можуть бути як біологічні, так і штучні утворення. Практичною проблемою когнітивістики є часто те, як навчити штучні одиниці таких дій, як бачення, мислення чи мовлення, характерних до цього часу для біологічних одиниць. Однак із цього своєрідного практицизму і прагматизму випливають і проблеми, які разом з іншими рисами когнітивістики призводять до того, що її не можна ототожнити з постмодернізмом як філософією. Тож когнітивістика не є постмодернізмом у філософському сенсі чи в сенсі радикального *anything goes* Фаєрабенда. Шляхи когнітивних революцій і риторичного повороту розходяться в кількох місцях.

В історії когнітивістики велику роль треба приписати опозиції щодо певних явищ у психології: біхевіоризму та антиінтроспекціонізму. Перша когнітивна революція у психології (здійснена, зокрема, завдяки Джорджеві Міллеру Джеромові Брунеру) і

мовознавстві (Ноам Хомський) – це протест проти психологічного редукціонізму і зведення життя людини до її поведінки. Саме тоді почали здійснювати дослідження ментального життя. Колосальну роль відграла інформація як центральне поняття кібернетики – це спричинило рух у бік менталізму. В 60-ті роки ХХ століття домінуючу роль відіграла психологія в Гарвардському університеті: саме тут працювали Брунер і Міллер, а також інші, такі визначні дослідники, як Кун, Хомський, філософ Гіларі Путнам. Важливу роль зіграв також симпозиум, організований у легендарному вже сьогодні Massachusetts Institute of Technology 1956 року. Цей осередок є центром дослідження так званого шучного інтелекту (Artificial Intelligence, скорочено AI). І саме на 50-ті роки припадає період розвитку штучного інтелекту, завдяки таким постатям, як Марвін Мінський, Аллен Невелл, Герберт Сімон, Ноам Хомський чи Джордж Міллер, автор славетної статті «The magical number seven, plus or minus two: the limits on our capacity for processing information» (1956). Пізніше розвинулись дослідження мозку і так званого гомункулюсу, мозкової (коркової) репрезентації різних частин людського тіла, що мало безсумнівний вплив на осмислення людської категоризації та її нечіткості.

У зв'язку з генезою когнітивістики дуже істотну роль відіграють у ній психологія і мовознавство, але не менш істотними є нейрологія, інформатика, філософія й антропологія. Саме вони співстворять когнітивістику. У всіх цих галузях відбувалася й відбувається когнітивна революція.

Когнітивізм у літературознавстві пов'язаний з обома когнітивними революціями: всю структуралістську наратологію, яка постала як плід захоплення лінгвістичними моделями мовного синтаксису, можна визнати когнітивістськими в цьому сенсі, адже вона походить від першої когнітивної революції в мовознавстві. Проте в цій статті нас цікавитиме передусім те, що пов'язано з так званою другою когнітивною революцією, яка була реакцією проти головних тверджень Ноама Хомського. Адже когнітивна поетика є продовженням когнітивної семантики, що не могла б постати на ґрунті картезіанської граматики Хомського, в якій домінують проблеми синтаксису. Такими є головні положення когнітивної семантики:

1) значення – це динамічні стосунки, що творять поняттєву структуру в рамках когнітивної системи, в якій поняттєві структури мають своє закорінення в досвіді тіла;

- 2) поняття не відповідають критеріям Арістотелевої парадигми, яка спирається на необхідні і достатні умови, а замість цього викликають так званий прототипний ефект;
- 3) поняття мають схематично-уявний характер;
- 4) семантика є головною щодо синтаксису;
- 5) дуже нечіткими є кордони між прагматикою та семантикою, прагматика заходить на територію семантики;
- 6) думка великою мірою є неусвідомлюваною;
- 7) думка підлягає розвиткові (еволюції);
- 8) поняття пов'язані з емоціями;
- 9) мова є місцем прояву людської креативності;
- 10) семантиці повинна патрунувати голістична концепція розуму.

Визначену в такий спосіб когнітивну семантику можна назвати «семантикою нечітких наборів», натомість у Польщі логіки найвірогідніше назвали б таке утворення багатшаровою семантикою. Головна теза семантиків, таких як Лейкофф чи Тюрнер, звучить так: наше мислення послуговується так званими *fuzzy sets*, начіткими наборами, тож наше природне мислення є мутним<sup>689</sup> (Це найкраще видно у випадку парадоксів і проблем з чітким визначенням, коли, наприклад, починається лисина, або що означає «небагато»). Немає так званих правильних значень; по-перше – поняття розташовуються в мозку незважаючи на жодні пропорції чи симетрії, а також виключення, по-друге – поняття підтверджують родинні подібності. Категорії нашого мислення мають радіальну структуру, це означає, що є більш типові одиниці кожної категорії («мати, яка годує» і «виховує дитину в родині») і менш типові й репрезентативні (наприклад, «біологічна матір», тобто донор яєчникової клітини). Ця радіальність спричиняє проблеми семантичної, а також політичної природи. Інакше кажучи, семантична позиція буде також і політичною позицією, бо консерватизм схильний приписувати правильним значенням фундаментальну роль, а схильні до суспільних реформ ліберали матимуть у цій сфері ліберальні тенденції, якщо йдеться про дефініювання значень і згоду на різнорідність<sup>690</sup>. Семантика неточності сягає свого апо-

<sup>689</sup> Першим про *fuzzy sets* почав писати Zadeh L. A. *Fuzzy Sets*, «Information and Control» 8 (1965). Передрук: *Fuzzy Sets and Applications: Selected Papers*, ed. by L. A. Zadeh, R. R. Yager et. al., New York 1987. Див. також id., *Fuzzy logic and Approximate Reasoning*, «Synthese» 30 (1975); R. Keefe and P. Smith, *Introduction: Theories of Vagueness // Vagueness: A Reader*, ed. by R. Keefe, P. Smith, Cambridge, Mass 1996.

<sup>690</sup> Своєрідним підсумком провідних політичних мотивів когнітивістики є книга Lakoff's G. *Moral Politics. What Conservatives Know that Liberals Don't*, Chicago, London 1996.



гею в концепції концептуальних амальгам Жия Факоньєра і Марка Тюрнера.

Когнітивна семантика, сконструйована навколо цих переконань, не існує у чистому стані. У різних проектах вона набуває різних форм, коливаючись між різними позиціями. Проте, щоб зрозуміти когнітивістський підхід у літературознавстві, необхідно осмислити, що стає причиною зарахування даної теоретичної позиції до когнітивізму. Здається, що тут існує кілька ознак.

По-перше, когнітивізм – це психологізм, і як такий його треба розуміти як різновид натуралізму; дехто стверджує, що когнітивізм – це натуралізована філософія, необов'язково тождна з матеріалізмом, але така, що наголошує на емпіризмі та інтроспекціонізмі, що часто перероджується у феноменологічні дослідження. У цьому сенсі когнітивізм порушує філософські проблеми, однак сам спекулятивною філософією бути не прагне, радше намагається вирішувати старі натуралістичні, емпіричні та психологічні філософські проблеми. Нам відоме висловлювання Фодора, що «в інтелектуальній історії все відбувається двічі: спочатку як філософія, а потім як *cognitive science*».

По-друге, під час вирішення цих проблем модельний когнітивізм застосовує такі методи: 1) формулює проблему в термінах перетворення інформації; 2) намагається здефініювати точну когнітивну архітектуру, яка слугує вирішенню проблеми (структури, вміст, процеси); 3) артикулює когнітивний аналіз як алгоритмічну послідовність<sup>691</sup>. Такий когнітивізм є певною ідеальною моделлю, до якої багато концепцій, які називають себе когнітивістськими, ніколи не доростуть, бо їм бракує методологічного самоусвідомлення.

По-третє, когнітивізм часто асоціюється з різними конкурентними філософіями інтелекту. Можлива й часто домінантна тут позиція, особливо серед дослідників штучного інтелекту – це репрезентаціонізм, який можна охарактеризувати в такий спосіб: він може набувати форму компутаціонізму (наприклад, праці Джеррі Фодора), відповідно до якого репрезентування й опрацювання інформації є маніпуляцією символами: як такий компутаціонізм передбачає функціоналістську філософію, згідно з якою найважливішими є алгоритмічні структури, а когнітивна архітектура залишається мало істотною, оскільки ані вона

<sup>691</sup> Пор. Hogan P. C. *Cognitive Science, Literature, and the Arts. A Guide for Humanists*, New York and London 2003.

не має на ті структури впливу, ані ті структури не змінюють архітектуру. Дуже популярним у таких концепціях є погляд на інтелект як на комп'ютерну програму, а на мозок як на комп'ютер. Новою позицією є конекціонізм, що виходить з асоціонізму, для якого ключовими є так звані нейронні мережі. Семантичні моделі будуються тут на прикладі архітектури мозкових нейронних мереж, навіть якщо вони стосуються штучних витворів, таких як комп'ютер. Характерним є тут твердження про паралелізм і розпорошений характер мисельних процесів. Ще більш продвинутою позицією, яка необов'язково має виключати конекціонізм, є твердження про існування так званих концептуальних просторів (Ж. Факоньєр, М. Тюрнер, Петер Герденфорс). Особливо продуктивним у цьому підході є поняття сфер або царин, що витворюють позапоняттєвий ментальний рівень, який, проте, має колосальний вплив на поняття. Подібний характер мають також твердження про втілення понять та про їхній схематично-уявний (*image-schematic*) характер. У таких підходах наголошується на тому, що інтелект необов'язково має зводитись до алгоритмів, які оперують символами (хоча всі погоджуються щодо того, що він ними оперує), але що інтелект сам становить для себе певного роду небайдужу ділянку, яку можна за принципом аналогії порівняти з апіорними Кантовими формами. Образно в дусі цих напрямів мислення можна ствердити, що «ми живемо метафорами і в рамках метафор».

У дещо змодифікований спосіб філософії інтелекту, пов'язані з різними підходами в когнітивістиці, можна впорядкувати відповідно до трьох видів когнітивної архітектури, яка застосовується до моделювання процесів перетворення інформації. По-перше, це може бути репрезентаціонізм. Типовими термінами, які виступають в репрезентаціонізмі, є: довготривала і підручна пам'ять, знання й очікування. Також частим є тут моделювання мозку як комп'ютера<sup>692</sup>, так само часто говорять про серійність операцій (на відміну від паралельності конекціоністських мереж). Цьому підходові у філософському плані відповідає, як я вже згадував, функціоналізм, спадкоємець біхевіоризму, представниками якого є ранній Гіларі Путнам та Вільфрід Селларс. Згідно з цими дослідниками, ми можемо визначити ментальні стани за допомогою: 1) того, що зазвичай їх спричинює, 2) ефекту, який вони мають на інші ментальні стани 3) та який вплив вони мають на поведінку. Ментальні стани діють як програма в

<sup>692</sup> Див. Johnson-Laird P. N. *The Computer and the Mind*, Cambridge, MA 1988.

комп'ютері, незалежно від того, на якому комп'ютері вони проінстальовані і який матеріал їх співтворить. Згідно з супротивниками цього підходу, занадто багато сутностей треба було б визнати такими, що мають інтелект. В опозиції перебуває тут так званий мисельний «досвід китайського миру» Джона Серля, який доводить до абсурду ідею машини Алана Турінга. Машина Турінга оперує репрезентаціями, а її підпорядковані суворим принципам дії можна записати у вигляді машинної таблиці. Комп'ютер Турінга – це машина зі скінченною кількістю алгоритмів і дій. Серль аргументував, що вдала симуляція послугування символами китайської мови кимось, хто виконує виключно алгоритми синтаксису цієї мови, ще не є ідентичною зі знанням мови та її розумінням. Для цього потрібна інтенційність і свідомість<sup>693</sup>.

По-друге, ми можемо вирізнити архітектуру так само штучну, але конекціоністську, в якій одиниці є подібними до мозкових, але надзвичайної складності мозку. Тут говорять про *parallel distributed processing*: в цих архітектурах багато дій виконуються одночасно, а їхні репрезентації локалізуються не в одному мсці, а є розпорощеними (так, як у мозку).

По-третє, ми можемо осмислювати ментальні явища на зразок нейробіологічної архітектури. При виявленні нейробіологічної архітектури (мозку) дослідники зазвичай послуговуються еволюціонізмом як інтерпретативним поняттям, хоча еволюція відбувається також при конекціоністських моделях так званого штучного життя<sup>694</sup>. Варто зауважити, що якщо ми використовуємо нейробіологічну архітектуру як модель виявлення, то проблемою стає говоріння на тему феноменологічного рівня як такого, що перебуває в опозиції до метеріального або фізичного рівня. Тут легко визнавати також скрайні філософські підходи натуралістського редукціонізму або радикальний дуалізм. Від таких апорій нас намагається врятувати вже згаданий Серль, матеріалізм якого не нівелює феноменологічний рівень, у рам-

<sup>693</sup> Див. *Searle John R. Minds, Brains, and Programms // The Behavioral and Brain Sciences, vol. 3 (1980)*. Польський переклад *Umysty, mózgi i programy*, przeł. B. Chwedeńczuk // *Filozofia umyśtu*, wyb. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1995. Див. також: *Bechtel W. Philosophy of Mind. An Overview for Cognitive Science*, Hillsdale, New Jersey, Hove and London 1988; *Priest S. Theories of the Mind*, London 1991; *Zegleń U. Filozofia umyśtu. Dyskusja z naturalistycznymi koncepcjami umyśtu*, Toruń 2003; *Searle J. R. Umysł na nowo odkryty*, przeł. T. Baszniak, Warszawa 1999 (pwr. 1992).

<sup>694</sup> Див., напр. *Pallbo R. Mind as Evolution and Evolution as Such // The Evolution of Complexity*, ed. by F. Heylighen, Dordrecht 1997 і id., *Mind in Motion. The Utilization of Noise in the Cognitive Process*, Lund 1997.

ках якого, своєю чергою, ми мусимо послуговуватись першоособовою перспективою та інтенційністю. Його матеріалізм не є тотожним з фізикалізмом, хоча свідомість є, за його теорією, фізичною властивістю мозку.

Мовознавчі концепції у цьому феноменологічному просторі супроводжуються часто саме інтенціоналізмом та аналізом поширених уявлень на тему нашого інтелекту, так званої народної психології (*folk psychology*). В останні роки можна помітити надзвичайно інтенсивний приплід праць на тему свідомості, в яких використовуються найновіші досягнення нейрології<sup>695</sup>. Свідомості, яка іноді може перероджуватись в інтерсуб'єктивність, що є рівнозначне з визнанням суспільного характеру інтелекту *homo sapiens*.

Факультативно можна також згадати, що часто в рамках когнітивізму в мовознавстві та літературних дослідженнях трапляються також застосування поділу Стівена Гарнада на три рівні репрезетації – від найнижчого: образний, категоріальний, символічний. Поняттєвий рівень, про який зазвичай пишуть функціоналісти, є рівнем найбільш абстрактним і найменш залежним від когнітивної архітектури. Найцікавішими для когнітивістського мовознавства є категоріальний і образний рівні.

## 2. Когнітивна семантика і поетика

Найважливішими представниками когнітивної семантики є Джордж Лейкофф, Рональд Лангакер, Рей Джекендофф, Леонард Тальмі, Жиль Факоньєр та Марк Тюрнер (дехто зараховує сюди Анну Вежбіцьку, однак її мовознавчі дослідження свідчать про оригінальну і відмінну наукову парадигму)<sup>696</sup>.

Якщо йдеться про польське когнітивне мовознавство<sup>697</sup>, то тут треба назвати таких дослідників, як Ельжбета Гурська, Роман Каліш, Генрик Карделя, Кшиштоф Коржик, Томаш Кшешовський, Барбара Левандовська-Томашик, Ельжбета Табаковська, Каміла Туревич. На особливу увагу заслуговує етнолінгвістична концепція Єжи Бартмінського, яка розвивалась із 80-х

<sup>695</sup> Одним з найважливіших проявів цієї тенденції в літературознавстві є роман *Thinks (New York 2001)* Девіда Лоджа та теоретичне опрацювання проблеми свідомості в літературі: *Lodge D. Consciousness in the Novel. Connected Essays*, London 2002.

<sup>696</sup> Поп. *Kalisz R., Kubiński W. Dwadzieścia lat językoznawstwa kognitywnego w USA i w Polsce – próba bilansu // Językoznawstwo kognitywne. Wybór tekstów*, pod red. W. Kubińskiego, R. Kalisza, E. Modrzejewskiej, Gdańsk 1998.

<sup>697</sup> Поп. *Tabakowska E. Kognitywizm: obrazy z polskiej sceny, «Glossos» 1 (2001: Spring)*.

років. Проте ця теорія є ближчою до етнопсихолінгвістичних підходів, яка походить від славетної колись так званої гіпотези Сепіра-Ворфа про взаємозалежність мови й образу світу. Бартмінський чітко не визначає когнітивну архітектуру, яка була б придатною для реалізації його теоретичних моделей.

Найбільше значення для поезики мають такі терени когнітивістських проблем: теорія метафори (Лейкофф, Джонсон, Тернер)<sup>698</sup>; теорія прототипів і категоризацій (дослідження, які започаткувала в 70-ті роки ХХ століття Елеанора Рош)<sup>699</sup>; когнітивна граматика Рональда Лангакера<sup>700</sup>; теорія релеванції Дана Спербера та Дейде Вілсон<sup>701</sup>; когнітивна антропологія епістемології репрезентації Дана Спербера<sup>702</sup>, когнітивна поезика Рувена Цура<sup>703</sup>; теорія акту читання Кристофера Коллінза<sup>704</sup>; дослі-

<sup>698</sup> Lakoff G., Johnson M. *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988 i G. Lakoff, M. Turner. *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, London 1989; монографічний номер «Theoria et Historia Scientiarum»: *Metaphor. A Multidisciplinary Approach*, Toruń 2002; тексти таких авторів, як Zoltán Kövecses і Tomasz P. Krzeszowski в *Językoznawstwo kognitywne...*

<sup>699</sup> Rosch E. H. *Natural Categories*, «Cognitive Psychology» 4: 3 (1973 May); E. Rosch. *The Nature of Mental Codes for Color Categories*, «Journal of Experimental Psychology: Human Perception & Performance» 1: 4 (1975 Nov); *Cognition and Categorization*, ed. by E. Rosch, B. B. Lloyd, Hillsdale, N. J. New York 1978; F. Varela, E. Thompson and E. Rosch. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, Mass. 1991. Поп. J. R. Taylor. *Linguistic Categorization. Prototypes in Linguistic Theory*, Oxford 1995; польський переклад. *Kategoryzacja w języku: prototypy w teorii językoznawczej*, przeł. Anna Skucińska. Kraków 2001.

<sup>700</sup> Langacker R. W. *Foundations of Cognitive Grammar, vol. I: Theoretical Prerequisites*, Stanford 1987; id., *Wstęp do gramatyki kognitywnej*, przeł. O. W. Kubinścy // *Językoznawstwo kognitywne...*; id., *Wykłady z gramatyki kognitywnej: Kazimierz nad Wisłą, grudzień 1993*, pod red. H. Kardeli, przekł. z ang. Joanna Berej et al., Lublin 1995; K. Holmquist. *Implementing Cognitive Semantics*, Lund 1993. Див. *Imagery in Language. Festschrift in Honour of Professor Ronald W. Langacker*, ed. by B. Lewandowska-Tomaszczyk i A. Kwiatkowska, Frankfurt am Main 2004.

<sup>701</sup> Sperber D., Wilson D. *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford 1986; A. Pilkington. *Poetic Effects. A Relevance Theory Perspective*, Amsterdam, Philadelphia 2000. Див. польський переклад фрагменту праці Спербера і Вілсон, *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, przeł. M. B. Fedewicz // *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002.

<sup>702</sup> Sperber D. *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, Oxford 1996.

<sup>703</sup> Tsui R. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Amsterdam, London, NY, Tokyo 1992; id., *Poetic Rhythm: Structure and Performance: An Empirical Study in Cognitive Poetics*, Berne, New York 1998; id., *On the Shore of Nothingness: Space, Rhythm, and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic-Secular: a Study in Cognitive Poetics*, Exeter, Charlottesville, VA 2003.

<sup>704</sup> Collins C. *The Poetics of the Mind's Eye*, Philadelphia 1991.

дження таких когнітивних моделей, як сценарії, рамки, що їх започаткував Марвін Мінські<sup>705</sup>; концепція поезики інтелекту Раймонда Гіббса<sup>706</sup>; дослідження нарації і дискурсу Воліса Чейфа<sup>707</sup>; концепція концептуальних амальгам Жилія Факоньєра та Марка Тюрнера; проект когнітивної поезики Пітера Штоквелла<sup>708</sup>. Важливим може бути в Польщі також опрацювання поезики трансляції Ельжбети Табаковської<sup>709</sup>.

Когнітивна семантика бере свій початок у когнітивістиці, яка досліджує психологічні та інформатичні процеси, пов'язані зі здобуванням, організацією та використанням знання. З літературою й літературознавчою думкою найбільше, немов у природний спосіб, асоціюється когнітивне мовознавство, яке є витвором другої когнітивної революції<sup>710</sup>. Воно постало як реакція і бунт проти однічного підходу Н. Хомського<sup>711</sup>, який, незважаючи на те, що започаткував дослідження стосунків «мова і мозок», сформалізував синтаксис і відділив його від семантики. Найсуттєвішою для нашого аспекту буде тут когнітивна концепція метафори Лейкоффа і Джонсона, а також теорія концептуальних амальгам Факоньєра і

<sup>705</sup> Minsky M. *A Framework for Representing Knowledge // The Psychology of Computer Vision*, ed. by P. H. Winston, New York 1975; id., *The Society of Mind*, London 1988.

<sup>706</sup> Gibbs R. W., Jr. *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge 1994.

<sup>707</sup> Chafe W. *Discourse, Consciousness, and Time. The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*, Chicago, London 1994; idem, *Accessing the Mind Through Language // Of Thoughts, of Words. The Relation between Language and Mind. Proceedings of Nobel Symposium 92*, London 1995.

<sup>708</sup> Stockwell P. *Cognitive Poetics. An Introduction*, London and New York 2002. Можливо, легше було б тут говорити про проект когнітивної поезики дослідників, зосереджених навколо «Language and Literature» та Poetics and Linguistics Association (PALA). Див. *Cognitive Poetics in Practice*, ed. by J. Gavins, G. Steen, London 2003; *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, ed. by E. Semino, J. Culperer, Amsterdam, Philadelphia 2002.

<sup>709</sup> Tabakowska E. *Cognitive Linguistics and Poetics of Translation*, Tübingen 1993. Поп. Id., *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Kraków 2001. Першу когнітивну революцію в Польщі підтримав Богдан Овчарек зі своєю теорією оповіді. Див. *B. Owczarek. Dwa porządki opowiadania // Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, pod red. Z. Mitosek, Kraków 2004. У дещо іншій парадигмі функціонує Як Кордис: *J. Kordys. Mózg i znaki*, Warszawa 1991. Див. також id., *Sekret i kłamstwo // Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, op. cit.

<sup>710</sup> Див. *Muszyński Z. Kognitywistyka – rewolucja naukowa: jaka i gdzie? // Kognitywistyka. Problemy i perspektywy*, pod red. H. Kardeli, Z. Muszyńskiego i M. Rajewskiego, Lublin 2005; *S. Wrybel. Bezgłośnie rewolucje // Kognitywistyka...*, op. cit.; A. Pawelec, *Druga rewolucja kognitywistyczna // // Kognitywistyka...*, op. cit.

<sup>711</sup> Rosner K. *Noama Chomsky'ego próba rewolucji naukowej, t. I i II*, Warszawa 1995 i 1996.



Тернера<sup>712</sup>. Я не аналізуватиму тут детально тези Лейкоффа і Джонсона<sup>713</sup>, однак їхня теорія є тлом для пізніших досягнень Тернера. Істотною була б натомість стаття Майкла Редді про метафору проводу, яка концептуалізує дискурс про комунікацію<sup>714</sup>.

Як я вже згадував, когнітивна поетика є продовженням когнітивної семантики, що виросла почасти як продовження, почасти як опозиція до структуралізму. Структуралістська семантика, якщо нею взагалі займаються, є типовою об'єктивістською семантикою, з усталеними, чітко розмежованими так званими правильними значеннями. Натомість когнітивна семантика приносить більш складне поняття значення. Значення є в ній динамічним відношенням, що творить поняттєву структуру в рамках когнітивної системи, в якій поняттєві структури мають своє закорінення в досвіді тіла (значення не є незалежним, зокрема, від перцепції), натомість поняття є не класифікативними, а радше політипічними<sup>715</sup>, вони призводять до появи в інтелекті так званого прототипового ефекту: в ситуації непевності й неповного знання на тему контексту гіпотетичними цінностями будуть цінності, найбільш типові для суб'єкта і для даної спільноти. Важливою рисою понять є їхній схематично-уявний характер та зв'язок з емоціями<sup>716</sup>. В основі цього зв'язку лежить

<sup>712</sup> Fauconnier G., Turner M. Conceptual Projection and Middle Spaces, San Diego 1994; M. Turner, G. Fauconnier. Conceptual Integration and Formal Expression, «Journal of Metaphor and Symbolic Activity» 10, 1995: 3; M. Turner. The Literary Mind. The Origins of Thought and Language, Oxford, New York 1996; G. Fauconnier, M. Turner. The Way We Think. Conceptual Blendings and the Mind's Hidden Complexities, New York 2002; M. Turner. Amalgamatyczne opowieści, przeł. J. Płuciennik, «Teksty Drugie», w druku.; J. Płuciennik. Opowieści według Marka Turnera // Оповідання в перспективі badań porównawczych, op. cit.

<sup>713</sup> Див. вступ до їхньої книги авторства Т. Р. Krzeszowskiego // G. Lakoff, M. Johnson, op. cit.

<sup>714</sup> Поп. Reddy M. J. The Conduit Metaphor // Metaphor and Thought, ed. by A. Ortony, 1993 (стаття походить з 1979 р.).

<sup>715</sup> Для зручності використовую тут поняття, які вживає у Польщі в генетичних міркуваннях S. Sawicki. Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne // Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa, pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego, Kraków 1976; przedr. // id., Poetyka. Interpretacja. Sacrum, Warszawa 1981.

<sup>716</sup> Поп. Gärdenfors P. Conceptual Spaces. The Geometry of Thought, Cambridge, London 2000, s. 159–166; M. Johnson. The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason, Chicago, London 1987; G. Lakoff. Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind, Chicago and London 1987; L. Talmy. Relating Language to Other Cognitive Systems // Bolzano International School in Cognitive Analysis, Advances in Cognitive Semantics, Bolzano, September 1999; Figurative Language and Thought, ed. by A. N. Katz et al., N. Y., Oxford 1998; Figurative Language and Cognitive Science, ed. by R. P. Honeck, special issue of «Metaphor and Symbolic Activity. A Quarterly Journal» 11: 1, New Jersey 1996; Lakoff G., Turner M. More Than Cool Reason, op. cit.

голістична концепція інтелекту: емоції потрактовуються тут не як такі, що належать до витіснюваної сфери тіла, а як невід'ємно пов'язані чи просто іноді тотожні функції судження і процесам розумування (це виразно антикартезіанська точка зору)<sup>717</sup>. Антикартезіанство такого підходу поєднується зі свого роду «поверненням до тіла». Тезу про «втільнення інтелекту», мабуть, найкраще розвинув Марк Джонсон у «The Body in the Mind» (1987)<sup>718</sup>. На його думку, будь-яке мислення бере свій початок у тілесному досвіді. Різноманітні схеми уявлення, якими ми послуговуємося в нашому мисленні, було сформовано на ранніх стадіях розвитку під час оперування фізичними поверхнями, відстанями, силами, і вони слугують нам для опанування більш абстрактних способів мислення<sup>719</sup>. Схеми уявлення, за Джонсоном, не є ментальними образами, однак їхньою істотною рисою є просторовий характер. Ця остання теза є найпомітнішою у П. Герденфорса, який розвиває свою концепцію геометрії думки<sup>720</sup>.

### 3. Текст і фігури в нашому житті

Найвідомішою частиною когнітивного доробку мовознавства і поетики є, мабуть, когнітивна риторика в частині, яка стосується стилістичних фігур, що потрактовуються тут як щось значно суттєвіше, ніж стилістична декорація (прикрашання). Фігурою, якій присвячено до цього часу найбільше уваги, є метафора. Найбільш фундаментальною у цьому аспекті працею є класична і відома «Метафори в нашому житті» Лейкоффа і Джонсона (1980). Автори стверджують, що традиційно приймається таке хибне судження про метафору: всі конвенційні щоденні вживання мови є дослівними і жодне з них не є мета-

<sup>717</sup> Риторичну модель афектів як «зразків реакції [response]», пов'язану з судженням, розвиває також Hauser G. A. Introduction to Rhetorical Theory, New York 1986, особливо розд.: The Passions, s. 91–106. Як я вже вказував у Retoryce wzniosłości w dziele literackim, подібний голізм можна знайти, хоча й імплицитно, вже в Аристотеля. Тут цей голізм я розумію дуже загально, як «будь-яку доктрину, яка наголошує пріоритет цілості щодо частин». S. Blackburn. Holism // id., The Oxford Dictionary of Philosophy, Oxford, New York 1994, s. 177. Див. S. Priest. Theories of the Mind, London 1991. – S. 119–121.

<sup>718</sup> Розвиток цієї концепції міститься в Lakoff i Johnson, Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought, New York 1999.

<sup>719</sup> M. Johnson, op. cit. Поп. D. S. Miall. The Body in Literature: Mark Johnson, Metaphor, and Feeling, «Journal of Literary Semantics» 26, 1997: 3; R. Tsur. Some Comments on the Lakoffian Conception of Spatial Imagery, «Theoria et Historia Scientiarum» VI (1), 2002.

<sup>720</sup> Op. cit.

форичним; усі справи можуть бути зрозумілими буквально, тобто без метафори; тільки висловлювання буквальною мовою можуть бути істинними або хибними; всі поняття, які використовуються в граматиках, є буквальноними поняттями і ніколи – метафорами. Замість таких хибних тверджень когнітивісти, які досліджують метафору, припускають, що вона є, головним чином, концептуальним явищем, отже – не виключно, «суто» мовним. Концептуальна метафора витворює рамки нашого досвіду, ми, люди, живемо метафорами, в метафорах і через метафори – вони творять, як сказали б психологи, *gestalt* досвіду.

Кардинальними тезами когнітивної теорії метафори є такі: метафора є головним механізмом, за допомогою якого ми розуміємо абстрактні поняття та здійснюємо абстрактне мислення; більшість проблем ми розуміємо через метафори; метафора має передусім концептуальну, а не мовну природу; метафорична мова є поверхневою маніфестацією концептуальних метафор; однак існують неметафоричні основи розуміння – так само й метафоричне розуміння спирається на неметафоричне; метафора дозволяє зрозуміти відносно абстрактні речі через відносно конкретні речі.

Такі тези приймають когнітивісти, які досліджують природні мови під кутом зору концептуальних метафор. Важливою інновацією Лейкоффа і Джонсона були терміни: орієнтаційні метафори й онтологічні метафори. Перші з них, наприклад, «радісне піднесення», дозволяють нам функціонувати у світі, постачаючи тілесні відповідники абстрактних станів: якщо ми носимо голову нагорі і якщо вона для нас є важливою, то «верх» ми вважаємо важливішим, ніж «низ», у тому числі щодо більш абстрактних сфер дійсності. Такі концептуалізації світу мають відносно систематичний характер, тобто їхні маніфестації подибуємо в багатьох текстах даної мови і навіть у багатьох текстах різних мов. У випадку онтологічних метафор когнітивісти помічають істотність концептуалізацій у надаванні елементам світу своєрідної онтології: наприклад, час ми можемо концептуалізувати як субстанцію й казати, що він «тече в нас між пальців». Багато абстракцій ми розуміємо саме як субстанції, які перебувають у якійсь посудині. Так само емоції – ми знаходимо їх у собі як «рідини», які витискаються з «посудини» (див. поняття емоційальної експресії).

Однак для літературознавчих досліджень істотною буде, напевно, праця «*More than Cool Reason*» Лейкоффа і Марка Тернера (1989). Автори цієї книги намагаються популярно про-

демонструвати, що в літературі ми можемо віднайти індивідуальні авторські опрацювання концептуальних метафор, які функціонують універсально й у широкому вжитку. На відміну від формалізму – американського і російського, в яких можна знайти наголошення специфіки літератури і літературної мови, автори пишуть, що письменники є майстрами у вживанні звичайних, доступних усім знарядь. Більшість користувачів мови вживає метафори без усвідомлення цього факту, натомість письменники є більш свідомими і вмілими. Головною темою книги є, відповідно інтенції авторів, роль концептуальних метафор у поезії для дорослих і для дітей. Тому аналізовані в цій книзі приклади є не дуже витонченими. Письменики можуть розвинути (*extending*) поетичну метафору: якщо в розмовному мовленні ми знайдемо метафору «смерть – це сон», то Шекспіровий Гамлет може замислюватись, чи ми не будемо щось снити, коли заснемо. Поетична метафора може також бути опрацьованою (*elaborating*) через заповнення концептуальних щілин. Також цілком зрозуміло, що розмовні концептуальні метафори можуть зазнавати поетичної інвенції через піддавання їх сумніву чи формування складних слів (композицію).

Наприклад, Лейкофф і Тернер розмірковують, що робить схеми уявлень (концептуальні метафори) такими переконливими, що робить їх впливовими. Схеми є автоматичними, неусвідомлюваними і вважаються істинними. Джерела переконливої сили метафор можна вбачати в силі структурування: якщо ми почнемо сприймати «смерть як від'їзд», то можливо стає «нова подорож» і нове життя, яке йде за ним. Силою є й те, що в концептуальній метафорі «смерть – це від'їзд» можна знайти різні можливі варіанти для заповнення, тобто не все в цій схемі до кінця визначене, наприклад, засобом може бути машина, карета, човен тощо. Зате дорогу (абстрактну стежку, англ. *path*) може творити, наприклад, дорога в полі, автострада, річка і т. п. Існування цих недовизначених абстрактних щілин (англ. *slot*) у схемі призводить до того, що письменники можуть відзначитися творчою інвенцією, незважаючи на принципову банальність і типовість основних схем: це банальна схема, якщо ми концептуалізуємо життя як дорогу, але, наприклад, у вірші Емілі Дікінсон смерть подано як кучера (*coachman*) і ця зміна призводить до багатьох поетичних модифікацій. Можливо, це банально, коли ми подибуємо в Біблії концептуальну метафору «життя – це подорож», проте якщо цю метафору творчо розвинути, як у «Книзі приповістей»:

А путь праведних – ніби те  
світло ясне, що світить все більше та більше  
аж до повного дня! (Пр. 4, 18)

– тоді можна переконати в силі, яка приховується в недовизначеності концептуальних щілин. Поєднання концептуальної метафори «життя – це подорож» зі схемою «світла ясного» призводить до виникнення вже не банальної цілості, завдяки використанню пустої семантичної щілини: «ясність стежки». Легше можна буде зрозуміти прагнення Яна Дантишека, який в одному зі своїх віршів пише:

Spraw, byśmy na niebios szczyty,  
gdy życia urwie się ścieg,  
Zrzuciwszy grzechów granity,  
Wzniesli się biali, jak śnieg,  
Tam, gdzie Ty w Trójcy ukryty  
Królujesz po wieków wiek  
Pośród Twoich wiernych sług:  
Jeden mocny, wieczny Bóg.  
Amen

(«Зроби, щоб ми на вершини небес,  
коли порветься життя стібок,  
Скинувши граніти гріхів,  
Піднеслися білі, мов сніг,  
Туди, де Ти в Трійці єдиний,  
Царюєш на віки-вічні  
Серед Твоїх вірних слуг:  
Єдиний сильний, вічний Бог.  
Амін»).

Життя може бути концептуалізованим як дорога під гору, бо у схемі є семантична щілина для заповнення: «вертикальна й горизонтальна орієнтація стежки». На додачу можна згадати тут про іншу схему життя як тканини.

Також легше визначити приблизний ступінь інновації Герберта, коли той наказує нам концептуалізувати своє життя як «кола на воді», які закінчують своє життя на колінах у Бога:

dlaczego  
życie moje  
nie było jak kręgi na wodzie  
obudzonym w nieskończonych głębiach  
początkiem który rośnie  
układa się w słoje stopnie fałdy

by skopać spokojnie  
u twoich nieodgadniętych kolan  
(«чому

моє життя  
не було як кола на воді  
пробудженим у безкінечних глибинах  
початком який зростає  
вкладається в пласти сходинки брижі  
щоб спокійно сконати  
біля твоїх нерозгаданих колін»)

Ця інновація Герберта є можливою завдяки семантичній щілині у схемі, яку можна назвати «рівень складності пробігу стежки» та «медіум, через який пробігає стежка».

Інший різновид сили переконання міститься, за Лейкоффом і Тернером, у силі міркування, прихованій у метафорах: якщо «життя – це подорож», то ми можемо на таких схемах вільно оперувати, можемо спекулювати на їхній основі: наприклад, у якійсь текстовій маніфестації ми можемо знайти твердження, що якісь персонажі опинилися в сліпому завулку (наприклад, пара коханців). Це дозволяє створити нові текстові форми, які спираються на тій самій схемі уявлень: можна сказати, що персонажі можуть завернути й поїхати іншим шляхом.

Черговий різновид сили переконання ми можемо знайти в силі оцінювання, яка міститься в концептуальних метафорах. Виглядає на те, що цю властивість автори книги пов'язують з оцінним характером метафоричного переконання. Інакше кажучи: метафора є чимось більшим, ніж холодна оцінка й здоровий глузд (як у назві: more than cool reason)<sup>721</sup>. Якщо ми висловимо метафоричне судження про дійсність, воно буде більше пов'язане з її суб'єктивною оцінкою та емоційним характером нашого огляду. З цим різновидом сили асоціюється також сила автоматизації: концептуальні метафори зазвичай є неусвідомлюваними й через те легше піддаються автоматизації. З цього мало б випливати, що вишукані метафори, наприклад, Краківського авангарду, будуть менш переконливими, ніж романтичні метафори, які були ближчими розмовній концептуалізації дійсності.

Незважаючи на те, що в когнітивній поезитці домінує фігура, яку зазвичай називають метафорою, в когнітивістиці з'являються також аналізи інших традиційних фігур, наприклад, персоніфі-

<sup>721</sup> Найважливішим дослідником, який наголошує аксіологічні виміри метафори, є Томаш Крешовський (Tomasz Krzeszowski).



кації, гіперболи, градації<sup>722</sup> чи іронії<sup>723</sup>. Окрему увагу треба присвятити метонімії.

#### 4. Текст та інференційні механізми – метонімія

Уже внаслідок першої когнітивної революції виникла проблема метонімії. Роман Якобсон, відомий російський формаліст і структураліст, займався у Гарварді проблемами зв'язку мови і мозку. В процесі своїх мовознавчих досліджень він прийняв розрізнення, присутні вже у Фердінанда де Соссюра: на його думку, ми маємо справу з двома комплементарними, але радикально протилежними вживаннями мови: селекцією (субституція) та комбінацією. Селекція – це сфера подібності і метафори, а комбінація (суміжність) – це сфера метонімії<sup>724</sup>. Якобсон досліджував мову пацієнтів, хворих на так звану афазію. Афазія – це тип порушень мовлення, який не є наслідком дефектів артикуляційних органів, а є результатом ушкодження деяких ділянок мозку у зв'язку з травмою або після хвороб, пов'язаних з нервовою системою. Вона є предметом досліджень у психіатрії, психології та мовознавстві. У мовознавстві розрізняють, за Якобсоном, два різновиди афазії: афазію селекції (подібності), яка є частковою або цілковитою втратою здатності називати предмети, тобто вибирати з лексичного запасу відповідні слова (паралалія). В цьому виді пошкодження спостерігається велике контекстове узалежнення висловлювання – хворий каже: «Йде дощ» тільки тоді, коли він дійсно йде. Він у стані контекстово висловлювати речення: «В мене добра квартира, передпокій, спальня, кухня», однак не може подати відповідника слову «кавалери», бо тоді настає необхідність синонімізації. Афатики цього типу не можуть перейти від індексу або ікони до словесного символу («компас, я знаю для чого ця річ, вона вказує на північ»). Вони втрачають також метамову та стилістичну варіантизацію (послугуються одним ідіолектом). У їхніх висловлюваннях домінує метонімія: говорять «виделка» замість «ніж»,

<sup>722</sup> Див. *Pluciennik J.* Figury niewyobrażalnego...; *Holmqvist, Pluciennik.* "Many, many", Gradation and a Mimesis of Emotions // *Textual Secrets*, ed. by S. Csabi, and J. Zerkowitz, Budapest 2002.

<sup>723</sup> Див. *Sperber D. i Wilson D.* Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem, op. cit. Стаття з'явилася спочатку в «*Poétique*» 36 (1978), а пізніше була вміщена до когнітивно-прагматичної теорії релеванції у книзі *Relevance*, op. cit.

<sup>724</sup> *Jakobson R.* Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych (cz. II, książki Jakobsona i M. Halle, *Fundamentals of Language*, Gravenhage 1956.

«стіл» замість «лампа», «палити» замість «люлька», «їсти» замість «тостер».

Другим типом афазії є афазія комбінації (суміжності): це часткова або цілковита втрата здатності сполучення мовних елементів у більшій цілості. Симптомами є аграматизм, хаотичний порядок, брак у тексті сполучників і займенників, порушення синтаксису. Внаслідок цього з'являються висловлювання в так званому телеграфічному стилі, може спостерігатися відсутність флексій, пропуск дериватів (письменник – писання – письмо).

Проте сильною тезою Якобсона було те, що оті обидві мови – які спираються на метонімію й на метафору – є настільки всеприсутні в мові, що їх можна знайти також і в інших мовних різновидах, у тому числі в літературі. Романтизм і символізм мають тенденцію послугуватись метафорою, реалізм – метонімією. Мало того, їх можна знайти також і в немовних текстах; наприклад, образотворче мистецтво і фільм послугуються метонімією. Метафора була б явищем значно більш типовим для мовних текстів, бо вона має внутрішньомовний характер, а метонімія натомість – яка спирається на референтивні процеси – зовнішньомовний. У такий спосіб пояснює існування двох типів оповідань Богдан Овчарек. У його концепції сюжетна оповідь спирається на синтагматичні стосунки, а відтак на метонімію, а несюжетна оповідь має тенденцію до інтенсивного вживання парадигматичного порядку, тож вона стоїть ближче до метафори<sup>725</sup>.

Праця Якобсона, незважаючи на те, що з точки зору психіатрії на сьогодні викликає сумніви, все ще є інспіративним джерелом розмірковувань про метонімію. Більшість досліджень у рамках когнітивного мовознавства вказує на її величезну роль в інференціях під час розуміння тексту<sup>726</sup>. Однак метонімія керує не тільки розумінням тексту, а й його виробництвом. На-

<sup>725</sup> *Owaczarek*, Op. cit., s. 146–147.

<sup>726</sup> *Barcelona A.* The Case for a Metonymic Basis of Pragmatic Inferencing: Evidence from Jokes and Funny Anecdotes // *Metonymy and Pragmatic Inferencing*, ed. by K. Panther and L. Thornburg, Amsterdam/Philadelphia 2003; id., On the Ubiquity and Multiple-Level Operation Metonymy // *Cognitive Linguistics Today*, ed. by B. Lewandowska-Tomaszczyk & K. Turewicz, Frankfurt a. M. 2002; id., Clarifying and Applying the Notions of Metaphor and Metonymy within Cognitive Linguistics: an Update // *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, ed. by R. Dirven and R. Pörrings, Berlin 2002; id., On the Plausibility of Claiming a Metonymic Motivation for Conceptual Metaphor // *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*, ed. by A. Barcelona, Berlin 2000. Див. також *Holmqvist K., Pluciennik J.* Princess Antonomasia and the Quixotism of Culture, у друкованій, *Tropical Truth*, ed. by B. Nerlich and A. Burkhardt.

приклад, згідно з Лейкоффом і Тернером, в обох випадках можна зауважити певного роду протиставлення метафори і метонімії. Адже метафора вимагає дві концептуальні сфери, одна з яких розуміється в термінах другої, причому істотною рисою метафори є відлеглість концептуальних сфер. Натомість у метонімії маємо тільки одну концептуальну сферу, тож відображення і зв'язок двох речей відбувається в рамках однієї сфери. Щоб з'ясувати роль метонімії в поезії, Тернер і Лейкофф послуговуються твором Вільяма Карлоса Вільямса «This Is Just to Say».

I have eaten  
the plums  
that were in  
the icebox  
and which  
you were probably  
saving  
for breakfast  
Forgive me  
they were delicious  
so sweet  
and so cold

У цьому вірші снідання сливами з холодильника є метонімічною алюзією до певного популярного еротичного сценарію. Подібно в індійській теорії сугестії: очерет і пропозиція пройти через очерет у культурі Індії вважається алюзією до потенційного сексуального акту за принципом метонімії і конвенційного, культурно обумовленого знання про те, як поводити себе коханці. Дуже істотною властивістю метонімії є їхнє конвенціоналізування: завдяки їй стає можливою дія автоматичної референції, як у банальних прикладах із журналістської праці:

«Вашингтон починає переговори з Бін Ладеном.»

«Білий Дім не сказав нічого нового.»

«Вол Стріт впала в паніку.»

«Голівуд продукує дедалі більше фільмів жахів.»

«Париж уже не диктує моду всьому світові.»

«Гітлер будує дороги по всій Німеччині.»

Різні назви географічних місць репрезентують у більшості прикладів конкретних людей, які приймають рішення і «населя-

ють» невелику частину цих місць. Тож суміжність у рамках однієї «сфери географічного простору» вимагає вживання географічної назви для позначення людей, пов'язаних з репрезентованими просторами. Тут чітко проглядає неточність метонімічної референції: шкала суміжності об'єктів є непорівнювальною у випадку назви міста і назви конкретного будинку («Білий Дім»). В останньому випадку назва того, хто приймає рішення, представляє виконавців дії.

Можливими є також нові, менш банальні, ніж ті, про які щойно йшлося, метонімічні вирази в контексті, які також слугують референції: «Бутербродові не терпиться, щоб його скуштували» (The ham sandwich is getting impatient for his check). У цьому прикладі можна побачити своєрідну парадигматичну точку зору мовця, який називає дійсність з перспективи власних виконуваних дій (подібно лікар може в лікарні спитати медсестру: «Де лежить це розбите стегно, яке привезли годину тому?»)<sup>727</sup>.

Дуже характерною є скорочена репрезентація цілих сценаріїв за допомогою культурно вмотивованих метонімічних виразів, як у фразеологізмах: «Волочитися за спідницями»; «Попросити руки»; «Випити келих до дна». Тут певні фрагменти відомих сценаріїв репрезентують дуже нечітко відокремлені й окреслені цілі сценарії. Можливим є також оперування сценаріями та їхньою метонімічною репрезентацією у менш конвенційний спосіб. Зазвичай такі комунікати потрактовуються у термінах конверсативної імплікатури. Наприклад, «Джон був голодний і ввійшов до ресторану. Він замовив омара в офіціанта. Приготування зайняло багато часу. Тому, виходячи, він залишив трохи чайових». Інференцією є те, що «Джон з'їв омара». Це міркування є можливим лише завдяки метонімії як універсальному ментальному механізму. Метонімічні міркування над готовими в нашому розумі сценаріями є часто мотивом досліджень про нарацію.

<sup>727</sup> Про точку зору з'явилося вже чимало праць, у тому числі когнітивних. Часто про подібні питання пишуть, використовуючи також термін «профілювання». Див. Bartmiński J. Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata // Językowy obraz świata, pod red. J. Bartmińskiego, Lublin 1990; Profilowanie w języku i w tekście, pod red. J. Bartmińskiego i R. Tokarskiego, Lublin 1998; H. Kardela i A. Kędra-Kardela. Punkt widzenia w utworze literackim. Kognitywna analiza narratologiczna utworu Adama Zagajewskiego W cudzym pięknie // Punkt widzenia w tekście i w dyskursie, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej i R. Nycza, Lublin 2004; див. також інші статті, вміщені в Punkt widzenia w tekście i dyskursie...

## 5. Автор тексту: креативність і когнітивістика<sup>728</sup>

У традиційному літературознавстві XIX століття часто креативність авторів розглядалась як результат натхнення, якщо не надприродного, то напевно дещо таємничого й магічного. Однак у XX столітті літературну творчість було піддано дуже потужній десакаралізації. Наслідком цих десакаралізаційних процесів є сучасне зацікавлення проблемою «стереотипності і креативності» серед дослідників так званого штучного інтелекту в рамках когнітивістики. Визнаним авторитетом у цій сфері є Маргаріт Боден з Англії. У своїх головній книзі про креативність з 1990 року<sup>729</sup> вона твердить, що проблему креативності можна висвітлювати за допомогою інформатики і штучного інтелекту, за допомогою методів, які в них використовуються, а також те, що комп'ютери можуть, напевно, в майбутньому здаватися людям креативними й розпізнавати креативність, хоча – можливо, всупереч очікуванням багатьох – вони не можуть бути креативними насправді. Варто наголосити, що цей тип досліджень відрізняється від когнітивної семантики тим, що головною когнітивною архітектурою, яка береться в ній до уваги, є нейробіологічна архітектура, натомість у дослідженнях Боден базу становить штучна архітектура комп'ютерів.

Треба попередити, що дослідників з кіл когнітивістики, як і звичайних психологів, цікавить не тільки художня креативність. Предметом осмислення є передусім креативність науковців, інвенція відкривачів та вчених, те, що Боден називає *thinking the impossible*, «мислення неможливого». Ця проблема тільки на перший погляд може не обходити теоретика літератури. Як я вже писав, від часів Томаса Куна і його «Структури наукових революцій» (1962) філософія науки та її історія значно риторикувалися.

Що, згідно з найновішими когнітивістськими дослідженнями, є сутністю креативності? Окрім хаосу і випадковості, спонтанності й непередбачуваності, сутністю креативності є, за Боден, обмеження [*constraints*]. По-перше, навіть піддані правилам і алгоритмам процеси не є цілковито детермінованими. Про це знав уже Людвіг Вітгенштайн, коли писав про правила мовних

<sup>728</sup> Змінені фрагменти цього розділу є частиною статті *Pluciennik J.* Stereotypy i kreacyjność a literatura // *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, pod red. W. Boleckiego i G. Gazdy, Warszawa 2003.

<sup>729</sup> *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, New York, 1991. Див. також *Précis of The Creative Mind: Myths and Mechanism*, «Behavioral and Brain Sciences» 1994, 17. – S. 519–570.

ігор. Правила мовних ігор вказують напрямок, але не детермінують усі кроки<sup>730</sup>. По-друге, хаос і випадковість, спонтанність і непередбачуваність можуть знайти своє місце в рамках певних стилів і конвенцій, подібно як вони мають місце у джазовій імпровізації<sup>731</sup>. Тож стереотипи, в термінологічному полі яких перебувають, зокрема, такі терміни, як схема, зразок культури, конвенція (в тому числі жанрова), зразок і шаблон<sup>732</sup>, зовсім не виключають креативності<sup>733</sup>.

Міркування Боден на цю тему до певної міри збігаються з деякими пропозиціями естетики Метью Ремплі чи останніми теоретичними пропозиціями когнітивіста й літературознавця Марка Тернера. Ремплі пропонує не виключати алгоритмів з дослідження креативності, проте внаслідок цього постулює також доповнення правил й алгоритмів надзвичайно важким для розуміння чинником удачі [*good luck*] (поняття, яке походить з філософії моралі). Він навіть стверджує, що удача є значно кращою, ніж більш таємничий чинник уяви<sup>734</sup>. Іншої думки дотримується Марк Тернер, який, разом з Жилем Факоньєром, створив концепцію так званих концептуальних амальгам<sup>735</sup>. Згідно з авторами цієї концепції, людська уява – місце дії концептуальних амальгам, які є витвором людської (у видовому значенні *homo sapiens*) креативності та звичайного людського розуму. Як показують Тернер і Факоньєр, а також раніше Лейкофф і Тернер<sup>736</sup>, схем уяви, частину яких можна назвати також стереотипами уяви (коли схеми усвідомлюються і коли ми хочемо вказати на свою дистанцію щодо них, ми називаємо їх стереотипами), є підставою дії менш звичайної, літературної уяви. Як у звичайних діях мовного розуму, так і в літературній діяльності механізми є однаковими; по суті, ми всюди стикаємося з

<sup>730</sup> Див. *Rampley M.*, op. cit. – S. 272–273.

<sup>731</sup> На тему когнітивної теорії музики та музичності у стосунку до літератури див. *Hogan P. C.* *Cognitive Science, Literature, and the Arts...*, op. cit.

<sup>732</sup> *Walińska H.* «Stereotyp» – pole terminologiczne, «Acta Universitatis Wratislaviensis». No. 240. *Prace Literackie XVI*, s. 47. *Pop. Z. Mitosek.* *Literatura i stereotypy*, Wrocław 1974.

<sup>733</sup> Див. зауваги про конвенціональність далі.

<sup>734</sup> *Rampley M.*, op. cit. – S. 276–278.

<sup>735</sup> До названих раніше праць можна додати: *Fauconnier G., Turner M.* *Tworzenie amalgamatów jako jeden z głównych procesów w gramatyce*, przeł. W. Kubiński, D. Stanulewicz // *Językoznawstwo kognitywne II. Zjawiska pragmatyczne*, pod red. W. Kubińskiego, D. Stanulewicz, Gdańsk 2001; *C. A. Hamilton, R. Schneider.* *From Iser to Turner and Beyond: Reception Theory Meets Cognitive Criticism*, «Style» Vol. 36:4, 2002: Winter.

<sup>736</sup> *Lakoff G., Turner M.* *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, op. cit.



літературним розумом, тож література не є нічим надзвичайним. Людина використовує концептуальні амальгами щодня, вони лише мають перевагу в літературі та в інших творах культури. Варто наголосити, що тут вихідною точкою є нейробіологічна когнітивна архітектура. Комп'ютери радше мають навчатися мислення за зразком мозку, навіть якщо це асоціюється з попустом для неточності й помилок.

Мотив людської креативності, помітний у діях мови, був присутній уже в прекогнітивістського Поля Рікера в його книзі про метафору<sup>737</sup>. Метафора і нарація цікавлять Рікера під тим кутом зору, що вони є місцем прояву креативності мови і продуктивної уяви. Проте у Рікера йдеться також про порушення мовного коду в процесі метафоризування. Під час інтерпретації напруження, яке є наслідком отого порушення, відбувається уявне переміщення семантичних полів. Натомість у когнітивній семантиці йшлося б радше про проекцію семантичних властивостей з однієї семантичної сфери на іншу. Боден пише тут про «мапування», дослідження і трансформацію концептуальних просторів (METCS – Mapping Exploration Transformation of Conceptual Spaces). Подібне можна знайти у Тернера і Факоньєра.

Чи така креативність, у семантичних категоріях, може прислужитися теорії літератури? У працях, присвячених креативності, часто наголошено, що новизна не є достатньою рисою креативності, подібно як не є нею оригінальність (польський дослідник проблеми шедеврів, Александер Береза, додає до неї невідтворюваність і самототожність)<sup>738</sup>. Зазвичай також говорять про цінність такої новизни. Новизна, інновація мусить мати якесь принципове значення у культурно визначених рамках. Крім того, як критерій креативності додається також непередбачуваність (Боден)<sup>739</sup> або неочікуваність (С. Гарнад)<sup>740</sup>. Дуже цікавим видається в цьому контексті висловлювання Пастера, що «нагода сприяє підготовленому розумові». Як свідчить Стівен Гарнад, Пастер мав на увазі приготування розуму за допомогою освіти і навчання, інакше кажучи, приготування через набуття відповідно великої кількості мисельного матеріалу. Подібно розмірковує філософ-когнітивіст Мерлін Дональд<sup>741</sup>,

<sup>737</sup> Ricoeur P. *The Rule of Metaphor*, transl. by R. Czerny, Toronto 1977.

<sup>738</sup> Bereza A. Arcydzieło i stereotyp. (Z zagadnień wartościowania), «Acta Universitatis Wratislaviensis». No. 240. Prace Literackie XVI.

<sup>739</sup> Boden M. Creativity and Unpredictability, «SEHR» 4:2, 1995.

<sup>740</sup> Harnad S. Creativity: Method or Magic, <http://www.ecs.coton.ac.uk/~harnad/Papers/>

<sup>741</sup> Donald M. *A Mind So Rare. The Evolution of Human Consciousness*, New York, London 2001.

який пише про емуляцію та модифікацію творів попередників, що здійснюють великі митці і письменники, так само як і науковці<sup>742</sup>. Креативність, за Дональдом, не може сприйматися поза культурним контекстом, незважаючи на те, що останнє слово належить людській особі. Успіх у будь-якій царині творчості залежить від набуття талановитої особи й інтегрування її в культуру. Інтелекти можуть бути творчими, якщо становлять важливе завершення якоїсь галузі цілої системи культури. За сприятливих обставин когнітивні джерела всієї культури можуть зосередитись в одному розумі і спричинити цим самим надзвичайний вибух креативності. Таким чином у Шекспірі, пише Дональд, зосередилися культурні запаси всієї елізаветинської Англії, а в інтелекті Дікенса – вікторіанської<sup>743</sup>. Підтвердження такої перспективи знаходимо у класика когнітивістики, Нобелівського лауреата Герберта Сімона, який багаторазово наголошував, що креативність вимагає кільканадцятирічних досліджень у цій галузі<sup>744</sup>.

В осмисленні креативності в рамках когнітивістики – трохи парадоксально – домінує об'єктивне мислення, яке шукає риси креативності в предметах, її витворах: новизна, оригінальність, неповторність, неочікуваність чи непередбачуваність, як і цінність – усе це є рисами креативності.

Мабуть, саме таке розуміння має шанси з'явитися в естетичних і літературознавчих дослідженнях, хоча йому далеко до теоретичного в'яснення механізмів креативності. Наприклад, у концепції Боден певні суб'єктні аспекти людської креативності, як свідчать психіатри, запрошені до дискусії про цю книгу, сором'язливо оминаються (йдеться, наприклад, про вплив патологічних станів на творчість, а також про весь мотиваційно-емоціональний простір суб'єктності творця). Можливо, це викликано тим, що авторка зосередилася на штучних когнітивних архітектурах. Найважливішими із суб'єктних аспектів є мотиваційна та емоціональна сфери, які по-особливому сильно дають про себе знати в тих пунктах дискусії на тему креативності, коли йдеться про її стосунки з божевіллям чи хворо-

<sup>742</sup> Про літературно-художню емуляцію в історичному аспекті пише А. Фулінська. *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.

<sup>743</sup> Ibid., s. 299–230.

<sup>744</sup> Див. Simon H. A. *Models of Discovery: and Other Topics in the Methods of Science*, Dordrecht, Boston 1977.

бою<sup>745</sup>. Адже безсумнівним фактом у психіатрії є надзвичайна мотивація визначних особистостей до креативних дій і досягнення успіху в певній сфері діяльності. Мотиваційний та емоціональний аспекти можуть виявлятися також у предметних обумовленнях креативності: адже цінність креативності буде практично помітною в надзвичайному переживанні літературних творів (хоча, з іншого боку, стереотипність також може слугувати емоціональному залученню, як свідчать про це хоча б стереотипні сюжети сентиментального роману, які полегшують процеси ідентифікації<sup>746</sup>). Лише на одному цьому прикладі можна побачити, якими різними можуть бути підходи до проблеми креативності залежно від місця в історико-літературному процесі, який займають як літературний твір, що є предметом аналізу, так і суб'єкт інтерпретації.

## 6. Читач тексту: амальгамні оповіді, емоції та емпатія<sup>747</sup>

У когнітивній семантиці наголошено динамічну природу значення. Значення не є, як це описувалось у класичному структуралізмі, результатом виключно складної структури, яка існує в абстрактному просторі суспільних конвенцій. Значення не є інформацією, яка переноситься від надавача до реципієнта невидимим посередником. Майкл Редді показав усю помилковість такої концептуалізації. Згідно з цим, поняття не є «посудиною» зі стабільним і конкретним «вмістом». Значення, відповідно до праць Тернера<sup>748</sup>, будується в нашому інтелекті в процесі значною мірою неусвідомлюваних інференцій, які супроводжуються перекиданням від однієї семантичної царини до іншої, з одного концептуального простору до іншого. Ця динаміка семантики (яка інкорпорує традиційну прагматику) впливає з архітектури нашого мозку. Тернер пише, що візуальні перцепції кольору, фактури, руху, форми, топологічних атрибутів, структури частина-ціле і т. п. виступають розсіяними в наших мізках у фрагментарний спосіб. Зазвичай вони не накопичуються в якомусь

<sup>745</sup> Див. *Sandblom P.* Creativity and Disease: How Illness Affects Literature, Art, and Music, New York, London 1992; *Rothenberg A.* Creativity and Madness. New Findings and Old Stereotypes, Baltimore, London 1990; *Creativity in the Arts*, ed. by V. Tomas, Prentice-Hall, New Jersey 1964.

<sup>746</sup> *Zawadzka J.* Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej I połowy XIX wieku, Warszawa 1997.

<sup>747</sup> Змінені фрагменти цього розділу є частиною в *Pluciennik J.* Opowieści według Marka Turnera, op. cit.

<sup>748</sup> *Double-scoped stories*, 2002. *Opowieści amalgamatyczne*, przeł. J. Ptuciennik.

одному місці<sup>749</sup>. Тож поняття в нашому інтелекті здаються одиничними, але вони локалізуються у різних ділянках. Тому ми повинні, згідно з Тернером і Факоньєра, говорити про семантику з різними ментальними просторами і перекидання з одного простору на інший. Тернер підсумовує: значення – це не депозит, який залишається в понятті-посудині. Значення є живим і активним, динамічним і розсосередженим, сконструйованим для локальних цілей пізнання і діяльності. Значення не є ментальними предметами, обмеженими концептуальними місцями, вони є радше складними операціями накидання, поєднання, обмеження, злиття та інтеграції в багатьох просторах. Значення є параболічним і літературним за своєю природою<sup>750</sup>.

Одним з найбільш приголомшливих у когнітивній семантиці є твердження про неусвідомлювані процеси, присутні в усіх явищах, про які йде мова. Більшість процесів є непомітними за рамками аналізу. Проте така неусвідомлюваність не обов'язково свідчить про зв'язки з психоаналізом Фрейда чи з гнозисом на зразок так званої аналітичної психології Юнга. Наголошення на неусвідомлюваному когнітивних процесів особливо приголомшливе у дослідників, які продовжують першу когнітивну революцію або функціоналістський підхід; тут можна навести як приклад правила універсальної граматики Ноама Хомського чи мову думки Джеррі Фодора<sup>751</sup>. Особливо в цих дослідників раціоналізм і комп'ютаціонізм виключають будь-які фрейдівські віталізми чи гнозис Юнга. У згаданій теорії Тернера семантичні механізми підлягають правилам праці мозку і там треба шукати виявлення їхньої природи. Матеріалістична перспектива Тюрнера, як здається, не є редукаціоністською: розум не є «як комп'ютер» і велике значення має те, що наш розум є втіленим. Але оте втілення не означає водночас тотожності мозку і розуму.

Наступним важливим елементом цієї теорії є концептуальна амальгама й амальгамність як первинна людська здатність, яка робить з людей насправді людські істоти. Жиль Факоньєр і Марк Тернер у «*The Way We Think*»<sup>752</sup> осмислюють специфічно людську здатність до злиття різних інтелектуальних просторів. Злиття є головною ментальною дією з конститутивними і домінуючими принципами, яке відіграє ключову роль у появі нашо-

<sup>749</sup> *Turner M.* The Literary Mind. Op. cit, s. 110.

<sup>750</sup> *Ibid.*, s. 106.

<sup>751</sup> *Fodor J. A.* Ekspersi od wiazów: język myślnski i jego semantyka, przeł. M. Gokieli, Warszawa 2001.

<sup>752</sup> *Fauconnier G., Turner M.* The Way We Think..., op. cit.

го виду. Ментальна операція злиття, згідно з тим, що говорять Тернер і Факоньєр, є головною частиною нашої природи і ця здатність до змішування часто дуже несумісних концептуальних просторів відрізняє нас від інших видів. «Злиті простори виконують когнітивну роль у найповнішому вимірі. Вони забезпечують інференцію, емоції, творчі дії і згідно з цим залишають свій слід у реальному світі»<sup>753</sup>. Злиття є фундаментальним на найбільш первинних рівнях перцепції, розуміння і пам'яті<sup>754</sup>.

Амальгами, які є результатом злиття, за Тернером, можна знайти на різних рівнях мови, і не тільки в мові. Дуже типовою амальгамою є персонаж Мікі Маус або будь-який тваринний персонаж з казок чи коміксів. Але амальгами можна знайти у різних оповідях, в тому числі розмовних і журналістських. Для прикладу Тернер цитує звіт про змагання між катамараном Great America II і кораблем Northern Light:

«As we went to press, Rich Wilson and Bill Biewenga (the crew of the catamaran) were barely maintaining a 4.5 day lead over the ghost of the clipper Northern Light, whose record run from San Francisco to Boston they're trying to beat. In 1853, the clipper made the passage in 76 days, 8 hours».<sup>755</sup>

Неможливий простір, у якому ми знаходимо перегони двох суден, настільки віддалених одне від одного в часі, можна порівняти з уявленням про тварину, яка говорить, і багатьма іншими прикладами злиття. Для теоретиків літератури, напевно, буде цікавим, що в «The Way We Think» Факоньєр і Тернер стверджують, що типову амальгаму можна знайти в драматичному персонажі на сцені<sup>756</sup>. Читач у романі – це також амальгама<sup>757</sup>. Автори «The Way We Think» звертаються до дуже добре відомого факту в історії театру та історії естетичних доктрин – існування актів реального втручання глядачів у розігрування п'єси на сцені. Сюди, напевно, треба було б додати також факт плачу разом з Анною Кареніною під час читання роману. Варто наголосити, що когнітивна семантика часто твердить про неможливість чіткого розмежування класичної семантики і прагматики. Когнітивна семантика інкорпорує прагматику в тому сенсі, що визнає роль суб'єктивності, закодованої в мові. А це може нашоствхнути нас на наступне поняття, необхідне для вияснення цієї проблематики – поняття емпатії.

<sup>753</sup> Turner. The Literary Mind. – S. 74.

<sup>754</sup> Ibid. – S. 110.

<sup>755</sup> Ibid. – S. 67.

<sup>756</sup> The Way We Think. – S. 266–267.

<sup>757</sup> Turner. Amalgamatyczne opowieści.

Шлях Тернера до поняття концептуальних амальгам пролягав через поняття персоніфікації<sup>758</sup>. Це явище дуже поширене, проте, незважаючи на свою видиму банальність, немає згоди щодо її характеру. Декому хотілось би бачити в персоніфікації метафору<sup>759</sup>. Єжи Зьомек, польський дослідник риторичних фігур, не погоджується з цим поглядом: «Усупереч думці багатьох дослідників, персоніфікація не є метафорою, тому що немає тут характерних для метафори видалень частини значень (конотацій) і вибору значенневої домінанти»<sup>760</sup>. Натомість Лейкофф і Джонсон потрактовують персоніфікації як онтологічні метафори. Приклади, які вони аналізують, є реченнями, почерпнутими з розмовної мови:

«Його теорія допомогла мені зрозуміти поведінку курей, яких вигодовують промислово.»

«Цей факт свідчить проти відомих теорій» і т. п.<sup>761</sup>.

Цілковито інший онтологічний статус надається у цих прикладах теорії, яка персоніфікується.

Деякі складніше розуміння персоніфікації пропонують Лейкофф і Тернер, які потрактовують персоніфікативні механізми як такі, що належать до процесів і метафор так званого загального або категоріального рівня (generic)<sup>762</sup>. На їхню думку, найкраще видно персоніфікацію в концептуальній метафорі: «Події є діями» (events are actions). Наприклад, у літературному виразі: «Смерть – це Жнець»<sup>763</sup>, маємо класичне перетворення певної події у дію, з відповідними акторами і предметами дії.

Продовжує цю думку Марк Тернер у книзі «The Literary Mind», в якій звертає увагу на істотну рису концептуальної метафори «Події є діями», накидання просторової та тілесної структури досвіду на непросторові й нетілесні явища<sup>764</sup>. Сказати, що «Ця ідея захопила мене», – це накинути непросторовому явищу просторовий характер. Особливе місце на тлі інших концептуальних структур має, згідно з Тернером, концептуальна метафора: «Мислитель є мандрівником і маніпулятором» (A thinker is a mover and a manipulator). Ця метафора присутня у таких

<sup>758</sup> Див. Про персоніфікацію такж розділ у *Pluciennik J. Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Łódź 2002 (II wyd., Kraków 2004).

<sup>759</sup> Valesio P. *Zarys studium personifikacji*, przeł. K. Falicka, «Pamiętnik Literacki» LXXVII, 1986: 4. – S. 282.

<sup>760</sup> Ziomek J. *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990. – S. 231.

<sup>761</sup> Lakoff G., Johnson M., op. cit. – S. 56–57.

<sup>762</sup> Lakoff G., Turner M., op. cit. – S. 72–82.

<sup>763</sup> Ibid. – S. 78.

<sup>764</sup> Turner. The Literary Mind... – S. 36–37.



літературних творах, як «Pilgrim's Progress» Буньяна чи «Божественна комедія» Данте. Тернер звертається також до містичних творів Яна від Хреста, який накидає на свою містичну спілку з Богом структуру подорожі до Бога, сходження на гору. Так само Марсель Пруст у романі «В пошуках утраченого часу» накидає персоніфікативну структуру на ментальні події<sup>765</sup>. За допомогою персоніфікації можна легко описати процес накидання певних семантичних цінностей з одного поняттєвого простору на інший. І саме в персоніфікації помітний сильний зв'язок риторичних фігур й емпатії як основного психологічного процесу.

В контексті досліджень про риторичні фігури найсуттєвішою видається ідентифікація. Підтвердження цьому можна знайти в «The Literary Mind», коли Тернер говорить про стосунки «частина-ціле»: «Коли ми спостерігаємо щось таке, що потрактовуємо як частину більшої цілості (частину якоїсь фігури, частину малої історії, частину мелодії і т. д.), ми поєднуємо перцептивний досвід із викликанням цієї цілості. Коли ми категоризуємо нову інформацію, ми здійснюємо злиття цієї нової інформації з установленою категорією»<sup>766</sup>.

Фундаментальне значення для описуваних явищ має стосунк між амальгами і когнітивними моделями, або, інакше кажучи, між мовою та іншими явищами, також позамовними. Адже ми мусимо використовувати різного роду зразки: суспільних стереотипів, пізнавальних схем, сценаріїв, концептуальних рамок і т. п.<sup>767</sup>. Ми мусимо їх використовувати, щоб ідентифікувати дійсність, у якій ми живемо, і щоб ідентифікуватися з дійсністю, в якій ми живемо. Тому ми ідентифікуємося зі зразками, які підсувають нам різні дійсності і царини. Імітування зразків – це процес, який спирається на модель культової ідентифікації, тобто зразок культової ідентифікації присутній до якоїсь міри в інших ідентифікаціях зі зразками.

З нарративної точки зору дуже цікавий фрагмент можна віднайти у Тернера в «The Literary Mind»: «Цікавіші амальгами є, однак, прихованими, незважаючи на свою всеприсутність у літературі: коли наратор/нараторка втілюється в інтелект героя і виходить з нього, переключає точки зору з одного персонажа на інший або ж забезпечує внутрішню перспективу будь-якого роду, завжди нараторка робить щось неможливе у просторі

<sup>765</sup> Ibid. – S. 44–45.

<sup>766</sup> Turner. The Literary Mind. – S. 112.

<sup>767</sup> Також вірогідно так званих модальних рамок. Пор. Bolecki W. Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm, «Teksty Drugie» 70, 2001: 5.

оповідженої історії. Вона робить це в світі, який не є реальним у просторі нарації»<sup>768</sup>.

Отже, можна аргументувати, що мова є за своєю природою подібною до віртуальної дійсності; мова є симулятором. Як справжні користувачі симулятора, ми мусимо вдягати спеціальні окуляри, рукавиці і комбінезони. Ця теорія мови, яка використовує симулятор як модель (симулятивна теорія мови) може бути описана за допомогою використання риторичних фігур як прийомів, які роблять можливими імітаційні заходи. Натомість концептуальне злиття могло б тут відігравати колосальну роль завдяки поняттю емпатії. Злиття було б, з одного боку, імітацією стереотипних світів, а з іншого – творенням нових світів. Особливою проблемою є питання, якого типу репрезентативні об'єкти ми мусимо тут вирізнити в рамках стереотипів і креацій: на одному з рівнів залишались би, наприклад, позиції та емоції як оцінні судження. Однак на зовсім іншому треба було б говорити про літературний персонаж. Проте цей простір літературознавчих досліджень рідко знаходить собі місце в когнітивістській думці<sup>769</sup>. Натомість важливо, що проблематика емпатії знаходить емпіричне підтвердження в нейрологічних дослідженнях у концепції так званих дзеркальних нейронів. Доведено, що у мавп і в людей споглядання якоїсь дії (наприклад, принесення гілок) активізує в мозку ті самі нейрони, які є відповідальними за виконання цих дій. Це відкриття має фундаментальне значення для досліджень інстинкту наслідування та ідентифікативної поведінки<sup>770</sup>.

## Підсумки

Когнітивізм як єдиний напрям у літературознавчих дослідженнях не існує. Під певним кутом зору його можна порівняти зі структуралізмом, який визначається радше як інтелектуальний рух, а не однорідна й одноформатна дослідницька школа.

<sup>768</sup> The Literary Mind. – S. 75.

<sup>769</sup> Див. розділ про літературного персонажа в Ptucienik J. Literackie identyfikacje i oddziaływanie...

<sup>770</sup> Gallese V., Fadiga L., Fogassi L., and Rizzolatti G. Action Recognition in the Premotor Cortex, «Brain» 1996:119; Gallese V. The «Shared Manifold» Hypothesis: from Mirror Neurons to Empathy, «Journal of Consciousness Studies» 8, 5–7 (2001); id., «Being like me»: Self-other Identity, Mirror Neurons and Empathy // Perspectives on Imitation: From Cognitive Neuroscience to Social Science, ed. by S. Hurley and N. Chater Boston, MA 2004; Gallese V., Lakoff G. The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Reason and Language, «Cognitive Neuropsychology», у друці.

Як певного роду позаінституціональний рух, когнітивізм нади-хає також і дослідників літератури, і цих інспірацій стає дедалі більше, як свідчать, наприклад, спеціальні випуски «Poetics Today» в 1998, 2002 та 2003 роках<sup>771</sup>. Дослідниками літератури, залученими до різних когнітивістських стратегій, є, крім уже названих учених: Майкл Бьорк, Мері Томас Крейн, Сільвія Чшабі, Девід Данагер, Моніка Флюдернік, Чарльз Форсвіль, Дональд і Маргарет Фрімен, Крейг Гамільтон, Елізабет Гарт, Пол Гер-нанді, Масако Гірага, Норман Голланд, Тоні Джексон, Анна і Генрик Карделя, Алан Річардсон, Еллен Спольські, Френсіс Стін, Меїр Штернберг, Ельжбета Вуйцік-Ліз, Ліса Заншайн. У червні 2000 року М. Фрімен, пов'язана з вивченням творчості Е. Дікінсон та PALA, уклала дискусійний список, присвячений когнітивним дослідженням літератури. Список нараховує, станом на липень 2005 року, 76 членів з усього світу і постійно зростає. Однак сьогодні не можна однозначно відповісти на за-питання, яке майбутнє чекає когнітивізм у літературознавчих дослідженнях. Безсумнівно, що дуже гострий натуралізм когні-тивістики є поки що «чужорідним тілом» у гуманістиці. З часом когнітивна революція, можливо, має шанси освоїтися і тут. Це означало б інтеграцію наук у великому і безпрецедентному до цього часу масштабі.

Водночас треба сказати, що в рамках літературознавчих до-сліджень когнітивізм має прихильників у суміжних напрямках: наголошення ролі суб'єктивізму або інтерсуб'єктивізму поєднує когнітивістику з постмодернізмом, хоча натуралістський ухил першої стає перешкодою у цілковитій інтеграції цих течій у культурі. Своєю чергою, критика мовної рецепції пов'язує когнітивізм з деконструктивізмом, але радикальний інтерпретатив-ний скептицизм цієї другої філософської школи радше заважає інтеграції обох інтелектуальних рухів. Концепція семантичних щілин, присутніх у метафорі, може сприяти подібним літерату-рознавчим підходам, які наголошують на ролі читача в читанні та інтерпретації твору (й які походять від Романа Ингардена та Вольфганга Ізера). Проте натуралізм і сцієнтизм не дуже при-ваблюватиме прихильників класичної (ідеалістичної за своєю природою) феноменології чи теорії читацького резонансу (пе-редусім С. Фіша). Когнітивізм здається дуже близьким також до інших психологізмів, однак поняття неусвідомлюваного, яким

<sup>771</sup> «Poetics Today» 20: 3 (1998) Metaphor and Beyond: New Cognitive Developments; 23: 1 (2002) Literature and the Cognitive Revolution oraz 24: 2 (2003) The Cognitive Turn? A Debate on Interdisciplinarity.

різні психології оперують, є несумісними<sup>772</sup>. Особливо поєднан-ня готичних міркувань Юнга з натуралістським когнітивізмом здається грубим непорозумінням.

З усіх цих причин треба було б, мабуть, сказати, що когні-тивізм продовжує найкращі традиції постструктуралізму, а можливо, є навіть постмодерністською і водночас сцієнтистсь-кою реінкарнацією структуралізму. Звичайно, сцієнтизм кінця ХІХ і початку ХХ століття вже заражено «інтерпретативним поворотом», і він не звертається до науки як до єдиного джере-ла об'єктивної істини (або ж – звертається до неї вже у «пово-ротній» версії). Характерну під цим кутом зору позицію займає Мері Крейн, яка у вступі до когнітивістської інтерпретації Шек-спіра застерігає, що її метод, далекий від позитивістської віри в об'єктивну істину науки, все-таки передбачає, що теорія може впливати з наукової діяльності і повинна потрактовуватись на рівних правах з тими теоріями, які походять із сучасних філо-софських спекуляцій<sup>773</sup>. Це дуже м'яке потрактування традицій-ної філософської думки. Але ця м'якість не суперечить тому, що авторка приймає дуже розвинену форму натуралістського матеріалізму як концепції, яка може прояснити творчість і лек-сикон Шекспіра.

Цей натуралізм і матеріалізм треба бачити як виразно опо-зиційний щодо будь-яких формалізмів, які походять або з фор-мальної логіки, або із сильної форми штучного інтелекту, або ж, нарешті, з формалістських (антипсихологічних) концепцій деконструкції<sup>774</sup>. Цікаво, що з позиції когнітивістики і когнітив-ної концепції мови, деконструкцію та її концепцію тексту («не існує нічого, крім тексту») можна критикувати як такі, що свої-ми витоками сягають ще прекогнітивістських часів – біхевіориз-му<sup>775</sup>. Значно ближче когнітивістика стоїть до поміркованого

<sup>772</sup> Пропозиції встановлення контакту когнітивізму з психоаналітичною те-орією Фрейда і Лакана висунув Tony Jackson // Questioning Interdisciplinarity: Cognitive Science, Evolutionary Psychology, and Literary Criticism, «Poetics Today» 21: 2 (2000). Поп. *Bucci Wilma*. Psychoanalysis and Cognitive Science: a Multiple Code Theory, New York 1997.

<sup>773</sup> *Crane M. T.* Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory, Princeton 2001, s. 10. Поп. *N. Katherine Hayles*. Constrained Constructivism: Locating Scientific Inquiry in the Theater of Representation // Realism and Representation: Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture, ed. by George Levine, Madison 1993.

<sup>774</sup> *Hart E. F.* Matter, System, and Early Modern Studies: Outlines for a Materialist Linguistics, «Configurations» 6 (1998).

<sup>775</sup> Окрім цитованої вже Гарт на таких позиціях стоять Mary Thomas Crane і Alan Richardson // Literary Studies and Cognitive Science: Toward a New Interdisciplinarity, «Mosaic» 32 (1999).

фемінізму, який зовсім не ворогує з натуралістським матеріалізмом<sup>776</sup>. Особливо зважаючи на те, що фемінізм багато в чому пов'язаний з так званими дослідженнями тіла (англ. body studies), які також, як незалежний напрям досліджень, становлять багатодисциплінарну сферу науки. В таких рамках, або й за їхніми межами, когнітивістика знаходить також відповідники з інтердисциплінарними антропологічними дослідженнями в літературі<sup>777</sup>. У своїх недавніх виступах Ришард Нич, пишучи про кризу літературознавчої полоністики і літературознавства загалом, висловився за відкритість на культуру, на явища, які, будучи тісно пов'язаними з літературою, мають позамовну природу<sup>778</sup>. Такою мірою, якою антропологічні дослідження будуть близькими до натуралізму, можна буде говорити про спільність зацікавленість між когнітивізмом та літературною антропологією. Здається, що літературознавство разом з усією гуманістикою спрямоване сьогодні на інтеграцію з іншими галузями науки. Цей рух можуть зламати упередження, що походять ще з так званого антипозитивістського перелому.

<sup>776</sup> Див. напр. *Spolsky E. Gaps in Nature: Literary Interpretation and the Modular Mind*, Albany 1993.

<sup>777</sup> Див. *Rembowska-Peuciennik M. Uwagi wstępne. Pojęcie antropologii literackiej – założenia metodologiczne pracy // Id., Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Kraków 2004.

<sup>778</sup> *Nycz R. Polonistyka na rozdrożu, «Teksty Drugie» 67, 2001: 2; id., Kulturowa natura. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego, «Teksty Drugie» 70, 2001: 5.*

### Застосування теорії хаосу в літературознавчих дослідженнях

Нелінійна динаміка, широко розповсюджена версія якої відома як теорія хаосу, хаологія або наука про хаос, обіймає сьогодні не тільки точні й природничі науки, у рамках яких вона найбільш розвинулась і була найповніше опрацьована. Вона також знаходить дедалі більше застосування в психологічних та соціолого-економічних науках, а також у гуманістиці в широкому розумінні – в теоретико- та історико-літературних дослідженнях, у філософській та загальнокультурній думці. Незважаючи на такий широкий спектр застосувань, як зауважує Стівен Келлерт, «немає загальної згоди щодо того, що конкретно означає «теорія хаосу» (Kellert 1994: 79)<sup>779</sup>; «більшість дослідників і математиків рідко взагалі вживають вираз «теорія хаосу», воліючи говорити про «вивчення хаотичних явищ» чи «дослідження динамічного хаосу» [...]. Однак треба пам'ятати, що подібно як «хаос», про який ідеться, не є хаосом неконтрольованої веремії, так і «теорія» в теорії хаосу не є насправді теорією у старомодному сенсі. Немає простої, потужної і всебічної теорії всіх хаотичних явищ; існує радше сукупність теоретичних моделей, математичних знарядь і техніки дослідів» (Kellert 1994: X). Тим не менше, як констатує Келлерт, експериментальні дослідження, які проводяться в різних сферах («від вимірювання активності мозкових хвиль, через річні захворювання на кір, до нестабільності в електричній провідності кристалів»), доводять екстремальну вразливість цих систем на початкові умови, вказують також на «існування дивних атракторів<sup>780</sup> разом із закрученими фрактальними структурами<sup>781</sup>, а також на інші елементи,

<sup>779</sup> Праці, на які я посилаюся в основному тексті та примітках, означаються безпосередньо після цитати; в дужках подаю прізвище автора і рік видання праці, після двокрапки – сторінку. Повні бібліографічні дані читач знайде в бібліографії наприкінці статті.

<sup>780</sup> Поняття «дивний атрактор» означає неправильну, непередбачувану в усіх деталях поведінку системи.

<sup>781</sup> Мандельброт виводить поняття «фрактал» від латинського слова *fractus* («кострубатий», «нерівний», «поламаний»). Це поняття обіймає всі форми, «які є кострубатими і нерівними, але разом з тим самоподібними», тобто фрагментарними, неправильними і подібними на самих себе (Mandelbrot 1983: 1662).



характерні для теорії хаосу. Водночас «теорія хаосу, завдяки конструюванню моделей, які засвідчують лад, дозволяє зрозуміти появу непередбачуваних дій». Келлерт називає таку пізнавальну процедуру «динамічним розумінням», в якому істотним є мислення радше в категоріях моделей, ніж законів» (Kellert 1994: 79, 114–118).

У літературознавчих дослідженнях хаологічна проблематика з'являється найчастіше в контексті дискусії на тему змін у культурі. З одного боку, ці дискусії за своєю природою є інтердисциплінарними, а з іншого – сама хаологія є не стільки дисципліною чи дослідницьким напрямом, скільки радше інтердисциплінарною стратегією. Через те важко говорити про «хаологічне літературознавство» чи хаологію як напрям у літературознавчих дослідженнях. Найбезпечніше було б говорити про пов'язану з теорією та філософією хаосу літературну критику, але це була б критика, позбавлена постулативних елементів, які вважаються однією з диференційних ознак літературної критики взагалі («Słownik terminów literackich» 1988: 264–265). Класифікаційна «не(до)визначеність» не становить, однак, суттєвої перешкоди для самих досліджень, у яких кожного разу визначаються їхні безпосередні рамки, що окреслюються в категоріях філософії хаосу, не замикаючи його, а навпаки – відкриваючи для ширшого осмислення, оскільки безоглядне замкнення не здається в хаології можливим (Paulson 1991: 47–48). Беручи до уваги загальноприйнятту класифікацію галузей літературознавства («Słownik terminów literackich» 1988: 336–337), можна стверджувати, що хаологічна проблематика з'являється в літературознавстві в різномірних типах аналізів і синтезів, проте класифікаційні розрізнення не виокремлюються в конкретних працях і ніхто їх не дотримується (пор. «Słownik terminów literackich» 1988: 199–200, 305–306, 579–580).

В історико-літературному (і методологічному) аспекті особливого наголошено зв'язок між літературними стратегіями та досягненнями природничих наук і таких гуманітарних дисциплін, як філософія, психологія, соціологія. Хоча природу цього зв'язку й осмислюють, її не визначають прямо – припускають, що вона є кінцевим наслідком розпізнаваної в культурі взаємодії всіх сфер діяльності людини, яка детермінується панівною у даному часі та місці культурною парадигмою – джерелом, зокрема, зв'язків між науковим і літературним дискурсом (див. особливо Hayles 1990; Kuberski 1994; Rice 1997; Paulson 1991). У теоретико-літературному аспекті вважається, що сут-

ністю літературного твору є його складна (нелінійна) динаміка, характерна для кожного рівня його будови, а його головною функцією – репрезентація детерміністичного хаосу (в усіх розпізнаних у філософії хаосу аспектах), який є характерним як для неживої, так і для живої природи, однак з особливою увагою до функції «я» – репрезентованого, того, яке репрезентує і сприймає (Livingston 1997, Rice 1997, Hawkins 1995). Методологічно розвиваються ті аспекти постструктурального та постмодерністського дискурсу, які є літературознавчим продовженням (інтерпретацією, презентацією, репрезентацією) ідеї філософії хаосу (Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science 1991; Kuberski 1994).

Характерною рисою літературознавчих праць, які використовують досягнення теорії і філософії хаосу, є припущення про існування безпосередніх або опосередкованих відносин між літературою та природознавством і математикою (Hayles 1990, Porush 1991, Stoicheff 1991, Kuberski 1994, Hawkins 1995, Livingston 1997, Rice 1997). У цих працях літературний і науковий дискурси потрактовуються як альтернативні і взаємно нередукувальні висловлювання, які виражають загальну культурну парадигму.

Наприклад, за Катерін Н. Гайл, «головна мета досліджень – показати, що обидва дискурси, літературний і науковий, у характерний спосіб формуються за рахунок переоцінки хаосу. Саме цей погляд визначає сучасну епістему і відрізняє її від модерністської ери» (Hales 1990: 177). У тій самій праці дослідниця визнає хаологію як один з «постмодернізмів» (Hales 1990: 291), зараховуючи до них, зокрема, деконструкцію Дерріда чи археологію знання Фуко. Зв'язок між літературою та наукою нагадує відношення аналогії, точно не визначеної (з математичною точністю) подібності. Гайл пов'язує між собою, на підставі аналогій, описаних у категоріях теорії та філософії хаосу, три сфери діяльності: природничі й математичні науки, методологічні гуманітарні стратегії (зокрема, таких авторів, як Ролан Барт, Мішель Сер, Мішель Фуко, Жак Дерріда) і художні літературні стратегії (в основному Генрі Адамса, Станіслава Лема, Доріс Лессінг). Характерною рисою розмірковувань Гайл є їхній особливий аісторизм – відносини аналогії не стосуються локалізованих у часі інтердисциплінарних причинно-часових зв'язків, але розпізнаються в певних парадигматичних цілостях, які лише приблизно визначені в часі і розвиваються відносно незалежно й неоднорідно, тобто в будь-якій сфері розвиток може протікати дещо по-іншому, явища й процеси можуть проявлятися в іншій послідовності та з різною виразністю.

Радикальнішу думку на тему відносин між наукою та літературою (не заперечуючи, проте, існування особливих аналогій) висловлює Філіп Куберський, який стверджує, що вони є комплементарними у вираженні одвічної (дослідник називає давні грецькі, китайські та індійські джерела) хаотично-космічної поларизації всього життя і його переживання в світі (Kuberski 1994: 37-49). У його праці точні науки, гуманітарний дискурс і художня література творять свого роду «тріалог», який виражає процеси самоорганізації репрезентованого світу і детерміністський хаос «я». Структурним і тематичним центром міркувань тут є «парадоксальна зустріч ладу і безладу, космосу і хаосу, яку можна побачити всередині атома, а також у рамках аналогічних ядерних об'єктів, таких як «я», слово чи світ» (Kuberski 1994: 3). Основним терміном цього дискурсу є запозичене з «Finnegans Wake» Джеймса Джойса слово «хаосмос», яке слугує для визначення «єдиної, але не тоталізованої, схізматичної концепції світу як поля взаємної й одночасної інтерференції та конвергенції, симбіозу суб'єктивного з об'єктивним, суб'єктивного з предметним, безмежної царини випадку, яка все-таки виявляє прагнення до взірця і ладу» (Kuberski 1994: 3). «Finnegans Wake» є, власне, ілюстрацією світу літературної мови, яка сам себе організує, відкриває (завдяки генію письменника) свою безмежну, конотативно-денотативну складність. Ця складність може виявлятися в багатьох аспектах, починаючи від фонем і морфем, через слово, фразу, речення або образ, тему, мотив, аж до тексту як цілості чи до міметичної (в тому числі у сенсі бачення світу) шкали роману. Характерною рисою цього дискурсу є його зосередження на комплексній категорії «хаосмосу», яка відноситься до предмету репрезентації і до самої процедури репрезентації, якою в цьому випадку є специфічне використання потенціалу «мови літератури». Це також категорія, що найповніше передає проблематику «потoku свідомості», що виражає детерміністський хаос «я», яке репрезентує і якого репрезентують (Kuberski 1994: 49-97). На думку Куберського, частина «значення і сили» модерністських творів не була відкрита в попередній рецепції, зокрема, через редуційність аналітико-інтерпретативних технік. Транскультурні проліферації Джойсового «хаосмосу», який рекурсивно відкриває чергові шкали і виміри потоку «я» сучасної людини, не є винятком.

Іншим об'єктом дослідження є «Безплідна земля». Поема Томаса Стірнза Еліота є чудовим прикладом «хаосмічного» твору. З одного боку, він продовжує і розширює амбіції романтичної

суб'єктності, звільняючи її від національних обмежень і провадячи до транскультурних джерел «я». З іншого боку, на думку Куберського, він пророкує теперішню, «хаосмічну» переоцінку відносин між деталлю і цілим, суб'єктивністю і змінністю, постійністю і змінністю і т. д. Поетичний мовний простір «Безплідної землі» (подібно до «Finnegans Wake») не обмежується національною мовою. Поема Еліота є, по суті, свого роду набором семи головних мов (санскритської, грецької, латинської, італійської, французької, німецької та англійської), які становлять спадок так званої праїндоевропейської мови, гіпотетичної джерельної мови, розпорошення якої віддзеркалює – у філологічному розумінні – біблійну Вавилонську Вежу. «Безплідна земля» є не тільки мовленням і записом, вона є надприродним різновидом вслухання в мови індоевропейського спадку, що реєструє монтаж, багатоголосся і дисонанс. Поема творить кубістичний звуковий пейзаж, який записує і зміцнює декаденцію сучасної культури, чого досягає завдяки спрямуванню уваги на багатоманіття її мов, жанрів, діалектів та ідіолоктів, як у потоці свідомості, що впливає зі «свідомості Європи», так і з одиничної, замученої машиністки. Грім, який промовляє з тексту Еліота, дає етичне і філологічне доповнення у своєму Да – звуковій грому, першому зверненні дитини до батька, але також у складі, дуже близькому до теоретичного корінного До, який є джерелом слів, що означають давання...» (Kuberski 1994: 108).

«У багатомовному хаосмічному тексті Еліота Да функціонує як хіазм філологічної та етичної істини» (Kuberski 1994: 114), від якого все починається і до якого повертається, досягаючи заспокоєння (Shanti, shanti, shanti). Отже, Да є різновидом постійного атратора для станів сучасної Еліотові культури, який має свої різноманітні ітерації (фактичні, записані в тексті; але передусім потенційні – що їх викликає рецептивна семіоза) в індоевропейських мовах, а також у свідомості та культурах їхніх споживачів.

Згаданий тут аналіз творчості Джойса та Еліота (видатних представників доби модернізму) під кутом зору «нової науки», не становить винятку. Однією з двох найістотніших рис хаологічної літературознавчої стратегії, характерною для згаданих праць, є пошук у культурній традиції підтвердження парадигматичних рис хаології (аналогічність або взаємодоповнення навіюваного в літературі та науці образу світу, комплементарність наукових дисциплін і необхідність інтердисциплінарних досліджень, яка з цього впливає, чи очевидність складного «хаосміч-

ного» бачення дійсності). Це однаковою мірою стосується літературних творів, наукових пропозицій і філософського осмислення. Праці Томаса Джексона Райса (1997) та Айри Лівінгстона (1997) є виразною ілюстрацією цієї стратегії. Обидва автори встановлюють у процесі дискурсу аналогії між репрезентацією дійсності в літературних творах, наукових працях та філософських концепціях.

Перший з цих авторів (Rice 1997) висуває тезу про тісний зв'язок формально-змістових аспектів творчості Джойса з науковими концепціями (головним чином математичними та фізичними) та їхніми філософськими засновками. Творчість Джойса становить, на думку Райса, з одного боку, ілюстрацію складної, нелінійної динамічної системи з фазовою системою, встановленою в поезії нарації (Rice 1997: 1–11), з іншого натомість – приклад послідовного (хоча з еволюцією в часі) реалізму (Rice 1997: 8), який розуміється як спроба літературної репрезентації актуального стану знання автора на тему сутності дійсності, а передусім природи стосунків між особою та її оточенням. Еволюція наративних технік письменника є не тільки маніфестацією змін свідомості автора, а й водночас літературним відповідником парадигматичних змін у науці останнього сторіччя (Rice 1997: 93). Якщо перші твори Джойса – «Дублінці», «Портрет митця замолоду» – (Rice 1997: 13–81) становлять свого роду літературну відповідь на картезіансько-ньютонівську парадигму, спробу дослідити – за допомогою наративних технік – правомірність панівної у часи автора концепції дійсності, то пізніші твори – «Улісс», «Finnegans Wake» – (Rice 1997: 82–140), «реалістичний» комунікат яких лише сьогодні можна зрозуміти, випереджають бачення природи, характерне для науки кінця століття.

Встановлення контексту міркувань у просторі парадигматичних змін у культурі призводить до того, що дослідники звертаються назад до творчості не тільки модерністських авторів, а й значно давніших – в основному романтичних (Вільям Блейк, Джордж Гордон Байрон, Персі Біш Шеллі, Джон Кітс, Семюель Тейлор Колрідж, Вільям Вордсворт) (Livingston 1994); а й класицистичних (Джон Мілтон), ренесансних (Вільям Шекспір) чи навіть античних (Овідій) – (Kuberski 1994, Hawkins 1995). Увага в таких випадках спрямовується на один або кілька застосовуваних художніх прийомів, які мають свідчити про свого роду інтуїтивне передбачення хаологічного бачення дійсності (з підвладними історичним обмеженням і тим не менше виразними

спробами реперезентації «хаосмосу»). Крім того, в праці Лівінгстона з'являється образ – романтичного походження, який набув повнішого вираження у сучасній культурі – однорідного надпарадигматичного огляду культури, в якому згадані раніше парадигми становлять локальні в часі маніфестації єдиної, хоча й невизначеної цілості. Цю цілість можна, на думку автора, пізнати лише через постановку відповідних запитань, які мають спільне джерело в «хаології знання» у розумінні «внутрішньої логіки [культурних – М. Б.] пізнавальних процесів». Отриманий образ є глибоко диференційованим, а його єдність обґрунтовується передусім дослідницькою позицією (Livingston 1997: VII–XIII).

Другою рисою методу, визначеного тут як хаологічна стратегія, є пошук передусім таких формальних властивостей аналізованих творів, які могли б становити (або становлять) літературні відповідники категорії теорії хаосу або які можна було б інтерпретувати у світлі проблем, що порушуються у філософії хаосу. Істотним з теоретичної та методологічної точок зору є те, що хаологія на ставить під сумнів обґрунтованість уживання вироблених у попередніх дослідженнях дослідницьких термінів і категорій. Натомість вона закликає до переоцінки чіткості їх уживання, тобто, з одного боку, стверджує їхню пізнавальну неповноту, а з іншого – проектує дослідницькі ситуації, в яких співіснують і доповнюють одне одного в описі аналізованих літературних явищ поняття, які до цього часу застосовувались у рамках окремих методів. Вільям Паулсон формулює цю проблему в такий спосіб: «Текст [літературного твору] не цілком детермінується властивостями мови, з якої, як відомо, його збудовано. Припускаємо, що, наприклад, вірш уявляється читачеві як складна система відносин. Це стосується звичайних релятивних структур мови, які потрактовуються як система [творення – М. Б.] значення; відносин між звуками, встановлених римою, ритмом, метром, асонансом; тематичних відносин між означуваними; а також – і це найважливіше – відносин між цими категоріями: між метром і синтаксисом, ритмом і темою, і так далі. (...) Через це літературний текст не можна описати на одному рівні, однією дисципліною (...); не можна ефективно зредукувати ані до мовних явищ, ані до риторичних фігур, ані до глобальних структур поетичної чи наративної форми, ані до психологічних чи ідеологічних категорій» (Poulson 1991: 47–48). На основі загальних міркувань про культурні та пізнавальні парадигми, які розвиваються на ґрунті філософії хаосу, найвідповідні-



шим для пропонованої інтердисциплінарності та відносної методологічної гетерогенності вважається дослідницький контекст хаології.

Беручи до уваги попередні дослідження, найбільш функціональними (особливо для історичного осмислення) виявилися терміни, які застосовуються для дослідження еволюційної самоорганізації дисипативних, тобто діахронічно непередбачуваних структур, хоча й детермінованих законами їхньої появи і розвитку. Головною тут є літературознавча інтерпретація структури і дисипативного процесу. Залежно від прийнятої шкали, дисипативною структурою вважається: роман, тоді процесом є сюжет (напр., Porusz 1991, Paulson 1991, Rice 1997); сама літературна функція (Porusz 1991, Livingston 1997) або будь-яка «метафікція», у значенні композиційного прийому (Stoicheff 1991); як дисипативний процес можна також потрактувати творчість одного письменника (Kuberski 1994, Rice 1997), всього періоду або культурної формації (Porusz 1991, Livingston 1997); дисипативною системою, в якій мають місце явища емергенції, є також вірш та поема (Kuberski 1994, Livingston 1997). У множенні нарративних мотивів можна вбачати біфуркацію або навіть каскадне явище, а в чергових ситуаціях – стали систему. В такий спосіб, використовуючи загальноприйнятту літературознавчу методологію, вже можна говорити про «ефект метелика» чи про акторів (Porusz 1991). Зауважимо, що сам аналіз можна здійснювати, спираючись на загальноприйняті в літературознавстві методи, в той час як лише результати цього аналізу контекстово закріплені в хаології. Традиційний аналіз можна в такій ситуації потрактувати як кількісні процедури, натомість контекстуальну хаологічну інтерпретацію, яка виходить із її результатів (очевидно, подальший аналіз) – як якісну процедуру. В цьому місці треба згадати, що поєднання і локальне розділення цих двох типів дослідницьких процедур визнається у точних науках. Причому саме з цього боку виходять постулати, щоб у гуманітарних науках застосовувати радше якісні процедури, які могли б стати джерелом порівнювально вагомих (саме в якісному сенсі) результатів.

Функцію біфуркації виконують усякого роду заходи, які в процесі літературного дискурсу встановлюють ряди опозиційних понять, якостей, оцінок, подій, дій, спостережень, явищ і т. д. Дослідження опозиційних пар є найзагальнішим елементом хаологічної стратегії. У формальному аспекті відповідниками біфуркації є різного роду контрастні зіставлення в масштабі

слова (такі як фігура оксиморону чи за більш витонченого аналізу – інші риторичні та поетичні фігури) або події (такі як кінцева сцена «Чекаючи на Годо» Сем'юела Беккета, в якій Владімір та Естрагон згідно стверджують, що йдуть, але не зрушають з місця), а також поділ мотивів, розбиття часу або простору, контрастування персонажів (їхніх висловлювань, думок, учинків, рис, здібностей, вигляду, функцій і т. д.). Список літературних відповідників явища біфуркації можна, звичайно, значно розширювати, диференціюючи, наприклад, масштаб, у якому вони виступають – від основних одиниць, через їхні накопичення, до дедалі більших художніх структур; від окремих творів, через їхні групи, до течій і напрямів чи цілих культурних формацій. Суттєвим є те, що не кожна локально розпізнана біфуркація мусить обов'язково провадити через «каскад подвоєння періоду» до хаосу; тим не менше, кожна може це зробити, ініціюючи певного типу рецептивну поведінку.

Залежно від прийнятої шкали і досліджуваного процесу, багаторазова поява певних фігур, тропів, тем може слугувати відповідником поняття ітерації<sup>782</sup>. Своєю чергою, такі категорії, як мотив, архетип (у розумінні Карла Густава Юнга), міф, через «зосередження в собі й навколо себе» багатьох літературних репрезентацій, виконуватимуть функцію атракторів (а в особливих ситуаціях – дивних атракторів).

На думку Герріет Гоукінс, функцію атракторів у художньому світі можуть виконувати персонажі (Hawkins 1995). Поруч із постаттю Клеопатри з п'єси Шекспіра дослідниця називає багато інших «атракативних» літературних образів. На особливу увагу, з формальної точки зору, заслуговують ті, характеристика яких і передусім функціонування стосується не тільки плану змісту твору, а й плану вираження. Серед поетичних прикладів Гоукінс називає, наприклад, «чорну даму» з сонетів Шекспіра, яка «є таким самим атрактором для юнака, як і для ліричного суб'єкта»; вона також стверджує, що «літературний рівноважник стабільного атрактора добре описано у поемі Джона Донна, в якій міститься славетне порівняння постійності його кохання з постійним показником компасу («Твоя постійність обіг мій уточнить / Й накаже закінчити, де й почав я») – (Hawkins 1995: 126). В обох випадках маємо справу з атракативністю також у плані вираження.

<sup>782</sup> Ітерація (рекуренція) – це багаторазове повторювання тієї самої операції (процедури) в такий спосіб, що кожного разу її застосовують до результату, отриманого на попередньому кроці. Найочевиднішим літературознавчим прикладом є так званий шкатулковий роман, або взагалі рамкова композиція.

І цей список відповідності (ітерації та атрактора) також можна розширювати. Проте, щоб уникнути лише метафоричного вживання таких понять, треба спочатку визначити, чим є в даному моменті досліджень фазовий простір, оскільки це з ним тісно пов'язані як ітерації, так і атрактори. З певним спрощенням можна сказати, що ітерація є поступовим (дискретним або етапним) процесом, наслідки якого (на кожному з розпізнаних ступенів) творять стани (точки) у фазовому просторі. Явище, яке полягає в появі певного типу порядків у наборі (системі) цих станів (точок), – це явище атрактивності, а його довготривалим результатом є атрактор. Отже, залежно від того, як ми визначимо ітерацію, ми отримаємо пов'язаний з нею фазовий простір і (можливо) атрактор, який у ньому з'являється. Зауважимо, що навіть у рамках одного літературного твору можна отримати кілька таких відповідностей; загально кажучи, це проблема прийняття відповідної для дослідницьких цілей теоретичної моделі.

Сам фазовий простір можна також потрактувати метонімічно (на основі *pars pro toto*) як «місце або момент переходу, коли вся динамічна система [...] переходить із даного пункту до іншого стану» (Hawkins 1995: 155). Це обґрунтовано, наприклад, тоді, коли цілість міркувань зосереджується на самих фазових переходах, які по суті є лише точками (або просторами) уривчастості у фазовій презентації системи, адже або тільки такі точки є відомими, або тільки вони підлягають дослідженню. Відомим у театрології прикладом графіки у фазовому просторі є крива гістерези, відома з моделі процесів обміну інформації між «групою надавача» та «групою реципієнта» (тобто ітерування комунікатів), яку опрацювали Едвард Бальцежан та Збігнев Осінський у 1964–65 роках (Balcerzan, Osiński 1988). Точками розриву в цій моделі є два краї графіка, які відповідають зміні до зростання або до редукції ентропії системи.

У випадку літературних творів здається, що сама ітерація повинна бути складною (багатоступеневою). Саме в такий спосіб, наприклад, її розуміє Куберський у своєму аналізі «Безплідної землі» («Да» є не тільки ітерованою, після попереднього перетворення на «До», різними мовами на «давання», але також на «давання», «жертвування», «посвячення», а вони, своєю чергою, підлягають ітераціям у різних поетичних подіях і ситуаціях, паралельно відбувається розбиття «я» на персонажі, які беруть у них участь або є їхніми суб'єктами і т. д.), фазовий простір яких дослідник визначив як «простір поетичної мови».

Може також бути так, що точне визначення (так зване нормальне) не буде можливим, але тоді можна скористатися, наприклад, з остенсивного визначення (фрагмент якого було використано у попередньому прикладі).

Шкалування є черговим поняттям, яке вимагає інтерпретації. Однак шкала, здається, вже має усталені в традиції відповідники. Найбільш очевидними є всілякого роду структурні рівні. Проблема шкали також тісно пов'язана зі ступенем (рівнем) узагальнення міркувань, а також (що важливіше) з кожним переходом від конкретного до загального і навпаки, тобто з розпізнанням, що є для даної цілості деталлю, а для деталі цілістю. Зміна шкали може спричинити те, що ціле стає деталлю і навпаки. Здається, що під цим кутом зору гуманітарні дослідження досягли достатньої точності, особливо якщо йдеться про структурально-семіотичну та генеративно-трансформативну методологію.

«Звичайно, можливим є порівняння фрактала з театром, оскільки обидва залежать від ітерації: як драматичний текст, так і театральні події базуються на парадигматичних зразках людської поведінки, стягнені в часі і просторі, спрощені до одного прикладу і ним обрамлені, зінтенсифіковані хронологічним і просторовим зворотнім зчепленням. Подібно до фрактала, вони дарують нам безкінечний образ «світів у світах на дедалі витонченіших шкалах»; подібно до фрактала, театр – як у своєму драматургічному, так і перформативному аспектах – є у часі і просторі лімініальною зоною» (Gargano 1997: 216). З причини своєї «конденсації», драматично-театральні форми, «навіть більше, ніж інші форми мистецтва», провокують до «багатого» симбіозу (контекстово) та осмозу (інтердисциплінарно). Вони призводять, наприклад, до впровадження нових контекстів і нових жанрових термінів («квантовий театр» – George 1989, Gargano 1998, чи «пост-квантовий театр» – Vanden Heuvel 1993). Також і в цій галузі досліджень досягнуто (унікальних у масштабі гуманітарних наук у вузькому розумінні) суто кількісних результатів – кілька ітерацій змодифікованого збірника Джорджа Кантора, відкритих у структурі часу в п'єсах Тадеуша Ружевича (Ratajczakowa 1996).

Так само щодо драми і театру маємо справу з характерною хаологічною стратегією. Вона тим більше обґрунтована, що певна амбівалентність належить до самої суті драматично-театральних форм. «Роздільна єдність» чи «нероздільна єдність» драми і театру (вживаючи типову для хаології фігуру оксиморону)

відрізняє драматично-театральне мистецтво від інших мистецтв, що помітив ще Арістотель, стверджуючи, що «якщо наслідування відбувається в трагедії за посередництвом діяльних персонажів, одним з її складників має бути видовище» (Aristoteles 1989: 19–20; 1449b), тобто «впорядкований світ вигляду» (ho tés ópseos kósmos) – як уточнює у примітці до «Поетики» Генрик Подбельський. Взаємозв'язок драми і театру є також однією з найголовніших проблем, на початку передусім пов'язаних із театральною практикою, які з часом отримують, однак, свою репрезентацію в науковому описі (порівняйте, наприклад, дискусію, вміщену в «Проблемах теорії драми і театру» 1988), поставлених у зв'язку з великою реформою театру, тобто в час, коли почала формуватися «нова наука».

Саме складність, яка виникає зі вписаних і вписуваних реалізацій, ітерованих у чергових біфуркаціях опозицій (адже без них, хоча їх і по-різному розуміють, узагалі не було б драми), становить головну вісь хаологічного театрального дискурсу. У серії статей, публікованих за останнє десятиліття на шпальтах «New Theatre Quarterly» (George 1989, Vanden Heuvel 1993, Demastes 1994, Gargano 1997, Gargano 1998), з'являється образ внутрішньо диференційованого «діалогу між наукою та мистецтвом театру і драми». На думку Кері Г'аргано, ми маємо справу з «ноювою détente між двома традиційно антагоністичними сферами, оскільки стає можливим дослідження однієї дисципліни з використанням аналітичного й описового словника іншої». Завдяки цьому, з'являється новий критичний підхід, який пропонує нам нові способи бачення й обговорення складників драматичного тексту, як і нові способи опису тексту театральної вистави» (Gargano 1997: 214).

На думку Майкла Вандена Г'ювела, безпосереднім віддзеркаленням парадигматичних змін у науці є, з одного боку, поляризація радше напруження між класичною концепцією драматично-театральної форми, яку традиційно пов'язують з Арістотелем, та експериментальним театром (і драмою). Перший «завжди уособлював, завдяки своїй формі, основні епістемологічні та онтологічні основи того, що Томас Кун визначає як «нормальну науку» в нашій культурній версії: її раціональність, позитивізм і лінійність». Натомість «експериментальний театр [...] свідомо розвиває різні неарістотелівські, непозитивістські театральні граматики з метою представлення знання, суб'єкта, пізнання і дійсності методами, паралельними тим, які виходять із нових наук» (Vanden Heuvel 1993: 257). З іншого боку, в самому експе-

риментальному тексті ми також маємо справу з певною поляризацією: між «квантовим театром»<sup>783</sup> та «пост-квантовим театром». Дослідження першого зосереджуються радше на сфері поетики сприйняття, увиразнюючи в спектаклі усвідомлення його «подієвості». Другий термін, який пов'язує аналіз спектаклю з теорією та філософією хаосу, більш відповідає дослідженням, спрямованим у бік культурного дискурсу (Vanden Heuvel 1993: 255). Ця поляризація випливає з факту, що пересунення центру тяжіння театральної репрезентації відбувається (аналогічно до руху від теорії квантів до теорії хаосу) «в бік прийняття систем, які несуть бачення життя як багатоликого, випадкового, складного і остаточно невизначеного. Ера деконструкції допомогла [...] сконтекстуалізувати й елегантно подати різноморідність неарістотелівських театральних форм: геппенінгів, вистав fluxus, образних опер (image-operas), мистецтва перформансу. Отже, допомогла у дискурсі на тему «квантового театру» (George 1989, Vanden Heuvel 1993, Gargano 1998), однак «певні важливі ідеї, пов'язані як із теорією хаосу, так і з деконструкцією, було загублено або помилково зінтерпретовано, оскільки в «хаології, так само як у деконструкції Дерріда, наголос падає на аналіз результатів недетермінування в рамках (або щодо) ширших організаційних структур (Vanden Heuvel 1993: 259–260).

На думку Кері Г'аргано, обидві виокремлені художні позиції оперують однаковими прийомами і техніками сценічної репрезентації: концентрація на перервності, фрагментації, зворотності й випадковості, нестабільність учинків героїв, як у їхній системі, так і в мотиваціях («персонажі намагаються встановити логічні причинно-наслідкові зв'язки, які потім анулюються на перший погляд несуттєвими деталями, що призводять до важливих наслідків); «новий погляд на людське становище, яке багато критиків окреслюють як розпачливе й нігілістичне»; сценографія, що не дотримується принципів Евклідової перспективи; конструювання такого театрального простору, який був би одночасно замкненим і бездонним, конкретним і невизначеним; «комбінація структуральної, наративної та візуальної лінійності

<sup>783</sup> Термін, який у 1989 році запропонував Девід Джордж (George 1989) з метою зацентрувати зв'язки між баченням дійсності в теорії відносності і теорії квантів та певними аспектами сценічних репрезентацій. «Квантовий театр» – це потенційний театр, який наголошує свою «лімінальну реальність», констатує свій проміжний стан «між ідеєю події та фактичною подією», хитається «між можливістю та реальністю» (George 1989: 178).



й нелінійності» (Gargano 1997: 215–216, 218, Gargano 1998: 153–154). Ці та багато інших методів слугують репрезентації дисипативної структури у широкому розумінні (Gargano 1998: 156), системи, яка еволюціонує в часі, в стані, «далекому від рівноваги» (Gargano 1997: 215–219). Тож поляризація, яку відкрив Майкл Ванден Г'ювел, постає у світлі міркувань Гаргано лише як композиційна проблема: домінанта, яка спирається на нестабільності, призводить до того, що ми отримуємо неозначене, квантове бачення дійсності, нігілістичне у своїх «локальних безоднях неладу»; якщо ж натомість автор зосередить нашу увагу на процесах «народження ладу із хаосу», ми отримаємо «пост-квантове» бачення (див. Vanden Heuvel 1993; Gargano 1997, 1998).

З точки зору конструкції моделі динаміки драматичної форми найістотнішими є результати досліджень передусім плану вираження. Проте, беручи до уваги саму хаологічну стратегію, зосередження на зчепленні плану вираження з планом змісту виявилось, у перших, якісних концепціях, більш відповідним для розуміння складності у драмі. Таку дослідницьку опцію застосовує Вільям В. Демастес (Demastes 1994) та Герріт Гоукінс (Hawkins 1995). Свого роду виняток під цим кутом зору становлять кількісні дослідження Доброхни Ратайчакової про структуру часу в «Картотеці» і «До піску» Ружеви́ча (Ratajczakowa 1996 [b]: 237–248) та її модель «терагональної інтерпретації» «Короткої ночі» Владислава Терлецького (Ratajczakowa 1996 [a]: 150–152, 177–178).

Вільям Демастес, подібно до Філіпа Куберського щодо «Безплідної землі» Еліота і «Finnegans Wake» Джойса, стверджує, що в історії драми маємо справу зі своєрідним інтуїтивним, художнім передбаченням хаологічного бачення дійсності, а особливо – детерміністського хаосу динаміки людського буття у світі. Так само Демастес спрямовує свою увагу на зміни парадигми. Головним предметом його зацікавлень є проблематика причинності та передбачуваності. Ця стратегія уможливорює висунення тези про паралельне (у стосунку до розвитку точних наук), у рамках драматично-театральних конвенцій, «відкривання» (розпізнавання і представлення) складності людської поведінки, складності, яка виходить за рамки безпосередніх причинно-наслідкових залежностей у механічному розумінні, які, крім того, можна досліджувати (немов «демон Лапласа») з довільною точністю і потім передбачати. Історичні пошуки артефактів, які могли б підтвердити цю тезу, обіймають період від появи нату-

ралістської доктрини. Особливо Демастес спрямовує увагу на елементи і риси драматичних конструкцій, які містять у собі ознаки недостатності механістичного розуміння природи.

Отже, однією з цілей є реінтерпретація антинатуралістських тенденцій у драмі й театрі, а відтак – повторне порушення проблем, пов'язаних, наприклад, із драмою абсурду. Демастес доходить під цим кутом зору до цікавих (з позиції динаміки драматичної форми) результатів, відкриваючи чітку, аналітично зоб'єктивізовану диференціацію у творчості, наприклад, Ежена Йонеско та Сем'юела Беккета, яка робить можливою інтерпретацію естетичної та екзистенційної категорії абсурду в контексті філософії хаосу і складності. Головною теоретичною пропозицією автора є використання концепції каскаду подвоювання періоду для моделювання розвитку драматичних подій – висловлювань і дій персонажів, як уміщеного в них свідомого огляду цих подій, суб'єктивного (що його здійснюють персонажі у своїх висловлюваннях) та об'єктивного (у вигляді законів цього розвитку). Критерієм відповідності такої аналогії вважається розпізнавання в художньому світі «ефекту метелика», тобто драматичної репрезентації скрайньої чутливості до початкових умов. Подібний критерій застосовується в моделюванні процесів у точних та експериментальних науках для визначення, чи можна у піддослідній системі сподіватися детерміністського хаосу.

Сам ефект метелика, тісно пов'язаний з невизначеним у часі процесом, може бути присутній у драмі різною мірою і в багато різних способів. Це залежить від драматично-театральної конвенції, культурної формації, домінантної наукової парадигми, а також від уподобань та можливостей самого автора (пор. Hawkins 1995). Демастес, використовуючи метафоричну аналогію між складністю процесу художнього творення та лабораторної дослідницької праці (по-суті, згідної з натуралістською концепцією в мистецтві), розуміє цю проблему в такий спосіб: «Великою мірою драматург, подібно до науковця в лабораторії [...], може обмежити неозначеність ефекту метелика у своїх інсценізованих «дослідах» – достатньо, що він просто не допустить до них «побічні» елементи. З іншого боку, деякі драматурги панують над дійсністю, наполегливо включаючи [в її представлення – М. Б.] багаторазові причини і непередбачувані наслідки – напр., «Гамлет» Шекспіра. Або на більш контрольованому рівні (напевно, з іншої точки зору) драматург може спрямувати увагу на особливе спустошення, спричинене в сис-

темі ефектом метелика, через вбудування його у свій експеримент. Крім того, беручи до уваги останні теорії про смерть автора, концепція автономії тексту дозволяє на появу в експерименті подій, які драматург не передбачає, за тим самим принципом, що й [лабораторні – М. Б.] досліди можуть почати жити своїм власним, непередбачуваним життям, незважаючи на всі зусилля експериментатора» (Demastes 1994: 247).

Демастес відкриває повторювану в конструкції драм Беккета ситуацію, відому з теорії хаосу, яку окреслюють як появу острівців (вікон) ладу в навколишньому хаосі. Дослідник описує (і обґрунтовує) свої відкриття, спираючись на діаграми з ілюстраціями каскадів подвоєння періоду (див., напр., Peitgen, Jürgens, Saure, «Granice chaosu» 1996: 225–289). На цих діаграмах унаочнюються відкриті (до безкінечності) серії біфуркацій, починаючи від перших досконало упорядкованих розвилок, через поступове наростання дедалі більш «випадкового і непередбачуваного», аж до повного хаосу, в якому, однак, «раптово й неочікувано» з'являється відомий із перших кроків лад; з цієї точки вся ситуація повторюється. Графічний образ показує з лівого боку (початок часу системи) одну лінію, яка розділяється на дві (перша біфуркація). Потім кожна з них також підлягає біфуркації (другій). Після дещо коротшого періоду (лінії вже трохи коротші) і ті чотири розділяються (третьою біфуркацією). Після ще коротшого періоду настає чертерта біфуркація – і на кресленні вже шістнадцять ліній. Образ стає дедалі густішим – після, наприклад, десятої біфуркації маємо вже 210, тобто 1024 лінії, які продовжують «біфуркувати», причому чергові біфуркації відбуваються після дедалі коротших часових проміжків, отже, довжина ліній між черговими розділеннями є дедалі коротшою. Від якогось моменту ці лінії на кресленні практично не відрізняються одна від одної, творячи щось на зразок аморфної, дуже густої сітки. Однак «несподівано» сітка рветься. На кресленні з'являється кілька (залежно від вертикальної широчини діаграми, тобто від того, наскільки широку перспективу огляду явища прийнято) одиничних, відносно довгих ліній на білому тлі – це одна або кілька реплік початкової ситуації (з першого кроку) в зменшеному масштабі. Трохи пізніше ці лінії розділяються внаслідок ітерації, яка продовжує свою роботу, аби знову витворювати дедалі густішу сітку дедалі більше поплутаних роздвоєнь. Фрагмент креслення (ситуації) з кількома лініями на білому тлі називається вікном або вікнами (острівцями) ладу в сплетеній сітці хаотичних станів.

На думку Демастеса, Беккет (на противагу до інших творців театру абсурду) доводить у своїх п'єсах до ситуацій, що на якийсь момент витворюють лад. Проте майже негайно цей лад, силою своєї внутрішньої динаміки, еволюціонує до непередбачуваних, хаотичних станів абсолютного випадку – повторну появу каскаду може спричинювати навіть одна, чергова репліка, або наступне речення в монолозі. До основних технік, які слугують Беккетові для цієї мети, належать «словесні ігри, слапстиківі прийоми, пантоміми і т. п.» (Demastes 1994: 152). Терміни «непередбачуваність» і «випадок» стосуються «історії» системи. З точки зору кожної окремої біфуркації або їх нечисленної групи не можна передбачити, як саме виглядатиме через якийсь час мікроситуація (кілька одиничних, дуже коротких ліній, які сусідять між собою; не кажучи вже про якусь одиничну) – проблема полягає в тому, що урухомлення каскаду подвоєння періоду спричиняє дедалі швидше наростання дедалі більшої кількості можливих (і реалізованих) станів системи. Основну шкалу для пропонованої аналогії з драматургією Беккета визначає фазовий простір, який моделює набір (можливих і неможливих) екзистенційних ситуацій драматичних персонажів. Саме динаміка «буття» (а не «існування») персонажів у художньому світі показує хаос, детермінований їхніми елементарними драматичними рухами, жестами, а передусім висловлюваннями. Крім того, Демастес помічає, що ця детерміністська хаотика буття підлягає шкалуванню – вона стосується емергенції ладу з абсурдального хаосу драматичних ситуацій в окремих творах Беккета, а також всієї його творчості, що потрактовуються як острівці художнього ладу в хаосі екзистенції, а також (після зменшення масштабу) – висловлювання окремих персонажів (передусім монологів). На кожній із цих шкал ми маємо справу з подібним зразком буття (Demastes 1994: 251).

Так само в рамках самого натуралізму можна знайти приклади п'єс, які своєю конструкцією ставлять під сумнів обґрунтованість механістичного сприйняття природи. Демастес аналізує в контексті філософії та теології хаосу конструкцію п'єси Генріка Ібсена «Будівничий Сольнес». «Виявляється, – пише Демастес, – що в своїй творчості Ібсен замінив містицизм на наукові аксіоми тільки для того, щоб усвідомити неповноту самого раціоналістського (натуралістського) розуміння дійсності». «В житті Сольнеса існує так багато турбуленцій, що його розум не в стані цього досягнути. Ібсен робить так, що Сольнес, щоб «з'ясувати» нез'ясовне, приписує хаос у своєму житті присут-

ності «тролів» (...), злісних істот, дії яких не підлягають жодному існуючому зразкові поведінки» (Demastes 1994: 249). Детальний аналіз перебігу сюжету та безнастанних і наполегливих спроб Сольнеса зрозуміти зв'язки між подіями приводить Демастеса до висновку, що Ібсен описує типовий приклад «ефекту метелика». Представлена у драмі сюжетна (бо обіймає також доподієвий стан) послідовність подій життя Сольнеса відображає ту особливу співзалежність випадковості та причинової необхідності, модель якої становить каскад подвоювання періоду.

Уточнюючи та підсумовуючи міркування Демастеса, зауважимо, що детерміністський хаос стосується не лише сюжету п'єси – він обіймає не тільки вчинки драматичних персонажів. Більше того – якщо залишитись на цьому плані, то можна було б говорити про просту, лінійну причинність. Нелінійність пов'язана зі свідомістю Сольнеса, що як така не є елементом фабули. У п'єсі Ібсена дії свідомості пов'язані натомість із мотиваційною сферою, яка виражається у висловлюваннях героїв, а також у взаємних співзалежностях між висловлюваннями – отже вони, за театрологічною термінологією, виражаються в дії-говорінні. Відтак детерміністський хаос «Будівничого Сольнеса» органічно пов'язаний з конститутивними складниками п'єси – висловлюваннями персонажів – і народжується в результаті їхньої динамічної, нелінійної взаємодії в драматичному діалозі.

Іншу, хоча також якісну стратегію обирає Герріт Гоукінс у книзі «Дивні атрактори в літературі, культурі й теорії хаосу» (Hawkins 1995). Проте вона не намагається знайти аналітичні відповідники математичних моделей теорії хаосу, як Демастес (1994) і Ратайчакова (1996). Натомість особливу увагу приділяє літературно-критичній інтерпретації опрацьованих у теорії хаосу властивостей, які характеризують нелінійні динамічні системи (напр., самоподібність, самоорганізація, реплікація, біфуркація, ітерація, симетрія, асиметрія, спільне існування ладу і хаосу, нерегулярності, неперебачуваність). Подібно до Куберського (1994) та Лівінгстона (1997), парадигматичною віссю своїх міркувань вона робить творче співіснування ладу і хаосу, а також диференційованих у філософії хаосу серій опозиційних пар, як, наприклад, передбачуваності та випадковості, визначеності та неозначеності, безперервності та фрагментарності, раціональності та емоційності, чи, нарешті, природи та культури. Для критики вона бачить шанс схоплення – за допомогою хаологічної апаратури – явищ, які не давалися попереднім концепціям

або які ті інтерпретували в обмежений спосіб, як у стосунку до окремих творів, так і до ширших синхронічно та діахронічно цілостей (Hawkins 1995: 1–25).

Поруч із розвиванням пропозицій, які з'являються у згаданих працях і стосуються теоретико-, історико- і літературно-критичних інтерпретацій поняттєвої апаратури теорії і філософії хаосу – в основному щодо творчості Мілтона та Шекспіра та їхніх проліферацій у культурі (у вигляді, зокрема, повторюваних у різні періоди мотивів і тем) аж до творів сучасної масової культури (передусім романів і фільмів) – Гоукінс пропонує ряд власних тлумачень. Серед них на особливу увагу заслуговує проблема атрактивності у широкому розумінні (Hawkins 1995: 125–172). Це явище дослідниця пропонує розглядати за різними шкалами. Найширший простір впливу мали б культурні топоси (особливо мотиви і теми), які мають здатність зосереджувати художню репрезентацію навіть упродовж тисяч років. Прикладом такого атрактора, про який ішлося щодо «Втраченого раю» Мілтона, є біблійний мотив Адама і Єви, який через приховану в ньому ідею катастрофи, причинно пов'язану з яблуком, асоціюється з так званим «ефектом яблука»; див. Hawkins 1995: 26–74 (особливо: 40–42). За посередництвом Попперової концепції «трьох світів», атрактивність також інтерпретується у стосунку до конвенцій і стилів (Hawkins 1995: 133–134). У «метафоричний», тобто не дуже «точний» спосіб атракторами визнаються також видатні літературні твори, особливо деякі п'єси Шекспіра, наприклад, «Буря» (Hawkins 1995: 87–88). Ці видатні твори є найповнішими, найвиразнішими художніми репрезентаціями відповідних топосів, у тому сенсі, що інтерпретативно вони є найбільш нестабільними, призводячи до появи в культурі чергових своїх версій, жодна з яких не видається остаточною, подібно як кожен (редуктивний) аналіз залишає принаймні один істотний його аспект непоміченим або злегковаженим. Говоріння про конкретний твір (або їх групу) має сенс остільки, оскільки сам топос, у ньому прихований, може становити трудність (або навіть неможливість) точного і вичерпного, для його складності, дефінітивного визначення – в такому випадку ми маємо справу з дивним атрактором.

Теоретично найцікавішою пропозицією видається в цьому аспекті концепція атрактивності деяких персонажів п'єс Шекспіра (Фальстаффа з «Короля Генріха IV», «Веселих пліткарок із Віндзора»; Джейгона з «Отелло», Трьох Чарівниць з «Макбета»; Річарда III з «Життя і смерті Річарда III» і, передусім,



Клеопатри з «Трагедії Антонія і Клеопатри»), сфера впливу якої може обіймати як фазовий простір, обмежений до художнього світу в даному творі, так і розтягнений на інші представлення, в яких з'являється цей персонаж (зауважимо, що атрактивність персонажів стає тоді топосом), може також розтягуватись, як стверджує Гоукінс, на явища рецепції (Hawkins 1995: 130–139).

З точки зору динаміки драматичної форми найцікавішими є спостереження, які стосуються атрактивності персонажів у п'єсах Вільяма Шекспіра, особливо Клеопатри в «Трагедії Антонія і Клеопатри». Основним показником атрактивності персонажів є не лише накопичення інших персонажів та їхніх дій – це властивість, притаманна протагоністові, який не мусить бути атрактором. Ключовим (у розпізнанні атрактивності) є аналітико-інтерпретативний прийом, який, з одного боку, полягає у визначенні фазового простору, до складу якого входять також навіювані у п'єсі, можливі, але не реалізовані, стани (отже, необов'язково представлені *expressis verbis*), а з іншого – у виокремленні в художньому світі протилежних властивостей (приписаних особам, діям, ситуаціям, також їх системам у різних масштабах аж до цілості художнього світу; які характеризують різні їхні аспекти (буттєвий, пізнавальний, етичний, естетичний або телеологічний), відповідальні за складну динаміку і впровадження системи у стани, близькі до фазових переходів. Водночас драматичний художній світ досліджується під кутом зору скрайньої чутливості до початкових умов, яка інтерпретується, однак, не у стосунку до визначених або невизначених початків, а у зв'язку з чинниками, що ініціюють (започатковують) серії взаємодій у рамках окремих мотивів, цілої фабули чи сюжету. Сам дивний атрактор визначається метафорично як «провокактор хаотичних взаємодій» або абстрактно як «магнетичний басейн нестабільності» (Hawkins 1995: 126–127).

Фазовий простір п'єси (простір станів системи) в інтерпретації Гоукінс пов'язаний передусім зі станами персонажів, із внутрішніми і зовнішніми ситуаціями, в яких ті перебувають. Дослідниця не уточнює визначення фазового простору в категоріях структурних складників п'єси. Проте у кількох місцях вона вказує на кілька структуральних шкал, які спільно творять складність цього простору: «окремі рядки, персонажі, сцени, так само, як структура, яка обіймає ціле п'єси» (с. 82); «мовні та психічні, так само як найбільші й найменші структуральні шкали фабули п'єси» (с. 84); «слова, промовляння і дії» (с. 116); «мова,

характеристика персонажів, перемоги й поразки» (с. 143). Співзалежність цих шкал особливо характерна саме для драми, в якій центральне місце займає персонаж. Персонажі вимовляють «слова», «мовлення та дія» є мовленням і дією героїв, персонажі творять «сцени», «перемоги та поразки» – це результати їхньої діяльності, «мова та психіка» – це мова і психіка конкретного героя, фабулу п'єси творять тільки і виключно взаємодії персонажів і т. д. З іншого боку, посиляючись на концепцію «трьох світів» Карла Поппера, Гоукінс стверджує, що чинники, які формують кожен із цих світів зокрема, «фізично детерміновані, суб'єктивні й інтертекстуально культурні/міфічні/художні – у неминучий і хаотичний спосіб взаємно впливають один на одного в Шекспіровій драмі взагалі [...], і всі показово впливають один на одного в портреті Клеопатри зокрема» (Hawkins 1995: 133–134). У процесі аналізу конкретних драматичних прикладів ці два плани (вираження і змісту) потрактовуються спільно; у фазовому просторі п'єси відбувається їх зчеплення. Наприклад, Клеопатра є «дивним атрактором», вона «може бути потрактована як уособлений детерміністський хаос, оскільки провокує і запроваджує власні форми хаосу» (Hawkins 1995: 129). «У кожній можливій шкалі п'єси приховує свої власні суперечності, свої власні форми хаосу – і в цьому вона надзвичайно подібна до самої Клеопатри» (Hawkins 1995: 141). Якості, які виділяє Гоукінс, відповідальні за детерміністський хаос, що йому підлягають драматичні ситуації, є характерними для самої Клеопатри або безпосередньо з нею у п'єсі пов'язані. Стосунки між Клеопатрою і всім художнім світом є якісними стосунками частини до цілого, ніби вона є центром, до якого неминучо прагнуть і навколо якого обертаються якісні стани художнього світу.

Зацікавлення літературознавців теорією хаосу пов'язане, з одного боку, з пошуком зв'язків літературних представлень із представленнями в інших сферах мистецтва і науки, а з іншого – з оригінальними спробами опису і вияснення типово літературознавчих проблем внутрішньої організації (так само творення і рецепції) літературного тексту, без допомоги засобів і результатів, властивих іншим сферам – проблем, які ще не мають задовільного, суто літературознавчого вирішення. Отримані на сьогодні у цій сфері результати показують, що інтердисциплінарний характер хаологічної стратегії, який доводить свою ефективність у природознавстві, відкриває цікаві практичні можливості також у гуманістиці, а особливо в літературознавстві.

## Бібліографія

1. *Arystoteles*, Poetyka, przełożył i opracował H. Podbielski, Wrocław 1989.
2. *E. Balcerzan, Z. Osinski*. Spektakl teatralny w świetle teorii informacji, w: *Problemy teorii dramatu i teatru, wybór i opracowanie J. Degler*, Wrocław 1988, s. 333–350.
3. *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*, ed. By K. N. Hayles, Chicago and London 1991.
4. *W. W. Demastes*. Re-Inspecting the Crack in the Chimney: Chaos Theory from Ibsen to Stoppard, «*New Theatre Quarterly*» 1994, Vol. X, 39, August 1994, s. 242–254.
5. *C. Gargano*. The starfish and the Strange Attractor: Myth, Science, and Theatre as Laboratory in Maria Irene Fornes' «*Mu*»; «*New Theatre Quarterly*» 1997, Vol. XIII, 51, August 1997; s. 214–220.
6. *C. Gargano*. Complex Theatre: Science and Myth in Three Contemporary Performances, «*New Theatre Quarterly*» 1998, Vol. XIV, Part 2, (NTQ 54), May 1998; s. 151–158.
7. *George D. E. R.* Quantum Theatre – Potential Theatre: a New Paradigm?, «*New Theatre Quarterly*» 1989, Vol. V, 18, May 1989; s. 171–179.
8. *J. Gleick*. Chaos. Narodziny nowej nauki, przeł. P. Jaśkowski, Poznań 1996.
9. *H. Hawkins*. Strange attractors: literature culture, and chaos theory, New York 1995.
10. *K. N. Hayles*. Chaos bound: orderly disorder in contemporary literature and science, Ithaca and London 1990.
11. *K. N. Hayles*. Introduction: Complex Dynamics in Literature and Science, w: *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*, op. cit., s. 1–33.
12. *S. H. Kellert*. In the wake of chaos: unpredictable order in dynamical systems, Chicago and London 1994.
13. *P. Kuberski*, *Chaosmos: literature, science, and theory*, Albany, NY 1994.
14. *I. Livingston*, *Arrow of chaos: romanticism and postmodernity*, Minneapolis – London 1997.
15. *B. B. Mandelbrot*. On fractal geometry, and a few of the mathematical questions it has raised, w: *Proceedings of the International Congress of Mathematicians, August 16–24 1983, Warszawa 1983*, s. 1661–1675.

16. *W. Paulson*. Literature, Complexity, Interdisciplinarity, w: *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*, op. cit., s. 37–53.

17. *H.-O. Peitgen, H. Jurgens, D. Saupe*. Granice chaosu. Fraktale, cz. 2, przeł. K. Pietruska-Pałuba, K. Winkowska-Nowak, Warszawa 1966.

18. *D. Porush*. Fictions as Dissipative Structures: Prigogine's Theory and Postmodernism's Roadshow, w: *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*, op. cit., s. 54–84.

19. [a] *D. Ratajczakowa*. Dwie sztuki Tadeusza Różewicza, «*Kartoteka*» i «*Do piachu*» jako przykład sukcesu i porażki; «*Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*» 1996, III (XXIII), s. 225–248.

20. [b] *D. Ratajczakowa*. «*Krótką noc*» Władysława Terleckiego – interpretacja teragonalna, w: *Od symbolizmu do post-teatru*, pod red. E. Wąchockiej, Warszawa 1996, s. 150–179 (*D. Ratajczakowa*, Uwagi wstępne: interpretacja teragonalna, s. 150–152; *M. Karasińska*. «*Noc na granicy*», s. 153–155; *E. Czaplinska*. Historia i współczesność, s. 156–159; *E. Kalemba-Kasprzak*. Czy Bóg gra w kości... Polaków?, s. 160–163; *I. Kiec*. Jak konstruktor chaosu unicestwił Szekspirowską tragedię, s. 164–166; *K. Kurek*. Szczątki, s. 167–170; *K. Kozłowski*. Bohaterowie, świadomość i konieczność, s. 171–173; *G. Ziylkowski*. Pętla czasu, s. 174–176; *D. Ratajczakowa*. Postowie: Kaosmos, s. 177–178).

21. *T. J. Rice*. Joyce, chaos, and complexity, Urbana and Chicago 1997.

22. Słownik terminów literackich, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998, wyd. III poszerzone i poprawione.

23. *P. Stoicheff*. The Chaos of Metafiction, w: *Chaos and order: complex dynamics in literature and science*, op. cit., s. 85–99.

24. *M. Tempczyk*. Geometria fraktali dzisiaj, «*Matematyka*» 1996, 49 (262), s. 331–337.

25. *M. Tempczyk*. Teoria chaosu a filozofia, «*Nauka u progu trzeciego tysiąclecia*», t. 8, Warszawa 1998.

26. *M. Vandiel Heuvel*. The Politics of the Paradigm: a Case Study in Chaos Theory, «*New Theatre Quarterly*» 1993, Vol. IX, 35, August 1993, s. 255–266.

## Риторика

*Завдяки граматиці та риторичі ми  
пізнали істинні правила мислення.*

*Вільгельм Вільдербанд*

### 1. Вступ

Риторика, яка з'явилась напевно в часи Гомера, тобто бл. VIII століття до н. е. – це мистецтво і наука панування над думкою, замкненою в словах<sup>784</sup>. Згідно з тезою, яку висунув її визначний історик, Джордж Кеннеді, можна і треба розглядати її як історичне знання та як галузь «систематичного знання». Вона становить істотну галузь науки про мову і способи її вживання, в тому числі літературну, або ще ширше – художню. Уже в XV століті видатний її теоретик, Гійом Тардіф, казав, що «не можна бути великим письменником, якщо не знаєш добре риторичу».

Він перший у нові часи звернув увагу на те, що не переконування, а мистецтво доброго мовлення<sup>785</sup> є метою риторичи. Риторика, яка розглядається як теоретичне знання (=наука), – це пізнання, як сказав Вільгельм Вільдербанд: «[...] істинних правил мислення».

Риторика єдина – це стверджує її сучасний дослідник, Браєн Вікерс – давала впродовж століть повну й щільну систему спілкування. Сьогодні вона мусить пристосовуватися до нових потреб, що наголошує, зокрема, Вальтер Онг. Риторика вчить послуговуватися словом незалежно від того, чи ми говоримо, чи пишемо. З наукових дисциплін, які з'явилися в античну добу, вона є тією, яка може допомогти нам у синтезуванні суспільства і пізнання, що дедалі більше атомізується. Ще Платон говорив у «Горгії» (503B): «Риторика – це праця над удосконаленням душ співгромадян і боротьба, яка завжди наказує говорити те, що найкраще; все одно, чи воно буде приємне, чи не-

<sup>784</sup> На думку деяких дослідників, її початок треба шукати у стародавньому Єгипті періоду Старого Царства, тобто між XXVII–XXII ст. до н. е.

<sup>785</sup> Pojęcie to należy rozumieć jak najszerzej, także jako umiejętność dobrego pisanía, ale też i jako czynności o jednoznacznie określonych walorach moralnych.

приємне слухачам». Мав рацію також Теодор Адорно, коли писав: «Риторика репрезентує в філософії те, що не можна осмислити інакше, ніж у мовній формі». Риторика є грізною зброєю і послуговування нею вимагає знання. Цицерон застерігав у «De inventione» (I.1), що: «Знання без елоквенції смішне, але елоквенція без знання є вбивчою для суспільства». Знання і вроджені здібності вимагають скерування, щоб досягнути майстерності в різних справах, які можна використати для спільного добра. В такий спосіб ми визначаємо три сфери, які обіймає риторика: *téchne* [техніка, ремесло, мистецтво], *empeiria* [досвід], *tribé* [вправи].

### 2. Визначення риторичи

#### 2а. Античність

Античність – це поняття обіймає традиції грецької, греко-елленістичної, римської та візантійської культур – залишила чотири основні дефініції риторичи.

У «Горгії» Платона містяться два найдавніші визначення риторичи: «Риторика є частиною політики» [Plat., Gorg., 463 D] та «Риторика – майстриня переконування» [ibid., 453 A]

Найбільш розповсюджене визначення, яке дає Арістотель (проте спочатку я наводжу визначення, що є дуже важливим у теоретичних міркуваннях на тему статусу риторичи як науки): «Риторика є відповідником діалектики, адже обидві стосуються таких предметів, які, до певної міри, є всім відомі і не відносяться до жодної певної науки [...] Риторика – це здатність (сила) винайдення всього, що в мові може мати переконливе значення» [Arist., rhet., I.1354a1-3, 1355b26-27].

Четверта дефініція походить від Діонісія з Галікарнасу (I ст. до н. е.) – вона є надзвичайно важливою, адже стала основною дефініцією у візантійський період: «Риторика – це практична здатність [вживання] переконливого слова [resp. переконливого мовлення] у публічній діяльності; метою [риторичи] є добре говорити».

Часто вважають, що визначення Марка Фабія Квінтіліана, що «Риторика є наукою ретельної вимови [Rhetorica est ars bene dicendi, Quint., II.15.38], є дефініцією риторичи. Це не видається правильним поглядом, хоча не можна сумніватися у твердженні, що це визначення, зокрема, завдяки шкільному підручнику езуїта з XVI ст. Ципріана Соареза, стало дуже популярним.



Для доповнення наведених дефініцій з античних часів, пошлемося на Квінтіліана і його твір (пор. Inst. orat., II.15.1–38). Він, зокрема, наводить такі визначення:

1. «Риторика є силою переконування» (Ісократ, V/VI ст. до н. е.).
2. «Сила переконування за допомогою слів» (Горгій, IV ст. до н. е.).
3. «Метою риторики є вести людину за допомогою мовлення до того, чого прагне мовець» (Теодект, IV/III ст. до н. е.).
4. «Риторика є силою винайдення всього, що в мовленні може мати значення переконування» (Арістотель, IV ст. до н. е.; це визначення вважається основною дефініцією риторики).
5. «Метою риторики є говорити у спосіб, який може переконати» (Гермагор, II ст. до н. е.).
6. «Риторика – це сила винайдення і висловлення в оздобному стилі правдоподібного змісту в будь-якій мові» (Еврод, I ст. н. е.).
7. «Риторика – це вміння помічати речі та вести їх у громадських справах за допомогою мовлення, здатного переконати натовп» (Арістон, II ст. до н. е.).
8. «Риторика – це мистецтво винаходу, осуду і виголошення в гарних шатах, у відповідній мірі того, що в кожній речі можна взяти як здатне до переконування у громадських справах» (Теодор з Гадар, I ст. до н. е.).
9. «Риторика – це мистецтво промовляння у переконливий спосіб у різних громадських справах» (Корніфіцій, I ст. до н. е. та Цельс, I ст. до н. е.).
10. «Метою риторики є правота думки і мовлення» (Квінтіліан, I ст. до н. е.).
11. «Риторика є наукою у сфері ретельної вимови» (Квінтіліан, I ст. до н. е.). [підкр. Я. А.]

Джерело: Quinn., II.15.1–38 [пер. М. Брожек]

Наведені тут як приклад визначення постійно повертатимуться в міркуваннях на тему риторики аж до сьогоднішнього дня. Переважно це будуть комбінації античних визначень, які підкреслюватимуть практичні цілі риторики. Найкращим прикладом такої спроби визначення риторики є думка Герберта Гунґера, який каже: «Риторика – це система планової, стилістичної побудови попередньо синтаксично впорядкованих слів, які висловлюються і записуються».

Треба ще раз нагадати, що риторика у своїх практичних застосуваннях розглядається як сукупність виконання конкретних завдань, яке поставили собі промовці, проповідники і т. д. Відтак, з'явився постулат вибору певного зразка для наслідування (досить спрощена теорія мімесису); цей зразок не бентежив ін-

дивідуальності. Однак він міг бути прийнятий у середовищі творців як обов'язковий канон. Особливе значення випало в історії (не тільки!) риторики Демосфену та Цицерону. Вони стали прикладами найдосконалішої грецької та латинської прози. Автор De oratore став, проте, «канonom», і домінація цицеронівського зразка в культурі латинської Європи (аж до XVIII століття) мала всі наслідки, не завжди найкращі, для формування певних як мисельних, так і мовних навичок.

## 26. Сучасні визначення риторики

«Сучасність – під цим поняттям маємо на увазі головним чином три останні століття, тобто XIX–XXI – має дуже багато спроб визначення поняття риторики. Почну від важливого зауваження Клайва Степса Льюїса<sup>786</sup>, видатного дослідника англійської літератури: [...] риторика виявляє формальні, а не змістові характерні риси; це означає, що вона може наказувати робити ліричні відступи, але не вказує, що в них має бути».

Це найвиразніше формулювання факту, що риторика – це наука, причому наука формальна. Шкода, що до цього визначення сучасні дослідники риторики зверталися надзвичайно рідко.

Однак тут я запропоную погляд, який я вже пропонував якийсь час тому, і який не зустрів принципових заперечень: «Риторика є формальною системою, в якій визначають правила конструювання, аналізування, гесп. висловлювання безкінечної кількості правильних текстів, побудованих з кінечної кількості правильних речень, гесп. періодів, причому і речення, гесп. періоди, і тексти, є:

1) впорядковані *інвентивно, диспозитивно та ілокутивно*,

2) це впорядкування слугує для наочного представлення певних ідей і спирається на певні цінності.

Як упорядкування текстів, так і представлення певних ідей та посилення на певні цінності є результатом інтенційних актів автора».

Ця дефініція дозволяє залишитись у рамках мови в розумінні системи знаків, які перебувають у конвенціональних категоріальних зв'язках. Ми також говоримо, що коли в рамках цієї системи ми почнемо будувати певні ряди, названі текстами, то

<sup>786</sup> Lewis Cf. C. S. Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecza i wczesnego renesansu, t. W. Ostrowski, Warszawa 1986. – S. 135.

існує певна система правил, яка полегшує їх оперативне вживання.

Визначення не говорить про принципи, які окреслюють «формальну правильність» побудови, відповідно до її правил, рядів елементів. Тож вона принципово відрізняється від логіки. Причина цієї різниці приховується не тільки в поняттях «правильність», *gesp.* «формальна правильність», а в тому, що поняття «логіка», якщо ми не розуміємо його як науку про правильне висновування, має три різні частини (формальна логіка, загальна методологія наук, семантика, *пор.* *Bocheński*, s. 74–76). Коли ми говоримо «логіка», ми повинні уточнити, що ми розуміємо під цим поняттям. Для нас «логіка» – це, головним чином, «формальна логіка», необхідна для окреслення поняття «формальної правильності» тексту (це необхідно навіть тоді, коли від цієї «правильності» ми будемо в тексті відступати. Ми мусимо знати правила, які будуть порушені; в іншому випадку, не розрізняючи «правил» і «порушення», ми будемо потрактовувати їх рівноправно).

Не достатньо, щоб речення, *gesp.* періоди або тексти були правильними, тобто щоб не були безглуздими або балакучими. Мусять існувати правила, які також окреслюють їхню формальну правильність (це важливо, зокрема, для системи аргументації). Послугування ними, вживання – це царина риторики. Її правила визначають, чи використовуватиму я, чи ні «формально правильні» докази. Це пов'язано, зокрема, з телеологічністю риторики (вона визначена через *tria officia* та *tria genera dicendi*, правила ексордіальної топіки і т. д.).

Варто нагадати погляди таких дослідників, як Владислав Таркевич, Тадеуш Котарбінський, а також Дені де Ружмон чи Вальтер Енс. Вони вказували на такі риси риторики: «Риторика – це теорія краси як зрозумілості явищ» (В. Таркевич); «Риторика – це об'єктивність і гострота осуду, дистанція у стосунку до дійсності» (Дені де Ружмон); «*Rhetorik – alte und neue Königin der Wissenschaften.* [«Риторика – це стара і нова королева наук» – Вальтер Енс]; «Риторика – це чудове володіння словом, цілком відмінне від блискучих ефектних прийомів» (Т. Котарбінський).

Наведені визначення наголошують надзвичайно істотну рису риторики – що вона є суттєвою і важливою наукою, яка дозволяє нам – розуміти світ завдяки вмінню вживати правильні поняття, *gesp.* слова, а чомусь невлотному надати конкретну форму.

Юрій Лотман (*Lotman* 1977, s. 300–324) говорить, що риторика в минулому розглядали як: а) мистецтво прозового мовлення; б) штучне, оздобне, художнє мовлення – ораторство; в) науку створення текстів, а не – науку їх розуміння (риторика перебуває в опозиції до герменевтики). Сьогодні риторика розуміють: а) лінгвістично – як сукупність правил побудови висловлювання на надреченнєвому рівні, б) як сукупність тропів і фігур, в) як «поетику тексту», тобто фрагмент поетики, який досліджує внутрішньотекстове та суспільне функціонування текстів.

Деякі сучасні дослідники вміщують риторика в рамки *прагматики* – наприклад, Яакко Гінтікка (*Hintikka*, s. 474–475) у рамках галузі, яка досліджує *вживання мови*. Вона не обіймає психологію та соціологію користувачів мови (треба застерегти, що такі дослідники, як Кеннет Бьорк та Хаїм Перелман проблему реципієнта аналізують досить широко). У такому розумінні риторика важливе місце займають творці *напряму rhetorical criticism* [*риторична критика*], зокрема Герберт Август Віхельнс, який визначив цю науку в такий спосіб: «*Риторична критика* потрактовує мовлення (=текст) як комунікацію зі специфічною аудиторією і бачить свою мету в аналізі та оцінці методів передачі своїх ідей слухачам, які застосовує мовець (=автор)». Важливою є також думка Ганса Блюменберга, який писав, що: «Риторика є не тільки системою пошуку мандату для дії, вона є також формуванням і захистом розуміння – яке формується і вже є сформованим – самого себе щодо себе і щодо інших. [...] Риторика має справу не з фактами, а з очікуваннями.

Блюменберг звертає увагу на дві істотні проблеми: риторика пов'язана з дією та процесом усвідомлення передумов цих дій, а також спирається на певні очікування (як мовця, так і аудиторії). Отже, виявляється, що її знання полегшує дві речі. По-перше – дозволяє повніший аналіз причин здійснення певних дій; по-друге – дозволяє нам усвідомити, що ми найчастіше покладаємося в нашій мовній діяльності на судження, уявлення, і дуже рідко – на факти (якщо це слово ще щось для нас означає). Інакше кажучи: саме риторика дозволяє нам зрозуміти повною мірою сенс конвенцій, серед яких ми живемо. Адже щоб порозумітися, ми мусимо рухатися в основному в світі цих конвенцій, або очікувань, а може радше – метафор Блюменберга.

Водночас саме риторика дає нам усвідомити, що ми оперуємо не знанням про світ, про факти, а найчастіше топосами або навіть стереотипами.

Однак у частини сучасних концепцій помітні вагання між тим, чи риторика є наукою, чи радше вмінням (=мистецтвом), по суті, досить маргінальним. Більшість сучасних дослідників погодилися б із думкою Св. Томи Аквінського (S. Th., 2.2.q. 48–55):

[1] Риторика (як фізика) є сферою вміння (можливо, як філософія, знярядям);

[2] Риторика послуговується міркуваннями в предметі дії; однак не йдеться про відгадування життєвої правди;

[3] Мовлення (в сенсі – витворів риторики) займає перше місце серед знаків, які вживають люди для передачі своїх думок іншим.

Проте риторика (додаймо відразу це засереження) є вмінням, яке має ознаки науки (має набір загальних принципів, у тому числі – аксіоми, набір елементів, правила не тільки вживання, а й поєднування елементів тощо). Проте її застосування є суто практично-життєвим. Таким чином ми повертаємося до Платона, який колись визначив риторику в такий спосіб (Platona, Fajdros, 261A-B): як певну майстерність у мистецтві спілкування людей як у публічних, так і приватних колах, причому в усіх – важливих і менш важливих – справах.

## 2в. Обмеження або розширення теорії риторики

Перші спроби як розширення сфери поняття «риторики», так і його обмеження з'являються в античну добу.

### Обмеження

Першим з обмежень риторики є спроба Філодемаса, який відкрив, що предметом риторики є виключно епідейктичне, тобто похвальне мовлення.

Найвідомішим обмеженням теорії риторики є те, яке запропонували Петро Рамус та Авдомар Талеус у XVI столітті. Обидва французькі дослідники обмежили теорію риторики тільки до двох частин: *elocutio* та *actio*.

### Розширення

Розширення поняття риторики стосуються більше сфери її практичних застосувань та теоретичних наслідків, які звідси випливають. Це стосується в основному кількості риторичних видів: за найновішими даними, античність залишила нам не три, а принаймні п'ять головних видів: судовий [*genus iudiciale*], дорадчий [*genus deliberativum*], похвальний [*genus demonstrati-*

*vum*], дослідницький [*eide egzegastikon*] та історичний [*genus historikon*]. Два останні запровадили Анаксімен та Руфус із Перинту і Миколай з Мири.

На сьогодні, тобто від двадцятих років XX сторіччя, все ще з'являються спроби нових концепцій теорії риторики. До найвідоміших належать: *rhetorical criticism*, тобто риторична критика в США, *nouvelle rhetorique* Хаїма Перелмана, пропозиції деяких французьких чи американських дослідників, які розуміють риторику як теорію фігуративності мови (видозмінений варіант теорії Рамуса-Талеуса)<sup>787</sup> або потрактовують її як «третю софістику».

## 3. Історія риторики

### 3а. Вступ

Спочатку в кількох словах про основні проблеми, пов'язані з історією риторики<sup>788</sup>. В її історії можна виділити дві головні течії. Це античні школи і школи нового часу. Серед перших виділяємо риторичні школи: грецьку та грецько-елліністичну (V ст. до н. е. – III ст. н. е.), римську (I ст. до н. е. – IV ст. н. е.), візантійську (IV/V ст. н. е. – XV ст.). Якщо йдеться про риторичні школи нового часу, то їх ми можемо поділити на п'ять напрямів: школа риторики латинського середньовіччя (IV/V ст. – XV ст.), гуманістична школа (XIV/XV ст. – XVII/XVIII ст.), школа просвітництва (XVII/XVIII ст. – XVIII/XIX ст.), риторика XIX століття, сучасні риторики (тобто від антипозитивістського зламу).

Коли ми говоримо про класичну риторику, треба пам'ятати, що *technè rhetorikè* народилася на агорі, а також була, як стверджує Гомер, істотним елементом грецької агоністичної культури. Це було пов'язано з фактом, що на агорі зосереджувалося громадське життя античних Афін, а агоністика була знаменною і прикметною рисою грецької культури. Риторика постала як

<sup>787</sup> Французькі дослідження, пов'язані з так званою групою «*μ*», яку описав *Jerzy Ziomek*. *Retoryka opisowa*, op. cit.; американські дослідження – *Michał Rusinek*. *Retoryka i retoryczność*, Kraków 2004. Поняття «третя софістика» запровадила *Kathleen Welch*. *Electric Rhetoric*, Cambridge, Mass., 1999. – S. 7.

<sup>788</sup> Пор. цитовані в Бібліографії праці *W. Bruchnalskiego*, *H. Cichockiej*, *J. Z. Lichańskiego* (тут велика бібліографія), *G. Kennedy*'ego, *K. Mecherzyńskiego*, *J. J. Murphy*'ego. Ширше про це див.: *Jakub Z. Lichański*. *Retoryka od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*, Warszawa 2000 та його ж. *Retoryka. Historia – Teoria – Praktyka*. *Podręcznik*, t. 1–2, [у друці].



істотний елемент мовної культури і вважалася різновидом психагогії (науки про керування людськими душами або влади над ними). Першими вчителями риторики були софісти, для яких риторика стала знаряддям політичної діяльності та судової практики. Теорія, яка займалася естетичними проблемами, з'явилася дуже пізно.

Риторика від початку свого існування є роздertoю між двома цілями, які має реалізовувати текст (мовлення): *doksa* (судження) або *aletheia* (істина). Тому в «Горгії» та «Файдросі» Платон відводить стільки місця дискусії з софістичними концепціями риторики, для яких риторика була саме сферою «міркувань, які спираються на судження».

Також треба пам'ятати, що риторика визначала принципи будови будь-яких текстів: як стверджує Станіслав Стабрила, її можна сприймати як своєрідну античну теорію літератури. Нарешті додаймо, що риторика не є наукою, обмеженою нашою культурою. Вона присутня, у більш чи менш розвиненій формі, в усіх культурах. У кожній з них вона є дещо відмінною; нас цікавить та, яка походить із традиції Греції, Риму та Візантії.

### 36. Історія риторики до кінця XIX століття

Грецька і греко-елліністична школа наголошувала на стосунках риторики та етики (етична позиція мовця та його ставлення до ідеалу істини й краси) та на зв'язках риторики з політикою (риторика як галузь політики, а також знаряддя політика, пор. Платон «Горгій» 463 D)<sup>789</sup>.

Окремо стояла проблема, пов'язана з взаємовідношенням чотирьох різних наук про мову: граматики (наука про правильні форми висловлювання), логіки (наука про безпомилкове міркування), діалектики (мистецтво задавання запитань) та риторики (мистецтво і наука віднаходження всього, що в мовленні може бути переконливим). Зазначимо, що Арістотель визнає існування тісних зв'язків між логікою, діалектикою та риторикою; однак остання займається тим, що є правдоподібним або можливим.

Також треба додати, що Арістотель однозначно відділяє риторіку від софістики (=вдаване знання). Проти софістичної традиції риторики дуже гостро виступив Платон, критикуючи її

<sup>789</sup> Це визначення – риторика є галуззю політики – часом вважають найдавнішою дефініцією риторики.

класичне визначення як чинника переконування (*peithus demiurgos*, пор. Платон «Горгій» 453 A).

Для традиції грецької школи також характерні філософські міркування на тему епістемологічних наслідків риторичної теорії (особливо Платон, менше Арістотель), а також на тему місця риторики в рамках практичної філософії (в основному Арістотель і його послідовники).

Римська школа дала риторичі те, що є таким характерним для неї, – систематику. Римляни здійснили поділ риторики на: 1) *виклад теорії* (риторика як система, сукупість правил), 2) *сукупність інтерпретацій і застосувань риторики та їх історичний опис*.

Для подальшого розвитку риторики мають значення дві систематики, які відрізняються ступенем специфікації: «*Rhetorica ad Herennium*», яку приписують Цицерону, авторства Коміфіція, та фундаментальний твір Квінтіліана «*Institutio oratoria*». Автори здійснили опис основних елементів теорії та правил послуговування ними. З міркувань Квінтіліана випливає, що риторика була найважливішою з наук у вихованні молодого покоління. Цей погляд утримується у європейській педагогіці аж до романтичного перелому!

Уже Платон займався не стільки теорією риторики, скільки її інтерпретацією та застосуванням. Подібно чинить і Марк Туллій Цицерон, діалог якого «*De oratore*» – це також не опис, а інтерпретація теорії. Темою твору є міркування, яким має бути добрий промовець і громадянин, які науки він повинен знати і т. д. Цицерон дуже сильно наголошує, зокрема, на ймовірності у риторичній аргументації. Багаторічна судова практика автора *Tusculanae disputationes* призвела до того, що інтерпретація риторичної теорії отримала специфічне, правниче тлумачення. Він також став пізніше, на віки! – зразком – передусім стилістичної майстерності.

Нова інтерпретація теорії, яка з'являється в період Другої Софістики (II ст. н. е.), й полягає в наголосі на декламації, ораторському хизуванні (пор. Діон із Пруси), мала два джерела: 1) зміни, які почалися у виховній теорії і практиці, та 2) відродження в період від I ст. н. е. до III ст. н. е. естетичних і філософських поглядів, які походять із софістичної традиції. На зміни інтерпретації риторичної теорії великий вплив справили також дві інші традиції: молода християнська та давня юдейська, а також традиція – дедалі міцніша – орієнтальних культур. Традиція риторів, пов'язаних із другою софістикою, безпосе-

редньо накладається на перших отців церкви, які формували своє літературне обличчя. Треба також звернути увагу на неоднорідність цих впливів. Наприклад, св. Августин виростає з римської традиції; Ориген – із грецької. Отож, можна помітити поділ традиції; він дає про себе знати в подальшій історії риторики. Разом із тим дилема св. Єроніма – *aut christianus aut ciceronianus* – показує, що в свідомості принаймні частини людей відбулася дуже істотна зміна. Антична традиція стала минулим, а зразки, які вона пропонує, наприклад, стилістичні, пробуджують сумніви щодо своєї цінності для нової культури.

Візантійська школа, остання з риторичних шкіл античності, є своєрідним синтезом традиції попередників. Теоретиком, на якого я посилаюся, є Гермоген із Тарсу (Афтоній і Сиріан – це його перші видатні інтерпретатори). На відміну від Арістотеля, Цицерона та Квінтіліана, він розбудовує терію, творить науку про ідеї, які окреслюють не тільки стиль, а й інвентивний шар тексту. Взірцем прози для нього, як і для греків, є, звичайно, Демосфен.

Візантійська школа містить у собі й поєднує дуже різні традиції: грецьку і греко-елліністичну, якоюсь мірою римську, а також юдео-християнську та різні орієнтальні риторичні практики. Більше, ніж попередні школи, вона наголошує на проблемах естетики, на ролі риторики в навчанні. Велике значення мають «підготовчі вправи» (*progymnasmata*). Автором їх збірника є згаданий Афроній. Його вплив буде дуже сильним також у добу середньовіччя, ренесансу та бароко. Також треба пам'ятати про домінування прози у візантійській літературі та значній ролі проповідництва й епістолографії<sup>790</sup>.

Візантійську школу характеризує більш практичне спрямування, а також дуже сильні зв'язки риторики з теологією. Варто нагадати, що коли в XV столітті візантійські вчені безпосередньо вплинуть на формування ренесансної культури, то деякі, як, наприклад, Аргіропулос, кард. Ян Бессаріон та Єжи з Трапезунту спробують синтетично поглянути на грецьку культуру, наголошуючи її спільні, а не відмінні риси.

Середньовічна школа риторики є, в основному, спадкоємицею *римської школи* (точніше: риторичної традиції пізньої імперії). Грецька традиція відживе своє пізно, на порозі ренесансно-

<sup>790</sup> Варто пам'ятати, що перший переклад риторичного трактату на слов'янську мову, в цьому випадку – давньоруську – здійснено з візантійського тексту: йдеться про трактат Георгіуса Хоїробоска, пор. *Lichanski J. Z. Retoryka od renesansu do współczesności*, op. cit.

го перелому. Теорія риторики в добу середньовіччя розвивається мляво. Практика щоденного життя вимагає невеликого збагачення класичної теорії нотатками щодо *мистецтва диктамену* (*ars dictaminis* – творцями є Альберікус із Монте Кассіно та Гуго з Болонії). Вона пов'язана з пізньоримською епістолографічною традицією. *Диктамен* не є виключно мистецтвом і наукою приготування офіційних документів; його вказівки стосуються також літературної творчості.

Так само *проповідницьке мистецтво* (*ars praedicandi* – фундамент заклав св. Августин, розвинув Алан аб Інсуліс) користується з класичної теорії; зміни стосуються передусім тематики, нових джерел аргументації і топіки, а також ставлення до використовуваних риторичних «оздоб» (пор. дилему св. Єроніма). Істотне значення має також факт виділення поетичного мистецтва (*ars poetica*) з теорії риторики, зокрема, Матвій з Вендоме, Ян з Гарландії, Годфрід з Фінзауф.

Гуманістична школа є дуже неоднорідною, хоча б через те, що XV і XVII століття є принципово відмінними, якщо йдеться про судження на тему значення і ролі риторики. У принципі, домінує погляд, що вона є теорією прози і перебуває у тісному зв'язку з політикою. Проте вже автори підручників XV століття, як, наприклад, Л. Бруні, Г. Тардіф, А. Манцінеллі не є однастайними у своїх поглядах. Також не треба забувати, що саме тоді риторика поділяється на першу – її сферою є проза, та другу – її сферою є поезія. Другим, набагато важливішим поділом, є виділення так званої *rhetorica antiqua* (традиція Цицерона та його твору «De inventione») і *rhetorica nova* (традиція Корніфіція та його твору, який приписувався тоді також Цицеронові, «*Rhetorica ad Herennium*»). А здійснена в XVI столітті реформа (А. Талеус, П. Рамус) призводить до принципової зміни класичної теорії. Виділяючи з терії риторики *inventio* і *dispositio* та залишаючи риторичі виключно *elocutio* й *actio*, французькі теоретики творять некласичний напрям в її історії.

Разом з тим, незважаючи на внутрішні суперечки та різні інновації, гуманістична риторика, як теорія, є єдиною і зберігає форму, яку надав їй Арістотель і зміцнив Квінтіліан. Підручники риторики, за деякими винятками, є коментарями Арістотеля, Цицерона та Квінтіліана. Найвідомішими є праці Соареза (загалом від 1560 до кінця XVIII століття близько 100 видань у всій Європі!) та Фоссіуса. Проте незабаром у цих працях пере-

вагу здобувають міркування на тему *elocutio*, тобто способів висловлювання. Значення має наголос на практичному опануванні риторики (це особливо наголошують творці школи нового часу, такі як Штурм, певною мірою Еразм Роттердамський, Меланхтон, єзуїти). Досить типовим прикладом будуть, наприклад, міркування М. Сарбевського). Натомість у XVI столітті спостерігаємо спроби зміни класичної теорії, яку здійснює поляк, Бенедикт Гербест.

Він прагне перебудувати існуючу науку про риторичний синтаксис (фрагмент *elocutio*), створює теорію, яка дозволяє висловлювати ту саму думку за допомогою різних синтаксичних конструкцій. Його міркування є близькими до питань, пов'язаних з такими проблемами, як депенденція та синонімічність. Він також відкидає стилістичний зразок Цицерона як універсальний для латини. Це призводить до різких випадів у бік теоретика, внаслідок яких подальші дослідження у цьому напрямку припиняться.

У добу просвітництва риторика не має вже визначних досягнень, крім одного (праці Готшеда і Кемпбелла містять традиційні концепції риторики); тоді постає перша, важлива до сьогодні, спроба словникового осмислення й універсалізації грецької та латинської риторичної термінології. Це завдання виконує Йоганн Ернест Готтліб Ернесті. Велике значення мають також дослідження Г'югоу Блера, який перший шукав відповіді на питання про роль риторики в розвитку європейської культури. Ставлення просвітництва до риторики було, однак, амбівалентним, найкращим доказом чого є висловлювання Джона Локка, який атакує її як «навчительку брехні», але цінує її як мистецтво тропів і фігур (у цьому він був близький до поглядів Мішеля де Монтеня!).

У XIX столітті, особливо в період так званого антипозитивістського зламу, ситуація риторики зміниться. Це буде пов'язано з трьома групами проблем, які в цьому сторіччі поступово переосмислювались:

– видання джерел. Треба згадати монументальне видання грецьких риторів, яке здійснив Христіан Вальц, а згодом продовжили Леонард Шпенгель і Радермахер, а також латинських риторів (головним чином пізньоримських та ранньохристиянських, яке здійснив Кароль Гальм (його антологія є новим опрацюванням антології, опублікованої ще в XVI столітті; йдеться про твір «*Antiqui Rhetores Latini*», виданий у Парижі в 1566 році);

– перші спроби систематичного викладу історії і техніки античної риторики, які здійснив Ріхард Фолькманн<sup>791</sup>;

– дослідження давньохристиянської літератури, результатом чого стало, зокрема, запровадження риторики до досліджень літературних форм. Внаслідок цього з'явився новий тип біблійних дослідень (т. зв. *Formgeschichtemethode*).

### 3в. Сучасна риторика

Сучасне осмислення риторики бере свій початок із кінця XIX сторіччя – у творчості Фрідріха Ніцше. Саме він звернув увагу на факт, який започатковує формування сучасних риторичних шкіл: «мова є риторикою, адже метою висловлювання є не пізнання, а представлення суджень» (але це повернення до мікувань Арістотеля на цю ж таки тему!). Серед цих шкіл особливе місце належить дослідженням класичних риторичних шкіл та описові історії риторики.

Тут треба нагадати, що наприкінці XIX століття відбулося чітке розмежування двох дисциплін, які до цього часу були тісно пов'язані з риторикою, – стилістики та поетики. У цьому другому випадку процес відмежування почався ще в XV столітті, коли у Франції сформувалася група «*Rhetoriquers*», які поділили риторіку на першу (її сферою стала проза) та другу (поезія). Пізніші праці Скалігера (1561), Сарбевського (1623–1640), Фоссіуса (1647), а потім Вакернагеля (1873) та Меєра (1901) однозначно сформували поетику як самостійну наукову дисципліну. Стилістика «звільнилася» також раніше (мабуть, із часів Л. Валля і його твору «*Elegantiarum*», виданого в 1471 році), але повну самостійність здобула лише у другій половині XIX сторіччя (зокрема, завдяки працям В. Шерера).

Сучасна концепція риторики, яку ми зустрічаємо в літературознавстві, мовознавстві, суспільних науках, освіті, зосереджує увагу на двох головних проблемах. Першою є питання аргументації (зокрема, Р. МакКеон, Х. Перельман), другою – питання, пов'язані з фігуративністю мови (зокрема, Річардс, Бьорк, Курціус, Барт, Плетт).

Особливо дослідження Перельмана прагнуть подати найбільш ефективні способи аргументації в тексті. На думку Перельмана, риторика обіймає «поле несформалізованої думки».

<sup>791</sup> Друга праця у польському перекладі отримала сучасний критичний апарат, велику бібліографію, і може застосовуватись як підручник з риторики. В обох працях Фолькмана немає риторичних аналізів, пор. Бібліографія.



Господарем на ньому є практичний розум, а оскільки така думка спирається на альтернативи дії, посередником у прийнятті рішень є риторика (=теорія аргументації). Однак загалом мусимо сказати, що її зіштовхують радше на маргінес зацікавлень літературознавства. Незалежно від великого зацікавлення нею та багатьох «застосувань» – згадати б, наприклад, *new rhetoric*, а в її межах *rhetorical criticism* та *pouvelle rhetorique*, причому як версії групи «μ», так і Хаїма Перельмана (Lichański 1992, s. 56–84; Perelman, *passim*). Проте навіть ці напрями погоджуються з припущенням, що риторика, як нагадав Стенлі Роузен (Rosen, s. 137–152), є принципом, який упорядковує суспільне життя і творить спільноту мовлення. Це мало б тільки підтверджувати сильний зв'язок з усним словом, яке ми все-таки не усунули з нашої, вже цифрографічної, цивілізації й культури.

Дослідження проблем фігуративності мови (тобто дослідження сфери *elocutio*) є на сьогодні дуже широкими. Метою цих досліджень є як опис способів вживання окремих фігур і тропів (наприклад, метафори та її різновидів), так і аналіз результатів їх уживання). Дослідники, від формалістів починаючи, а закінчуючи семіотиками й деконструктивістами, залишають за риторикою виключно теорію тропів і фігур. Цю позицію чітко виклав уже Віктор Віноградов у 1929 році, коли визначив риторіку як «принципи пізнання та вживання словесних форм». Подібним чином висловився Роман Якобсон у 1921 році і Цветан Тодоров (пор. «Поетика»). Однозначно висловився в 1971 році П'єр Жирар у «Семантиці»: «Риторика – це описовий інвентар, який обіймає фігури, тропи та стилістичні прийоми».

Сучасні дослідження риторики є, однак, дещо ширшими і обіймають чотирнадцять дослідницьких сфер: риторика у рамках літературознавства, риторика і теорія комунікації, герменевтика і прагматика, риторика і неформальні логіки, риторика і філософія (в тому числі: риторика і мова науки!), риторика і теорія інформації та журналістика, політична риторика та пропаганда і реклама, проповідництво, риторична критика, жіноча риторика, риторика автобіографічних висловлювань, риторика і масмедії, риторика і семантика та семіологія, риторика метафори, риторика і наука композиції.

На особливий наголос заслуговують зв'язки з прагматикою, особливо з прагмалінгвістикою, з урахуванням факту, що сферою обох наук є дослідження стосунків між мовними знаками та їхніми користувачами. Вимальовується також можливість появи зв'язків між риторикою та когнітивною граматикою.

Риторика є серйозним знаряддям, за допомогою якого людина, послуговуючись мовою, визначає – щоправда, тільки мовно – своє місце у світі. Про це писав, зокрема, Т. Адорно. Але яким чином «використовується» риторика? Герберт Гунгер, сучасний австрійський візантолог, визначив п'ять концепцій, а тим самим головних дослідницьких напрямів риторичної теорії і практики: 1) літературно-історична, 2) історична, 3) етична, 4) політична, 5) соціологічна. Водночас вони становлять основні дослідницькі сфери риторики, тобто техніки висловлювання думки, а радше – обміну і критики ідей, до яких вона застосовувалась і застосовується по сьогодні.

Зрештою, Річард МакКеон (американський дослідник риторики) вважав її, якщо прийняти, що наша мова обов'язково фігуративна – на що вказують за Платоном та Фрідріхом Ніцше, зокрема, Поль де Ман, Річард Рорті, Ганс Блюменберг, – критикою не тільки ідей, а передусім – метафор.

У найновіших дослідженнях, особливо з-під знаку *rhetorical criticism*, який сформував близько 1925 року в США Герберт Август Віхельнс, наголос падає на інші проблеми. Дослідники зайнялися в основному дослідженнями публічного ораторства – головним чином політичного. Аналіз обіймає такі поля: аналіз особистості промовця, мотиви його поведінки, цілі й оцінки, які він формулює, стиль, добір аргументів і доводів, способи передачі комунікату слухачам. Зацікавлення риторичного критика обіймає також аудиторію й ефект, який на неї справив виступ. Істотним є також вплив промови на тих, хто познайомилися з ним, читаючи текст, нарешті, зміна суспільних позицій, яка відбулася під впливом промови.

У пізніші роки спробували (зробив це, зокрема, Едвін Блек) сприйняти методологічні проблеми, дещо інакше висловлюючись про три плани дослідження текстів: 1) дослідження тексту як елементу даного історичного моменту, 2) дослідження тексту як прояву особистості творця і його суспільних зв'язків, 3) дослідження тексту як певного специфічного способу суспільного спілкування, окресленого специфічними контекстами, який визначає специфічні цілі.

Тож предметом дослідження стає: 1) мова у дії (поєднання риторики з традицією так званої загальної семантики, а радше граматичної), або 2) мова, яку вживає людина з метою формування позицій викликання дій інших людей. Ця друга традиція досліджень походить з одного з найвизначніших сучасних американських дослідників риторики, Кеннета Бюрка, автора не тіль-

ки класичної праці про риторику "A Rhetoric of Motives", а й дослідника, який намагається визначити місце риторики в деконструкціоністських теоріях та постмодерністській філософській традиції. На думку К. Бьорка, саме мова, а також риторика, слугують «відкриванню мотивів людських дій». Отже, знову повертається, інакше сформульована, стара ідея про *риторику як різновид психагогії*, мистецтва не тільки керування людськими душами, а також – їх пізнання.

За таких передумов риторика та її методи є близькими до таких явищ, як, наприклад, мова пропаганди, реклами і т. п. Істотну роль відіграє також риторика в практичному навчанні. Вона обіймає як науку писання, так і говоріння, а також розуміння (=аналізування) текстів. Однак навчання риторики виходить за межі «вправляння в писання й говоріння»; воно обіймає також курси та спеціалізовані тренінги осіб, для яких мова є «знаряддям праці», зокрема політики, менеджери. Це є використанням риторики саме як «знаряддя мовної дії» – як каже сучасний німецький дослідник, Йозеф Коппершміт. Зрештою, в цій сфері риторика перетинається, зокрема, з психологією.

Важливою проблемою є зв'язки *риторики та етики*. Це найважче для риторики питання: адже багато хто продовжує ототожнювати її з маніпуляцією. Це очевидна помилка; вже Платон й Арістотель різко протиставилися такому зловживанню риторики. Особливо Платон наголошував, що промовець повинен постійно, як про мету свого виступу, пам'ятати про ідею краси і добра. Отож, саме він започаткував міркування, які стосуються зв'язків риторики та етики, а ширше – риторики й дії (адже ми можемо, знаючи праці Остіна, сміливо говорити про наукові висловлювання, як, принаймні, про заохочення чи поради для здійснення певних дій).

У сучасних дослідженнях найцікавіше вимальовуються зв'язки *риторики і герменевтики*. На перший погляд могло б здаватися, що риторичний аналіз не просуває вперед літературознавче дослідження твору мистецтва або загальніше – тексту. Він описує певні сталі структури (згідно з, наприклад, Бенедетто Кроче, це єдине, що може риторика!), або на їхньому тлі розглядає індивідуальні риси даного тексту. В такий спосіб він полегшує визначення характерних рис, чи радше таких, що характеризують специфічний комунікат, яким є літературний твір мистецтва. І не можна виключити його придатності для аналізу таких творів, як "Finnegans Wake" чи романів Толкієна, а також творів популярної літератури.

## Універсальність і межі риторики

Саме в такий спосіб назвав Арон Кібеді Варга міркування, присвячені риториці на порозі нового тисячоліття<sup>792</sup>. Свої міркування він починає з вирізнення трьох типів цивілізації: *orale* [усна], *écrite* [цивілізація письма], *médiale* [медіальна цивілізація]. Кожна з них послуговується своєрідним різновидом риторики. Проте, як каже далі дослідник, варто звернути увагу на певні риси зазначених типів цивілізацій. Перша з них характеризується вербальною і візуальною комунікацією; друга – дистанційованою комунікацією, адже основним засобом комунікації стає книга. Третя – повертає завдяки, наприклад, телефону і радіо усну комунікацію та сполучує її з дистанційованою комунікацією. Так само телебачення та інтернет формують, дуже своєрідно, наново вербальність та візуальність. У тій-таки цивілізації враховується не стільки добре говоріння/читання, скільки добре презентування чи навіть добре дешифрування комунікатів.

Проте, на що треба звернути увагу – ще з часів античності, хоча тоді вже ці питання до певної міри ігнорувались – що риторичний аналіз не розрізняє риторику як певну техніку, чи радше теорію, на таку, що стосується виключно літературних текстів від такої, яка стосується наукових текстів. Існує одна теорія риторики, але її застосовують до різного роду текстів і справ.

Адже риторика показує формування, а можна сказати, що навіть – виробництво і сприйняття творів культури. Риторика також має двох суперниць: остаточно сформовану в часи ренесансу герменевтику та створену наприкінці XIX сторіччя семіотику. Отже, риторику, як мистецтво інтерпретації текстів, ми мусимо розглядати у стосунку до герменевтики, а як мистецтво інтерпретації знаків – у стосунку до семіотики.

Тож риторика є універсальною: вона обіймає все те, що комунікується свідомо або неусвідомлено, тепер або в минулому, допомагає у розумінні як функції античних комунікатів, так і сучасної публіцистики, правничих текстів середньовіччя, як і нашої поведінки у процесі спілкування. Проте, коли ми запитаємо про межі риторики, яка фактично сьогодні справляє враження цілком загальної науки і наближається до софістики у своєрідному розумінні, тоді ми неминучо будемо запитувати про істину.

<sup>792</sup> Поп. Kibédi Varga A. Universalité et limites de la rhétorique, "Rhetoric" Vol.18, n° 1, 2000. – S. 1–28.

Усна цивілізація. У цій цивілізації риторика є в основному мистецтвом «роблення» дискусії/дискурсу; зокрема, вона робить це за допомогою п'яти частин теорії, необхідності опанування тексту пам'яттю й усного ведення дискусій, надає відповідної жестикуляції, виразу обличчя і т. п. Витвори оратора є завдяки цьому ефемерними, але й більш спонтанними, вони народжуються і вмирають на наших очах. Однак цей тип дискурсу є можливим не тільки у формі усного красномовства трибуни, кафедри чи сцени. Це також мистецтво спілкування. Однак у спілкуванні панує більша свобода і можна навіть обґрунтовано сказати, що можливою є розмова без риторики. Це ситуація, в якій ми повністю приховуємо наше мистецтво і на перший план висуваємо не мистецтво, а спонтанність. Межами риторики стануть у такому випадку три типи аргументів, які посилатимуться на: *logos* (спосіб презентації ідеї через посилання на *ratio* – розум), *pathos* (посилання на емоцію), *ethos* (посилання на моральні основи).

Цивілізація письма. Риторика в цій цивілізації наближена до риторики, яка діє в усній цивілізації, але вона інакше потрактовує традицію; зокрема, п'ять частин теорії редукуються фактично до трьох перших. Наприклад, Жак-Бенін Бусе не друкував своїх проповідей у такому вигляді, як виголошував їх. Витвори оратора, а радше автора, вже не є ефемерними – завдяки записаній формі вони здобувають постійну основу. В аналізі текстів риторика «співпрацює» з герменевтикою як з такою, що технікою відноситься до критики та інтерпретації тексту. Сьогодні ми б пов'язували ці прийоми радше з деконструктивістськими техніками, адже ми маємо справу (хоча в дещо іншому вигляді ці проблеми з'явилися вже в добу ренесансу) з розрізненням між інтенцією і сенсом/значенням [intention and meaning]. Перше поняття означає інтенцію автора, а також прийоми, які він реалізує завдяки риторичі та які дозволяють йому реконструювати інтенційність створеного тексту. Друге поняття дозволяє, завдяки герменевтичним прийомам, відкривати значення, які автор не помітив або які втекли від нього. Проте я вважаю, що цей аналіз ми спокійно можемо проводити також за допомогою технік, якими забезпечує теорія риторики, зокрема, наука про статус, або топіка. Далі автор стверджує, що риторика і герменевтика відрізняються не в плані теорії, а в плані аналітичної, а радше – інтерпретативної практики. Якщо розуміти герменевтику як – у певному сенсі – безкінечний (може радше: необме-

жений ані в часі, ані в просторі) процес інтерпретації текстів, то сфери обох цих наук фактично є дещо відмінними.

Медіальна цивілізація. Риторика усної цивілізації є, в основному, мистецтвом «роблення» публічної дискусії/дискурсу; однак пізніше, наприклад, у XVII столітті, вона вийшла на арену різних дебатів, зокрема, й теологічних. У XX столітті її було застосовано також і до літературознавчих досліджень; риторичний аналіз античних текстів завжди мав добрі підстави завдяки специфічним методам, які застосовували, зокрема, класичні філологи. Проте, оскільки риторика використовувалась (і продовжує використовуватись) у шкільному навчанні, її правила поширилися також на письменників. Треба пам'ятати, що сьогодні витвори оратора/автора водночас є і не є ефемерними; є, тому що ми можемо, але не мусимо їх оглядати/реєструвати; не є, тому що, подібно до книги, ми можемо їх багаторазово відтворювати і перцепувати, а також інтерпретувати.

Проте зв'язки між риторикою та семіологією є складнішими, ніж між риторикою та герменевтикою. Проблема знаків і їхнього значення вводить нас у проблеми, які не повністю можна віднайти в давній теорії риторики. Адже герменевтика – це мистецтво інтерпретації написаних знаків (вона дещо вужча від риторики, тому що остання навчає інтерпретації почутих/висловлених/написаних знаків), але семіотика – це мистецтво інтерпретації будь-яких знаків. Крім того, семіотика навчає інтерпретації знаків незалежно від наявності інтерпретатора (ширше: незалежно від обставин, або радше: враховуючи змінність обставин), тоді як для риторики головне значення має інтепретація знаків у залежності від обставин. Медіальна риторика (*rhétorique médiale*) – це результат дії всупереч (*rétroactif*); нас цікавлять невербальні і не записані процедури переконування, які використовувались у минулому. Відчитування/відкривання інтенції – це для теорії (і практики) риторики завдання надзвичайно важливі; іншого значення набувають сьогодні дві останні частини теорії риторики.

Окремою проблемою є також своєрідна риторика архітектури, однак цих питань ми не будемо торкатися. Вкажемо лише, як приклад, на риторичні функції архітектури в гітлерівській Німеччині чи в ранній період комунізму в Польщі.

Дуже істотним питанням є також багатокультурність; ця проблема набуває особливого значення в добу творення так званої медіальної цивілізації, тобто масової цивілізації і про-



цесів глобалізації. Великого значення набувають у цьому контексті зміни у сфері телекомунікації та економіки. Особливо зміни у сфері телекомунікації спричинили значне підвищення рівня абстракції, адже ми спостерігаємо багато проблем у набагато ширших, ніж раніше, умовах. Де тут місце для риторики?

Парадоксально – це змінило лише поле досвіду і посилення потенційного оратора/автора й аудиторії; не вплинуло на теорію риторики й не деактуалізувало її. Просто ми застосовуємо її в набагато ширшому, ніж колись, обсязі. Великого значення набувають сьогодні стиль та проблеми аргументації; змінилося також розуміння значення поняття *toroi*. Передусім – значно розширилось. Риторика зазнала сьогодні модифікації, стала медіальною та багатокультурною, а також – що парадоксально – стала менш логоцентричною.

### *Риторика на зламі тисячоліть*

Наведені погляди добре відображають ставлення більшості дослідників теорії та історії риторики до питання сфери застосування та кордонів цієї науки. Відтак з'являються також погляди, які не викликають необхідності порушення питання про те, чим сьогодні має бути риторика, а виключно пропонують нові інтерпретації класичної риторики або нового прочитання давніх текстів (в основному; Платона).

Цю тенденцію до нового прочитання, тобто інтерпретування давніх текстів можна побачити також у працях історичного характеру. Адже ні дослідження Джорджа Кеннеді, ні найновіша праця за редакцією Марка Фунаролі не ставлять питання зв'язків риторики зі змінами культури у ХХ столітті; іноді вони лише реінтерпретують класичні тексти з теорії риторики<sup>793</sup>. Водночас, як мені здається, ми вже не дуже можемо говорити про *technè rhetorikè* в такий спосіб, ніби вона вже цілком незалежна від змін у способі опису та інтерпретації світу, які запропонувала не тільки постмодерна філософія, а й, наприклад, неопозитивісти чи британська аналітична філософія. Звернімо увагу, що, однак,

<sup>793</sup> Cf. Kennedy G. A. A New History of Classical Rhetoric, Princeton, New Jersey 1994; tezož Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Time, Chapel Hill, London 1999; Fumaroli M., red., Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, ed. cit.; також Conley T. Rhetoric in the European Tradition, Chicago, London 1990; Kraus J. Rétorika v evropské kultuře, Praha 1998. Por. také W. B. Horner, red., The Present State of Scholarship in Historical and Contemporary Rhetoric, Columbia, London 1990.

розвиток феноменології зумовив необхідність нового погляду на риторику, а також, що поява так званої цифрової комунікації справила істотний вплив на спосіб застосування риторики у цілком для неї нових сферах суспільного життя<sup>794</sup>. Ці проблеми з'явилися натомість у статтях, уміщених до «Historisches Wörterbuch der Rhetorik»; однак у них, своєю чергою, автори приймають за очевидний факт, що риторика є найкращим знаряддям для опису і/або аналізу будь-яких текстів культури (звичайно – в основному мовних)<sup>795</sup>. Однак творення так званого *інформативного суспільства* і взагалі розвиток інформатики приносять ще серйозніші зміни не тільки в нашому приватному і/або суспільному житті. В цій ситуації питання про застосування її до, наприклад, гіпертекстів або ширше, в інакше організованому суспільстві набуває істотного значення.

Риторика, постмодернізм, інформатичне суспільство. До поданих раніше загальних змін, які відбулися на зламі тисячоліть, необхідно додати ще кілька проблем дещо іншого характеру. Це будуть проблеми, які стосуються змін, викликаних, по-перше, дослідженнями мови, особливо когнітивістськими концепціями, по-друге, наслідками критики, якій сучасні філософи піддали так звану модерністську традицію, по-третє, наслідками змін, які відбулися в сучасному суспільстві (так звана плюралізація, глобалізація і т. п.), по-четверте, наслідками, які приносять із собою творення так званого інформатичного суспільства<sup>796</sup>. Ці проблеми пов'язані з відповіддю на запитання, як сьогодні функціонує мова у такому зміненому світі? Звертаю увагу, що відповідь, яку давав ще кілька років тому Карл-Гайнц Гьоттер, що ми пройшли від опису світу до його будування за допомогою

<sup>794</sup> Cf. Couture B. Toward A Phenomenological Rhetoric. Writing, Profession, and Altruism, Carbondale and Edwardsville 1998; важливою є серія, яку з 1990 видає MIT за редакцією Едварда Баретта *Digital Communication*, що нараховує 10 позицій, у тому числі, напр. S. Dobeny-Farina. Rhetoric, Innovation, Technology: Case Studies of Technical Communication in Technology Transfers, Cambridge, Mass., London 1990; K. E. Welch. Electric Rhetoric: Classical Rhetoric, Oralism, and A New Literacy, Cambridge, Mass., London 1999; також S. Wells. Sweet Reason: Rhetoric and the Discourses of Modernity, Chicago, ed. cit.

<sup>795</sup> Cf. Historische Wörterbuch der Rhetorik, red. W. Jens, G. Ueding, t. 1–4, Tübingen 1992–1998 [заплановано вісім томів].

<sup>796</sup> Cf. Toffler A. Szok przyszłości, t. E. Ryszka, W. Gsiatyński, Warszawa 1974; Його ж, Trzecia fala, t. E. Woydyło, Warszawa 1985; Його ж, Budowa nowej cywilizacji. Polityka trzeciej fali, t. J. Łoziński, Poznań 1996; A. van Kerckhove. Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości, t. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa, Toronto 1996. Дещо інші проблеми, пов'язані з цивілізаційними змінами, підкреслюють автори праць із книги The Future of the Book, red. G. Nunberg, Wyd. Brepols 1996.

слів, можна потрактувати тільки як метафору, а не як відповідь на поставлене запитання<sup>797</sup>.

Вищезазначені чотири проблеми призводять, як здається, до принципової зміни в нашому ставленні до двох ніш, у яких ми живемо: до ніші, яку визначила природа, та до ніші, яку ми самі, культурою, створили. Адже у другій з них принципової зміни зазнало наше ставлення до традиції; так само – зміни, причому динамічної, зазнають механізми, які культура витворює в межах свого «задоволення й існування» і які для її життя відіграють роль особливо істотну: ще Броніслав Маліновський вважав їх незмінними (економічна організація, право, виховання). Простіше кажучи, тезу Маліновського, що для існування культури необхідне існування такого «пристрою, який забезпечує безперервність культури за допомогою інструменталізму традиції. [Таким знаряддям стає мова, яка є – доп. Я. З. А.] типом символічних знаків», не можна сьогодні цілковито підтвердити (з наведених раніше причин)<sup>798</sup>. Тож чи риторика ще має підстави для існування?

Скажемо коротко: навіть якщо прийняти концепцію постмодерністів, що істотне значення має діалог і консенсус, то щоб вони, своєю чергою, могли досягти результату, необхідна риторика; хоча б, а радше в основному, як теорія будови та аналізу текстів. У цьому питанні сучасні дослідники не мають сумніву; можна дискутувати, чи більший наголос зробимо сьогодні на теорії аргументації (наприклад, Хаїм Перельман і його традиція) чи на критиці ідей та метафор (зокрема, Річард МакКеон, Юрген Габермас, Ганс Блюменберг, Станіслав Лем) – однак риторика як єдина теорія про те, як будувати і/або розпізнавати, зокрема, аргументативні структури, все ще є необхідною<sup>799</sup>.

<sup>797</sup> Cf. Göttert K.-H. Einführung in die Rhetorik, München 1991; Пор. також Lakoff G., M. Johnson. Metaphors We Live By, Chicago 1980 (пер. пол., Warszawa 1988); R. Kalisz, W. Kubiński. Dwadzieścia lat językoznawstwa kognitywnego w USA i w Polsce – próba bilansu // Językoznawstwo kognitywne. Wybór tekstów, red. W. Kubiński, R. Kalisz, E. Modrzejewska, Gdańsk 1998. – S. 7–27; R. W. Langacker. Wstęp do gramatyki kognitywnej, t. O. i W. Kubińscy. // Там само, s. 28–79.

<sup>798</sup> Cf. B. Malinowski. Culture. [w] Encyclopedia of the Social Science, t. 4, New York 1931. – S. 621–630; також J. Z. Lichański. Co to jest retoryka? Kraków 1996. – S. 57.

<sup>799</sup> Cf. Perelman Ch., Olbrecht-Tyteca L. La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation, Bruxelles 1976; R. McKeon. Rhetoric. Essays in Invention and Discovery, Woodbridge 1987; J. Habermas. Teoria działania komunikacyjnego, t. 1, t. A. M. Kaniowski, Warszawa 1999; H. Blumenberg. Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt a. M. 1998; Його ж, Rzeczywistości, w których żyjemy, t. W. Lipnik, Warszawa 1997; S. Lem. Filozofia przypadku, t.1–2, Kraków 1988.

Риторика в розумінні теорії будови абсолютно однозначних рядів речень і напівсформалізованих текстах, не втратила нічого зі своєї привабливості у світі комп'ютерів<sup>800</sup>.

На підтримку цієї тези наведу думку Річарда Лангама, який звернув увагу на такі факти. У мультимедійному світі комунікат має, по-перше, тимчасовий характер (отже, інакше, ніж у випадку записаного чи надрукованого комунікату), по-друге – його<sup>801</sup> «підвішено в часі». Читач – а радше реципієнт – може змінити його, переформатувати і змінити масштаб, перетворити образи, звуки і слова. Однак після здійснення усіх цих змін одним натисненням клавіші можна повернути вигляд оригіналу. Це перша відмінність між старою і новою іпостассю тексту. Проте, як говорить далі у цитованій статті дослідник, «мультимедійне письмо повертає сенс культурі усного комунікату, якого вже давно витіснила культура написаного чи друкованого комунікату».

Це пов'язано з фактом, що саме мультимедійне письмо (це поняття треба трактувати дещо ширше, ніж поняття гіпертексту) спирається на значно більшу групу сигналів, ніж звичайний писаний текст. Головна різниця полягає в простому факті, що мультимедійне висловлювання повертає до (а точніше: може повернути довільному висловлюванню) власне усної традиції через зміну відчуття часу у висловлюванні, через можливість сприймання не тільки словесного комунікату з усією його синтаксично-стилістичною специфікою, а мішанини слів, образів і звуків. Інакше кажучи, як стверджує Лангам<sup>802</sup>, мультимедійний комунікат не залежить від однієї тільки форми комунікату, а може використати всі доступні форми; а реципієнт може вільно переходити від однієї форми до іншої. У цій ситу-

<sup>800</sup> У такий спосіб, мабуть, розуміють риторіку автори таких праць, як, зокрема: Doherty-Farina S. Rhetoric, Innovation, Technology, ed. cit; T. Enos, red., The Encyclopedia of Rhetoric and Composition: Communication from Ancient Times to the Information Age, New York 1995. Пор. також міркування з тому C. L. Selve, S. Hilligoss, red., Literacy and Computers, ed. cit. Про них говорить James J. Kinneavy, Contemporary Rhetoric // W. B. Horner, red., The Present State of Scholarship in Historical and Contemporary Rhetoric, ed. cit. – S. 221–224. Також J. R. Walker.

<sup>801</sup> Cf. Lanham R. A. Komputerowa piśmienność, t. H. Biakowska, "Świat Nauki" 1995, 11. – S. 159.

<sup>802</sup> Додамо, що цей автор займається дослідженнями в галузі класичної риторики (R. A. Lanham. A Handlist of Rhetorical Terms, Los Angeles 1988) та еволюцією слова і писемності у сучасній культурі (The Electronic Word. Democracy, Technology, and the Arts, Chicago 1993).

ації, коли питання про спосіб і мету сконструйованого в такий спосіб тексту набувають особливого значення, саме риторика стає єдиним добрим знаряддям для опису цієї нової форми письма.

У такий спосіб відбулося поширення поняття письма; в новому сенсі письма – це не тільки невід’ємна вербальна активність розуму, зумовлена певною культурною специфікою, яка спирається на усну/слухову артикуляційну (та синтаксично-семантичну) структуру конкретної мови. Письмо нового типу використовує, а радше формується новими структурами дискурсів, пов’язаних із їхньою електронною формою запису/творення, особливо з використанням комп’ютерних екранів, а також екранів та специфічної поведінки телевізійних конференсь<sup>803</sup>.

Підсумовуючи наші міркування, можемо сказати: використовуючи правила риторики, ми виконуємо певне завдання, тобто так звану гіпотезу<sup>804</sup>. Ми робимо це, знаходячи для певної ідеї, яку ми хочемо висловити у мовному тексті:

- a) стільки матеріалу, щоб могли повною мірою представити і/або розв’язати гіпотезу,
- b) аргументативні структури, які ми хочемо використати в тексті,
- c) відповідне впорядкування матеріалу, нарешті
- d) конкретну словесну форму, яка одночасно відобразить, *primo*, ту конкретну ідею, яка найповніше відповідає гіпотезі, *secundo*, метафору – образ, який найповніше стає наочністю абстрактної ідеї, що є об’єктом представлення.

Кожен твір підкоряється законам риторики. Як афористично висловився Ніцше, «кожна мова є риторикою, оскільки її метою є переконання, а не пізнання». Мені здається, що цю думку можна сформулювати більш конкретно: оскільки теорія риторики займається приготуванням текстів, тобто понадреченневих конструкцій, то кожен такий твір мусить постати, використовуючи більш чи менш свідомо принципи риторики<sup>805</sup>. Опосередковано на це вказує і цитований уже Теодор Адорно, й інші сучас-

<sup>803</sup> Cf. Welch K. E. *Electric Rhetoric*. – S. 14 та ін.

<sup>804</sup> Volkman R., op. cit. – S. 131–132.

<sup>805</sup> Напрочуд ясно це впливає з наступного формулювання Стефанії Сквачинської: «Центральна проблема риторики – це насамперед проблема підпорядкування синтаксичних норм думці, що панує над темою, промовцем і слухачем або ж думці, що панує над об’єктивною реальністю, а отже – людині над світом». Пор.: *її* ж Вступ до науки про літературу, т. 1–3, Варшава 1954–1966, т. 2. – С. 325.

ні і не тільки дослідники риторики, а також філософи<sup>806</sup>. Більше того: саме риторика дозволяє нам обмежити і недовизначені місця, і конкретизацію у даному тексті. Автор, приймаючи їх існування (бо вони містяться, повторимо, у мові!), може свідомо обмежити їхню «силу впливу» в тексті, який він готує. Адже реципієнт отримує текст, який посилається не на певний спільний для автора і слухача/читача універсум значень, а на точно визначене поле значень. Відтак автор, певною мірою, обмежує свободу інтенційного акту рецепції твору слухачем/читачем.

## 4. Теорія риторики

### 4а. Риторика як система

Треба почати від нагадування, що вже Арістотель відокремив сфери риторики та поезики. Він писав, що риторика займається способами мислення (*diaporia*), а поезика мовною формою (*lektis*). Наслідком цього буде пізніша ідея Діонісія з Галікарнасу, який сказав, що риторика займається дослідженням речей і дослідженням слів. Риторика також має два різновиди: теоретичну та практичну; це такі застосування теорії, як: *ораторство* (*ars oratoria*), *проповідництво* (*ars praedicandi*), *диктамен* (*ars dictaminis*), *епістолографія* (*ars epistolandi*), *мистецтво пам’яті* (*ars memoria*) тощо.

Теорія риторики має п’ять розділів: *inventio* (способи знаходження і опрацювання теми), *dispositio* (способи впорядкування аргументів і вибору композиції цілості промови), *elocutio* (мистецтво «перекладання» думки на слова), *memoria* (мистецтво запам’ятовування приготованого тексту), *actio* (спосіб його виголошення). Їх можна представити в такій схемі:

- Inventio*, наука про пошук і накопичення матеріалу
- Принципи встановлення проблеми, предмету – наука про статус
  - Різновиди справ і способи їх представлення
  - Аргументація, в тому числі топіка, а також еристика, як специфічний тип аргументації
  - Частини промови

<sup>806</sup> Cf. Adorno Th. W. *Dialektyka negatywna*, tł. T. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 82 [Retoryka reprezentuje w filozofii to, co nie może być przemysłane inaczej niż w formie językowej]. Por. także m. in. *Blumenberg H.* O aktualności retoryki w wymiarze antropologicznym. [w:] *tegoż Rzeczywistości, w którym żyjemy*, tł. W. Lipnik, Warszawa 1997. – S. 98–129.



– Проблематика, пов'язана з судовими, дорадчими та ювілейними промовами.

*Dispositio*, тобто наука про впорядкування та розміщення матеріалу

– Впорядкування тексту (промови) згідно з природним або «художнім» ладом

– Порядок аргументації

*Elocutio*, тобто наука про вираження

– Загальні принципи

– Наука про тропи та фігури

– Тропи

– Фігури слів і фігури думки

– Композиція і ритм: наука про період

– Різновиди стилів

– Наука про ідеї

*Memoria*, тобто наука про запам'ятовування

*Actio*, тобто наука про виголошення

Говорячи далі про риторику як систему, треба пам'ятати, що ми маємо на увазі не тільки практику, а передусім теорію. Тож наведемо далі інші, пов'язні з нею, проблеми.

Суттєве значення має поділ на риторичні різновиди, і він є досить складним. Передусім треба пам'ятати, що тексти поділялися за способами їх представлення: розрізняли *стиль письмової промови* та *стиль виголошеної промови*. Перший характеризується стислістю, другий – є живою і безпосередньою грою. Первинний поділ на різновиди був дихотомічним та обіймав: *практичний різновид і ювілейний різновид*. Потім прийнято тридільний поділ, який поділяв *практичний різновид* на: *дорадчий і судовий*, залишаючи *ювілейний* (який іноді називають *похвальним*). У рамках кожного різновиду знову маємо справу з дихотомічним поділом, адже: в дорадчій промові або радять, або відраджують, у судовій промові – звинувачують або захищають, у похвальній (ювілейній) промові – хвалять або засуджують<sup>807</sup>.

<sup>807</sup> Деякі теоретики та історики риторики допускають більший перелік риторичних різновидів; окремим різновидом часто виділяють *історичний* (його творцями могли бути Руфус із Перинту або Миколай з Мирри, обидва жили в III–IV ст. н. е.), більше у: *Lichanski J. Z. Retoryka w Polsce. Studia z historii, teorii i praktyki*, Warszawa 2003; виділяють також дослідницький різновид, завданням якого є аналізувати невідповідності між поняттями і речами, чи то між самими поняттями, більше в: *Martin J. Antike Rhetorik. Technik und Methode*, Muenchen 1974 (творцем цього різновиду вважають Анаксимена).

Кожен різновид пов'язаний із певним часом, адже судження чи думки, які висловлюються в промовах (=текстах), пов'язаних із певним різновидом, стосуються: в *дорадчому різновиді* – *майбутнього*, в *судовому* – *минулого*, в *ювілейному* – *теперішності*. Слухачі також поділяються на слухачів-естетів, коли слухають промову ювілейного різновиду й оцінюють її витонченість, або таких, хто виносить *рішення*.

Готуючи текст, треба мати на увазі три завдання, які він має реалізовувати: повчати, зворушувати, бавити. Однак точніше треба було б сказати, що, повчаючи, ми апелюємо до інтелекту та логіки, здійснюючи огляд проблеми, а також послуговуємося доказами, в міру можливості – надійними. Коли ми зворушуємо – ми застосовуємо афекти й етос, а також вказуємо на можливі користі. Нарешті, коли ми бавимось, то звертаємося також до афектів, але й до емоцій, і намагаємося підбурити слухачів.

Крім того, в системі риторики треба виділити три сфери: *ars*, *opus*, *artifex* тобто мистецтво, твір, творця. *Ars* – це результат набуття влади; *opus* – результат застосування вказівок теорії для приготування конкретного, одиничного твору; *artifex* – це промовець (автор), відмінний від учителя риторики.

Така риторика є формальною наукою. Як сказав Клайв Льюїс, «риторика виявляє формальні, а не змістові характерні риси: це означає, що вона може наказувати робити ліричні відступи, але не вказує, що в цих відступах повинно бути».

### *Inventio*

Наведемо тепер основи теорії риторики. Як я вже згадував, вона обіймає п'ять частин. Головною є *inventio*, тобто наука про пошук і накопичення матеріалу.

Щоб приготувати промову (=текст), мусимо, коли знаємо, про що будемо говорити (писати), опрацювати тему у трьох підготовчих фазах:

– принципи встановлення проблеми, предмету тексту (промови) – *наука pro status*,

– наука про способи переконування – *argumentatio*,

– наведення різноманітних схем – *loci, topoi*.

Лише після опрацювання теми в цих фазах ми можемо замислитися над розплануванням самого тексту. Пам'ятаймо, що *кожну тему ми можемо подати у формі одного або кількох запитань*. Вони становлять справжню матерію нашого виступу. Ми мусимо замислитися, чи це питання загальної природи

(*tezy*), чи особливі, які стосуються, наприклад, певної особи, часу, місця і т. п. (*hipotezy*). Можливо, ми можемо відділити теоретичні проблеми, тобто загальні наукові або філософські проблеми, від практичних тез.

Першим етапом у приготуванні того, про що ми хочемо говорити, є усталення проблеми чи радше предмету, про який ми хочемо говорити. В цьому допомагає наука про статус. Приступаючи до приготування тексту, ми мусимо пересвідчитися, чи володіємо достатнім запасом матеріалу, чи ні. Звичайно, тільки у першому випадку ми можемо опрацювати тему риторично. Як правило, те, про що ми хочемо говорити, є суперечливою проблемою, тож стверджувальній відповіді можна завжди протиставити якусь заперечну; відтак промовець мусить бути готовим до протилежних тверджень і застережень свого суперника. Принципові елементи гіпотези, які разом із *обставинами* (*perystaza*) є найважливішими – це *affirmatio* – підтвердження та *negatio* – заперечення. З їх протиставлення виникає *статус*, *істинний стан справи*, тобто те, що промовець має довести.

Наука про статус. Гермагор визначив *статус поданої справи* як твердження, після підтвердження і заперечення якого постає риторичне речення, й на яке посилаються докази, що наводяться в окремих частинах промови. Отже, він визнав це ядром справи, яке вимагає доведення.

Прозорий вигляд теорії *status* подав Гермоген. *Status* мають застосування в судовому різновиді *genus iudiciale* і частково в *genus deliberativum* – дорадчому різновиді. Маємо чотири основні *status*: 1) *s. coniecturalis*, 2) *s. finitivus*, або *definitivus*, 3) *s. qualitatis*, або *iudicialis*, 4) *translatio*. У першому випадку ставиться питання про існування – *an sit* – чи є? У другому випадку ставиться питання про характерну рису – *quid sit* – чим є? У третьому випадку – про якість – *quale sit* – яке є? В останньому випадку ставиться під сумнів, наприклад, місце, час або якийсь інший елемент з обставин справи і ставиться під сумнів на цій підставі можливість презуєтування самої справи. Детальний поділ подано в таблиці 1.

Зауваження на тему *status* не мусять стосуватися юридичних матерій, а загальніше – предмету (теми), якому ми присвячуємо текст.

Для формування частини *inventio* істотне значення мали підготовчі вправи, *progymnasmata*. Їхньою метою було опанування методів опрацювання окремої проблеми.

Таблиця 1. Поділ *status*

Status поданої справи	
– обґрунтування справи (висунення закидів) – <i>causa</i> – відповідь на закиди – <i>continens</i>	
– розсудження – <i>judicatio</i>	
Поділ <i>status</i>	
<i>status припущення</i>	– чи є? (ствердження існування)
<i>status визначення</i>	– чим є? (характеристика)
<i>status якості</i>	– яке є? (визначення якості)
<i>status двозначності</i>	
<i>status літерн і духу права</i>	<i>status висновку</i>
<i>status суспільних законів status відстрочки процесу</i>	

*Progymnasmata* були типом риторичних послань, які розповсюджували вчителі риторики, починаючи від грецької школи, і становили основу навчання. Вони навчали творити, зокрема, художні оповідання, вирішувати суперечливі проблеми і т. п., які спиралися на відомі мотиви з комедій, трагедій, міфологічної традиції. Квінтіліан присвячує їм увагу в 4 розділі другої книги своєї праці.

*Progymnasmata* спираються на традицію *declamationes* з періоду другої софістики. Їх опрацювання полягало в приготуванні одного з 14 різновидів короткого виступу. Своєрідним розвитком практики прогімнасмаців стане есе, і в працях, наприклад, Мішеля Монтеня можна знайти приклади застосування саме різних видів прогімнасмаців. Їхня структура описана в таблиці 2.

Різновиди справ і спосіб їх представлення. Наступним етапом після того, коли промовець переконався, що має справу з гіпотезою, яку можна виразити у вигляді конкретного або конкретних *status*, визначив, який це різновид справи, знає можливі закиди супротивника – є осмислення різновидів справ та способів їх представлення.

Таблиця 2. Progymnasmata та їх поділ

<p>Дорадчий різновид</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- вигадане оповідання (fabula)</li> <li>- коротке нагадування даної теми з якоюсь певною метою (chreia)</li> <li>- зв'язне речення (sententia)</li> </ul> <p>Судовий різновид</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- заперечення аргументів (restractio)</li> <li>- підтвердження аргументів (confirmatio)</li> <li>- оцінка проекту закону (legislatio)</li> <li>- спільні місця (locus communis)</li> </ul> <p>Ювілейний різновид (=похвальний)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- похвала (laus)</li> <li>- осуда (vituperatio)</li> <li>- порівняння (comparatio)</li> <li>- представлення характерів (ethopoeia)</li> </ul> <p>Спільними для всіх різновидів є:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- опис (descriptio)</li> <li>- мале оповідання (narratio)</li> </ul> <p>Спільна для дорадчого та ювілейного різновиду є:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- оцінка даної проблеми (thesis)</li> </ul>
---

Це особливо важливо в достосуванні прооетіум до того, що слухачі думають про справу. Відповідно до змісту гіпотези вирізняють такі різновиди справ: 1) *genus honestum* – справа видається бути гідною засудження або захисту й не вимагає вступу, 2) *genus humile* – особи, яких ми звинувачуємо або яких захищаємо, є простими людьми, що, подібно до предмету справи, не здаються гідними уваги, 3) *genus ambiguum* або *anceps* – справа має мішаний характер, наприклад, гідна особа й негідна справа, 4) *genus admirabile* або *turpe* – предмет викликає подив, що його можна, наприклад, захищати, 5) *genus obscurum* – предмет справи запутаний і мало зрозумілий. Можна, звичайно, запровадити ще інші різновиди справ. Наприклад, з точки зору обсягу справи – чи тема містить контрверсії щодо одного або багатьох пунктів, чи можна застосувати *етос* – представлення характеру, чи *пафос* – заклик до пристрасності тощо.

Крім поділу різновидів справ треба пам'ятати також про спосіб їх представлення, який промовець застосовує в усій своїй

промові. Якщо тема стосується минулого, то промовець просто висловлює своє справжнє переконання й говорить у простий спосіб (*ductus simplex*). Якщо тема стосується теперішнього і майбутнього, то промовець не висловлює свій справжній замісел і послуговується фігуративною мовою (*sermo figuratus*). Тут я схильний убачати джерело критикованого від часів Платона явища фігуративності промови (=тексту). Нарешті, промовець може використати витончений спосіб мовлення (*ductus subtilis*); те, що промовець думає, виражається якраз абсолютно інакше, водночас він дає зрозуміти слухачам, що він насправді думає. Промовець може переконувати в чомусь іншому, ніж сам говорить, щоб перемогти суперника – в такому випадку ми маємо справу із залежним способом мовлення (*ductus obliquus*).

Конструкція промови (тексту). Коли вступні питання вирішено, ми можемо поміркувати про конструкцію промови (тексту). Сама промова (=текст) розпадається на дві частини: представлення справи і доведення. Проте ще Арістотель відкинув такий поділ і запропонував інший. Із невеликими змінами його прийняла вся теорія риторики.

На початку зазвичай міститься *прооетіум* – вступ, а наприкінці – *епілог*. Доведення розбудоване, додаючи: збивання аргументів супротивника. Так само представлення поділено на: проголошення предмету обговорюваної справи (*propositio*) та розгляд диспозицій (*partitio*), а також уведення їх до оповідання (*narratio*). Тож ми вирізняємо: *прооетіум*, *narratio*, *tractatio* або *probatio*, *refutatio*, *peroratio*, тобто вступ, оповідання, доведення, відсіч аргументам супротивника, завершення. Це п'ять постійних частин промови.

Вступ (*prooemium*, *exordium*) має підготувати слухачів до справи. Він повинен схилити слухачів до добродушності й уваги (*captatio benevolentiae*). Він розпочинається або від особи (промовця, звинуваченого, супротивника, судді, слухачів), або від справи чи від першого і другого. За *genus ambiguum* вступ має здобути прихильність судді та слухачів, за *genus obscurum* – мусить зачепити інтелект судді, за *genus humile* – розбудити увагу. *Genus honestum*, у принципі, не вимагає вступу, натомість за *genus admirabile* промовець мусить старатися обережно, а іноді не прямо здобути прихильність слухачів. Тоді ми маємо справу не зі вступом, а радше з так званим *інсинуативним вступом* (*insinuatio*). Обсяг вступу достосовується до важливості справи і ступеня складності справи. Він має бути підготов-



леним у такий спосіб, щоб постав невимушений перехід до наступної частини.

Оповідання – *narratio* інформує вже введеного за допомогою вступу в курс справи слухача. Його може не бути, якщо все достатньо відомо або проблему вже вирішено в іншій промові. Більшість риторів вимагала від оповідання виразності, стислості, правдоподібності. Оповідання стає виразним завдяки прозорій послідовності представлення подій, завдяки чарівності та визначеності форми висловлювання, через представлення справи у простий спосіб і у викладі, який протікає спокійно. Воно стає правдоподібним, якщо є внутрішньо єдиним, не містить суперечностей і не йде врозріз із загальними відомостями про справу та природі й можливостям, які приховуються в самій справі.

Треба ще додати застереження, що оповідання не мусить бути побудованим згідно з принципами конструкції фабули, які подав Арістотель у «Поетиці». За правилами риторики, оповідання повинно складатися з двох елементів: незалежних від мистецтва промовця (=автора; він не є виконавцем дій, про які говорить) і залежних від його мистецтва. Як каже Арістотель (*rhet.*, 1416 b 15–25): «Він мусить представити вчинки або довести їхню реальність, якщо це викликає підозру, або їхнє значення, або їхню кількість, або всі ці аспекти разом. Через те не треба провадити оповідання в безперервний спосіб, оскільки справу в такому представленні важко запам'ятати. Окремо – представити вчинки, які свідчать про мужність героя, окремо – про мудрість або справедливість». Ці зауваження щодо оповідання свідчать, що вже Арістотель розумів, що не всі нарації (застосуємо тут цей сучасний термін) мусять бути фабулярними конструкціями.

З оповіданням, хоча не тільки, часто пов'язана *digressio*: опис околиць, представлення обставин, вияснення загального характеру дій або свідомості якоїсь особи і т. п.; прикладом може бути промова Цицерона на захист поета Архія, яка в другій своїй частині присвячена цінності поетичного мистецтва.

Від оповідання переходять до *подання теми (propositio)* і *поділу аргументів (partitio)*. Не треба перераховувати, наприклад, занадто багато пунктів доказу, бо потім їх необхідно вияснити. Встановлена черговість доведення повинна бути збережена без ігнорування окремих елементів. І як же часто сучасні промовці, пообіцявши «в кількох пунктах продемонструвати слушність (або неслушність) тези», забувають про цю обіцянку.

А це серйозна вада, яка ставить під сумнів вірогідність усього сказаного!

*Доведення (argumentatio, гр. pisteis* – що також означає *віру, вірогідність*) – це найважливіша частина промови, якої ніколи не повинно забракнути. Арістотель поділив *докази* загалом на *докази, які не спираються на риторичне мистецтво* та *докази, які спираються на нього*. Перші з них промовець уже має у своєму розпорядженні, він мусить лише сформулювати їх і застосувати. До них належать: закони, свідоцтва, угоди, визнання, присяги. Пізніше також додавали: офіційні відозви, скарги, вироки у даній справі, чутки, інші документи. Детально аналізувались відповіді свідків. До промови включались також питання і відповіді свідка або обмін реченнями, суперечка між сторонами.

*Докази, які спираються на риторичне мистецтво*, поділяють на: *етичні* – які стосуються характеру, дій і прагнень, наприклад, обвинуваченого, *патетичні* – які мають на меті викликання емоцій у слухачів, та *логічні*, а радше *прагматичні* – вони спираються на логічні операції, які за допомогою певних або правдоподібних доказів намагаються створити вірогідність, що важко піддати сумніву. Доводи спираються на індукцію або на силогізм, а радше дедукцію; часто (замість індукції) використовується приклад, а замість дедукції або силогізму – ентимемат. Він є скороченим силогізмом, обмеженим тільки до стверджувального речення з вичерпним обґрунтуванням. Якщо ж *риторичне висновування є повним і складається навіть із н'яти речень* (до обох припущень додано обґрунтування), то воно називається *epicheirema*.

*Ентимемати* утворювалися з правдоподібних речень, із доказів або ознак; вони посилалися не на знання, а на припущення. Ще нижче, вже поза риторичним мистецтвом, стоїть еристика, яка послуговується тільки видимістю аргументації. Її опис, разом із коментарем, дав Артур Шопенгауер. Додаймо, що дещо інакше формує теорію аргументації сьогодні Хаїм Перельман, хоча він і розвиває принципові мотиви традиції Арістотеля.

Топіка. Нарешті, вкажемо на істотний для теорії риторики поділ, яким є *топіка доказів*, тобто *загальні джерела (гр. topoí, лат. loci)*, з яких можна черпати докази та пропозиції, як промовець повинен опанувати всю сферу, щоб могли правильно послуговуватись почерпнутими з неї знаннями. Вирізняються *топіки особи* та *топіки справи*. Останні розпадаються на: *топіки, почерпнуті з обставин справи*, з гіпотези, та *топіки, виведені*

зі значення (змісту) проблеми, у спосіб, в який вона постає в тезі – основі будь-якої гіпотези.

Найпрозорішою й внутрішньо несуперечливою є топіка у лекціях Фортунат'яна та Юлія Віктора. *Topoi* поділяються на: *loci ante rem, in rem, circa rem, post rem* (до справи, у справі, навколо справи, після справи). *Loci ante rem* займаються обставинами, пов'язаними з: особою, річчю, причиною, часом, місцем, способом, предметом. Інші спираються на тезу і мають абстрактно-логічний характер.

До топіки також належить висновування з цілого про частини і навпаки, доводи, почерпнуті з дефініції та етимології поняття, доводи, взяті з подібності та неподібності, ідентичності й неідентичності або суперечності тощо. Загалом кажучи, топіка є також технікою доведення, яка полягає або в наведенні точних доказів за досить довільно прийнятих припущень, або у використанні схем міркування, які спираються на «загальноприйняті» переконання, наприклад, якщо щось є більше від чогось, то не може водночас бути меншим за нього, якщо щось не можуть здійснити боги, то тим більше (або тим менше) не можуть це зробити люди і т. п. Топіка, використана як техніка доведення, вводиться до тексту, наприклад, літературного, у вигляді оповідань або прикладів чи прогімнастичних форм.

Детальні дослідження топіки можна знайти в Арістотеля і Цицерона в «Топіках»; чимало важливих міркувань містять праці Квінтіліана. В новішій літературі топіці (у вузькому розумінні, як сукупності постійних літературних мотивів) присвячує найбільше уваги Ернст Роберт Курціус у праці «Європейська література і латинське середньовіччя».

Окрему проблему становить еристика. Це мистецтво дискутування в такий спосіб, аби зберегти видимість рації. Отже, метою еристичних висновувань є не принцип правдоподібності, що становить основу риторичних доведень, а саме видимість, а також – незалежно від правди або правдоподібності – збереження своєї рації. В основі еристики лежить переконання, що об'єктивна правда якогось твердження і переконання в його слушності у дискутантів і слухачів – це дві різні справи. Еристика та її прийоми (= способи дискутування) описують переконування інших у правильності власних поглядів.

Загалом можна вирізнити 38 способів ведення дискусії за допомогою еристичних прийомів. Їхню детальну характеристику представив Артур Шопенгауер в «Еристиці» (1864). Наведе-

мо кілька прикладів<sup>808</sup>: (1) Узагальнення; воно полягає в розширенні висловлювання супротивника за його межі та його загальну інтерполяцію. Натомість власне висловлювання має бути витримане в обмеженому сенсі; загальникові твердження легше заперечити. (2) Застосування омонімії (двозначності) з метою поширення висловлювання супротивника також на поняття, які, крім однакового звучання слова, мають мало або й нічого спільного з даною справою. Таке висловлювання легко заперечити, що дає видимість твердження. Найкращим прикладом є доказ, що злотий і вартовий – це одне й те саме. Доказ: злотий – це гроші, гроші – це сила, сила – це ґрунт, ґрунт – це земля, земля – це мати, мати – це ангел, ангел – це охоронець, охоронець – це вартовий; отже: злотий=вартовий! Коли йдеться про загальне поняття, яке не має назви, але мусить бути визначене образно, скажімо, за допомогою порівняння, то ми повинні вибрати таке порівняння, яке буде корисним для нашого твердження, наприклад, коли ми говоримо: пристрасна віра, але – фанатизм, флірт, але – подружня зрада, щира вдячність, але – добре віддячити (у значенні – дати хабаря) і т. д. Еристика є неблагогородною, але це – мистецтво ведення дискусій.

Доведення є найважливішою, а відкидання аргументів супротивника (*refutatio*) – найважчою частиною промови. Усе те, що супротивник висуне проти нас або ж те, що б він міг нам закинути, називається антитезою. Антитези, подібно до аргументів, походять з-за меж мистецтва або з риторичного мистецтва, вони мають ту саму топіку; їх застосовують лише з протилежною метою. Дати відсіч супротивникові можна або за допомогою протилежних висновувань, ставлячи перешкоди, висуваючи прагнення, протилежні обставини. Обставини черпаються з самої справи, подібної або навіть цілковито іншої, бодай якось схожої на актуальну. Розрізняють також безпосереднє заперечення закидів через заперечення твердження супротивника і внесення поправки, від опосередкованого заперечення, в якому головний аргумент супротивника обертається проти нього самого. Якщо ж не можна дати собі раду з антитезами супротивника, промовець може вдатися до підступів і софізматів. Саме тут має застосування згадувана еристика; однак цей спосіб заперечення аргументів часто має замало спільного з принципами етики, якими повинен керуватися промовець (на це звертав увагу особливо Платон).

<sup>808</sup> Нумерація згідно з польським виданням А. Шопенгауера.

*Завершення* – *peroratio*, гр. *epilogos*, – ще раз повторює головні пункти доказу і збивання аргументів, щоб полегшити запам'ятовування слухачами нашої промови. Завершення також має збуджувати почуття, бути похвалою або осудом, нагадуванням аргументів. Стоїки вважали, що воно повинне містити лише ампліфікацію значення вчинку або предмету праці за допомогою якогось *відомого мотиву* (гр. *koinos topos*, лат. *locus communis*).

Збудження або приборкання почуттів характерне не тільки для завершення промови, це її головна сила; однак найбільше значення має *ethos* промовця, який обумовлюють: риси характеру, зрівноважений, спокійний стан духу, благородство особистості, яке проявляється, зокрема, у способі промовляння відповідно до почуттів слухачів, створення враження, що вони мають справу з приємною, безпретензійною, доброзичливою та компетентною людиною. Почуття слухачів розбудить лише той, хто викликає віру в правдивість своїх слів.

Якщо промовцеві залежить на зміні настрою, на переході від серйозності до веселості, він повинен використовувати *жарт, дотеп*. Однак, як твердить Арістотель, дотеп, який поділяється на словесний і речовий жарт, залежить від здібностей, а не від навчання. Більше на цю тему можна прочитати у працях, присвячених комізму (зокрема, в Анрі Бергсона).

Більшість правил і рецептів, поданих у зв'язку з пошуком і накопиченням матеріалу в основному в *судових промовах*, стоюється також двох інших різновидів.

*Дорадча промова* займається, зокрема, справами релігії, законами, устроєм держави, війною і миром, перемир'ями і міждержавними пактами, обороною країни, доходами держави. У принципі вона має такий самий вступ, що й судова промова, однак за своєю природою вимагає стислості. Найчастіше справа, про яку йдеться, відома слухачам, тож немає потреби здобувати їхню особливу прихильність. Так само сильно обмежується оповідання. Епілог не промовлятиме до почуттів, а радше підсумовуватиме наведені докази; проте він може бути апелюванням до громадянських почуттів, може вказувати на користь як для держави, так і окремих громадян.

На думку Арістотеля, матеріал для дорадчої промови забезпечує загальна думка про те, що корисне або шкідливе для загалу або окремого громадянина. Однак треба пам'ятати, що більший наголос необхідно покладати на практичності (*utile*), ніж на благородство (*honestum*); тоді треба черпати з сукупності

цілей (=точок зору), згрупованих за трьома різновидами вимови. Якщо ми хочемо порадити якусь справу, то зазначаємо, що вона: справедлива, корисна, шляхетна. Якщо ми хочемо від чогось відрадити, то доводимо, що вона: неправильна, шкідлива, неблагородна. Ці точки зору поділяються так: справедливе – на те, що згідне з правом, що практикується, і те, що відповідає звичаям і традиціям; корисне – на те, що можна порадити, що необхідне, що можливе, що легке і що популярне; благородне – на те, що шляхетне, і те, що похвальне.

*Ювілейна промова*, яка займається передусім похвалою й осудом, може обіймати найрізноманітніші проблеми. Осуджувати і хвалити можна будь-яку істоту, неживі предмети, професії, види мистецтва, окремі переваги, абстрактні поняття (як час і т. д.). Зрідка з'являються промови, які містять виключно осуд; найчастіше він поєднується з похвалою протилежності тому, що засуджується. Окремі точки зору, найсуттєвіші для предмету промови, як правило, виділяються і прикрашаються.

*Ювілейна промова* не має окремої топіки. Вступ до неї може бути значно вільнішим; у ньому можна вмещувати все, що можна поєднати з відповідною темою. Оповідання і відповідь на закиди в принципі виключаються з такої промови; однак це не є правилом. Епілог конструюється так само вільно, як і вступ, хоча він має бути пов'язним як зі вступом, так і з усією промовою.

### *Dispositio*

Тепер перейдемо до проблеми *dispositio*, тобто науки про впорядкування та розміщення матеріалу. Разом зі встановленою раніше черговістю частин промови (=тексту) подається й найзагальніша диспозиція; тож на диспозицію, в буквальному значенні, залишається вже небагато місця. Однак промовець може, з якогось приводу, відступити від звичайної послідовності частин. Він може почати від оповідання або помістити його після доведення, а заперечення аргументів супротивника висунути перед власним доказом. У такому випадку замість *природного порядку* (*ordo naturalis*) виступає *художній порядок* (*ordo artificialis*). Проте немає визначеного правила, коли такий порядок має застосовуватись.

Якщо йдеться про доведення, то радять, щоб найсильніші доказові засоби стояли на початку й кінці; середина заповнюється менш значними матеріалами. Таке їх упорядкування



називають *ordo Homericus*, посилаючись на фрагмент із четвертої книги «Іліади», в якому йдеться про шиккування військ до битви (II. IV.299 pp.). У доведенні можна також використати обставини справи. Наприклад, кажуть, що щось мусить статися, оскільки воно гідне похвали, потім зазначають, що: це робить честь певній особі, місцю, часу, способу виконання справи і самій справі.

Інший різновид розвитку аргументації отримують за допомогою розчленування окремих слів і понять, які виступають у даній справі або в її перебігу. Йдеться, наприклад, про когось, хто безправно і без суду вбив трьох своїх синів, а тепер на основі закону вимагає з причини бездітності утримання за рахунок держави. Детально розглядаючи цю справу, її можна ділити таким чином: убив своїх синів – якби їх принаймні зрікся; трьох синів убив – якби хоча б тільки одного; убив своїх синів – якби це були чужі діти тощо. В такий спосіб ми отримуємо матеріал для різних епіхеїремаїв, які потім можемо довільно поєднувати з обставинами справи, пов'язати з топікою і т. д.

Сильніші доказові засоби треба впроваджувати окремо; вони вимагають додаткової уваги для збільшення своєї результативності.

Впровадження доводів розпадається на шість пунктів: 1) *probabile* – те, що є правдоподібним на основі знання про справу і життя, 2) *collatio* – порівняння звинуваченого з іншими особами, якщо йдеться про можливість учинку, 3) *signum* – місце, час, зокрема, здійснення вчинку, 4) *argumentum* – ознаки: до, під час, після вчинку, 5) *consecutio* – поведінка після вчинку, 6) *approbatio* – використання наведених доказів особливо через пробудження почуттів.

Закінчивши загальне приготування справи (теми), ми переходимо до підготовки її словесної форми. Таким чином ми ступаємо на терен *elocutio*, тобто науки про вираження.

### *Elocutio*

Загальні принципи. Основним загальним принципом правильної *elocutio* є *граматична правильність (elegantia)*, уникання *будь-яких варваризмів і соліцизмів*, тобто всього, що є виходом за межі флексії і синтаксису, тобто *чиста дикція*. Другим принципом є *прозорість висловлювання (compositio)*, яка полягає у влучності, доброму розплануванні та змістовності. Відтак помилковою є будь-яка нечіткість, уживання провінціалізмів

або вузьких термінів, видовження, вишуканість, граматична двозначність, надмірна стислість. Промовець повинен говорити так, щоб його не тільки можна було зрозуміти – щоб його мусили зрозуміти. Третьою вимогою є *відповідність вираження (dignitas)*; необхідно старанно уникати всього, що вражає як занадто розмовне або занадто вишукане, манірне. Необхідно уникати також тавтології, монотонності й відмороженості, сухості.

*Відповідність враження* найчастіше обумовлюється відповідністю думки, з якої воно походить; думка ж обумовлюється різними видами вимови, оскільки ювілейні і дорадчі промови вимагають іншого роду представлення, ніж судова промова.

Вираження мусить відповідати предмету промови, текст мусить відповідати своєму змістові.

Про оздоблення промови можна думати після виконання головних принципів. Обмірковуючи їх, автор мусить зважити, як і що внести до того, що він представляє, аби текст був різнорідним, а також зменшував напруження. Важливо, щоб в оповіданні чи описових частинах прагнути до наочного представлення.

**Тропи і фігури.** Основним засобом оздоблення тексту є тропи і фігури. Проте в цій сфері теорія риторики не впроваджує спеціальних відмінностей у стосунку до так званої описової поезики. Єдина полягає в тому, що для риторики як тропи, так і фігури слугують не тільки для «оздоблення» тексту, а й є також специфічним засобом аргументації.

**Тропи.** Варто лише нагадати, що до тропів у риторичі зараховують виключно такі: *метафора, синекдоха, метонімія, антономазія, металепис, алегорія, іронія, сарказм, антифраз, евфемізм, оксиморон, перифраза, гіпербола, гіперботон, катафреза*.

**Фігури.** Для теорії риторики істотне значення мають не стільки фігури, скільки факт їх поділу на *фігури слів (figurae verborum)* і *фігури думки (figurae sententiarum)*. Перші можна змінювати й усувати без зміни чи порушення сенсу висловлювання, другі – ні.

**Фігури слів** поділяються на *граматичні і риторичні*. Перші є, по суті, соліцизмами, уповноваженими вживанням. Вони *постають головним чином через доповнення або повторення*. До них належать: *анафора, епіфора* (яку іноді називають *антистрофою*), *симплога* (постає з їх поєднання), *поліптон*, *нагромадження (мультиплікація)*, *асиндетон, полісиндетон*.

Фігури слів постають не тільки через доповнення і повторювання, а й через пропуски; будучи еліпсами, вони мають, подібно до асиндетону, більш граматичний характер. Власне, лише Zeugma можна потрактувати як риторичну фігуру.

Третя категорія фігур слів постає через протиставлення слів; до них належить параномазія разом зі своїми різновидами, етимологічна фігура, антиметатеза, ізоколон, параномайо-зис, гомойотелевтон, гомойоптотон.

Останній клас фігур слів становлять антитези. Вони є переходом до фігур думки.

Фігури думки. Вони відіграють у теорії риторики істотну роль, адже належать також до аргументації (частини *inventio*). Їхній опис почнемо з *риторичного запитання*. З огляду на непорозуміння щодо цієї фігури, скажу, що в риторичній її застосовують для подавлення супротивника. Воно може виступати окремо або в сполуках. Якщо на основне запитання промовець сам дає відповідь, яка може також набути форми запитання, або на питання, поставлене супротивникові, сам пропонує відповідь – то маємо справу з фігурою *гіпофорою* або *антигіпофорою*, а також із *діалогізмом*. Остання полягає у введенні вдаваної серії запитань і відповідей.

Іншими фігурами думки є: *антисипація*, *нерішучість* (вираження сумнівів), *визнання*, *вдавана нарада*, *вдаване схвалення*, *апострофа*, *оклики*, *запевнення*, *присяги*, *замовчування*. До фігур думки також зараховують *зроблену раніше поправку* (прагнучи запобігти або підсилити враження, яке може викликати наше судження, ми вживаємо вибачливий зворот), а також її протилежність – *спростування* (вводиться після зауваження, враження від якого ми хочемо стерти; ці фігури, звичайно, можна об'єднати).

Композиція, ритм. У риторичній велике значення мають композиція і ритм. Прозове висловлювання, на думку теоретиків риторики, реалізується двояко. Воно або протікає рядами, або періодично. Тож розрізняють: *leksis eiotmene* – *безперервну форму висловлювання* – та *leksis katestramene* – *періодичну форму висловлювання*.

Період. Період розпадається на метричну систему, на *kola* і на *komnata*; визначення довжини членів дається з визначенням кількості складів, яку вони мають. *Комма* і *колон* можуть бути реченням або частиною речення, *період* – простим або складним реченням. Період може бути простим або складатися з членів. Колон є однією з частин періоду. Теоретики риторики вважали,

що колон повинен мати до 13 складів; якщо він перевищує 16 – його треба вважати періодом. Найповніше визначив період Гермоген. Він вважав, що колон і комма повинні містити в собі повну думку; натомість період є самостійним, що містить якесь твердження, завершеним і ритмічно сформованим реченням. Період може містити від одного до чотирьох членів. Він також подає кількість складів, які повинні містити окремі елементи періоду і він сам. Однак головну увагу звертає на думку, яка має виражатися періодом.

Псевдо-Деметрій розвиває міркування Арістотеля і Теофраста. Він вважає, що в складному періоді останній член повинен бути довшим і становити своєрідне замкнення, в тому числі семантичне, цілості періоду. Він також здійснює поділ на періоди за змістом на: *риторичні*, *історичні*, *діалогові*. Вони відрізняються густиною і позицією дієслова. Вони також поділяються за змістом на розчленовані та протиставні.

Згадані різновиди *форм висловлювання* – *leksis* можуть сполучуватись і в такому випадку творять *агоністичну форму висловлювання* – *leksis agonistikē*. Треба пам'ятати, що всередині періодичних рядів слова мусять зіставлятися у продуманий спосіб; необхідно враховувати їхню черговість, взаємозв'язки, ритм.

Давня теорія риторики звертала також увагу на ритм, стверджуючи, що необхідно дбати про те, щоб початок і кінець періоду мав одну або кілька віршованих стоп. Однак їх не треба повторювати, хіба що прагнучи досягти якогось певного ефекту. Проте використання конкретних стоп у прозі має бути розважливим. Слід також, на думку давніх теоретиків риторики, уникати змішування прози з віршем. Треба стежити, щоб промова не була перевантажена прикрасами. Добір ритмів має бути повністю пристосованим до змісту; цілість промови (тексту) не може виглядати занадто «вигладженою». Давні теоретики також закликали пам'ятати, що під час виголошення промови всі ритмізації повинні бути відповідно наголошені.

Стиль, його різновиди. Проблеми композиції. Дуже багату увагу давня теорія риторики присвятила також аналізу різновидів стилю та проблематиці композиції. Описані раніше засоби, які слугують оздобленню промови та її композиції, відрізнятимуться залежно від різновидів вимови. Досить рано теоретики риторики вирізнили різновиди стилю: *високий*, *середній* та *низький*. Пізніше Псевдо-Деметрій приймає чотири різновиди стилю: *неоздоблений*, *гарний*, *гладкий* та *потужний*. Теоретик

описує також неповноцінні різновиди стилю: холодний, для якого характерні перебільшені й бундючні вислови, афектний, манірний, сухий, позбавлений чарівності. Варто додати, що з поєднання неоздобленого і гладкого стилів постає *епістолографічний стиль*. Нарешті, треба наголосити, що теоретики постійно вказували на необхідність почергового використання різних стилів і змішування їх, наскільки це взагалі можливо. Треба також пам'ятати, що різновид стилю, реалізований у конкретному тексті, постає завдяки поєднанню трьох умов: добір слів, гармонія як наслідок цього ж таки добору, добір відповідних фігур.

Усі теоретики завжди наполягали, що вибір стилю залежить від індивідуальних уподобань творця. Щоб переконати слухачів або прихилити їх до своєї ідеї, промовець мусив показати свою *силу слова* (гр. *deinytes*). Силу слова з наукою про стиль можна пов'язати двома способами. Дехто вважав її своєрідним різновидом стилю; інші підпорядковували їх стилі. У цьому випадку характерною рисою вважалось однакове опанування всіх різновидів стилю і вміле застосування їх залежно від мети конкретного тексту (=промови).

**Проблеми композиції.** Якщо до проблематики стилю Діонісій не вносить нових ідей, то його міркування щодо конструкції, тобто композиції, є дуже істотними. Він розрізняє три різновиди конструкції: *суворий*, *гладкий* та *змішаний*. Ці конструкції відповідають різновидам стилю. Сувору конструкцію треба пов'язувати з високим стилем. Низький стиль важко пов'язати з конкретною конструкцією, адже він уникає будь-якої штучності, прагнучи до простоти і природності. Натомість гладку конструкцію можна пов'язати з середнім різновидом стилю, який є не мішаниною, а вибором між гарним і неоздобленим різновидами стилю. Середня конструкція, яка поєднує красу й піднесення, характерна для четвертого різновиду стилю – потужного різновиду; він являє собою сполучення рис усіх різновидів стилю, залежно від обставин.

Говорячи про різновиди стилю, теоретики зазвичай наводили найкращі взірці їх застосування. Для греків таким еталоном був Демосфен; таким взірцем він залишився й для візантійців. Натомість римські теоретики, хоча й цінували Демосфена, з часів Квінтіліана взувалися на Цицерона. Він нього стали залежними, більшою чи меншою мірою, й пізніші латинські ритори. Проте Цицерон став двояким зразком: як у сфері практики, так

і теорії. Це мало принциповий вплив на формування культури латинської Європи як мінімум аж до романтичного перелому.

**Ідеї слів.** Натомість у грецькій традиції аналіз стилю Демосфена почав дуже швидко прагнути до відкриття способу, в який промовець, відповідно до предмету промови, опрацьовував її стилістично. Відтак увага зосередилася на описі й характеристичі не стільки різновидів стилю, скільки їхніх відмін. Тому в період другої софістики починається детальний аналіз ідеї слів. Перші міркування на тему теорії ідеї знаходимо вже в Ісократі, а потім Теофраста, Діонісія з Галікарнасу та Арістіда. Однак повністю сформулював цю теорію лише Гермоген. Найважливішу роль тут відіграє *сила слова* – *deinotes*; її значення полягає у правильному вживанні усіх інших ідей, а також усіх засобів як з *elocutio*, так і *inventio*. Ідей загалом є тільки шість: 1) ясність – *safēneia*, 2) велич – *mégethos*, 3) краса – *kállos*, 4) жвавість – *gorgótes*, 5) етос – *ethos*, 6) істина – *alétheia*.

Ясність виникає внаслідок прозорості та правильності; піднесення – завдяки гідності, докладності, предметності, блиску, силі, імпульсивності. Інші ідеї також поділяються на підгрупи. Наука про ідеї складається з таких елементів промови: одна або кілька думок, спосіб їх розвитку за допомогою фігур думки, зв'язок обох попередніх понять через відповідне вираження, фігури слів, формування колонів, порядок слів, ритм та клаузула. Ці елементи мають різну вартість залежно від різних ідей. Точкою відліку є, звичайно, думка, потім – спосіб її вираження (фігури слів, фігури думки); в такий спосіб ми творимо опрацювання промови. Конструкція і клаузула (радіше: клаузули) ми опрацьовуємо згодом.

Зв'язок зазначених елементів має творити гармонію, тобто правильне звучання тексту. Ми отримуємо її за допомогою правильного застосування сили слова, тобто поєднуючи всі ідеї відповідно до вимог думки і певної проблеми (=теми). Тільки тоді постає промова (=текст) цілком майстерна, яка виступає у громадському житті у трьох різновидах.

У дорадчій промові переважає ідея величі, а етос відсувається в тінь. У судовій мові панує етос, простота і справедливість, а гостра рішучість поступається, піднесеність полягає в точності вираження думки. В панегірику, головному варіанті ювілейної промови, піднесеність висувається на передній план, переплетена простотою й чарівністю; жорсткість та імпульсивність принципово усуваються. Панегірик є, по суті, оповіданням; тож жвавість представлення не грає тут великої ролі.



Двома останніми розділами риторики є *memoria*, тобто наука про запам'ятовування, та *actio*, тобто наука про виголошення<sup>809</sup>.

*Memoria*. Спочатку під терміном *пам'ять* (гр. *μνήμη*, лат. *memoria*) розуміли дослівне вивчення напам'ять якогось цілком завершеного письмового опрацювання промови (=тексту). Труд опанування промови напам'ять риторичи залишили індивідуальним вправам промовців. Введення мнемотехніки в коло техніки і теорії риторики відбулося досить пізно; лише пергамонська або родійська школа запровадила тренування пам'яті в коло технічних міркувань риторичної теорії. Їхніми підручниками користувалися Корніфіцій і Цицерон. У них радять застосовувати місця запам'ятовування, які можна пригадати в довільний час, та пов'язування опановуваного матеріалу з цими місцями за допомогою образів пам'яті. Квінтіліан додав сюди кілька додаткових порад. Довшу промову треба завчати коротшими частинами в такий спосіб, щоб водночас запам'ятовувати також сторінку і вірш, який містить якусь деталь. Прочитуючи промову в процесі вивчення, треба читати її певними цілостями; добре повторювати її напівголосно, краще зберігаючи її таким чином у пам'яті.

Отже, вказівки риторичної теорії є у цій сфері досить загальниковими й не дивно, що вже в середньовіччі мистецтво пам'яті відокремилася від теорії риторики і стало самостійною дисципліною. Його великий розквіт припадає на злам ренесансу і бароко, а також на часи бароко.

*Actio*. Також *виголошення* – *actio*, яке пізніше називали *pronuntiatio*, почали враховувати як частину риторики досить пізно, тобто за часів стоїків. Певні конкретні проблеми заторкували Корніфіцій та Квінтіліан. Виголошення є *зовнішньою промовою*, мовою тіла. Воно впливає на око і вухо слухачів не менше, ніж мовлення, за допомогою якого промовець прагне прихилити слухачів. Її складниками є *голос* та *рух*. Зокрема, рухи рук теоретики риторики описали досить детально; однак сьогодні ці рецепти не мали б практичного застосування. Тим не менше, в процесі виголошення промов треба пам'ятати не тільки про те, про що говориш. Голос, жест, постава тіла є також істотними, іноді вони стають вирішальними для успішності чи неуспішності промовця. Однак не треба й переоцінювати питання так званої мови тіла; необхідно пам'ятати, що вона підлягає тим самим конвенціям, що й будь-яка наша дія.

<sup>809</sup> На тему мистецтва пам'яті пор. *Yeats F. A. Sztuka pamieci*. Тлум. W. Radwanski, Warszawa 1977.

Бібліографії

*Lichanski J. Z. Retoryka od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*, Warszawa 2000. – S. 188–259.

*Skura A. Katalog druków XV–XVIII wieku z zakresu poetyki i retoryki*. Wrocław 1984.

Словники

*Ueding G., red., Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1992 —, t. 1.

Тексти зі сфери риторики

*Rzymska krytyka i teoria literatury*. Wybór, opr. St. Stabryła. Wrocław 1983.

*Tropy w stylistykach łacinskich*. Wybór, tłum. M. Nagnajewicz. "Meander" 1971, XXVI, z. 1; 1972, XXVII, z. 1; 1972, XXVII, z. 9.

*Trzy stylistyki greckie*. Тлум., opr. W. Madyda. Wrocław 1953.

*Arystoteles, Retoryka. Poetyka*. Тлум., opr. H. Podbielski. Warszawa 1988.

*Augustyn, De doctrina christiana. O nauce chrześcijańskiej*. Тлум., opr. J. Sulowski. Warszawa 1989.

*Cyceron M. T. Dzieła*. Тлум. E. Rykaczewski. T. 6, 8. Poznan 1873 (De oratore, Brutus, De optimo genere oratorum, De inventione).

*Kwintylian M. F. Kształcenie mówcy*. (Ks. I, II, X). Тлум., opr. M. Brożek. Wrocław 1951.

*Latini B. Skarbiec wiedzy*. Тлум., opr. M. Frankowska-Terlecka, T. Giermak-Zielinska. Warszawa 1992.

Інші тексти

*Platon, Fajdros*, тл. W. Witwicki, Warszawa 1958.

*Platon, Gorgiasz*, тл. W. Witwicki, Warszawa 1958.

*Platon, Uczta*, тл. W. Witwicki, Warszawa 1957.

*Św. Tomasz z Akwinu, Summa Theologiae*, 2.2. q. 48–55.

Опрацювання

*O retoryce*. Wybór, opr. J. Z. Lichanski, Warszawa 1995.

*Retoryka a literatura*. Red. B. Otwinowska. Wrocław 1984.

*Retoryka w XV stuleciu. Studia nad tradycjami, teorią i praktyką retoryki piętnastowiecznej*. Red. M. Frankowska-Terlecka. Wrocław 1988.

*Blumenberg H. Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main 1998, *Rzeczywistości, w których żyjemy. Rozprawy i jedno przemówienie*, przeł. W. Lipnik, Warszawa 1997. – S. 53–148.

- Bocheński J. M.* Sto zabobonów. Krótki filozoficzny słownik zabobonów, Kraków 1992.
- Bronowski J.* Źródła wiedzy i wyobraźni, tł., wstęp S. Amsterdamski, Warszawa 1984.
- Brooks C., Warren R.P.* Modern Rhetoric. New York 1970.
- Bruchnalski W.* Rozwój wymowy w Polsce. W: Dzieje literatury pięknej w Polsce. Cz. II. Kraków 1918, s. 241–418.
- Cichocka H., Lichanski J.Z.* Zarys historii retoryki. Od początku do upadku cesarstwa bizantyńskiego. Warszawa 1993, 1995 (zawiera obszerną bibliografię na s. 211–224).
- Conley T.* Rhetoric and the European Tradition, London 1995.
- Eco U.* Pejzaż semiotyczny. Przeł. A.Weinsberg, wstęp M.Czerwiński, Warszawa 1972.
- Gołąb Z., Heinz A., Polański K.* Słownik terminologii językoznawczej, Warszawa 1968.
- Güttert K.H.* Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe–Geschichte–Rezeption. München 1991.
- Hjelmslev L.* Prolegomena do teorii języka, tł. H.Kurkowska. w: Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów. Red. H.Kurkowska, A.Weinsberg, Warszawa 1974, s. 44–137.
- Hintikka J.* Gry językowe. W: tegoż Eseje logiczne i filozoficzne, tł. A.Grobler, wstęp J. Woleński, Warszawa 1992, s. 447–485.
- Hunger H.* Aspekte der griechischen Rhetorik, Wien 1974.
- Kennedy G. A.* A History of Rhetoric (I. The Art of Persuasion in Greece; II. The Art of Rhetoric in Roman World; III. Greek Rhetoric under Christian Emperors). Princeton 1963, 1972, 1983.
- , A New History of Classical Rhetoric. Princeton 1994.
- Koczanowicz L.* Ironia i patos. Filozofia społeczna Richarda Rorty'ego, "Twórczość" 1992, nr 12, s. 51–58.
- Korolko M.* Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny. Warszawa 1990.
- Langer S. K.* Nowy sens filozofii, tł. A. H. Bogucka, wstęp H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1970
- Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. T. 1–2. München 1973 [tł. pol. Bydgoszcz 2003].
- Lichanski J. Z.* Co to jest retoryka? Kraków 1996.
- , Retoryka od renesansu do współczesności, Warszawa 2003.
- , Retoryka od średniowiecza do baroku. Teoria i praktyka, Warszawa 1992.
- , Retoryka w Polsce. Studia..., Warszawa 2003.
- Lotman J. M.* Retoryka, tł. J.Faryno, "Literatura na świecie" 1985, nr 3. – S. 300–324.

- McKeon R.* Rhetoric. Ed., intr., M. Backman, Woodbridge 1987.
- Martin J.* Antike Rhetorik. Technik und Methode. München 1972.
- Mecherzynski K.* Historia wymowy w Polsce. T. 1–3. Kraków 1856–1859.
- Murphy J. J.* Rhetoric in the Middle-Ages. University of California Press 1974.
- Obuchowski K.* Psychologia dążeń ludzkich, Warszawa 1968
- Ong W. J.* Oralność i piśmienność, tł. J. Japola, Lublin 1992, s.150 nn.
- Ortega y Gasset J.*, Czym jest czytanie. w: tegoż Dehumanizacja sztuk i inne eseje, tł. P. Niklewicz, wybór, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1980, s. 383–406.
- , Rozmyślenia o Europie. W: tegoż Bunt mas i inne pisma socjologiczne, tł. P. Niklewicz, wybór S.Cichowicz, wstęp J. Szacki, Warszawa 1982, s. 647–762.
- Perelman Ch.* Logika prawnicza. Nowa retoryka, tł. J. Pajor, wstęp J. Wróblewski, Warszawa 1984
- Piekarczyk S.* Historia. Kultura. Poznanie, Warszawa 1972
- Rorty R.* Prywatna ironia i nadzieja liberałów, tł. E. Nowotka, "Twórczość" 1992, nr 12, s. 59–76.
- Rosen S.* Hermeneutyka jako polityka, tł. J. Zychowicz, "Przełęcz Filozoficzny. Nowa Seria" 1992. – Nr 2. – S. 137–152.
- Rougemont D. De.* Udział diabła, tł. A.Frybes, Warszawa 1992, s. 161.
- Schopenhauer A.* Erystyka. Tłum. B. i Ł. Konorscy, przedm T.Kotarbiński, Kraków 1973 (lub inne wyd.).
- Skwarczyńska S.* Wstęp do nauki o literaturze, t. 1–3, Warszawa 1954, 1965 [szczególnie, t. 2, s. 324–397].
- Toffler A.* Trzecia fala, tł. E.Woydyłło, wstęp W.Osiatyński, Warszawa 1986.
- Ueding B., Steinbring B.* Grundriss der Rhetorik. Geschichte. Technik. Methode. Stuttgart 1986.
- Vickers B.* In Defence of Rhetoric. Oxford 1988.
- Volkman R.* Wprowadzenie do retoryki Greków i Rzymian. Tłum. L. Bobiatynski, opr. H. Cichocka, J. Z. Lichanski. Warszawa 1993, 1995.
- Zawadowski L.* Lingwistyczna teoria języka, Warszawa 1966.
- Ziomek J.* Retoryka opisowa. Wrocław 1992.
- Сторінки [www](http://www.lichanski.pl)  
[www.lichanski.pl](http://www.lichanski.pl) [доступ: 2004-10-28 ] тут: лінки до найважливіших сторінок WWW, присвячених риториці.

## Про теорію компаративістики

### 1. Поле і проблеми

Термін «компаративістика» відсилає до латинських слів *comparare, comparatio, comparativus*. Вони означають дію порівняння, порівняльне відношення й результат. Однак літературна компаративістика, як галузь науки про літературу, не обмежується до рефлексії про порівняння, які здійснюються з дослідницькими цілями. Її головною метою є пізнавальне осягнення своєї, чужої й загальної літературної дійсності як динамічної, внутрішньо диференційованої і змінної в своєму змісті й кордонах «можливої спільноти», пов'язаної багатьма стосунками з іншими царинами письменства й культури. Оця можлива спільнота, яка постає з різниць – так само у просторі культури, де література є лише фрагментом – становить поле і дослідницьку проблему компаративістики.

Інакше кажучи, літературна компаративістика досліджує участь стилістично, мовно, культурно й етнічно різних літератур – через їхні зв'язки, взаємовпливи й колективні конфігурації – у формуванні світової (*powszechniej*) літератури, та, з іншого боку, участь світової і регіональної літератур (таких, як, наприклад, європейська чи латиноамериканська літератури) у формуванні окремих літератур, у тому числі передусім національних літератур. Тим самим вона виходить за аксіологічний горизонт, а також поза традиції й зразки літератури однієї мови або ж одного етносу (нації). Вона займається сконфронтуванням і обміном різноманітних – часом далеких у часі та просторі – літературних горизонтів. Етноцентричній перспективі, обмеженій до однієї літератури, замкненій виключно в колі свого власного досвіду, компаративістика протиставляє поліцентричну концепцію літератур одночасно різнорідних і рівноцінних, які перебувають у спільній залежності і доповнюють одна одну, знаходяться в живому контакті й ситуації діалогу. Потік і опанування ними цінностей (за посередництвом перекладів, переробок, адаптацій, парафраз, імітацій, наслідування і т. д.) є одним з важливих, конкретних дослідницьких сфер компаративістики.

У сучасному вигляді, який сформувався в дослідницькій традиції XIX та XX століть, компаративістика є передусім наукою про взаємовпливи (про дво- і багатосторонні взаємозв'язки), спорідненості, різниці та типологічні відповідності літературних явищ: окремих творів, індивідуальної й колективної письменницької продукції, жанрів, стилів, течій, епох, тем, національних літератур, культурно-цивілізаційних культур і кіл.

У ширшому розумінні, прийнятому, особливо, в Америці, літературна компаративістика є частиною культурної компаративістики. З цієї точки зору вона є наукою про взаємні впливи (реальні зв'язки), спорідненість і типологічні відповідності літературних і позалітературних явищ, таких як образотворче мистецтво, музика, театр, кіно тощо, а також інших, ніж література, різновидів письменства і звукових текстів. Інакше кажучи, компаративістика в цьому ширшому розумінні досліджує взаємозв'язки літератури з іншими різновидами мистецтва та іншими типами дискурсів, такими як розмовна мова, публіцистика, політичне красномовство, релігійне письменство, філософія, міфи, історіографія і т. д. Вона займається пошуком спільних категорій – комунікативних, жанрових, стильових, структуральних, типологічних чи категорій напряму – які б привідкривали спорідненість цих, здавалось би, взагалі непорівнювальних явищ і сфер культури.

Окрім подібностей, відповідностей та спорідненостей, компаративістика відкриває також різниці і контрасти, що існують серед явищ на перший погляд однакових чи близько між собою споріднених. Ці категорії – контакту чи його відсутності, близькості та відстані, спорідненості й різниці, відповідності та іншості – зрештою, доповнюють одна одну. Вони належать до основного поняттєвого репертуару компаративістики.

Отже, компаративістика досліджує, загально кажучи, історичні процеси диференціації і розходження (дивергенції) та збіжності й уніфікації (конвергенції) літературних явищ, а одним з її завдань є формування – на тлі існуючих різниць і окремішностей – синтетичного образу літератури. Цей образ віддзеркалюють цілісні категорії, такі як «національна література», «всезагальна література» (*powszechna*), «загальна література» (*ogólna*), «світова література» (*Weltliteratur*) чи «континентальна». В такий спосіб компаративістика об'єднує в одне ціле набуті в дослідженнях знання про літературу, про її місце в культурі та, як можливість, у даному цивілізаційному колі. На основі цього останнього критерію компаративістика ділиться на



такі окремі й умовно самостійні, а разом з тим внутрішньо гетерогенні літературні комплекси, як «арабська література», «латинська література», «християнське письменство», «центральноєвропейська література» чи «слов'янська література».

## 2. Підрозділи компаративістики

Компаративістика ділиться на три основні підрозділи, які відрізняються проблематикою, предметом і сферою зацікавлень: 1) вона містить елементи методологічних розмірковувань на тему способів порівняння та порівняльного методу, які застосовуються з пізнавальною метою (літературознавча компаративістика цікавиться не будь-яким порівнянням), а також досліджує масштаб їхнього використання, правомірність і обмеження; 2) зосереджує в собі різноманітні емпіричні дослідження, які стосуються впливів і взаємних стосунків окремих літератур, а також вільно чи тісно зінтегрованих літературних конфігурацій у певному просторовому і/чи часовому порядку, які звідси впливають; 3) займається теорією порівняльного літературознавства, яке формує синтетичний образ літератури й літературних явищ на основі досліджень, проведених з використанням порівняльного методу та додаткових методів.

Перший підрозділ займається окремими фазами дії порівняння та складниками структури порівнянь. У другому підрозділі містяться, наприклад, дослідження польсько-чеських чи польсько-скандинавських літературних зв'язків, а в третьому – міркування на тему змісту поняття «руська література», «центральноєвропейська література», «середземноморська література» чи «світова література». Оці три галузі окреслюють методологічні, емпіричні й теоретичні аспекти компаративістики.

Компаративістика є наукою, в якій виступають різноманітні позиції, практики і дослідницькі стилі. Її термінологія і мова далекі від точності й стабільності. Це стосується також і назви дисципліни. В минулому її називали по-різному й так само по-різному характеризували її дослідницьке поле. Одним з її визначень є, наприклад, «порівняльне літературознавство» і «порівняльна література», яку деякі дослідники відрізняли від «загальної літератури», «всезагальної літератури» чи «світової літератури».

Завдання і предмет останньої французький дослідник Поль ван Тірем у праці «La littérature comparée» (1931) зводив до дослідження творів різних літератур у їхніх взаємовідносинах, особливо до дослідження бінарних стосунків виключно між

двома елементами, а на практиці – до відносин між двома національними літературами<sup>810</sup>. Ці обмеження слушно піддавали критиці. Однак важко пристати й на контрпропозицію, напр., Рене Веллека, який стверджує, що порівняльна література має досліджувати «всі літератури з універсальної перспективи, усвідомлюючи єдність будь-якої творчості й письменницького досвіду»<sup>811</sup>. Обидві зазначені позиції становлять, по суті, необхідні й рівноправні складники компаративного дослідницького проекту. Без пізнання конкретних історичних стосунків між окремими літературами ідея «єдності будь-якої творчості» зависає в порожнечі, а, своєю чергою, дослідження виключно «бінарних відносин» звужує компаративістику до фактографії й позбавляє її синтетичної, узагальнювальної перспективи.

Тож корпус компаративістики складається з емпіричних досліджень порівняльного літературознавства, які взаємокоригуються й урівноважуються, як і пропозиції зі сфери Weltliteratur (літератури загальної, всезагальної, або ж «світової»), що пропонують найширший із можливих контекст для окремих явищ. Отже, необхідно відхилити безапеляційні постулати, які обмежують предмет і завдання компаративістики до дослідження «двосторонніх зв'язків» та – на протилежному полюсі – апріорні й загальникові твердження про «єдність усякої письменницької творчості» в загальнолюдському масштабі. Подібні сумніви стосуються обмеження порівнянь виключно до службової ролі (до еврези), підпорядкованої викриванню причинових зв'язків та – як інша крайність – використанню їх у довільний і випадковий спосіб, згідно з нівелятивним, пізнавально безплідним принципом «порівнювати можна все з усім» і «будь-яке порівняння є однаково добрим».

Сила компаративістики полягає в поєднанні емпіричних досліджень з поглибленою теоретичною й методологічною рефлексією, в свободі порівняльних зіставлень – з їхньою мериточною влучністю й обґрунтованістю.

## 3. Про порівняльний метод

На тлі інших досліджень компаративістика характеризується тим, що виходить, за посередництвом порівняльного методу,

<sup>810</sup> Thiegem P. van. Synteza w historii literatury. Literatura porównawcza i literatura ogólna // Teoria badań literackich za granicą. Antologia, red. S. Skwarczyńska, 2, cz. 1, Kraków 1974, s. 57 i 170.

<sup>811</sup> Wellek R. Kryzys literatury porównawczej // Його ж, Pojęcia i problemy nauki o literaturze, Warszawa 1979, s. 71.

поза окремі, єдині, щільні і замкнені в собі літературні єдності (єдності) і цілості, хоча – парадоксально – саме з них виходить і до них, як правило, тяжіє. Адже умовою порівняння є явища виразні і стабільні; проте важче зіставляти аморфні, текучі витвори<sup>812</sup>. Тож у методологічному аспекті компаративістика відрізняється від іманентних досліджень, зосереджених на розпізнаванні кордонів, виокремленні сталих і повторюваних складників усередині окремих літературних явищ (творів, жанрів, стилів, течій, епох) та стосунків поміж цими складниками. Вона відрізняється також від генетичних досліджень, які зосереджуються на пошукові причин, що призвели до появи певних літературних явищ, а також на наслідках, викликаних їхньою появою і функціонуванням.

Іманентні дослідження (ідіографічно-описові, структуральні, феноменологічні) шукають зазвичай однорідні й цілісні єдності з виразними рисами самототожності, виділеними композиційними частинами, внутрішніми зв'язками й межами, тоді як компаративістика за своєю природою зіставляє явища відмінні й різноформні, як, скажімо, середньовічна рицарська епіка в Японії та Європі. Генетичні дослідження, своєю чергою, шукають реальний контекст історичних і фактичних передумов даного явища, тоді як компаративістика контекстом для даного явища робить явище в принципі з ним порівнюване, незважаючи на те, чи існують або існували поміж ними реальні стосунки спорідненості і впливи. Для генетичних досліджень вони є необхідними, для порівняльних – факультативними.

Рішення про те, «що з чим порівнюється», залежить не тільки від реального контексту, а й від рішення дослідника. Тож воно є, певною мірою, суб'єктивним і довільним. Через те, власне, компаративним дослідженням постійно загрожує небезпека випадкових і беззмістовних – вирваних навмання з контексту – зіставлень і порівнянь. Воля порівняння не знає обмежень. Однак це не означає, що кожне з порівнянь провадить до рівною мірою відкривчих, мериторично обґрунтованих і пізнавально плідних результатів. Тож порівняння мусить дотримуватися певних дослідницьких принципів, однак передусім ураховується його пізнавальний ефект, тобто те, що воно відкриває в літературі і що раніше було невидимим і невідомим.

Це вимагає виконання кількох умов. Порівняння мусить мати перш за все опертя в природі речей, а не тільки в імпресії особи,

<sup>812</sup> Пор. Culler J., *The Modern Lyric: Generic Continuity and Critical Practice / The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice*, eds. C. Koble, S. Noakes, Ithaca 1988.

яка здійснює порівняння. По-друге, треба чітко і виразно уявляти певне *tertium comparationis*, тобто окреслювати спільну площину, на якій відбувається зіставлення літературних явищ (творів), можливо, літератури – з іншими мистецькими й позамистецькими дискурсами. По-третє, вимагає сформулювання і дотримання критерію порівняння, тобто загального принципу, що визначає добір характеристик, які зіставляються (порівнюється одне явище з другим тільки під кутом зору вибраних властивостей, а не «як піде»). Також вимагає, по-четверте, окреслення пізнавальних цілей, які постають перед компаративним дослідженням. До них належить, зокрема, усталення морфологічної, функціональної чи тематичної подібності, паралелізму чи відповідності окремих явищ, відкривання невідомих внутрішніх чи релятивних рис, констатація фактичної спорідненості, встановлення походження, відкриття спільного генотипу в зібраннях творів, визначення притаманного їм структурного зразка або, незважаючи на видиму подібність, істотну різницю тощо.

Варто наголосити, що порівняння, окрім пізнавальних завдань, виконують також важливі оцінні й цінніснотворчі функції. Вони слугують, зокрема, визначенню масштабу явищ. Вказують їхні взаємні пропорції. Добір відповідного члена і тла для порівняння є, отже, формою розпізнавання і виміру певного літературного явища; є визначенням контексту для нього. Більше того, порівняння співвизначає сенс і співокреслює цінність цього явища. З цієї точки зору порівняльний метод становить знаряддя історико-літературного синтезу.

Дослідницькою основою компаративістики є не стільки сам факт використання порівнянь – їх широко використовують віддавна, крім того, вони виступають у різноманітних царинах життя, які небагато спільного мають із пізнанням і наукою – скільки застосування порівняльних дій у якості цілісного і систематично практикованого дослідницького методу. Вона протиставляється атомічному й розпорошеному описові літературних явищ та абстрактним системним конструкціям.

Вказівкою на спільність серед строкатості індивідуальних творів було, зрештою, саме поняття «національної літератури», а видобуттям конгломерату історично різнорідних текстів в умовній єдності – аналіз епосів Гомера і Біблії. Отже, порівняльні дослідження рівною мірою провадили до позитивних тверджень, як і становили результативне знаряддя критики стану фактичної науки й загальних передумов, на які спиралися окремі твердження.

Отже, наслідком використання порівняльних методів було відкриття, з одного боку, системного характеру функціонування літератури (взаємної співзалежності та взаємодії її складників), а з іншого – констатація еволюційного характеру літературних процесів. Наука про літературу, в такий спосіб, виходила за рамки безпосереднього, одностороннього, позбавленого ширшої перспективи огляду індивідуальних літературних творів, а також звільнялася від фальшивої перспективи розглядання їх виключно під кутом і в рамках однієї національної традиції. Так вона піддавала сумніву невдалі судження про єдиність чи винятковість (непорівнювальність) окремих творів і навіть цілих літератур. Разом з тим, компаративістика відкривала колективну історичність літератури, безперервність процесів порозуміння, які в ній відбуваються, обмін цінностями, який ламав усталені політичні кордони й расові, соціальні, культурні чи релігійні табу.

#### 4. Компаративістика та історія

Ідея Жана-Марі Карре, що порівняльне літературознавство є галуззю історії літератури, зробила міжнародну кар'єру. Тим часом усе виглядає принаймні не так просто, як це півстоліття тому уявляв собі Карре. Тут насуваються три основних проблеми: 1) чи історичні категорії можливі в компаративістиці, 2) чи компаративістика є самостійною дисципліною, чи становить тільки підрозділ або допоміжну дисципліну історії літератури, 3) чи компаративістика у суті своїй є галуззю теорії, а не історії літератури.

Заперечна відповідь на питання, чи історичні категорії можливі в компаративістиці, провадить до погляду про її аісторизм. Цей погляд виникає з переконання, що компаративістика є за своєю природою неодмінно презентистичною. Про це свідчить практикований у ній спосіб спілкування з літературою та її дослідження, тобто використання окресленого вище порівняльного методу. Акт порівняння, як аргументують прибічники цього погляду, відбувається завжди й неминучо в теперішності компаративіста (інакше кажучи: в його актуальній свідомості), і ота теперішність впливає на предмет, спосіб і результат порівняння. Вона залишає на них власний слід незалежно від того, чого – в цьому випадку: наскільки далекої епохи – стосується.

Більше того, стверджують, що порівняльний метод полягає принципово в пошукові подібностей, а тим часом сітка подіб-

ностей і різниць є результатом добору і синхронічного зіставлення явищ – похідною їхньої перцепції і прийнятої точки зору – а не об'єктивною категорією, тобто чимось фактично від перцепції незалежним, до чого перцепція лише пристосовується і що віддзеркалює. Порівняльний метод не мусить дотримуватись ані часової послідовності явищ, ані їхньої просторової дотичності, ані причинно-наслідкових зв'язків. Контекст, який він пропонує для піддослідного явища, постає виключно з волі компаративіста. Це він обирає члени порівняння, його площину (*tertium comparationis*), порівнювані характеристики. Отже, це «м'який», пластичний контекст, який дозволяє вільно моделювати себе. Натомість він не є чимось сталим, закріпленим, опірним волі компаративіста.

Тож можна обґрунтовано стверджувати, що компаративіст творить предмет порівняння, подібно як письменник «творить» художній світ у *science fiction*. Різниця між ними полягає в тому, що компаративістові, на відміну від письменника, не можна послуговуватись фікцією, «вигадувати» літературу (якщо він ламає цей принцип, то змінює науковий дискурс на якийсь інший різновид дискурсу). Однак тут він чинить за правилом «факти святі, але їхні комбінації довільні».

Крім того здається, що, всупереч зазначеним аргументам, не можна збудувати реальну опозицію між компаративістикою та історизмом, хоча описаний вище спосіб мислення заслуговує на увагу і серйозну дискусію.

Проти роз'єднання компаративістики та історії свідчить передусім факт, що теперішність акту порівняння не є принаймні чимось ізольованим з потоку часу, розміщеним назовні від нього – навпаки, є його частиною, ланкою. Отже, акт порівняння відбувається в часі, а не поза його межами. Тож логічно слід прийняти, що компаративістика так само – як поле рефлексії і спільна з літературою й культурою галузь науки – є історичним явищем. Подібно як це стосується літератури й культури, відбувається й історія компаративістики. Інакше кажучи, акт порівняння є історіотворчим, він уписується в історію порівняльного методу, в історію компаративістики.

Варто тут згадати працю Рене Веллека «Термін і сутність порівняльного літературознавства», в якій автор простежує заплутану історію цієї дисципліни. Ідеї серйозних компаративних досліджень з'явилися відносно недавно, а їхнім ініціатором вважається часто Фрідріх Шлегель. Розквіт компаративістики припадає на другу половину XIX століття. Отже, на циферблаті



гуманітарних наук це молода дисципліна, а про її «аісторичність» говорять, напевно, ті, хто історичність ототожнює з віком, з давністю. Однак такий погляд важко визнати обґрунтованим.

Можна було б висунути застереження, що критиці історичності компаративістики йдеться не про той аспект – не про історичність самої дисципліни, а про те, що компаративістика в аісторичний спосіб ставиться до предмету досліджень, тобто до літератури і культури. Однак і тут закид аісторизму є не зовсім влучним.

Подібно до інших сфер науки про минуле, наука про історію не відтворює її в реальному перебігу, а займається накресленням образу. З цієї точки зору оповідь історика є так само презентистичною, як і порівняння компаративіста. Вона підпорядкована актуальній прагматичній науці і комунікації. Однак і один, і другий послуговуються дискурсом, із властивим йому принципом семіотичної репрезентації дійсності «поза актуальністю дискурсу». Тож обидва намагаються сприймати в дискурсі більш чи менш віддалені факти, події, процеси й історичні відносини «такими, якими вони були в дійсності». Проте вони завжди здійснюють відповідну транскрипцію їх на категорії цього дискурсу і описують згідно з його конвенціями. Іншого шляху пізнання історичних явищ не існує, а його заперечення обертається проти науки взагалі – не тільки проти компаративістики.

Однак треба зазначити, що історик і компаративіст представляють і сполучають дані (інформацію), послуговуючись відмінними правилами. Про той самий набір фактів історик скаже, що А було причиною Б в ситуації В», тоді як компаративіст обмежиться до тверджень типу «А є подібним до Н з точки зору властивостей x, y, згідно з критерієм Р». Питання, чи подібність А до Н можна пояснити безпосереднім впливом А на Н чи навпаки, стоїть тут окремо. Проте компаративні дослідження показують, що не кожному літературному схожості можна пояснити впливом. Адже схожі літературні явища постають часто не тільки незалежно одне від одного, але з'являються навіть у край відмінних обставинах, як, наприклад, романтизм Міцкевича, поета «пригнобленої нації», і Пушкіна, поета «панівної нації». Спроби обмеження компаративістики дослідженнями фактичних літературних зв'язків (односпрямованих впливів, взаємних впливів та дво- й багатосторонніх обмінів) заводять часом на манівці.

Отже, компаративіст і історик говорять про одне й те саме, але часто роблять це по-різному, застосовують відмінні принци-

пи й категорії опису та контексти. Якщо до опису їхніх способів висловлювання застосувати лінгвістичні категорії Р. Якобсона, можна було б сказати, що історик послуговується метонімічним дискурсом, тоді як компаративіст – метафоричним. Можливо, саме цим пояснюються скеровані на адресу компаративістики закиди в аісторизмі. Причиною цього звичайно буває ототожнення історизму з метонімічним дискурсом. Однак це, здається, є його необґрунтованим звуженням.

Отже, якщо компаративістика – як наука і критика – сама є історичною, то вона не може сприймати предмет (поле досліджень) у спосіб радикально понад чи позаісторичний. Якби хтось стверджував протилежне, вплутався б у апорії. Однак треба завважити, що розуміння історії не є чимось готовим і сталим: воно так само «історичне», зазнає постійних змін. Тож з іманенції історії немає виходу. Ця доля тяжіє і над компаративістикою. Є, звичайно, противники такого погляду, але – як на даний момент – вони ще не вказали шляхи виходу з цієї іманенції історії.

Проте з історичності самої компаративістики та її дослідницького поля не треба висновувати, що вона є різновидом історіографії чи історичної оповіді. Специфіка порівняльного методу та його застосування вказує, що компаративістику треба було б сприймати як самостійну науку, покликану виходити за межі, встановлені всередині як окремих літератур, культур і цивілізаційних кіл, так і поокремих дослідницьких дисциплін. Отже, історизм є передумовою універсальності компаративістики, а не її обмеженням.

В історії новішої компаративістики можна, як здається, виділити три фази, важливі для її формування, що, зрештою, не означає, що вони заповнюють і вичерпують проблеми її періодизації. Першу фазу становив наполеонівсько-романтичний період, другою фазою був позитивістський період, третьою фазою – сучасний постмодернізм. У першій фазі компаративістика шукала передусім єдності, всезагальності й спільності літератур та культур, хоча разом з тим компаративісти помічали й відмінності, особливо етнічних мов і народних культур (не помітити їх було важко) і вказували на їхню важливість. Позитивістська компаративістика зосередилася, натомість, на дослідженні фактичних літературних і культурних зв'язків. Вона відчувала пастку суб'єктивізму й довільності, приховану в актах порівняння, і намагалася з неї вискочити – через колекціонування фактів, пояснення генетичного типу, відкривання (зазвичай позірних)

психологічно-природничих універсалій. Саме на цьому ґрунті формувався редукціоністський у своєму змісті й конвенція погляд, що компаративістика є «галуззю історії літератури».

Історія компаративістики в ХХ столітті вимагала б, у свою чергу, окремої розмови. Це століття розміщується в постмодерністсько-деконструктивному просторі, що для компаративістики означає, як здається, тільки певний перехідний етап, але не кінець подорожі. Для цього етапу характерне передусім переміщення уваги з предметного поля зацікавлень компаративістики, зі структуральних відповідностей і неминучих відмінностей, які з'являються в літературах і культурах, на компаративістику як своєрідний, самостійний об'єкт зацікавлень, окрему форму дискурсу. Іншою ознакою цього етапу є криза принципів референції та репрезентації. Компаративістика охоче займається тепер сама собою. Буйна, часом пізнавально непридатна виробнича й методологічна рефлексія сприяє цьому – по суті вдаваному – «відокремленню».

Отож здається, що на всі три питання, поставлені на початку цього розділу, належить відповісти ствердно. Компаративістика, по-перше, не виключає історичного мислення, по-друге, є самостійною галуззю пізнавальної рефлексії про літературу і культуру, по-третє, на основі властивих їй дослідницьких принципів і передумов, дає теоретичний та історичний синтез знань про літературні, мистецькі і культурні явища (хоча на практиці простір її зацікавлень можна, ясна річ, доволіно звужувати й обмежувати, що, зрештою, в історії компаративістики багаторазово й практикувалось).

Факт зв'язків з історією, наголосимо ще раз, не призводить до рабської залежності компаративістики від науки про історію, ані тим більше не послаблює самостійності компаративістики. До певної міри компаративістика є навіть дисципліною, яка підпорядковує історіографію. Однак це вимагає розкриття іншого її аспекту.

## 5. Емпірична наука чи метанаука?

У згаданому вже нарисі Веллека «Криза порівняльного літературознавства» знаходимо провокативну думку, що компаративістика є дисципліною, яка не має ані окресленого предмета, ані точного методу<sup>813</sup>. Однак ця гостра оцінка спиралася на непорозуміння. Отож Веллек зайняв програмно антипозитивістсь-

<sup>813</sup> *Wellek R.*, op. cit. – S. 303.

ку позицію і, як було модно в часи, коли поставав його текст (початок шістдесятих років ХХ століття), він критикував компаративістів за залежність від впливів позитивізму, за користування старими дослідницькими звичками. Щоправда, якщо уважно придивитися до пропозиції Веллека, можна буде побачити, що він сам послуговувався позитивістсько-сцієнтистським розумінням компаративістики. Це розуміння глибоко вкорінилося серед компаративістів і легше було відмовитися від нього в деклараціях, ніж на практиці.

Проявлялося воно – що знаменно! – власне у вимозі від неї точного методу й окресленого предмета. Водночас ідеал науки, озброєної чітко визначеним «предметом» і «надійним універсальним методом», був генетично позитивістським ідеалом і містився в позитивістській парадигмі науки. Ця парадигма нейтралізувала, посилаючись на безособовий, загальний метод, індивідуальні і суспільні елементи в дослідженні культурної дійсності. Вона розуміла їх, власне, в «предметному» аспекті, відірвано від дослідника й назовні від нього; постулювала перетворення його на ідеальний суб'єкт пізнання, позбавлений людських пристрастей і недосконалості; перетворила його на дзеркало, а дослідження – на точне віддзеркалення предмета.

Важко заперечити, що ідеал об'єктивізму науки мав багато переваг. Він став причиною поступу в природничих і технічних науках. Проте, чи літературна компаративістика повинна стати наукою в такому розумінні? Чи повинна прагнути до «предмету і методу» в розумінні точних і природничих наук? Чи можливо виконати таке завдання?

Однозначно ствердна відповідь на ці питання здається неможливою. Адже компаративістика мусить послуговуватися порівняннями, інакше назва дисципліни, а разом з тим і вона сама, були б необґрунтованими. Тим часом порівняння як таке виступає в різноманітних сферах діяльності і важко піддається точній дефініції й заздалегідь визначеному застосуванню (що, зрештою, не означає, що взагалі належить відмовитися від спроб уточнення його в дослідженнях). Поетеса Віслава Шимборська у вірші «Нотатка» стверджує, що «розсунутий відавна / простір порівняння / (...) ниманив нас із глибини виду, / вивів із кола сну», «перетворив нашу голову на людську». У первісному, поетичному відкритті подібності «іскри, викресаної з каменя / до зірки» Шимборська «бачив крестивні первні, силу трансценденції, здатність до виходу думкою й уявою за рамки фактичних станів. Порівняння, як стверджує вона, зробило нас людсь-

кими істотами. Чи ж можна, отже, із порівнянь видалити без решти суб'єктивний винахід, відкривчі і конструктивні чинники? Тож чи можна, якщо погодитися з поетесою щодо наявності в порівнянні творчих елементів, які привносяться суб'єктом, перетворити компаративістику виключно на описову науку, на емпіричну фактографію, яка б реєструвала риси літературних явищ?

Варто також нагадати, по-друге, що компаративістика послуговується не тільки порівняльними методами. Для того, щоб операція порівняння досягла результату і була змістовною, необхідним є попереднє знання про явища, які претендують «бути порівнюваними». Порівнюється «щось із чимось» або «щось до чогось іншого», а це, своєю чергою, передбачає, що про це «щось» ми маємо сяке-такє поняття. Без виділення явищ, без їхнього окреслення (вступного визначення) та диференціації, порівняння було б, по суті, невдалим.

Це веде до несподіваного висновку, що компаративне дослідження стосується «предметів», які, по суті, є вже сформованими культурно й пізнавально, тобто до літературної дійсності, попередньо розпізнаної, виокремленої, означеної й описаної. Отже, під цим кутом зору, дослідження є пізнанням пізнання, тобто пізнанням другого ступеня, а не безпосереднім і фактичним предметним (емпіричним) пізнанням. З цієї точки зору компаративістика має ознаки метанауки.

Це роз'яснення провадить до таких висновків. На питання, чи компаративістика є предметною наукою, яка займається дослідженням «літературних фактів» – на відміну від інтерпретації та реінтерпретації зібраного про них знання – треба було б відповісти заперечно. У суті своїй компаративістика є в основному отим другим, тобто перетворенням накопиченого фактичного знання про літературу й культуру.

Отже, як впливає з наших розмірковувань, компаративістика не має, й, мабуть, не може мати, «предмету досліджень» у позитивістському розумінні цього слова. Натомість вона відноситься до визначеного поля різнорідних літературних і культурних явищ – головним чином до творів та їхніх інтерпретацій – і намагається поле це в якийсь спосіб епістемологічно опанувати, тобто накреслити план існуючих у ньому осередків скупчення і відсутних у ньому течій. Його творять національні літератури, понаднаціональні течії і стилі (класицизм, бароко, романтизм, символізм, модернізм, постмодернізм), географічні літературні

та культурні зони, або ж такий важкий для визначення феномен, як «світова література».

Однак завдання компаративістики не зводиться до структуривання фактичної інформації. Воно в принципі вимагає руйнування і перетворення існуючих порядків. Тож компаративіст виступає в ролі критика накопиченого знання. Він встановлює взаємовідношення між окремими сегментами предметного знання про літературу, які часто існують і функціонують окремо, відірвано одне від одного, як, скажімо, окремі «національні» романтизми чи європейські символізми. Він знаходить для них підстави для порівняння. В такий спосіб виявляє відповідності й різниці між явищами, яких стосується предметне (емпіричне) знання. Тим самим компаративіст розширює поле отриманого знання про літературу. Він будує широкий контекст для предметних пізнавальних результатів та інновативно формує їхню структуру.

Тоді як емпіричне знання про літературу є за природою своєю «знанням до себе», яке «озирається» на однорідні факти і пов'язане з ними «клятвою вірності», то компаративістичне пізнання можна було б назвати таким, що «роззирається», «відцентровим знанням», здецентрованим пізнанням. Воно тяжіє до широкого горизонту порівняння, в якому з'являються, існують і зникають літературні явища; зіставляє їх одне з одним, «сватає» їх, незважаючи на відстані і/чи очевидні відмінності, які їх розділяють.

Отже, таке пізнання повертається до іншості. Воно відкриває, що іншість об'єднує й запозичує, а не тільки відштовхує й поділяє. У цьому полягає приховане в компаративістиці її антропологічне послання. Якщо правдою є те, про що сказала поетеса – «простір порівняння... виманив нас із глибини виду... перетворив наші голови на людські» – то компаративістика є, поза сумнівом, частиною літературної антропології.

## 6. Компаративістика і культура

Способи проведення компаративістських досліджень залежать від прийнятої концепції культури. Функціонують принаймні дві протилежні моделі культури, які обмежують (якщо не знищують узагалі) поле пізнавальних застосувань компаративістики.

Одна з них ототожнює культуру та літературу – говорячи стисло – з креативністю й радикальним новаторством. До куль-



тури зараховує вибірково (і, як правило, дискримінативно!) виключно те, що в її рамках є творчим, оригінальним, новим. На культурні явища дивиться під кутом їхньої індивідуальності, винятковості й неповторності. Ця модель у новіших версіях виводиться з духу романтизму й неоідеалізму. Кроче, хоча по суті корінням сягає античності. Її можна простежити також і в ідеологіях модерністського авангардизму.

Друга модель – навпаки – охоче ототожнює культуру й літературу з тим, що повторюване, репродуковане й спадкове. Вона зараховує до неї те, що матеріалізує в ній тривання, спільний доробок, цінності, зразки й норми. Шукає в ній сталі – у міру можливостей, завжди рівнозначні, далі неподільні – складники і за їхньою допомогою пояснює всю складність культури й літератури.

Перша модель допускає в культурі безпрецедентні «об'явлення», зриви, перевороти й розриви. Натомість друга їх виключає. Культура в такому розумінні є продовженням, вічним поверненням, самототожністю, прихованою за строкатістю зовнішніх реквізитів. Ця друга модель має багато співавторів, її генеза є рівною мірою складана, як і архаїчна.

Обидві вони, по суті, вибивають компаративістові землю з-під ніг. Адже якщо явища культури й літератури є неповторними, то він стає щодо них безпорадним. Використання порівняльних методів мусить бути припинене. Який би сенс мало порівняння неповторного з неповторним, виняткового з винятковим і неподібного з неподібним? Аналогічно – незважаючи на контраст із першою моделлю – стоять справи з моделлю другою. Оскільки «все повторюється», то результат порівняння заздалегідь відомий, ще до того, як компаративіст візьметься за роботу. Його завданням було б тоді щонайбільше безнастанне ілюстрування відомої загальної істини. Однак таке заняття не примножує компаративістичного знання.

Вадою обох моделей є їхня однобічність. З факту, що деякі літературні явища здаються неповторними, аж ніяк не випливає погляд, що це стосується всіх такого типу явищ (творів). Аналогічно виглядає справа з другою моделлю. З факту, що деякі явища повторюються, не випливає висновок, що, своєю чергою, повторюється все і завжди.

Матеріал компаративістичних досліджень складається, по суті, зі складних явищ, у яких повторювані елементи переплітаються з унікальними. Якщо на літературу дивитися саме в такий спосіб, то компаративіст має чимало роботи. Треба також за-

уважити, що у змалюваній ситуації виявляється всебічно обґрунтованою й придатною категорія гетерогенності літератури, яка уникає крайнощів, зображених в обох згаданих моделях.

На цьому тлі можна запропонувати тимчасовий критерій для оцінки порівнянь, які здійснює компаративіст. Поетичне порівняння («очі мов зірки») формує естетичний образ явища, натомість дослідницьке порівняння є способом встановлення різного типу стосунків, які поєднують їх з іншими явищами. Воно може провадити чи то до негативних висновків, які свідчать про несхожість літературних явищ, чи до віднайдення в них збіжних рис, спільності, а часом і морфологічної тотожності. Так чи інакше, загальним критерієм порівняння є в цій сфері його згадувана вже пізнавальна ефективність: отримання справжнього знання, а не переконування у чомусь, естетичні чи якісь інші інтереси.

## 7. Площини порівнянь

Для компаративістики є характерними щонайменше три різні площини порівнянь. Кожна з них послуговується іншою логікою порівняльних зіставлень.

Першою з цих площин є сфера діакронії. Нею займається історична компаративістика.

Спеціалізується вона на порівнянні світів, віддалених у часі. Зіставленню підлягають твори і різного типу літературні явища, локалізовані в різних періодах чи епохах, наприклад – Периклова античність і ренесанс XVI століття, романтизм і середньовіччя, бароко й неоромантизм, просвітництво й позитивізм. Іншим прикладом може бути пошук відповідностей формалізму XX століття в античних теоріях естетики та риторики.

Ситуація часової відстані визначає тут як поле, так і характер порівняння. В акті порівняння часова дистанція долається й перетворюється на синкретичну одночасність. Різничасові епохи перетворюються на одночасові. Завданням історичної компаративістики є, зокрема, формування відчуття історичної спільноти епох, безперервності історії, простеження в них повторюваних елементів. Саме в порівняльному методі знаходять підтримку як доктрина історизму, яка наголошує унікальність історичних моментів і ситуацій, так і теорії, що підносять повторюваність, паралелізми та універсальність історичних ситуацій.

Другу площину порівнянь визначають зіставлення явищ так чи інакше віддалених просторово, як близьких, так і далеких, як

синхронних одне щодо іншого, так і асинхронних. Це може бути, наприклад, дослідження, які проводив К. Леві-Строс, порівнюючи міфи індіанців бразильського племені Бороро з міфами інших сучасних їм північноамериканських племен. Це можуть бути порівняльні зіставлення міфів Бороро з грецькими міфами значно раніших періодів. Сутністю порівнянь такого роду є подолання просторових відстаней, чужості окремих культур і літератур та пошук їхніх структурних відповідностей.

Третє поле – згадуване вже раніше – обіймає, своєю чергою, порівняння відмінних семіотично дискурсів і форм культури, наприклад, поезії і малярства, роману і фільму, театру і релігійного ритуалу тощо. Підставою порівняння є значима матерія, її можливості експресії та комунікативне вживання. Літературна компаративістика перетинається на цьому полі з культурною і стає в дійсності її відгалуженням.

Міркування про різноманітні площини компаративних досліджень унаочнюють дві проблеми. Вони насувають, по-перше, питання про існування літературних і культурних універсалій. Це стосується необхідних для поокремих сфер культури і літератури рис, незалежно від наявності або, навпаки, відсутності між ними історичної спорідненості, далі, незалежно від їхнього географічного розташування і взаємних контактів, а також рис значимої матерії, в якій культурні і літературні факти виступають.

По-друге, ці міркування допомагають зрозуміти, що культурні і літературні явища характеризуються тією чи іншою мірою структурою інтертекстуальних осадів. Вони бувають одночасно і в теперішньому, і вміщують у себе різноманітні нашарування з минулого. В них приховано, так би мовити, інтерсеміотичний потенціал. Тож вони несуть у своїй будові поклади, первні й сліди чи то минулих явищ, чи сучасних, розділених простором, чи врешті відмінних знакових витворів. «Балладина» Словацького є, в цьому значенні, записом і переказом ранішого письменницького досвіду автора, його оточення, традиції драматургії, норм жанру, романтичного і шекспірівського театру, а «Фортепіано Шопена» Норвіда є, по суті, спробою відтворення (і створення) музики за посередництвом вірша. Такі сполуки неминухо витворюють гібридні комбінації, які виходять за межі літературного поля в вузькому розумінні.

Ця ситуація привідкриває риси і спосіб існування текстів та історії культури. У суті своїй вони виявляються композицією асинхронізмів. Отже, текст культури виступає в цьому світі як

складна, багат шарова формація осадів. Такий стан речей частково усвідомлює згадана раніше категорія гетерогенності. Усвідомлення цих властивостей тексту культури – в тому числі літературного тексту – виникає, як видається, власне з відкритості «простору порівнянь» і є наслідком появи компаративістики та перспектив і пізнавальних можливостей, які вона відкриває.

Поява в компаративістиці категорії асинхронізмів чи осадів породжує потребу облишити багато вигідних інтерпретаційних схем та впоратися з важкими проблемами. Адже ці категорії протистоять роз'єднаному мисленню про культурні та літературні явища за логікою «або одне – або друге». Вони ставлять під сумнів як обмеження їх до якоїсь наперед запрограмованої, абстрактної «єдності» і «самототожності», так і добачання в них неповторних, і тому непорівнювальних, композицій. Культурні й літературні витвори, як вчить компаративістика, зазвичай складаються з багатьох різноформних елементів. Вони вміщують у себе первні різного походження і різних характеристик, нерідко суперечливих. Вони по-різному поводять себе залежно від реципієнта, контексту та ситуації. Погляди про їхню однорідність, щільність чи органічність виражають часто лише прагнення і постулати творців, критиків та дослідників, а не тверезо проаналізовані реалії. В такому розумінні компаративістика є, здається, «реалістичною» наукою.

Описаний тут стан речей вимагає врахування в компаративних дослідженнях двох перспектив. Одну з них визначає питання, що в «наборах різниць» є єднальним чинником, який уможлиблює їхню появу й функціонування, виокремлює та ідентифікує їх. Такими різнорідними з точки зору вмісту «наборами» є, наприклад, національні літератури (однак не тільки вони!), але саме в них часто вбачають випадки єдності, цілості, органічності. Чи це відбувається обґрунтовано, на підставі фактів, чи на основі сліпої віри, яка не витримує критики?

Компаративістика змішує уявлення, які ми успадкували на цю тему після XIX століття. Адже національні літератури – не тільки польська, а й сусідні – українська, чеська, російська, німецька, французька – виявляються змішаними наборами, вільними й відкритими, які нагадують давні сильви чи календарі, а не органічні утворення, якими їх хотіли бачити.

Їхня «національність», як здається, є ідеологічною категорією, плодом розпалених у минулому столітті націоналістичних пристрастей, а не суто пізнавальною категорією. Навіть

побіжний погляд на польськомовну літературу XIX і XX століть (не кажучи про давню) показує, наскільки потужними й тривалими є в ній «чужі» осаді, наскільки істотну вони відігравали в ній ідейну й формотворчу роль. Своєрідним парадоксом є те, що, наприклад, польська романтична поезія, так декларативно «національна», в порівняльних зіставленнях виявляється насправді «мозаїкою чужостей», структурою різного роду осадів. Отож здається, що склади для різномірних наборів слід шукати зовсім не там, де їх шукали до цього, і – що важливіше – не такі, як перед цим.

Компаративістика не обмежується до порівняння культурно різних, але аксіологічно однакових наборів (наприклад, літературно канонізована поезія Байрона у «високих» слов'янських літературах). Вона обіймає також аксіологічно різні площини та обіги. Чи можливим є викриття елементів кічу в шедеврах, а в кічеві – проблесків чи елементів шедеврів? Що об'єднує, а що розділяє авангард і масову літературу? Як «масові» мотиви проникають до авангарду, а поп-культура опановує авангард? Відповіді на подібні питання можна дати, викривлюючи, власне, порівняльний метод.

Природною цариною компаративістики є дослідження та інтерпретації культур і літератур різного типу пограниччя: етнічних, мовних, релігійних, цивілізаційних, соціальних. Виникає питання, як розуміти оті культури і літератури пограниччя? Чи як суму окремих культур і літератур, складових, які зовнішньо стикаються і переплітаються між собою, але внутрішньо є замкненими, непроникними одне щодо одного? Чи, може, як окрему композицію, самостійну, внутрішньо щільну, відмінну від суми складників і від кожного з них зокрема? Історія так званих «кресів» I та II Речі Посполитої дають тут достатньо причин для роздумів. Важко пристати на підставі аналізу їхнього досвіду тільки до якоїсь однієї з наведених можливостей. Здається, що деякі культури і літератури пограниччя обидві ці можливості реалізують водночас. Звичайними для них є аритмія чи то гармонія, чи ізоляція і симптомів невиліковного роздвоєння.

Прикладом може бути літературна біографія Івана Франка, громадянина монархії Габзбургів, львів'янина, з точки зору мови – українсько-польсько-німецького письменника, а певною мірою також російського. До якої літератури його зарахувати? Чи тільки до офіційного канону національної української літератури, як це прийнято в Україні? Чи механічно розділити його

спадщину відповідно до мовного критерію? Або визнати його класиком різномовної і поліцентричної літератури пограниччя? Може Франко – гетерогенний письменник?

Ясної й однозначної відповіді на поставлені запитання не видно. Однак звідси не треба висновувати, наскільки безпорадною є компаративістика. Навпаки, наведені приклади показують, якою вона є необхідною, як багато тут можна зробити.

Шлях компаративістики провадить від ідеї Weltliteratur Гете – не в розумінні суми національних літератур, а швидше як понаднаціональної єдності, світової літератури – до викриття в літературі становища пограниччя, яке слід розуміти не локально і періодично, а як універсальну ситуацію. Культура не має огорожених територій – згадаймо тут слова російського компаративіста Михайла Бахтіна – вона вся розміщується на кордонах. Із цим не можна не погодитися. Ці слова можна зробити мотто компаративістики XXI століття.

## 8. Антиредуктивний проект компаративістики

Компаративістика вимагає осмислення фундаментів, на яких має стояти. В минулому матеріали для фундаменту шукали в певних філософських, методологічних і теоретико-літературних позиціях, але спроби збудувати компаративістику тільки на якійсь одній з них, назагал, провалювались. У такий спосіб не вигорів проект структуралізму, оскільки цей напрям схилився до іманентних досліджень і надавав перевагу однорідним цілостям, що природно обмежувало зацікавлення і дослідницький потенціал компаративістики, і, більше того, суперечило її episteme, самій ідеї порівняння, конфронтації відмінностей.

На роль її духовного проводиря претендувала феноменологія. Однак і тут з'явилися сумніви. Феноменологія Едмунда Гуссерля зводить, по суті, історичну та просторову різномірність культурних і літературних явищ до однорідної трансцендентальної суб'єктивності, що врешті-решт послаблює і маргіналізує різниці. Гуссерлівський проект стикається також із плюралістичною і гетерогенною уявою компаративістів.

Трохи інакше виглядають справи з феноменологією Романа Інгардена. В явищах культури і літератури вона шукає – по-лемічно щодо Гуссерля – їхній предметний аспект, однак розуміє його не цілком у згоді з тим, що передбачає «порівняльний метод». Фактичну різномірність культурних і літературних «предметів» Інгарден зводить до притаманної їм «сутності»,



якій приписує загальну, понадчасову й позапросторову важливість. Отож наслідком цього проекту, зрештою, подібно, як на іншій площині у Гуссерля, є редукція різноманітності до єдності й самототожності, яка зсередини зв'язує і керує нею. Отже, феноменологічна компаративістика провадить до ідеї *Weltkultur* та *Weltliteratur* у розумінні апріорної загальності, яка підпорядковує культурні і літературні відмінності та позбавляє їх самостійних значень, а внаслідок цього – важливості.

Основою компаративістики, як видається, повинен бути антиредуктивний проект, хоча в ньому треба бачити завдання, *telos*, а не готову формулу, яка звільняє від пошуків і критичного мислення. Він має оберігати як від спокуси апріорних конструкцій, так і від абсолютизації відмінностей. Його стрижень повинні формувати одночасно історична і плюралістична уява. Компаративіст також має бачити себе в ньому історичною істотою, часткою множини, а компаративістика – історичним утворенням (і витвором). Безсумнівно, ці принципи не є остаточною метою компаративістики, але мають сприйматися як точка відліку.

Подібно, як це трапляється з дослідниками інших явищ, компаративіст, як показав тут згаданий вище приклад Веллека, підлягає спокусі трактування культури і літератури як чогось такого, що перебуває назовні від нього, що функціонує і змінюється без його участі. Тим самим він вважає себе виключно інструментом реєстрації й опису явища. Він ставить себе ніби в становище позачасової і позапросторової істоти. Однак ця позиція не здається слушною. Адже вона діє в певному моменті часу і пункті простору. Становить фактично частину досліджуваної компаративістом культурної і літературної дійсності. Вже сам акт дослідження розміщує його не «поза предметом», а всередині його. Здійснювана ним інтерпретація явищ стосується його якоюсь мірою особисто, стає – хоче він цього чи ні – різновидом інтерпретації.

Ці зауваги стосуються дослідницької програми компаративістики. Вона не може оминати проблеми стосунків, які виникають між власною культурою й культурами чужими. Істинним здається спостереження, що опозиція «своє – чуже» втрачає гостроту в ситуації, коли чужа культура стає часткою власної. Це стосується, наприклад, опанування і свого роду «поглинання» античної культури окремими європейськими культурами. Але така ситуація не є правилом. Вона не стосується кожного відношення типу своє – чуже.

Траплялося й надалі буває так, що чужа культура вважається «варварською», «нижчою», не визнаються не тільки її значення й цінності, а й право на існування. Прикладів цього безліч. Свідчать вони про те, що компаративістика повинна досліджувати не тільки близькі між собою, дружні культури, а й враховувати ситуації анимозії, взаємовідпихування й взаємовиключення, конфлікту, ворожості. Адже істина є дійсною, коли є цілою. Слова поета про потребу казати «всю правду» стосуються, безсумнівно, також і компаративістів.

Отже, можна сказати, що сутністю компаративістики є зустріч з іншістю. Однак цю зустріч слід розуміти не як пасивний, байдужий «огляд» іншості, а як активні стосунки. Вони мають провадити до розуміння як точки зору, культурного коду і внутрішніх законів аксіологічної іншості, так і, можливо, до відкриття її частинки в самому дослідникові, в його найближчому, «рідному» оточенні. З цієї точки зору компаративістика виходить за рамки науки «в собі і для себе». Вона проектує також аксіологічні, екзистенційні і міжлюдські ситуації.

На компаративістику варто поглянути не тільки «зверху», з вершин метанауки, методології, культурної чи філософської антропології, а й «знизу», з боку окремих дисциплін. Тож чи можлива компаративістика в поезиці, семантиці, стилістиці? Чи дає вона хоч щось цим дисциплінам? І чи, в свою чергу, вони самі можуть у чомусь доповнити й допомогти компаративістиці? У цьому зв'язку варто згадати, що термін та ідея «порівняльної поезики» з'явилися вже в XIX столітті у Моріца Гаупта, а практикували її на ґрунті «морфології поетичних форм» Вільгельм Шерер, а у сфері історичної поезики – Олександр Веселовський. Отже, ідея про перенесення компаративістики до спеціальних досліджень є зовсім не новою. Однак насувається питання, як це виглядає сьогодні, на що в цій сфері можна було б звернути увагу.

Назустріч компаративістиці виходить тут – особливо – сучасна концепція інтертекстуальності. Вона відходить від ідеї тексту як однорідної й щільної цілості, замкненої в мікросмосі «внутрішньої організації». Його буттєвим принципом є відносини з іншими («чужими») текстами. Здається, що таке розуміння тексту – найважливішої реальності в культурі і літературі – збігається з компаративістською уявою, адже відкриває для досліджуваних текстів широкі «терени порівняння». Жартома можна сказати, що інтертекстуальність для компаративіста є тим, чим степ був для козака.

Ці зауваги підтверджують погляд, що компаративістикою можна займатися як у макромасштабі, у площині великих процесів і формацій літератури й культури, так і в мікромасштабі, всередині конкретних текстів. Компаративістам часом закидають, що вони відриваються від тексту і ширяють у хмарах «загальноісторичних процесів» та «світової літератури», яка займається накопичуванням лише «безсмертних шедеврів». Однак таке звинувачення важко узагальнювати. Французький компаративіст Рене Етьємбля у «компаративістській ситуації» виділив ролі надавача, реципієнта і посередника. Однак ці ролі щодо тексту є не тільки зовнішніми. Вони окреслюють також комунікативні та діалогові аспекти самого тексту, перебувають у ньому, а не десь у хмарах загальноісторичності й загальнокультурності. Поле компаративістики, повторимо ще раз, не має кордонів, але це означає тільки те, що простягається воно як на загал літературних явищ, так і на конкретику, в них закладену.

### *Едвард Касперський.* Література. Теорія. Методологія

1. Література.....	9
2. Теорія.....	18
3. Методологія.....	28
<b>Данута Уліцька.</b> Антипозитивістський злам	
1. Проти позитивістської методології.....	38
2. Початки зламу.....	41
3. Неоідеалізм.....	43
4. Відгомін неоідеалізму в літературознавчих дослідженнях.....	52
<b>Лукаш Врубель.</b> Герменевтика	
1. Вступ.....	56
2. Герменевтика на службі богів і Бога.....	57
3. Герменевтика нового часу.....	59
3а. Початки філологічної герменевтики (Шляермахер).....	59
3б. Представники герменевтики підозр (Маркс, Ніцше, Фройд).....	63
4. Основи сучасної герменевтики (Дільтей).....	73
5. Виміри герменевтики ХХ століття.....	81
<b>Данута Уліцька.</b> Феноменологічна філософія літератури	
1. Феноменологія в філософії і в літературознавстві.....	114
2. Філософія літератури Романа Інгардена.....	117
2а. Спосіб існування літературного твору.....	117
2б. Будова літературного твору.....	119
2в. Квазісудження.....	122
2г. Літературний твір та його конкретизації.....	125
2г. Цінності.....	127
2д. Концепція літературознавства.....	129
3. Ранг концепції Інгардена в літературознавстві ХХ століття.....	133
<b>Пшемислав Пештак.</b> Російський формалізм	
1. Вступ.....	136
2. Про нове літературознавство: література і літературність.....	139
3. Проблеми з поняттям форми.....	145
4. Звук і значення. Життя і література.....	154
5. Історія літератури.....	160
6. Дослідження стилю.....	165
7. Значення російського формалізму в історії літературознавчих досліджень.....	172
<b>Евгеніуш Чаплєвич.</b> Діалогічне мислення Михайла Бахтіна	
1. Нарис творчості.....	176
2. Діалогічна людина.....	179
3. Діалог, слово і світ сенсу.....	186
4. Філософсько-естетичний контекст.....	191
<b>Зоф'я Мітосек.</b> Структуралістські орієнтації в літературознавчих дослідженнях	
1. Історичний штрих.....	198
2. Фердінан де Соссюр: народження структуралізму.....	200
3. Структуралізм у літературознавчих дослідженнях.....	202
4. Теорія літературного твору.....	205
5. Концепція поетичної мови.....	206

6. Історико-літературний процес .....	209
7. Літературна комунікація.....	211
<b>Богдан Обчарек. Поняття та еволюція літературної семіотики</b>	
1. Семіотика і семіотики .....	216
2. Універсум оповіді .....	219
3. Моделі оповідей.....	222
4. Семіотика поезії .....	227
5. Від системи до культури та історії.....	232
<b>Ева Шари-Мативецька. Мовлення і література. До проблеми теорії мовлення Джона Л. Остіна</b>	
1. Від мови в розуміння системи слів і граматичних правил до мови як живої мовленнєвої діяльності .....	235
2. Від одного до іншого типу дій: у мовленні й через мовлення та в літературі й через літературу.....	249
<b>Богдан Обчарек. Проблеми й орієнтації соціології літератури</b>	
1. Від Платона до Плеханова .....	272
2. Моделі соціолого-літературознавчих досліджень. Соціологія літературного виробництва.....	276
3. Соціологія рецепції і реципієнтів.....	282
4. Соціологія літературної комунікації.....	285
5. Підсумок: головні поняття і категорії соціології літератури.....	289
<b>Ян Потканський. Психологія у літературознавчих дослідженнях</b>	
1. Шифри неусвідомлюваного .....	292
2. Его і фантазія .....	296
3. Психологічні концепції творчості і рецепції .....	300
4. Повернення до неусвідомлюваного.....	305
<b>Зоф'я Росінська. Самотожність реципієнта. Психологічні точки зору</b>	
1. Зигмунд Фройд.....	312
2. Психологічні міркування про сприйняття мистецтва – загальні зауваги .....	317
3. Рецепція як повторне творення (re-creation).....	320
4. Реципієнт як сторона діалогу.....	324
5. Реципієнт як неоголошений.....	329
<b>Міхал Мругальський. Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм</b>	
1. Вступні зауваги .....	333
2. Деконструкція.....	335
2а. Ніщє та істина.....	335
2б. Гайдеггер та метафізика .....	338
2в. Структуралізм, знак і гра.....	341
3. Постструктуралізм .....	360
4. Деконструктивізм.....	371
<b>Тадеуш Комендант. Деконструкція та інтерпретація</b>	
1. Герменевтика і семіологія .....	378
2. Утопія структуралізму.....	381
3. Бриколаж сенсу .....	382
4. Структуралізм – семіотика – деконструкція.....	387

<b>Данута Уліцька. Етичний поворот у літературознавчих дослідженнях</b>	
1. Два полюси.....	389
2. Типи і варіанти літературної етичної критики.....	394
2а. Граматика етики .....	394
Постновочасний варіант .....	394
Антиновочасний варіант: неогуманізм.....	397
Етично граматикалізована література .....	399
2б. Між граматикою і риторичною критикою.....	403
2в. Другий тип: риторика етики.....	405
«Етична» критика як палеонім .....	405
Риторична критика у стосунку до граматичної .....	407
Етика читання.....	409
Етика писання.....	410
3. Поворот чи «поворот»?.....	412
<b>Ярослав Плуценнік. Когнітивізм у літературознавчих дослідженнях</b>	
1. Когнітивістика і когнітивні революції.....	414
2. Когнітивна семантика і поетика .....	421
3. Текст і фігури в нашому житті .....	425
4. Текст та інференційні механізми – метонімія.....	430
5. Автор тексту: креативність і когнітивістика .....	434
6. Читач тексту: амальнамі оповіді, емоції та емпатія.....	438
<b>Маріуш Бартосяк. Застосування теорії хаосу в літературознавчих дослідженнях .....</b>	
	447
<b>Якуб З. Ліханський. Риторика</b>	
1. Вступ.....	470
2. Визначення риторики .....	471
2а. Античність.....	471
2б. Сучасні визначення риторики.....	473
2в. Обмеження або розширення теорії риторики.....	476
3. Історія риторики.....	477
3а. Вступ.....	477
3б. Історія риторики до кінця XIX століття .....	478
3в. Сучасна риторика .....	483
Універсальність і межі риторики.....	487
Риторика на зламі тисячоліть.....	490
4. Теорія риторики .....	495
4а. Риторика як система.....	495
Inventio.....	497
Dispositio.....	507
Elocutio .....	508
Memoria. Actio.....	514
<b>Едвард Касперський. Про теорію компаративістики</b>	
1. Поле і проблеми .....	518
2. Підрозділи компаративістики.....	520
3. Про порівняльний метод.....	521
4. Компаративістика та історія .....	524
5. Емпірична наука чи метанаука?.....	528
6. Компаративістика і культура.....	531
7. Площини порівнянь.....	533
8. Антиредуктивний проект компаративістики.....	537



48, 06

Наукове видання

## Література. Теорія. Методологія

Упорядкування і наукова редакція  
Данути Уліцької

Переклад з польської *Сергія Яковенка*

Редактор *Н. В. Якубчак*  
Художнє оформлення *М. П. Черненко*  
Технічний редактор *Т. М. Новікова*  
Комп'ютерна верстка *М. С. Черноморд*  
Коректор *А. О. Книга*

Підписано до друку 16.06.2006. Формат 60 × 90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Гарнітура "MySl". Папір офсет. № 1.  
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 34.  
Обл.-вид. арк. 29,1. Наклад 1000 прим.  
Зам. 6-82.

Видавничий дім «Києво-Могилянська академія»  
Свідоцтво про реєстрацію № 1801 від 24.05.2004 р.

адреса видавництва та друкарні:  
4070, Київ, Конtrakтова пл., 4.  
Тел./факс: (044) 425-60-92.  
E-mail: phouse@ukma.kiev.ua  
<http://km-akademia.ukma.kiev.ua>

НБ ПНУС



704454

Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка. / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 543 с.

ISBN 966-518-369-9

Книга становить добірку статей сучасних польських літературознавців, присвячених найбільш помітним теоріям, концепціям і школам світового літературознавства ХХ ст. Хронологічно вони охоплюють період від антипозитивістського зламу наприкінці ХІХ ст. до постструктуралізму і деконструкції. Читачам будуть цікавими також статті про риторику і компаративістику. Кваліфікований аналіз ключових теоретико-літературних тенденцій приверне увагу філологів, філософів, культурологів, студентів-гуманітаріїв.

ББК 83я43